

Міністерство культури, молоді та спорту України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кафедра історії української та зарубіжної музики

*Аспекти
історичного музикознавства*

Випуск XVIII

Збірник наукових статей

Харків
2019

Ministry of Culture, Youth and Sport of Ukraine

Kharkiv National University of Arts
named after **I. P. Kotliarevskyi**

Department of Ukrainian and World Music History

*Aspects
of Historical Musicology*

Issue XVIII

Collection of Research Papers

Kharkiv
2019

Министерство культуры, молодёжи и спорта Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

*Аспекты
исторического музыкознания*

Выпуск XVIII

Сборник научных статей

Харьков
2019

УДК 78.03
ББК 85
А 90

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 5 від 26 грудня 2019 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, eLIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, канд. мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*); ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – д-р мистецтвознавства, проф.; ДРАЧ І. С. – д-р мистецтвознавства, проф.; ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО М. Р. – д-р мистецтвознавства, проф.; ШАПОВАЛОВА Л. В. – д-р мистецтвознавства, проф.; ГРЕБЕНЮК Н. Є. – д-р мистецтвознавства, проф.; BEDNAREK WIESIAW – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [*Беднарек В'єслав* – д-р хабілітований, проф. вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]; JEREMUS-LEWANDOWSKA ANNA – dr. hab., prof., Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznan (Polska) [*Єрємус-Лєвандовська Анна* – д-р хабілітований, проф. Академії музики ім. І. І. Падеревського (м. Познань, Польща)]; WASZKIEL MAREK – dr. hab., prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa (Polska) [*Вашкель Марек* – д-р хабілітований, проф. Варшавської національної театральної академії ім. О. Зельверовича (м. Варшава, Польща)]; LOOS HELMUT – dr., prof., Leipzig; Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur in Südosteuropa, München (Deutschland) [*Лоос Хельмут* – д-р, проф., Лейпциг; Почесний член Товариства німецької музичної культури в Південно-Східній Європі, Мюнхен (Німеччина)].
Рецензенти: Польська І. І., д-р мистецтвознавства, проф.; Чепалов О. В., д-р мистецтвознавства, проф.; Александрова О. О., д-р мистецтвознавства, доц. (Україна, м. Харків).

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. **Вип. XVIII** / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків, ХНУМ, 2019. 288 с.
ISSN 2519-4143

Збірник статей відомих науковців і молодих вчених демонструє багатоаспектність у виборі тем та методологій аналізу проблем музичної культури на різних етапах її історії та в її сучасних виявах. Сталим центром тяжіння лишається проблематика сцени як місця творчої самореалізації музиканта – оперне і камерно-вокальне мистецтво (статті 1–2 розділів). В полі уваги авторів – малодосліджені історичні та сучасні постаті українських (зокрема, харківських) і зарубіжних музикантів та навіть цілі етапи становлення вітчизняного музичного виконавства (2–3 розділи), як і цікава проблема індивідуального композиторського втілення позамузичного в тексті музичного твору (4 розділ).

Видання адресоване науковцям, викладачам, аспірантам, студентам музичних і театральних вишів, професіоналам в музично-театральній галузі та може зацікавити широке коло читатів – від шанувальників музичної класики до краєзнавців та етнографів.

УДК 78.03

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019.



ЗМІСТ

СОДЕРЖАНИЕ ■ TABLE OF CONTENTS

□ Зміст ■ Содержание ■ Table of contents	5
Розділ 1. ■ Section 1. ■ Раздел 1.	
<i>Вокально-сценічні образи в хронотопі культури: аспекти втілення</i>	
■ <i>Vocal Scenic Images in Cultural Chronotope: Aspects of Embodiment</i>	
■ <i>Вокально-сценические образы в хронотопе культуры: аспекты воплощения</i>	
□ <i>Іванова І. А.</i> Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні ■ <i>Ivanova I. L.</i> The Time-Space dimension in mass and multigure scenes of "Manon Lescaut" by G. Puccini	
■ <i>Иванова И. А.</i> Пространственно-временное измерение массовых и многофигурных сцен в опере «Манон Леско» Дж. Пуччини	8
□ <i>Бєлік-Золотарьова Н. А.</i> Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору ■ <i>Belik-Zolotariova N. A.</i> Choral dramaturgy of the opera "The Way of Taras" by O. Rudianskyi: symbolism of chronotope	
■ <i>Бєлік-Золотарёва Н. А.</i> Хоровая драматургия оперы А. Рудянского «Путь Тараса»: символика времени-пространства	25
□ <i>Мақлюк Д. М.</i> Специфіка втілення образу Т. Шевченка в опері Л. Колодуба «Поет» ■ <i>Maқlyuқ D. M.</i> Specificity of embodiment of Shevchenko's image in Lev Colodub's opera "Poet" ■ <i>Мақлюк Д. М.</i> Специфика воплощения образа Т. Шевченко в опере Л. Колодуба «Поэт»	40
□ <i>Цзян Цинь.</i> Образ Оксаны в опере Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством»: композиторский замысел и исполнительское воплощение ■ <i>Jiang Qin.</i> The image of Oksana in the opera by N. Rimsky-Korsakov "Christmas Eve": a composer plan and a performing embodiment ■ <i>Цзян Цинь.</i> Образ Оксаны в опері М. А. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдвам»: композиторський задум і виконавське втілення	57
□ <i>Лянь Юаньмей.</i> «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні ■ <i>Lian Yuanmei.</i> "Zwei Venetianische Lieder" by R. Schumann in the tradition of Austro-German romantic song ■ <i>Лянь Юаньмей.</i> «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні	73



Розділ 2. ■ Section 2. ■ Раздел 2.

Становлення музичного професіоналізму

- *Becoming of musical professionalism* ■ *Становление музыкального профессионализма*

- **Бацак К. Ю. Італійські оперні зірки харківської сцени останньої чверті ХІХ – початку ХХ ст.** ■ *Batsak K. Yu. Italian opera stars at the Kharkiv stage: the 80s of the 19th – early 20th centuries* ■ **Бацак К. Ю. Итальянские оперные звезды харьковской сцены 80-х годов ХІХ – начала ХХ в.** 89
- **Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть** ■ *Daniilyuk Ya. V. The development of the art of the domra playing in Ukraine in the context of the revival of folk musical-instrumental culture at the turn of the ХХ–ХХІ centuries* ■ **Данилюк Я. В. Развитие домрового исполнительства в Украине в контексте возрождения народной музыкально-инструментальной культуры на рубеже ХХ–ХХІ веков** 120
- **Михайлець В. В. Питання вокального виховання в умовах сучасного хорового мистецтва** ■ *Mukhailets V. V. The problems of vocal training in the conditions of modern choral art* ■ **Михайлець В. В. Проблемы вокального воспитания в условиях современного хорового искусства** 141

Розділ 3. ■ Раздел 3. ■ Section 3.

Особистість у часі: творчі портрети

- *Person in Time: creative portraits* ■ *Личность во Времени: творческие портреты*

- **Хатипова І. А. Михаил Васильевич Сечкин – пианист, дирижер, педагог** ■ *Hatipova I. A. Mikhail Vasilyevich Sechkin – Pianist, Conductor, Teacher* ■ **Хатипова І. А. Михайло Васильович Сечкін – піаніст, диригент, педагог** 155
- **Біляєва Н. В. Олександр Літвінов – засновник професійної естрадно-джазової освіти в Харкові (віхи життєвого та творчого шляху)** ■ *Bilyaieva N. V. Olexandr Litvinov – the founder of professional jazz education in Kharkiv (milestones in life and career)* ■ **Біляєва Н. В. Александр Литвинов – основатель профессионального эстрадно-джазового образования в Харькове (вехи жизненного и творческого пути)** 171
- **Чжу Фендайцзяо. Жизнетворчество Чжу Цзяньэра: историография личности композитора** ■ *Zhu Fengdaijiao. Zhu Jian'er's life creativity: the historiography of the composer's personality* ■ **Чжу Фендайцзяо. Життєтворчість Чжу Цзяньэра: історіографія особистості композитора** 190

**Розділ 4. ■ Раздел 4. ■ Section 4.***Музичне та позамузичне*■ *Musical and extramusical* ■ *Музыкальное и внемузыкальное*

- *Маринчақ Т. В.* **Маріанська тема у музичному мистецтві: аспекти історичної та жанрової стилістики (на прикладі творчості К. Горського)**
 - *Марунчақ Т. В.* **Marian Theme in Music: Aspects of History and Genre Stylistics (a Case Study of the Works by Konstanty Antoni Gorski)** ■ *Маринчақ Т. В.* **Марианская тема в музыкальном искусстве: аспекты исторической и жанровой стилистики (на примере творчества К. Горского)** 213
 - *Лю Ся.* **Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект** ■ *Liú Xiá.* **The narrative in vocal music: the genre aspect** ■ *Лю Ся.* **Нарратив в вокальной музыке: жанровый аспект** 230
 - *Шевчук Б. М.* **Модест Мусоргський «Картинки з виставки»: співвідношення мелосу і колориту** ■ *Shevchuk B. M.* **«Pictures at an Exhibition» by Modest Mussorgsky: the correlation of melos and colourfulness** ■ *Шевчук Б. М.* **Модест Мусоргський «Картинки с выставки»: соотношение мелоса и колорита** 243
 - *Тавваққол Эҳсан.* **Внемузыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нея с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Реза Вали** ■ *Tavakkol Ekhisan.* **Extra-musical content and the ways of its embodiment in the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by Reza Vali** ■ *Тавваққол Эҳсан.* **Позамузичний зміст і способи його втілення в Концерті Реза Вали для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини»** 264
- **Про авторів** 281
- **Об авторах** 283
- **About authors** 285



Розділ 1.

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНІ ОБРАЗИ В ХРОНОТОПІ КУЛЬТУРИ: АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ

УДК 782.1.071.1 (450) Пуччіні
DOI 10.34064/khnum2-1801

Іванова І. Л.

ORCID 0000-0002-4706-228X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні

АНОТАЦІЯ ■ Іванова І. Л. Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні. ■ Як композитор періоду межі двох культурних епох, Дж. Пуччіні не тільки успадкував історичні традиції оперного жанру, але й передбачив ключові особливості його поетики в ХХ ст. Актуалізація театральності, не в останню чергу пов'язана з новим відчуттям часових параметрів буття та його відображенням в музично-сценічному мистецтві, вилилася вже в ранній опері Дж. Пуччіні – «Манон Леско» – в форму просторово-часових переходів, що визначило композицію її масових і багатофігурних сцен. Вивчення принципів і прийомів їх конструювання, досі не здійснене у вітчизняному музикознавстві, є метою даної статті. Відмічається, що подібні сцени зосереджені в експозиційному першому та кульмінаційному третьому актах опери. Кожна з них детально характеризувана, що дозволило виявити генеральний принцип їх організації, а саме, монтаж різних за параметрами побудов, аж до

окремих реплік, який здійснюється як за горизонталлю, так і за вертикаллю. Виокремлюються два типи діалогу: діалог-спілкування та діалог паралельних реплік; розбіжності між ними визначаються конкретними драматургічними завданнями. Розкривається прийом зіставлення не скоординованих за змістом, але пов'язаних єдиним смисловим стрижнем драматургічних планів, сукупність яких породжує глибинну перспективу художнього зображення. Представлені носії часової та просторової координат оперного тексту. Виявляються два модули простору: реальний та ілюзорний. Другий з них виникає як момент переходу часу в простір завдяки використанню монтажного принципу. Подальше дослідження розглянутих драматургічних принципів Дж. Пуччіні передбачає вивчення шляхів музично-історичного руху оперної поезики, які, з одного боку, передували творчим спробам маестро, з іншого – були продовжені в ХХ ст. ■ **Ключові слова:** *просторово-часовий вимір, театральність, монтажність, діалог, масові та багатофігурні сцени, драматургія, опера «Манон Леско» Дж. Пуччіні.*

АННОТАЦІЯ ■ Иванова И. Л. Пространственно-временное измерение массовых и многофигурных сцен в опере «Манон Леско» Дж. Пуччини. ■ Как композитор периода рубежа двух культурных эпох, Дж. Пуччини не только унаследовал исторические традиции оперного жанра, но и предвосхитил ключевые особенности его поэтики в ХХ ст. Актуализация театральности, не в последнюю очередь связанная с новым ощущением временных параметров бытия и его отражением в музыкально-сценическом искусстве, вылилась уже в ранней опере Дж. Пуччини – «Манон Леско» – в форму пространственно-временных переходов, определивших композицию массовых и многофигурных сцен. Изучение принципов и приёмов их конструирования, до настоящего времени не осуществлённое в отечественном музыковедении, является целью данной статьи. Отмечается, что такого рода сцены сосредоточены в экспозиционном первом и кульминационном третьем действиях оперы. Каждая из них детально охарактеризована, что позволяет выявить генеральный принцип их организации, а именно, монтаж разновеликих построений вплоть до отдельных реплик, который осуществляется как по горизонтали, так и по вертикали. Выявляются два типа диалога: диалог-общение и диалог параллельных реплик; различия между ними определяются конкретными драматургическими задачами. Обнаруживается



приём сопоставления не скоординированных по содержанию, но связанных единым смысловым стержнем драматургических планов, рождающих глубинную перспективу художественного изображения. Представлены носители временных и пространственных координат оперного текста. Указывается на два модуса пространства: реальный и иллюзорный. Второй из них возникает как момент перехода времени в пространство благодаря монтажно-му принципу. Дальнейшее исследование рассмотренных драматургических принципов Дж. Пуччини предполагает изучение путей музыкально-исторического движения оперной поэтики, которые, с одной стороны, предшествовали творческим попыткам маэстро, с другой – были продолжены в XX ст.

■ **Ключевые слова:** *пространственно-временное измерение, театральность, монтажность, диалог, массовые и многофигурные сцены, драматургия, опера «Манон Леско» Дж. Пуччини.*

ABSTRACT ■ Ivanova I. L. The Time-Space Dimension in mass and multifigure scenes of “Manon Lescaut” by G. Puccini.

■ **Background.** Recent years have seen a resurgence of researchers' interest in theatricality in opera of XX century. In this case, by theatricality we mean not the staging of the operatic work, spectacle, but the mechanisms of the musical dramaturgy allowing achieve more active development of plot events and dynamicity of their embodiment. The similar tendencies one can find in works by Giacomo Puccini, a composer belonging to the period known as *fin de siècle*, the period when the continuation of Romantic tradition was synchronized in time with the growth of artistic innovations that have defined the ways of thinking in the new musical and historical era.

The material of this research is presented by mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*”, which is the third, early opera work by the composer. Nevertheless, this work distinctly reveals characteristic features of Puccini's opera style, thus defining individuality of his musical theatre. The research approach to the same type of scenes in S. Prokofiev's “*War and Peace*”, used by E. Ruchyevskaya (2010) in her treatise, is held up as **analytical model** for this article. The observations found in her book became for the author of the current article a confirmation of foresightedness of G. Puccini, who had already in 1892 explored artistic possibilities of theatricality as a way of embodiment of reality.

The main research results. Montage, defining a structure of compositional and dramaturgical units both in horizontal and vertical dimensions, becomes a main principle of organisation of mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*”. In the First act of the opera it unites the whole plot, transforming this Act into a broad and integrated picture consisting of multiple elements. Here montage occurs by linking episodes of different size, including traditional opera forms such as solo, ensemble and choir without their detachment as finite structures. In the temporal, horizontal, projection a functional logic of succession of stages of plot is kept rather strictly: exposition, outset, development, climax and dénouement. The montage constructive principle effectuates two types of dialogue, differing with regard to their given dramaturgical goals. For example, flirtation of students and young women, involving separate personas (*Edmondo and des Grioux*), results into the dialog-communication, a type of dialogue when every remark of the choir group or character causes reaction of another ones. The brevity of sayings and rapidity of their succession causes the activity of rhythm of musical and theatrical development, even though the situation lacks clearly expressed plot intrigue. After this expositional scene, in the phase of outset, another type of a dialogue appears – the dialogue of parallel remarks, in which separate remarks of characters intrude each other without direct logic continuous communication of them, and, as a result, the next replicas can be perceived as simultaneous.

In the Third Act it is possible to consider from the chosen standpoint the only such scene of it, marked by the presence of the choir differentiated into the separate choir groups and a group of characters, whose multiplicity causes the scene to possess features of multifigure one. The combination of the named above types of dialogues happening there, causes a high degree of dramatic tension, largely amplified by extreme compression of musical and theatrical time.

Every coordinate of the artistic whole presented in the regarded scenes receives its characteristic. So, the Time is embodied in the subsequence, co-ordination of the events, in the speed of their change and pulse. In the Space coordinate it is possible to distinguish real and illusionary mode. The first one is defined by a state of dramaturgical levels in any given moment; in music, the Space is embodied by the manipulation of different acoustic masses: the musical texture becoming more or less thick and compressed that has a meaning of form-shaping factor. The second, illusionary, mode of the Space is an impression of simultaneousness



appearing despite separate events happening consequently. One can observe this phenomenon in its clearest form in the dialogues of second type.

Ultimately, it is possible to regard mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*” as an example of unification of the dimensions of the Time and the Space, a unification creating double optics of illumination of plot and musical events, pictured on stage and allowing to reflect the realm of life in the most authentic way. Moreover, the Time and the Space are in a constant state of transfiguration of one into another, that results in the verticalization of the Time, similarly to the way it is happening in the example taken by the author of this article from the novel “*Madame Bovary*” by Gustave Flaubert.

In the conclusions the results of analysis are generalized and innovations made by Puccini in the field of opera dramaturgy are listed: the montage principle of organization of compositional and dramaturgical process, realized both in vertical and horizontal projections; two types of dialogues; the means connected with interaction of the Time and Space causing musical and theatrical event to happen more dynamically. The montage principle, which is the basis of both types of dialogue and scene construction as a whole, ultimately, determines the ratio of the Space and the Time, which are constantly in a state of mutual transitions. This also applies to the combination of different dramatic plans of the content, which in some cases form a deep perspective of the musical and theatrical scene.

The perspectives of the further research are defined by the actuality of regarding of dramaturgical principles and devices revealed by the analysis of mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*” in the historical context, that is in the preceding and the following stages of development of musical art. ■ **Key words:** *space-time dimension, theatricality, assembling, dialogue, mass and multifigure scenes, dramaturgy, the opera “Manon Lescaut” by G. Puccini.*



Постановка проблеми. Народжений на перехресті двох історичних епох, музичний театр Дж. Пуччіні відзначений водночас стійкими спадкоємними зв'язками з минулим оперного жанру та інноваційними передбаченнями його найближчого майбутнього. Розкриваючи властивості оперної поезики ХХ ст., А. Баєва (2013) зосереджує увагу на театральності як одному з найважливіших, майже ключових, показни-

ків музично-сценічного мистецтва новітнього часу. Типовою формою вияву театральності в сучасній опері музикознавиця вважає активізацію сценічної дії через комплекс специфічних композиційно-драматургічних засобів. Дослідниця посилається, зокрема, на 11 картину «Війни і мира» С. Прокоф'єва та його ж «Гравця», де «горизонтальний і вертикальний монтаж фрагментів-кадрів обумовлює побудову цілого» (с. 31–32). Задовго до оперних спроб С. Прокоф'єва подібні заходи щодо активізації сценічних подій вживав Дж. Пуччіні від самого початку своєї творчої еволюції, а саме – у масових і багатофігурних сценах своєї третьої опери – «Манон Леско» (1892). Названий принцип організації театральної дії через подвійний – вертикальний та горизонтальний – монтаж композиційно-драматургічних одиниць дозволяє вмістити її в просторово-часовий вимір, у якому створюється багатопланова, рухлива, динамічна картина, що складається з численних мікро-подій. Отже, постає питання про засоби досягнення Дж. Пуччіні подібної художньої якості в масових і багатофігурних оперних сценах, які створювались композитором майже з перших його кроків на шляху становлення авторського музичного театру.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Початок 2000 років був відзначений появою першої в українському музикознавстві монографічної роботи про оперний театр Дж. Пуччіні – кандидатської дисертації О. Корчової (2004). Виокремлюючи типові риси оперного театру італійського маестро, авторка висловлює вкрай плідну для розкриття теми запропонованої статті думку про наявність в його композиторському мисленні візуальності, яка віддзеркалюється у кінематографічній монтажності, панорамності, змінності драматургічних планів, убачаючи їх найбільш переконливий приклад у «Дівчині з Заходу», тобто у творі, що відноситься до 1910 років (с. 13). Проте, названі О. Корчовою якості драматургії наявні вже у ранніх музичних творах Дж. Пуччіні, що дозволяє вважати їх типовими властивостями оперного мислення італійського маестро. Значну користь в процесі аналізу масових і багатофігурних сцен «Манон Леско» принесло вивчення фундаментального дослідження К. Руч'євської, де спеціальна увага приділяється засобам організації подібних композиційно-драматургічних одиниць в оперній епопеї С. Прокоф'єва (Ручьевская, Е., 2010).



Отже, **метою** даної статті є вивчення принципів і прийомів конструювання масових і багатофігурних сцен «Манон Леско» Дж. Пуччіні, які дозволяють розглядати останні у подвійному, просторово-часовому, вимірі.

Викладення основного матеріалу дослідження. У романі Г. Флобера «Мадам Боварі» є вартий уваги епізод, коли Родольф спокушає Емму словами кохання, знаходячись на сільськогосподарській виставці. Обіграючи несумісність любовного освідчення та гранично «зниженої» атмосфери оточення романтичного за своєю природою побачення, письменник розташовує літературний текст у такий спосіб, щоб у читача склалася майже візуальна, стереофонічно-об'ємна картина описуваної події. Автор порушує лінійність розповіді, притаманну прозаїчним жанрам, за допомогою чергування реплік головної виставкою та Родольфа, до того ж, не завжди поданих цілком. Наведемо невеличку цитату з роману:

- «“За розведення цінних культур...” – вигукнув головної.
- Ось, наприклад, коли до Вас заходив...
- “... пану Бізе з Кенкампуа...”
- ... чи гадав я, що сьогодні буду з Вами?
- “... сімдесят франків”» і т. ін. (Флобер, Г., с. 157).

Наслідком застосованого Г. Флобером оригінального прийому стає вертикалізація романного часу, його перетворення на простір. Отже, для досягнення певної смислової мети – надання оцінки персонажам та їх почуттям – письменник був вимушений порушити природні властивості літературної прози, її суто часовий вимір, у зв'язку з чим можна констатувати проникнення до неї рис театральної наочності. Зовсім інша справа – опера. Подібно до будь-якого іншого сценічного жанру, вона належить до просторово-часових видів мистецтва, тобто її художнє ціле регулюється за допомогою оперування категоріями простору та часу. Подвійність оперного хронотопу дозволяє композитору перетворити лінійність подій на їх одночасність, не знехтувавши базисними принципами музично-сценічної системи та не здійснюючи насильства над її суттю. Зауважимо, що в даному випадку йдеться не тільки про візуальний фактор опери як вистави, але й про композиторські прийоми, вироблені впродовж історії

цього жанру, зокрема, в моцартівських ансамблях, буфонних фіналах та, особливо – в багатофігурних і масових сценах, у тому числі Дж. Мейсрбера. Зростання уваги до сценічної форми оперного твору, багатоплановості драматургічного цілого, з одного боку, та прискорення темпоритму театральної події в останній третині ХІХ – на початку ХХ ст., з іншого, стимулювали пошук композиторами шляхів оновлення оперного хронотопу через динамізацію просторово-часових відносин. До цієї когорти належав Дж. Пуччіні, якого можна вважати справжнім майстром оперування просторовими та часовими чинниками в композиції багатофігурних і масових сцен.

Талант Пуччіні як оперного драматурга повною мірою розкрився в опері, що завершила перший період його творчості та опинилася «на порозі» зрілого, пов'язаного з «Богемою», «Тоскою», «Чіо-Чіо-сан». Йдеться про «Манон Леско», де склалися основні риси пуччінієвського театру: тема соціального співчуття, переважна увага до жіночого образу, тип музичної форми, заснований на наскрізному розвитку з одночасним наслідуванням традиційних видів висловлювання персонажів та подільності композиції на різновеликі відносно замкнені епізоди. У «Манон Леско» Дж. Пуччіні також досяг високої майстерності в створенні розгорнутих сцен-картин, що включають численних учасників, зокрема, хор. Багатофігурні та масові епізоди розміщені у вузлових моментах розвитку драматичних подій опери: в першій дії, де відбувається зав'язка сюжетної інтриги, та в третій, в якій остання переходить «точку неповернення», програмуючи трагічну розв'язку в заключній, четвертій.

Перша дія «Манон Леско» являє собою єдину картину, цільність якої підкреслена її назвою: «В Ам'єні». Витримана лінійна послідовність подій, тобто їх часовий вимір, відповідає функціональній моделі «експозиція – зав'язка – розвиток – кульмінація – завершення». Дж. Пуччіні підпорядковує цю логічну схему принципу безперервного драматургічного *crescendo* з відповідним прискоренням змін ситуацій та скороченням часу їх протікання, аж до накладення одна на одну, внаслідок чого самий час набуває просторових характеристик. Експозиційна складова першого акту – до прибуття диліжансу – позбавлена сюжетної інтриги, але відрізняється жвавістю



музичної та сценічної дії, чому сприяє оформлення сценічного простору. Відповідно до його опису в клавірі, він поділений на декілька секторів. Перед глядачем з'являється великий майдан проти поштового двору, до якого веде провулок. На майдані розташований готель, перед яким розставлені стільці. Сцена заповнена студентами, містянами, дітьми, солдатами. Деякі з них прогулюються майданом, інші розмовляють один з одним, сидять за столами та грають в карти. Все це нагадує живописні полотна із зображенням масових гулянь або панорамний показ епізоду міського життя в кінофільмі. Диференціація сценічного простору дає можливість режисерові переносити дію в різні сектори, будуючи живі мізансцени. Наприклад, дівчата приєднуються до студентів, виходячи з провулку; подалі до поштового двору прибуває диліжанс, з якого виходять майбутні учасники драматичної інтриги; Манон покидає де Гріє та зникає в готелі; гравці в карти відвертають увагу Леско і т. ін. Не менш динамічним є музичний рух. Експозиційний епізод побудований за принципом монтажу невеликих композиційних одиниць у лінійній проекції. Проте, їх швидка зміна сприяє виникненню об'ємності, стереофонічності зображення, тобто просторової координати. До того ж, хор поділяється на окремі спеціально позначені групи, кожна з яких має власний тематизм. Досить часто їх спілкування між собою та персоніфікованими героями – спочатку Едмундом, потім де Гріє – зводиться до коротких реплік або сміхової реакції на них, що нагадує про наведений вище фрагмент роману Флобера. Втім, у даному випадку, на відміну від останнього, репліки скоординовані між собою за смыслом. Хор та солісти – учасники діалогу – то відокремлюються один від одного, то єднуються в одномоментному звучанні, подібно до чергування різних акустичних мас у традиції старовинного антифону, тобто співвідносяться за принципом оперування просторовими одиницями. З іншого боку, короткі перегукування хору, стійке дотримання запитально-відповідальної манери спілкування, коливання іронічного та сентиментально-чутливого тону висловлювання про любов утворюють ситуацію гри, ознаками якої є «естафета» реплік та монтажність побудови сцени. Отже, спираючись на доволі традиційні прийоми оперної драматургії – зіставлення загального (хор) та крупного (солісти) планів,

композитор перетворює «пряму» перспективу лінійного (фронтального) виміру оперної картини на «зворотну» об'ємного.

Монтажність будови композиції експозиційного епізоду першої дії доповнюється «мозаїчністю» його тематичної організації. Її основу складає контраст двох тем, відповідно, скерцозної та ліричної, котрі швидко, «на короткій дистанції», змінюють одна одну. Така семантична парність виникає вже на межі оркестрового вступу та аріозного виходу Едмунда, а потім проникає й у саме соло персонажа, відповідаючи ремарці «напівкомічно, напівсентиментально». Короткі мотиви скерцозної теми підтекстовуються словами любовних загравань студентів до дівчат, а далі з'являються постійно, набуваючи наскрізного характеру, що надає їм значення «утриманих» або рефренних. З точки зору семантики до скерцозного тематизму належить жартівлива пісенька де Гріє зі сміховим коментарем Едмунда та студентів. Завдяки «утриманому» тематизму музичний процес ніби вертикалізується, сприяючи цілісно-просторовому сприйняттю картини. Але її центр становить ліричний вихід де Гріє, що передує його ж іронічному відгуку на любовні почуття. Так грайлива атмосфера безтурботності та веселощів пронизується променем поетичної мрійливості, що у наступному епізоді розгориться в жарке полум'я любовної пристрасті. Залишається додати, що експозиційна стадія першої дії має риси арочної структури завдяки поверненню в останніх тактах вихідної теми Едмунда, а потім – тематичного матеріалу оркестрового вступу до неї, також в інструментальному викладенні, який в даному разі наділяється функцією інтерлюдії між двома епізодами, відповідно, «передмови» до сюжетної інтриги та її зав'язки.

На початку другого епізоду першої дії – прибуття диліжансу – з'являються нові персонажі, обумовлюючи багатоплігурність сцени. Едмунд та хор студентів лише коротко висловлюють свій захват від краси та жіночності Манон. Головна ж увага приділяється трьом персонажам: Леско, Геронту та Хазяїну готелю, точніше – їх діалогу. Леско ввівголоса кличе Хазяїна; не дочекавшись відповіді, люб'язно звертається до Геронта та обриває спілкування з ним, знов вигукуючи: «Хазяїн!». Той відповідає, але й цього разу діалог не структурується, перебиваючись короткою реплікою де Гріє, що у захваті дивиться на



Манон. Далі увагу перебирає на себе Геронт, який почергово звертається то до Хазяїна, то до Леско. Нарешті, Хазяїн запрошує їх обох до готелю (у цей момент за знаком Хазяїна прислужник бере речі заїжджих й несе їх у дім). Наведемо словесний текст розглянутої короткої сцени (20 тактів з урахуванням чотирьохтактового соло оркестру).

Леско: «Хазяїн! (Геронту) Шевальє, Ви би могли усім служити прикладом. Хазяїн!»

Хазяїн: «Що Вам бажано?»

Де Гріє (дивлячись на Манон): «Боже, яка чарівна!»

Геронт (Хазяїну): «Друже, цю ніч я тут проведу... (Леско) Перепрошую. Хазяїне, догляньте Ви за речами».

Хазяїн: «Виконаю все».

Кожна з наведених реплік, навіть доволі фрагментарна, набуває індивідуального вокально-інтонаційного наповнення. Композитор використовує вигуки різних видів, говір, кантиленні фрази широкого дихання і т. ін. Зрештою, монтажний принцип реалізується і у масштабі реплік. Водночас, у результаті перехоплення у висловлюваннях персонажів виникає враження «поліфонічності» єдиного «кадра», внаслідок чого у лінійний час втручається просторовість, а сам словесно-музичний час набуває максимальної стислості, сконцентрованості.

Нова деталь сценічного руху – відхід хору в глибину майданного ландшафту – та оркестрова інтерлюдія переводять дію у психологічний план: ліричний дует Манон і де Гріє, а потім любовну арію останнього після розставання з коханою. Тут панує повільний час та внутрішня динаміка статичного з точки зору сюжетних подій висловлювання. Якщо попередній, описаний вище, епізод можна трактувати як введення до зав'язки, то ліричний «стоп-кадр» – це, безумовно, власне зав'язка любовної інтриги. Її драматургічно-подієвий модус з'являється в діалозі Геронта і Леско, які розмовляють про Манон. Але Дж. Пуччіні не залишає їх надовго віч-на-віч. Другим драматургічним планом до них приєднуються дівчата, потім студенти – хоролий елемент, наділений фоновою функцією за принципом одночасного контрасту, або «утриманого контрапункту». Врешті-решт музичний простір розширюється, утворюючи тришарову вертикаль: два хори, соло Едмунда, продовження розмови Леско та Геронта. Лише напри-

кінці свого діалогу вони залишаються на самоті, але спілкування цих осіб не має завершення, відкриваючи шлях до подальших подій.

Починається найбільш складний з точки зору просторово-часової організації ланцюжок епізодів, відзначених суттєвим зростанням густоти музично-словесної тканини та багатомірності сценічних положень. Першою ланкою процесу динамізації та вертикального розгортання подій виступає ситуація гри в карти. Спочатку від портика готелю лунають вигуки гравців (хорові групи студентів та містян); їх коментує Леско, згодом швидко приєднуючись до карткового «турніру». В зону уваги потрапляють Геронт і Хазяїн, які стоять близько до авансцени. Вони обмінюються короткими репліками, домовляючись про викрадення Манон. Далі продовжується сцена з гравцями, де до студентів да містян долучаються дівчата. Отже, розділяючи у часі ситуації гри в карти та зговір Геронта і Хазяїна, композитор, тим не менш, об'єднує їх у просторі, тобто створює враження синхронності тієї та іншої. Усі описані ситуації за участю Геронта і Леско пронизуються новою «утриманою» темою-рефреном, що цементує монтажну фрагментарність композиції та підкреслює смислову безперервність низки сцен. Ця ж тема періодично проводиться в якості супроводу діалогу Едмунда та де Гріє: до драматичної дії залучаються сили протистояння намаганню розлучити закоханих. Наступний, другий, дует Манон і де Гріє водночас розвиває оперний сюжет і підготовлює кульмінаційну ситуацію першої дії – втечу героїв. Отже, тут знаходить продовження психологічний час, який доповнюється подієвим.

Фінальна сцена – стадія завершення першої дії – спочатку будується за принципом обміну короткими репліками між Хазяїном, Геронтом, Леско та Едмундом. Зростаюча напруженість атмосфери підкреслюється не тільки ритмо-інтонаційними, але й агогічними засобами. Починаючись темпом *Allegro moderato*, швидкість руху коливається залежно від емоційного стану обдуреного залицьяльника-невдахи та його партнера. На короткій відстані виникають ремарки *Allegro agitato molto* (Геронт лютує), *Allegro* (Геронт роздумує), *Largamente* (Леско у відчаї), *Moderato con moto* (Леско іронізує). Врешті-решт встановлюється *Andante sostenuto*, що відповідає за-



ключній фазі першої дії: Едмунд і хор коментують невдалий проєкт Геронта, нагадуючи тематизм жартівливої пісеньки де Гріє, у той час як Леско переконає бідолашного старця у здійсненності його бажання возз'єднатися з Манон у майбутньому. Отже, знову виникає вертикалізація часу в цілковитій відповідності до природи вокально-сценічного мистецтва.

У третій дії на найбільшу увагу з точки зору просторово-часових відносин заслуговує сцена переліки засуджених перед їх відправкою до Америки. У протилежність детально розробленим масовим та багатофігурним епізодам першої дії, вона не обіймає всієї площини третьої, наділяючись функцією посилення емоційної напруги описуваних подій та психологічного стану де Гріє. Інакше кажучи, з носія зовнішнього виміру сюжетного змісту, яким такі епізоди виступали на початку фабульного процесу оперного опусу, в кульмінаційній зоні вони перетворюються на такі, що підкорюються завданням ліричної драми.

Власне сцені переліки передує драматичний злам, коли умирювання ніжнішого оркестрового *postscriptum* з проникливою темою в *Ges-dur* у темпі *Andante animato* та нюансі *pp* раптово переривається звуками пострілів за сценою, а в музиці – короткими «вигуками» великого мажорного септакорду *ff* та різкою зміною темпу (*Allegro vivo*). Відразу, також за сценою, лунає заклик хору «До зброї!». На цьому фоні починається діалог Леско, де Гріє і Манон у вигляді коротких, уривчастих реплік, побудованих на закличних інтонаціях. Водночас на сцені з'являється хор, розділений на жіночі групи селянок, містян та народу, а також на три чоловічі: містян, дідів та селян (баси). Фактура спершу підхоплює діалогічність висловлювання персонажів, подібно до пасійних *turbi*. Далі композитор оперує різними якістьми музичної тканини, то розширюючи її за допомогою гармонічних вертикалей, то виділяючи окремі партії. Таким чином, через використання просторово-часових прийомів складається динамічна *музична* (а не тільки театральна) мізансцена.

Новий драматургічний зсув позначений барабаним дробом. Неначе у відповідь на нього починається активний рух на сцені: з казарми виходять солдати та закуті в кайдани жінки. В протилежність

цьому, в музиці панує зовнішня статика, але завдяки багаторазовому повторенню одного мотиву в партії оркестру виникає внутрішня напруга, що посилює атмосферу тривожного очікування подальших подій. Переходом до них слугує вкрай стислий епізод, вирішений композитором за принципом двоплановості драматургічного простору: комендант наказує почати переліку, група селян в остраху відступає, закликаючи один одного мовчати, а потім усі разом тихо коментують: «Переліка почалася».

Зрештою наступає найбільш хвилюючий момент власне перекликання. Музична тканина складається з двох планів: хорового та сольного, які подаються або відокремлено у часі, або у взаємодії, або у сумісному контрастному зіставленні. Солістами виступають Сержант, Леско, Манон, де Гріє. Сержант по черзі вигукує імена засуджених; Леско звертається до присутніх з метою викликати в них співчуття до сестри; Манон промовляє слова прощання та вибачення, адресовані коханому; де Гріє скаржиться на свої страждання. Отже, кожний персонаж – учасник сцени – чітко виписаний у якості самостійної виразної деталі загальної картини.

Подібно до окремих осіб, хор також диференційований, як з боку ставлення до кожної з засуджених, так і з боку фактурної організації. Чотири соціально визначені групи – частково вголос, частково пошепки, але завжди – тихо, обмінюються короткими репліками, що відбивають їх бачення тієї чи іншої жінки. Наприклад: «Яке горе!» – «Яка чарівна!» або «Ах, ось що з нею скоїлося!» – «Ха! Ха!» – «Як нахабно сміється!». Просторовий розшир розглянутої сцени сягає найвищого ступеня після виходу Манон. Група містян (тенори та басы), що захоплені красою героїні, уважно прислухається до слів Леско про загублену любов дівчини, в той час як інші сміються з неї або виражають співчуття. Розподіл музичної вертикалі на різні виконавські та смислові пласти ще більше посилюється, коли до учасників сцени приєднуються Манон, а далі – де Гріє. Після цього у просторовому вимірі драматичної події виникають п'ять змістових планів: дует Манон і де Гріє, виклики Сержанта, коментарі груп хору до виходу чергової дівчини, розповідь Леско про нещасливу долю Манон та реакція на неї частини присутніх.



Наприкінці сцени короткі репліки Манон, де Гріє і тієї групи хору, що прислухалась до слів Леско та співчувала героїні, від напливу почуттів виливаються в дію групи осіб, які намагаються захистити жінку від нападу Сержанта. Нарешті з'являється Комендант, який коротким окликом перериває сперечання.

Як бачимо, в описаній сцені головним драматургічним чинником виступає діалог лаконічних реплік, що пронизує весь музично-сценічний простір. Дж. Пуччіні оперує якісними властивостями сольної-хорової фактури, підпорядковуючи їх, з одного боку, формоутворюючим можливостям акустично-звукової дифузії, з іншого – часовому принципу почерговості виступів персонажів та хорових груп. Унаслідок цих композиторських дій досягається внутрішньо рухливий стан як музичної тканини, так і вертикально-просторового зрізу драматичної ситуації.

Висновки. Театральність в «Манон Леско» Дж. Пуччіні, як і у творах його сучасників-веристів та композиторів ХХ ст., пов'язана з прискоренням темпоритму музично-сценічної дії. Універсальним засобом досягнення цієї мети в опері маестро стали діалогічні форми висловлювання, що отримали найбільш послідовне вираження в масових і багатофігурних сценах. В якості типових діалогічних структур, використаних у «Манон Леско», виступають діалог-спілкування та діалог паралельних реплік. Перший тип характеризується послідовністю лаконічних – майже у межах коротких реплік – смислових ланок, що забезпечує постійне оновлення словесно-музичного та театральні-сценічного руху в його логічній єдності, сприяючи виникненню цілісної динамічної картини. Додамо, що в масових сценах композитор гнучко оперує окремими соціально позначеними групами хору: з одного боку, зіставленням груп з хоровими *tutti* або, навпаки, з поодинокими персонажами. Зрештою, виникає не тільки різноплановість сценічних фігур, але й «гра» акустично-звуковим простором.

Репліки учасників діалогів другого типу не скоординовані між собою за змістом, тобто знаходяться поза логікою причинності, завдяки чому, попри формальне збереження їхньої лінійної (часової) послідовності, вони сприймаються як паралельні, розташовані у просторі.

До того ж, інтоновані персонажами словесно-музичні фрази тяжіють до фрагментарності – навіть лишаються без продовження.

В результаті складаються подвійний – просторовий та часовий – ракурси висвітлення сюжетної ситуації. Часова координата простежується в послідовності подій, їх пульсації та загальному темпоритмі протікання. Щодо просторової, то вона розкривається у двох модулях – як реальна або як ілюзорна синхронізація музично-сценічних одиниць. Реальна утворюється завдяки співіснуванню драматургічних планів (вертикальний монтаж) та оперуванню акустично-звуковими об'ємами (суто музичний, фактурний показник просторовості). Ілюзорна просторовість виникає у тих випадках, коли горизонтальний монтаж коротких, зокрема, незавершених, реплік спрямований не на обмін думками, а на їх паралельне співіснування. На цьому підґрунті складається динамічна картина поза інтенсивним просуванням сюжетної інтриги або для її прискорення. Зрештою, монтажність, покладена в основу обох типів діалогу, визначає співвідношення простору та часу, які постійно перебувають у стані взаємних переходів. Це стосується також поєднання різних за змістом драматургічних планів, що інколи утворює глибинну перспективу музично-театральної сцени.

Подальші напрями дослідження драматургічних принципів Дж. Пуччіні з обраних позицій вбачаються у вивченні шляхів музично-історичного руху оперної поезики, які, з одного боку, передували творчим спробам маестро, а з іншого – були продовжені в ХХ столітті.

ЛІТЕРАТУРА

- Баева, А. (2013). Введение в поэтику оперы XX века. У кн.: *Аспекти історичного музикознавства – VI: Музика і театр в історичному часі та просторі* (сс. 28–38). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Корчова, О. О. (2004). *Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ручьевская, Е. А. (2010). *«Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева*. Санкт-Петербург: Композитор, 480.



Флобер, Г. (1983). *Собр. соч.* (Тт. 1–3). Т. 1. Москва: Художественная литература, 623.

REFERENCES

- Baeva, A. (2013). Vvedeniye v poetiku opery XX veka [An Introduction to the Poetics of 20th Century Opera]. In *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – VI: Muzyka i teatr v istorychnomu chasi ta prostori – Aspects of the Historical Musicology – VI: Music and Theater in Historical Time and Space* (pp. 28–38). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
- Flaubert, G. (1983). *Sobr. soch. [Collected Works]*. (Vols. 1–3). Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 623 [in Russian].
- Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchhini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchoosti kompozytora) [Giacomo Puccini's Music Theater in the Artistic Context of the First Quarter of the Twentieth Century (Based on Composer's Late Creativity)]*. (Candidate thesis in Art Studies). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Ruchevskaya, Ye. A. (2010). «*Voyna i mir*». Roman L. N. Tolstogo i opera S. S. Prokofeva [“*War and Peace*”. The Novel by L. N. Tolstoy and the Opera by S. S. Prokofiev]. St.-Petersburg: Kompozitor, 480 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2019 р.



УДК 78.071.1(477) : 782

DOI 10.34064/khnum2-1802

Бєлік-Золотарьова Н. А.

ORCID 0000-0003-3670-4037

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору

АНОТАЦІЯ ■ Бєлік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору. ■ Соціальні зрушення останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. актуалізували потребу в зверненні до вічних духовних цінностей національної культури. В українському музично-сценічному мистецтві за цей час з'явилася низка творів, що поповнили вітчизняну шевченкіану (опери О. Злотника, В. Губаренка, Г. Майбороди, Л. Колодуба). Традицію втілення образу Кобзаря творчо розвинув О. Рудянський. Значна роль хорових сцен в опері «Шлях Тараса» обумовлює залучення їх до розкриття провідної ідеї твору – показу етапних періодів життя великого поета. Хорові сцени опери своєрідно організовані у часопросторі, набуваючи символічного значення. Розкриття цієї символіки стає ключем до розуміння в сучасному контексті історичної ролі життя й творчості Т. Шевченка. *Мета даного дослідження* – виявити символіку часу-простору в хоровій драматургії опери О. Рудянського.

Хорові сцени опери-біографії репрезентують приїзд Т. Шевченка до Києва по закінченні Академії мистецтв, його діяльність у Кирило-Мефодіївському братстві, арешт і заслання. На основі їх аналізу визначено драматургічну роль хорового чинника в оперному цілому. У хоровому викладі як символ *волелюбності* українського народу звучить пісня «Реве та стогне»; ефект «дзвонювості» символізує *соборність* України; марш *funebre* є уособленням *солдатчини*, а слова-символи «*шлях*», «*доріженька*», «*рух*» є втіленням *долі* Кобзаря, що нерозривно пов'язана з долею українського народу. Символ же оперного цілого – слово-образ «*шлях*». Семантика шляху, руху розкриваєть-



ся як на сценічному рівні, так і на ментальному: безперервно рухаються хвилі Дніпра, йдуть на роботу селяни, нескінченним є шлях арештантів, і саме людське життя – шлях... ■ **Ключові слова:** опера, Тарас Шевченко, поет, хорова драматургія, семантика, символічний часопростір.

АННОТАЦІЯ ■ Белик-Золотарёва Н. А. Хоровая драматургія оперы А. Рудянского «Путь Тараса»: символика времени-пространства. ■ Социальные сдвиги последней четверти XX – начала XXI в. актуализировали потребность в обращении к вечным духовным ценностям национальной культуры. В украинском музыкально-сценическом искусстве за это время появился ряд произведений, пополнивших отечественную шевченкиану (оперы А. Злотника, В. Губаренко, Г. Майбороды, Л. Колодуба). Традиция воплощения образа Кобзаря была творчески развита А. Рудянским. Значительная роль хоровых сцен в его опере «Путь Тараса» обусловила привлечение их к раскрытию ведущей идеи произведения – показу этапных периодов жизни великого поэта. Хоровые сцены своеобразно организованы во времени-пространстве оперы, обретая символическое значение. Раскрытие этой символики становится ключом к пониманию в современном контексте исторической роли жизни и творчества Т. Шевченко. *Цель данного исследования* – выявить символику времени-пространства в хоровой драматургии оперы А. Рудянского.

Хоровые сцены оперы-биографии представляют приезд Т. Шевченко в Киев по окончании Академии художеств, его деятельность в Кирилло-Мефодиевском братстве, арест и ссылку. На основе их анализа определена драматургическая роль хорового фактора в оперном целом. В хоровом изложении как символ *свободолюбия* украинского народа звучит песня «Ревёт и стонет»; эффект «колокольности» символизирует *соборность* Украины; марш *funebre* является олицетворением *солдатчины*, а слова-символы «путь», «дороженька», «движение» воплощают *судьбу* Кобзаря, неразрывно связанную с судьбой украинского народа. Символ же оперного целого – слово-образ «путь». Семантика пути, движения раскрывается как на сценическом уровне, так и на ментальном: непрерывно движутся волны Днепра, идут на работу крестьяне, бесконечен путь арестантов, и сама человеческая жизнь – путь... ■ **Ключевые слова:** опера, Тарас Шевченко, поэт, хоровая драматургія, семантика, символика времени-пространства.

ABSTRACT ■ Bielik-Zolotariova N. A. Choral dramaturgy of the opera “The Way of Taras” by O. Rudianskyi: symbolism of chronotope.

■ **Background.** The last quarter of the 20th century – the beginning of the 21st century, marked in Ukraine by significant social changes, actualized the necessity to turn to eternal spiritual values of national culture, among which Taras Shevchenko’s creativity takes leading positions. During this time, a number of works appeared in Ukrainian musical and stage art that supplemented the domestic “Shevchenkiana” (a total of the works devoted to Shevchenko): the operas by O. Zlotnik, V. Hubarenko, H. Maiboroda, L. Kolodub). The tradition of embodying the image of T. Shevchenko was creatively developed by O. Rudianskyi. The significant role of choral scenes in his opera “The Way of Taras” led to their involvement in revealing the leading idea of the work: to show the main periods of the life of the great poet. Choral scenes are peculiarly organized in the time-space of the opera, gaining symbolic meaning. The disclosure of this symbolism becomes the key to understanding in the modern context of the historical role of T. Shevchenko’s life and work.

The purpose of this study is to identify the symbolism of chronotope in the choral dramaturgy of the opera by O. Rudianskyi.

The following events from the life of Shevchenko are presented in the opera “The Way of Taras” by O. Rudianskyi (1992, 2nd ed. 2002: the libretto by V. Yurechko & V. Reva): his arrival to Kiev from St. Petersburg after the graduation of the Academy of Arts, the activity in The Brotherhood of Saints Cyril and Methodius, finally, the arrest and the exile. The composer uses the choral factor in full – almost every stage of the opera has choral episodes, which receive various functions depending on the development of the dramaturgy of the opera. O. Rudianskyi created the images of the Ukrainians – peasants, young men and women, children, members of the Cyril and Methodius Brotherhood, prisoners, soldiers – by the use of male, female, children and mixed choir compositions. The opera includes: the “Ukrainian world”, which obtains its characteristic precisely due to the presence of choral singing; the “Kazakh world”, which is represented mostly by solo and dancing episodes; the “Russian world”, which is presented through the spoken dialogues, orchestral fragments, choral recitation.

The radical contrast in the depiction of Ukraine, the Kazakh steppes, and the St. Petersburg world creates to the chronotope changes in connection with the plot: Taras Shevchenko is free in Ukraine, he is not free in Russia and Kazakhstan.



The opera-biography “The Way of Taras” almost for the first time at the Ukrainian musical stage emphasizes in the image of Shevchenko, who was a poet and a painter, the versatile of his creative personality.

O. Rudianskyi introduces the method of artistic documentalism in revealing the events of T. Shevchenko’s life path, but along with the real people (Kostomarov, Petrov, Veresai), there are also fictional characters (the caretaker of the steppe – “Berehynia stepu”). Each of the pictures of the opera highlights a certain episode of the biography of the hero. The fragmentary character inherent in the opera by O. Rudianskyi makes it similar the opera “in four novels” “Taras Shevchenko” by H. Maiboroda and the opera-phantasmagoria “Poet” by L. Kolodub.

Two female characters in the opera, Oksana and Zabarzhada, presents as a symbol of Taras’s unrealizable love. The image of Oksana – the first love of the poet – is created due to choreography, that makes it possible to define a ballet as another genre component of the composition. The development of the female theme involves both the women’s and the mixed choirs.

O. Rudianskyi found a new approach to embodiment of the personality of the artist and poet in the first picture of the opera. This is the moment when T. Shevchenko is painting one of his picture on the bank of the Dnieper, reciting, at the same time, the lines of his immortal verse “Reve ta stohne Dnibr shyrokyi” (“The broad Dnieper is roaring and moaning”), which became a folk song. In the fifth picture of the opera it is being sung powerfully by the choir – all Ukrainian people. So, the poet is presented as a prophet and spiritual leader of the people. Inspired by the Poet, people spoke out against the tyranny of the authorities. T. Shevchenko’s prayer with a mixed choir “To me, O God, give love on Earth” (“Meni zh, mii Bozhe, na zemli podai liubov”) is the reminiscence of the first picture, where the Poet created his immortal verse (its reciting with the vocalization of the choir basses).

Conclusions. Thanks to choral scenes in the opera “The Way of Taras” by O. Rudiiyansky, a single space-time is created, in which the composer gives to the choir a symbolic meaning. In the choral presentation, the song about Dnieper River sounds as a symbol of *freedom* of the Ukrainian people; the effect by choir “church bells” symbolizes the *conciliarity* of Ukraine; the *Marche funebre* is the personification of the *soldier serve*, and the words-symbols “*path*”, “*movement*” embody Poet’s *fate*, inextricably linked with the fate of the Ukrainian people. The symbol of the opera whole is the word-image “*path*”. The semantics of

the path, the moving is revealed both on the stage and on the mental levels: the Dnieper waves are constantly moving, the peasants are going to work, the path of prisoners is endless, and human life itself is the *Path*... ■ **Key words:** *opera, Taras Shevchenko, poet, choral dramaturgy, semantics, symbolism of time-space, chronotope.*



Постановка проблеми. Остання чверть ХХ – початок ХХІ ст. з їх бурхливими соціальними зрушеннями актуалізували потребу в зверненні до вічних духовних цінностей національної культури, зокрема, необхідність подальшого осмислення творчої спадщини та особистості Тараса Шевченка. В українському мистецтві за цей час з'явилася низка нових орус'ів, що поповнили вітчизняну шевченкіану, зокрема, і в оперному жанрі. За творами Кобзаря написані опера-дума «Сліпий» О. Злотника (1988), опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка (1991). До художнього втілення особистості великого поета слідом за оперою в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди звернувся Л. Колодуб – в опері-фантазмагорії «Поет» (перша редакція – 1988 р. – «Поет. Тарасові сни», друга – 1994–1999 рр. – «Поет»). Традицію втілення образу Кобзаря, запроваджену Г. Майбородою та Л. Колодубом, творчо розвинув О. Рудянський в опері «Шлях Тараса» (перша редакція – 1992, «Чумацький шлях Тараса», друга – 2002 – «Шлях Тараса»). Значна роль хорових сцен опери обумовлює залучення їх до розкриття провідної ідеї твору – показу етапних періодів життя великого поета України. Внаслідок цього хорові сцени опери отримують своєрідну часопросторову організацію, яка набуває символічного значення. Розкриття символіки оперного твору стає ключем до розуміння в сучасному контексті історичної ролі життя й творчості Поета в зв'язку із долею українського народу. Отже, **мета дослідження** – виявити символіку часу-простору в хоровій драматургії опери О. Рудянського «Шлях Тараса» – постає як **актуальне** завдання для сучасних вітчизняних музикознавців.

Виклад основного матеріалу. Опера-біографія «Шлях Тараса» О. Рудянського (лібрето в першій редакції Віталія Юречка, у другій –



Віталія Юречка та Віктора Реви; прем'єра – 09.04.2014, Донецьк) чи не вперше в українській оперній шевченкіані репрезентує цілісний образ Кобзаря – поета й художника, підкреслюючи універсалізм особистості великого сина українського народу. Композиція на дві дії, п'ять картин з епілогом представляє важливі події з його життя: приїзд до Києва з Петербурга по закінченні Академії мистецтв, діяльність в Кирило-Мефодіївському братстві, нарешті, арешт і заслання.

О. Рудянський запроваджує метод художнього документалізму в розкритті подій життєвого шляху Т. Шевченка, але поряд із реальними людьми (Костомаров, Петров, Вересай) діють і вимислені персонажі (Берегиня степу). Кожна з картин висвітлює певний фрагмент біографії Кобзаря. Фрагментарність, притаманна опері О. Рудянського, споріднює її з оперою в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, оперою-фантазмагорією «Поет» Л. Колодуба. Так, і Г. Майборода, і О. Рудянський обрали ті події з біографії Кобзаря, що відіграли значну роль у житті українського генія (приїзд до України по закінченні навчання, перебування в Новопетрівській фортеці тощо). Кожна картина оперних творів Л. Колодуба й О. Рудянського, як і кожна новела в оперному творі Г. Майбороди, містить своє коло діючих осіб, а образ Т. Шевченка є протагоністом.

Хоровий чинник в творі О. Рудянського задіяний у повному обсязі – практично кожна сцена оперного цілого має хорові епізоди, що отримують різноманітні функції в залежності від розвитку драматургії музично-сценічного твору. О. Рудянський, за рахунок використання різних складів хорового масиву, створив образи українського народу: селян, парубків і дівчат, малечі, студентів, арештантів, солдат. В опері репрезентовані як українській світ, що отримує характеристики саме за наявності хорового співу, так і казахський, який подано автором більшою мірою через сольні епізоди, стихію перегонів і танцю, а також – російський, за рахунок розмовних діалогів, оркестрових фрагментів, хорової речитації. Хоча в авторських коментарях зауважено: «Дії відбуваються в Україні і в Казахстані» (Рудянський, 2008, с. 2), аналіз опери виявив, що за методом художнього документалізму в творі відображені такі географічні локуси, як Україна, Росія й Казахстан. Виходячи з концепції твору, зазначимо, що російський

часопростір стає витокком трагедії Поета, а роль Росії – доленосною в життєвому шляху Тараса Шевченка (третя картина, Петербург, діалог царя Миколи І і графа Орлова, де вирішується доля Т. Шевченка; четверта картина – Оренбурзький гарнізон). Впровадження корінного контрасту в змалюванні, з одного боку, України, з іншого – Росії та казахських степів, засноване і на тому факті, що в Україні Т. Шевченко – вільний, в Росії та Казахстані – ні.

Вже в оркестровому вступі до опери з'являються теми, що надалі стануть її лейтмотивами-символами та сприятимуть її цілісності. Це, перш за все, тема української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий», ритмічна й гармонічна складові якої подані композитором у власному баченні. Вступові притаманний рапсодичний стиль, що близький до кобзарського мистецтва: вільна побудова, часті зміни тематизму, темпу. Кульмінація (цифра 5), за рахунок появи дзвонистості, створює образ нездоланності. Завершує вступ тематизм пісні «Реве та стогне», що є символом ствердження єдності українського народу, на тлі незмінних пунктирних кварто-квінтових інтонацій.

Перша картина опери змальовує весняний пейзаж, який Т. Шевченко, милуючись, прагне перенести на полотно. Таким чином, виникає «пейзаж у пейзажі». Доповнює поетичну картину декламація Поетом рядків свого безсмертного твору-символу Дніпра, що став народною пісню. Тобто, композитором застосований прийом мелодрами, коли оркестрово-хорове тло створює звуковий «пейзаж» до поетичних рядків, що озвучені героєм-солістом. Його декламація в супроводі чоловічого хору сприймається як драматичний речитатив. У трактовці хору (басова партія) спостерігається певна динаміка – від витриманих звуків до мелодизації. І ця мелодія-вокаліз виходить на перший план під час пауз у соліста, а з другої строфи вірша (ц. 4) утворюється своєрідний дуєт *solo* й басової партії. Збільшена секунда, що притаманна думному ладові, споріднює тематизм із фольклорними витоками, підкреслюючи зв'язок народу й Поета. Отже, відбувається процес мелодизації як омузичення шевченківського Слова. Це *символ музикальності поезії Т. Шевченка*. Оркестр, тим часом, створює образ бурхливого Дніпра, змальовуючи накочування й тріпотіння валів за рахунок гармонічної фігурації й хвилеподібного тематизму. Ці зо-



бражальні елементи наприкінці картини трансформуються у дзвони, створюючи арку до вступу. Третя строфа (ц. 5) є тональною репризою цієї своєрідної тричастинної побудови, де другий розділ (ц. 4) – кульмінація з точки зору інтонаційної драматургії. Поет на сцені знову повертається до замальовок, до мольберту. На очах у слухачів створюються пейзаж і вірш, тобто композитор показує єдність іпостасей Шевченка-поета й Шевченка-художника: митець на полотні малює картину, яку одразу ж відтворює в слові.

Здавалось би, українська опера відобразила все різноманіття підходів до розкриття образу Шевченка та відтворення в оперному жанрі особистості митця, але О. Рудянський віднайшов новий, поєднуючи з образом Поета елементи національної символіки – зображення хвиль Дніпра, інтонації у збільшенні теми «Рече та стогне» та «дзвони» в оркестрі. Адже нескорений Дніпро – то є *символ свободи*, а дзвони Софії Київської – *символ соборності, єдності української нації*.

На сцену виходять селяни, що йдуть працювати в полі. Змальовуючи образ земляків Тараса, О. Рудянський використовує українську народну пісню «Та вози риплять, та ярма бряжчать». За традиціями народного гуртового виконавства, заспіває соліст, а чоловічий хор підхоплює. Композитор застосовує терцові втори, унісони, змінні розміри для створення розлогої мелодії, насиченої мелізмами, що звучить на тлі *basso ostinato* в оркестровій партії, яка від другого куплету поступово урізноманітнюється. Текст другого куплету О. Рудянський надає двічі (ц. 2), але вдруге – в більш насиченому варіанті з точки зору поліфонізації фактури, динамічного розвитку. Саме другий варіант стає кульмінацією хору. Чоловічий хор «Та вози риплять, та ярма бряжчать» характеризує селян – земляків Т. Шевченка, демонструючи їх працьовитість як вияв ментальності українського народу. Поет, заслухавшись, висловлює думку, яка теж стосується національного характеру українців: «Співають навіть тоді, коли плакати хочеться...». Ремарка автора вказує: «Здалеку доноситься передзвін» (ц. 5), і Поет зауважує, що то є ранкові дзвони Софії Київської. Останні майстерно відтворені композитором в оркестровій партитурі, й таким чином здійснюється відсилання до увертюри й першої картини (ц. 4).

Зустріч Т. Шевченка з кобзарем О. Вересаєм, що відбувається надалі, радісна, бо Поет чує у виконанні кобзаря свої вірші, і, водночас, сумна, бо саме під час спілкування він дізнається про трагічну долю Оксани – дівчини, в яку був закоханий, чий образ у подальшому стає *символом першого кохання*. Під час драматичної розповіді небаogi Вересая Уляни на сцені з'являється видіння – Оксана, вся в білому – перше видіння шевченківської Музи в опері. Її образ композитор створює засобами хореографії, що додає у твір ще одну жанрову складову та дозволяє визначити його як «оперу-балет». З появою Уляни та, опосередковано, Оксани в опері починає розвиватися жіноча тема, до розкриття якої наприкінці першої картини долучатиметься й жіночий хор – «Дивлюся, аж світає».

За принципом контрасту, після тріо Уляни, Тараса й Вересая, що сповнене жалем про загублену долю Оксани, на сцену з веселим гамором вибігають діти, декламуючи першу фразу жартівливої пісеньки «А наш жучок по дереві ходить». Ігрове начало яскраво виражене у словах пісеньки, її задерикуватій мелодії з куплетно-варіаційною структурою, де зміни відбуваються лише в оркестровій партитурі. Композитор застосовує принцип наскрізного розвитку, й одна сцена природно переходить в іншу. Зі сміхом з'являються на сцені юнаки й дівчата, нагадуючи про радість життя, й на їх прохання Уляна співає пісню «Як би знала». Уляна співає, пританцювуючи, ніби не усвідомлюючи трагедії дівчини, в якій загинув коханий. Композитор трактує цю трагічну пісню як *символ божевілья* – стану, у якому нерідко опинялися героїні поезій Т. Шевченка. Згідно ремарці автора, дівчата й юнаки дякують Уляні, а продовженням гуляння стає жартівливий танець, який має назву «Троїсті музики». Завершує вечірне гуляння молоді хоровод, який дівчата ведуть з юнаками, співаючи українську народну пісню «Дивлюся, аж світає». Жанр цього жіночого хору є синтезованим, бо поєднує риси вальсу (*Tempo di Valse*), ноктюрну (що витікає зі змісту тексту) й хороводу (за ремаркою композитора).

Дія другої картини відбувається у квартирі М. Гулака, де зустрілись члени Кирило-Мефодіївського братства. У монолозі Тараса «Кругом неправда і неволя» автор знову застосовує декламацію, а чоловічий хор – студенти – виконує функцію підтримки («Наші почув-



тя»). Після слів Костомарова про федерацію під владою російського царя, студенти розпочинають вокаліз, на тлі якого Шевченко висуває тезу, що метою Кирило-Мефодіївського товариства має стати боротьба з існуючим ладом. В цей момент чоловічий хор повторює його гасла: «Боротьба проти ладу, нерівності, боротьба за республіканський устрій», підсилюючи думку поета. Квінтет (Білозерська, Петров, Гулак, Шевченко, Костомаров) виявляє розбіжності у прагненнях членів товариства. Згодом композитор поширює прийом декламації на хорovu партію («Ми мусимо мати певну мету»). Підтриманням тези Кобзаря і *символом єдності* з ним є хорове повторення його останніх слів – «Можна й на каторгу», інтонаційне споріднене з його репліками (що виявляється у застосуванні малої терції вгору в теноровій партії), й подальше підтримання дієвої функції хорового чинника («Життя і землю обновить»).

У третій картині відбувається «стискування» часу-простору. Під час розмовного діалогу Миколи І й графа Орлова на тлі нескінченного звучання tamburo в Tempo di Marcia, яке є *символом майбутньої солдатської долі* Кобзаря, цар виголошує вирок: «Художника Шевченка за складання обурливих і високою мірою зухвалих віршів <...> віддати рядовим до Оренбурзького Окремого корпусу...» (Рудянський, 2008, с. 97). Важливого значення в опері набувають ремарки композитора. Так, оркестровому епізоду, що є зв'язкою між розмовним діалогом і наступним хором, передує ремарка, де з'являється ключове слово «Битий шлях» (*курсив мій* – Н. Б.). Саме тут натовп жінок, Уляна й Вересай очікують на арештантів. Отже, все вже відбулось: Т. Шевченко – арештант. І він знаходиться між арештантів як учасник хору. Здалеку чути чумацьку пісню, яку співає хор арештантів. Розлогу мелодію розпочинають баси: «Да було ж літо, та стала зима». Відбувається протиставлення – холодів і тепла, *волі й неволі*. Діалогічна сюїта в опері продовжується. О. Рудянський створює неперевершену обробку народної пісні, застосовуючи принципи народно-підголоскової поліфонії, спів *a cappella*, зміни метру, куплетно-варіаційну структуру, які вибудовують ілюзію нескінченності руху мелодії – образ безкінечного шляху. Вигуки «Гей», які, крещендуючи, поступово призводять до кульмінаційної зони, далі поєднуються

зі дзвонами, що з'являються в оркестровій партії. Інтонаційна сутність та ритмоформула дзвонів споріднені з такими у вигуках «Гей!», вказуючи на застосування композиційного принципу синтезу. І знову з'являється символічна ремарка автора: «*Рух* колони зупиняється» (*курсив мій* – Н. Б.) – життя Шевченка як творця, його митецький шлях має зупинитися, бо на засланні йому заборонено писати й малювати. Жінки оточують арештантів, і композитор задля створення сцени прощання, яка є *символом страждання* (ц. 10), застосовує алеаторику, що контролюється розміром 5/4, змінює тональність з *a-moll* на *c-moll*. Уперше в третій картині з'являється мішаний склад хору. Наступний куплет звучить могутньо, в опорі на насичену оркестрову фактуру, де «дзвони-вигуки» сприймаються як плач, враховуючи їх «ламентозну» інтонаційність та застосування *ostinato*. Кульмінацією є п'ятий куплет народної пісні, де чумак просить товариша схоронити його на чужій сторонці. Хор-прощання символізує й закінчення вольного шляху Тараса. Отже, зміна двох картин – другої і третьої, Волі й Неволі – символізує й кардинальні зміни в долі героя.

Для четвертої картини другого акту відбувається в Оренбурзі. Як уже зазначалось, український народ показаний через хоровий спів, а представники казахського – через solo, перегони й танці. Отже, четверту картину розпочинає невеликий оркестровий вступ (Grave), що змальовує вечірні сутінки, й сумна пісня Берегині степу про важке життя степовиків. Її змінює казахська народна пісня «Сатангула», а далі – танець дівчат «Косалка» та кінські перегони дівчини й джигітів «Байга». Появу на сцені Тараса Шевченка, що вже кілька років – у солдатчині, супроводжує його лейттема, за О. Рудянським, «тема Долі поета» (Рудянский, 2010, с. 140), що вперше звучала в оркестровому вступі до опери (ц. 4).

Поет думками переноситься до України – виникає видіння рідного краю, й звучать безсмертні рядки «Думи мої, думи». Якщо в першій картині опери Шевченко перед очима слухачів малює, а хор «одохотворяє» його полотно, то в четвертій картині, навпаки – він пише вірш, а мішаний хор *a cappella* «Думи мої» виступає як відображення шевченківських слів... Повільний темп (*Lento*), що доволі часто застосовує композитор, *символізує безкінечний стражденний шлях Поета*.



На сцені з'являється Забаржада, яку, за ремаркою композитора, Т. Шевченко зустрів на засланні, коли його шлях зі сповненого надій перетворився на пекло, коли після щасливо отриманої волі він знову став невільним, бо становище рядового у війську на чужині було чи не гіршим за кріпацтво. Жінка поїхала за ним, але Т. Шевченко відмовляється від кохання, бо не хоче занাপастити долю Забаржади. Сцена прощання Шевченка з коханою – одна з найбільш виразних ліричних сторінок оперного цілого, просякнута тугою за нездійсненим щастям.

П'ята картина – Новопетрівський форт, останнє місце заслання Митця. Після короткого оркестрового вступу звучать геніальні рядки Кобзаря «Лічу в неволі дні і ночі». Арію Тапаса (*Moderato sostenuto*) розпочинає видозмінена ритмічно квартова інтонація його лейтмотиву, а під час декламації (ц. 7) лейтмотив звучить в оркестрі в повному обсязі. Поступово крещендуючи, його звучання призводить до могутньої кульмінації (*ff*), яку, за принципом контрасту, змінює тужлива мелодія (*Lento*). Тяжкі роздуми Шевченка повертають до перших рядків поезії, створюючи вербальну й інтонаційну арку до початку арії. І знову композитор застосовує динамічний і фактурний різновид контрасту – оркестровий епізод *ff Pesante* покликаний створити образ бездушної сили, що нищить все на своєму шляху.

Раптом лунає сигнал труби на тлі *tamburo (Allegro)*, який нагадує поетові про страшну дійсність. Як підтвердження, за лаштунками в супроводі *tamburo* звучить солдатська пісня «Попід лісом» (*Tempo di Marcia*). Марш постає тут символом знуцання, неволі. Доріженька в пісні перетворюється на «битий шляшок», новобранці ж, яким «по сто палок дають», «весело співали»... Пісня розкриває риси ментальності українців: від зухвалого сміху крізь сльози, веселощів на межі смерті, на тлі тортур і приниження – до боротьби за волю й гідність. Отже, ще один композиційний план опери – трагічний гротеск. Марш перетворюється на марш *funebre*, на тлі якого Шевченко, за ремаркою О. Рудянського, «в заціпенінні спостерігає за сценою покарання свого земляка Скобелева» (Рудянський, 2008, с. 172). Скобелев в опері – символ *тортур*, які витримує Т. Шевченко. Щоби підкреслити єдність митця зі страждаючим народом у ненависті проти тиранів,

композитор застосовує ритмізовану хорову речитацію на тлі теми маршу *funebre* «Веселися, лютий кате, проклятий, проклятий!», яку розпочинає Поет; хорові партії, вступаючи почергово з різними ритмоформулами, поступово підсилюють звучність у русі до кульмінації – могутнього хорового вокалізу-плачу.

Далі починається сцена видіння. Спочатку двійником Шевченка був Вересай, що співав вірші Поета, тепер – Скобелев, страждання якого постають як віддзеркалення тих, що випали на долю Кобзаря і всього українського народу. Ще один шлях – шлях Скобелева – постає як символ – Шевченко веде Скобелева (ремарка композитора). Й саме тут розпочинається сцена видіння Тараса, для змалювання якої композитор знов вводить повільний темп (*Largo*) й хоровий плач на тлі оркестрово-хорових дзвонів. «Прорив» мелодії «Реве та стогне» в хоровому викладі створює арку до першої картини. Важливість семантики образу Дніпра – символу України, який виникає завдяки застосуванню фольклорного зразка, підкреслено й ремаркою композитора, де гнів народу порівнюється зі штормовими дніпровими хвилями. Алюзії на українську народну пісню «Реве та стогне Дніпр широкий» бачимо в русі жіночого хору по d-moll' ному тризвуку, що синтезується з мелодичною лінією на слова «Додолу верби» в чоловічого складу, яку продовжує жіноча група хору – з текстом «сердитий вітер завива». Хор-народ співає пісні Т. Шевченка. Поет постає в іпостасі пророка, бо він спочатку склав цей вірш, а тепер його могутньо співає весь український народ. Хор стає виразником і внутрішньої творчої «праці» Тараса, й зовнішньої дії, що підкреслює єдність народу і Поета, який перетворюється на Кобзаря. Натхненний Поетом народ виступив проти свавілля влади: аріозо Тараса «А люде виростуть» з надією слухають люди, що оточили Поета. Декламація ж Шевченка на тлі мішаного хору, що йде слідом – «Мені ж, мій Боже, на землі подай любов» – є ремінісценцією першої картини, де митець створював і декламував свій безсмертний вірш у супроводі вокалізу басової партії хору.

Розстріл повсталого народу є фіналом створеної композитором картини придушення прагнення до волі: спочатку сцена побиття Скобелева, потім Шевченка і, згодом, – усього народу. Видіння Тараса



зникають. І композитор «надає слово» Кобзареві – спочатку лунає «Заповіт» *solo* – «Як умру, то поховайте», а в епілозі, де репрезентована сучасна Україна під час шевченківських свят – рядки його геніальної поезії «І мертвим, і живим...», створеної 1845 року:

«Любітеся, брати мої...
То воля Господа. Годіть!
Смірітеся, молитесь Богу
І згадуйте один другого,
Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть...
Любітеся, брати мої» (Рудянський, 2008, с. 224).

Отже, в оперному полотні О. Рудянського представлений цикл заповітів, з якими звертається до нащадків Тарас Шевченко, що споріднює твір з оперою «Поет» Л. Колодуба, де у фіналі звучить «Заповіт» у виконанні мішаного хору та незримих голосів, що декламують його рядки різними мовами, втілюючи ідею «нерукотворного пам'ятника» Поетові. Опера «Шлях Тараса» починається й закінчується навесні, на березі Дніпра. Так утворюється своєрідне коло, що теж зближує опери Л. Колодуба й О. Рудянського. Епілогом опери «Шлях Тараса» є образ оновленої України, майбутнього прийдешніх поколінь. Як і в опері-новелі Г. Майбороди, в оперному творі О. Рудянського, в заключній оркестрово-хоровій композиції «Квітуча Україна», нащадки прославляють Кобзаря. Таким чином, безсмертне Шевченкове Слово в поєднанні з Музикою є, у контексті сьогодення, *символом зв'язку Минулого й Майбутнього*.

Висновки. Завдяки хоровим сценам в опері «Шлях Тараса» О. Рудянського створюється єдиний часопростір, в якому композитор надає хору символічного значення. В хоровому викладі, як символ *волелюбності* українського народу, звучить пісня «Реве та стогне»; ефект «дзвонистості» символізує *соборність* України; марш *funebre* є уособленням *солдатчини*, а слова-символи «*шлях*», «*доріженька*»,

«рух» є втіленням «долі» Кобзаря. Символом же оперного цілого є слово-образ *«шлях»*, семантика шляху, руху розкривається як на сценічному рівні, так і на ментальному: безперервно рухаються хвилі Дніпра, йдуть на роботу селяни, нескінченним є шлях арештантів, і саме людське життя – *шлях*...

ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20 с.
- Рудянский А. (2010). *Мой путь в искусстве*. О. А. Шумилина (Ред.). Донецк: ДГМА имени С. С. Прокофьева, 328.
- Рудянский О. (2008). *Шлях Тараса. Опера на дві дії, п'ять картин з епілогом: лібрето В. Юрченка і В. Рєви*. (Клавір). Донецьк, 244.
- Шевченко Т. (2004). *Кобзар*. (Третє повне видання за ред. В. М. Доманицького). Рівне: Волинські обереги, 640.

REFERENCES

- Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Operno-khorova tvorchist ukrainykykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia: shliakhy rozvytku [Opera and choir creativity of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century: ways of development]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
- Rudianskyi, O. (2008). *Shliakh Tarasa. Opera na dvi dii, piat kartyn z epilohom: libreto V. Yurchenka i V. Revy [The way of Taras. An opera with two acts, five paintings with an epilogue: the libretto of V. Yurchenko and V. Reva]*. (Clavier). Donetsk, 244 [in Ukrainian].
- Rudyanskiy, A. (2010). *Moy put v iskusstve [My Way in the Art]*. O. A. Shumilina (Ed.). Donetsk: DGMA imeni S. S. Prokofyeva, 328 [in Ukrainian].
- Shevchenko, T. (2004). *Kobzar*. (Third full edition). Rivne: Volynski oberehy, 640 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.09.2019 р.



УДК 782.1.071.1 (477) : 78.01

DOI 10.34064/khnum2-1803

Маклюк Д. М.

ORCID 0000-0001-9538-0381

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Специфіка втілення образу Т. Шевченка в опері Л. Колодуба «Поет»

АНОТАЦІЯ ■ **Маклюк Д. М. Специфіка втілення образу Т. Шевченка в опері Л. Колодуба «Поет».** ■ Твір Л. Колодуба – визнаний взірець сучасної музичної шевченкіани – від прем'єри в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка (2001) до сьогодні залишається в його репертуарі, а харківський спектакль 2011 р. став світовою подією: в записі Українського радіо він транслювався в 78 країн світу. Творчість Л. Колодуба привертає значну увагу; тим не менш, цілісний аналіз концепції опери та образу її провідного героя, як і вокально-сценічної трактовки твору колективом ХНАТОБу досі не здійснювався. *Мета статті* – сформулювати концепцію сценічного втілення образу Поета в однойменній опері Л. Колодуба на основі її постановчої версії в Харківському оперному театрі та власного сценічного досвіду автора, який наразі є єдиним виконавцем партії головного героя.

З'ясовано, що символіка є в опері одним з основних засобів художньої виразності. Образ Т. Шевченка трактований багатозначно: доля поета збігається у сприйнятті глядача з долею самого українського народу в його прагненні до свободи в ситуації протистояння самодержавному режиму, а свобода поетичного та громадянського Слова постає як усвідомлена необхідність у боротьбі за честь та гідність людини. Кульмінаційна фінальна сцена аутодафе – спалення Яна Гуса, героя поеми Шевченка, – стає символом знуцання і над самим Поетом, і над народом, частиною якого він є. Музична мова партії Поета природно наближена до стилістики кобзарських дум, водночас наслідуючи речитативно-декламаційно-аріозний тип висловлювання – ознаку психологічного музичного театру. Опера надає багатий мистецький матеріал

для дослідження драматургічного мислення інноваційного типу в контексті розвитку національної традиції жанру та є перспективною для подальшого вивчення. ■ **Ключові слова:** музична шевченкіана, опера, драма, образ Поета (Кобзаря), вистава, Харківський національний академічний театр опери та балету, інтерпретація, поліфонічна драматургія, символіка засобів художньої виразності.

АННОТАЦІЯ ■ Маклюк Д. М. Специфика воплощения образа Т. Шевченко в опере Л. Колодуба «Поэт». ■ Сочинение Л. Колодуба – признанный образец современной музыкальной шевченкианы – от премьеры в Харьковском театре оперы и балета им. Н. Лысенко (2001) до сего дня остаётся в его репертуаре, а харьковский спектакль 2011 г. стал мировым событием: в записи Украинского радио он транслировался в 78 стран мира. Творчество Л. Колодуба привлекает значительное внимание; тем не менее, целостный анализ концепции оперы и образа её ведущего героя, как и вокально-сценической трактовки произведения коллективом ХНАТОБа, до сих пор не осуществлялся. *Цель статьи* – сформулировать концепцию сценического воплощения образа Поэта в одноименной опере Л. Колодуба на основе её постановочной версии в Харьковском оперном театре и собственного сценического опыта автора – единственного исполнителя партии главного героя в настоящее время.

Выяснено, что символика является в опере одним из основных средств художественной выразительности. Образ Т. Шевченко трактован многозначно: судьба поэта совпадает в восприятии зрителя с судьбой самого украинского народа в его стремлении к свободе в ситуации противостояния режиму самодержавия, а свобода поэтического и гражданского Слова выступает как осознанная необходимость в борьбе за честь и достоинство человека. Кульминационная финальная сцена аутодафе – сожжения Яна Гуса, героя поэмы Шевченко – становится символом надругательства и над самим поэтом, и над народом, частью которого он является. Музыкальный язык партии Поэта естественно приближен к стилистике кобзарских дум, одновременно наследуя речитативно-декламационно-ариозный тип высказывания, характерный для психологического музыкального театра. Опера даёт богатый художественный материал для исследования драматургического мышления инновационного типа в контексте развития национальной традиции жанра



и перспективна для дальнейшего изучения. ■ **Ключевые слова:** *музыкальная шевченкиана, опера, драма, образ Поэта (Кобзаря), представление, Харьковский национальный академический театр оперы и балета, интерпретация, полифоническая драматургия, символика средств художественной выразительности.*

ABSTRACT ■ Makliuk D. M. Specificity of embodiment of Shevchenko's image in Lev Kolodub's opera "Poet".

■ **Formulation of the problem, analysis of the publications on the topic.**

The opera by Lev Kolodub "Poet" is one of the recognized examples of modern "Shevchenkian music" and the outstanding achievement of the composer. From the very premiere at the Kharkiv Opera and Ballet Theater named after M. Lysenko (2001) to this day, this work has been preserved in the theater's repertoire, and the 2011 Kharkiv performance has become a world event: in the recording of Ukrainian Radio, it was broadcast to 78 countries of the world by the European Broadcasting Union. L. Kolodub's creativity attracts considerable attention of researchers and was covered in various sources, including monographic essays (Zahaikevych, M., 1973), scientific, encyclopedic, journalistic articles (Bielik-Zolotariova, N., 2009; Sulim, R., 2010; Paukov, S., 2007), where the opera "Poet" is mentioned in different contexts. The reviews of premiere performances of this opera were given: in scenic version at Kharkiv (Velychko, Yu., 2002) and in philharmonic variant in Kyiv (Sikorska, I., 2004); in his interviews, the composer also recalled this work. Nevertheless, the holistic analysis of the concept of the opera and the image of its leading hero, as well as its vocal-stage interpretation by the Kharkiv Opera's artistic collective, has not been carried out yet.

The objective of this article is to formulate the concept of the stage embodiment of the Poet's image in the opera of the same name by L. Kolodub, on the basis of its interpretation at the Kharkiv National Opera and Ballet Theatre and self-own scenic experience of the author of these words, which is currently the only performer of the protagonist's part.

Summary of the main material. The composer has many times emphasized the outstanding importance of Taras Shevchenko's work for every Ukrainian. "I consider Shevchenko to be a personality who has arisen on the basis of Ukrainian folklore. She is understandable to everyone, everyone cares – this is a very social poet. Many perceive him naturally, since the problems of his works excite and

affect people. Shevchenko is incredibly interesting! I constantly re-read him and every time I find a new one. The main thing is that he himself suffered, all this is transmitted in his poetry. At the same time, he is a very big optimist, a warm-hearted person” (from the interview, as cited by Koskin, V., 2008b).

The composer noted that the scenic life of his opera was not easy: at first the work arose interest both in Dnipropetrovsk and Kyiv (Children’s Music Theater on Podol, National Opera Theater). In 1988, when the opera was created, S. Turchak, who was supposed to be the conductor, suddenly passed away, and the new management of National Opera deleted it from their plans. Nevertheless, the opera was staged at Kyiv in the philharmonic performance in the arrangement for soloists, choir and brass band (2004). In I. Sikorska’s (2004) opinion, the composer “broke the stereotypes”, having redrafted the score in such a way that the brass orchestra’s timbre palette rivals the symphonic one.

The opera is written on the basis of drama “Path” by O. Biletskyi and Z. Sagalov. The librettists’ idea was that the events of poet’s life intervene with the plot collisions of his works. For example, execution of Jun Hus symbolically coincides with the moment of death of Shevchenko himself. Moreover, the poet’s image is identified with heroes of his works. So, Colodub’s opera is the authors’ interpretation of Shevchenko-Kobzar’s fate from the XX century human’s point of view. Therefore, both, phantasmagoria and cinematographic methods are justified. The composer thought that “modern opera requires novel forms of delivering the material. The art of cinema and drama theater are developing fast, and opera esthetics is sort of frozen in the 19th century, she is not seeing even the heels of the far-ahead walking dramaturgy of the modern theater” (from the interview, Koskin, V., 2008a).

The principle of introspection became the main dramaturgical principle of opera libretto’s construction. Avoiding the symphonic introduction, the first scene instantly transfers the viewer to the last March night of the Poet’s life. Being on the edge of eternity, the heavily ill Shevchenko is diving in memories. The Poet in the opera acts simultaneously as the event’s participant and its commenter, revealing gradually through different scenic roles: as a naïve creative person (scene 10), as a poet-citizen, who points out social injustices (scenes 3, 4, 15, 16), as a loving and beloved person (scenes 6, 7, 14, 20), or a thinker (scenes 11, 13, 1, 22). Over time, these roles are summing up, turning Shevchenko’s image into polyphonic and lifting the latter to the epic generalization. The image of the Poet



become the symbol of the nation's self-consciousness lost in the conditions of imperial Russia's brutal reality (scene 29, "The burning of Jan Hus" – the Czech thinker is the hero of the Shevchenko's poem of the same name). The opera's authors do not separate the title hero from the storm of events and kaleidoscope of others scenic personages, which stipulates the specificity of vocal dramaturgy of Shevchenko's opera character. The Poet's vocal party does not include the developed solo or duet episodes, but it consists of concise replicas-phrases written by the recitative (Dargomyzhsky-Mussorgsky's tradition) and several solo statements of arioso type.

Conclusions. So, "Poet" by L. Kolodub, continuing the line of psychological opera-drama, vividly presented in the twentieth century by the works of D. Shostakovich, A. Berg, B. Britten and their followers, at the same time appeals to symbolism as to one of the main means of artistic expression. The image of Taras Shevchenko is interpreted as polysemantic: the fate of the Poet coincides in the perception of the audience with the fate of the Ukrainian people in their desire for liberty in a situation of opposition to the autocratic regime. And the freedom of expression of poetic and civic thought appears as a conscious necessity in the struggle for personal freedom, honor and human dignity. The logical culmination of the development of the image is the final scene of the auto-da-fé, where the burning of Jan Hus, the hero of Shevchenko's poem, acts as a symbol of cruelty to the Poet himself, and to the people, of whose part he is.

The musical language of the Poet's vocal party, on the one hand, is quite naturally approaches to the style of Ukrainian kobzars folk lyrics; on the other hand, it inherits the recitative type of melodicism, which is a characteristic feature of psychological musical theater. Such a synthesis helps to reveal the image of the Poet as the outstanding representative and spiritual leader of the Ukrainian people, and, at the same time, to emphasize the rich content of his work, and the beauty of the inspirited poetic Word. The opera provides rich artistic material for the study of innovative type of dramatic thinking in the context of the development of the national tradition of the genre and is promising for further study. ■ **Key words:** *Taras Shevchenko in music, opera, drama, image of the Poet (Kobzar), performance, Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater, interpretation, polyphonic drama, symbolism of artistic expressiveness.*



Постановка проблеми, аналіз публікацій за темою. Опера Л. Колодуба «Поет» – взірць сучасної музичної шевченкіани – є одним з визнаних у світі оперних творів. «Найбільш видатним досягненням» композитора називає оперу дослідниця Р. Сулім (2010, с. 77). За свідомством офіційних джерел, прем'єра твору в Харківському театрі опери та балету імені М. В. Лисенка 2001 р. стала «великою подією в музичному житті країни», а харківська вистава 2011 р. – навіть світовою подією, бо в запису Українського радіо її на 78 країн світу транслювала Європейська теле-радіо спілка (Колодуб Л. М. *НАМУ* [офіц. сайт], н. д.). Опера, в якій «відбилися етапи життя генія, спогоди, картинки з уяви, навіть галюцинації» (Кульова, В., 2004) у рік 190-річчя з дня народження поета пролунала в Національній філармонії України; у 150 річницю з дня смерті Кобзаря виставу транслював канал «Культура» Українського радіо (Поет на всі часи, н. д.). Вже більше 15 років завдяки зусиллям творчого колективу та визначних виконавців опера залишається в репертуарі провідного театру Харкова; зокрема, автор пропонованої статті наразі є єдиним виконавцем головної партії.

Творчість Л. Колодуба висвітлено у різнопланових джерелах, серед яких – монографічні нариси (Загайкевич, М., 1973), наукові (Белік-Золотарьова, Н., 2009), енциклопедичні (Колодуб Л. М., *НАМУ* [офіц. сайт], н. д.; Сулім, Р., 2010), публіцистичні (Пауков, С., 2007) статті, збірки (Науковий вісник НМАУ, 2006), де у різних контекстах згадується й опера «Поет». Опері присвячені аналітичний огляд прем'єрної вистави в Харкові (Величко, Ю., 2002) та рецензія на перше (філармонічне) виконання в Києві (Сікорська, І., 2004). У своїх численних інтерв'ю композитор теж згадував цей твір (Корчев, О., н. д.; Коскін, В., 2008а, 2008б). Тим не менш, цілісного аналізу концепції твору та образу його провідного героя дослідниками досі здійснено не було. Відсутнє й дослідження, присвячене вокально-сценічній інтерпретації опери Л. Колодуба творчим колективом ХНАТОБу імені М. Лисенка. Тому виявляється актуальною **мета нашої статті** – сформулювати концепцію сценічного втілення образу Поета в од-



нойменній опері Л. Колодуба на основі її постановочної інтерпретації у Харківському національному театрі опери і балету імені М. Лисенка та власного сценічного досвіду автора статті з виконання партії головного героя.

Виклад основного матеріалу. Почнемо з історії сценічного життя опери. В одному з інтерв'ю (Коскін В., 2008а) композитор згадує, що воно не було легким: спочатку оперою зацікавилися і в Дніпропетровську, і в Києві (Музичний дитячий театр на Подолі, Національний оперний театр). 1988 р. диригентом у виставі Національної опери мав бути С. Турчак, який раптово пішов з життя, й нове керівництво вилучило оперу Л. Колодуба зі своїх планів. Втім, опера зрештою все ж прозвучала в Києві у філармонічному виконанні в перекладенні для солістів, хору та духового оркестру (2004). Цим композитор «зламав стереотипи» та «переробив партитуру так, що духовий оркестр тембровою палітрою не поступається симфонічному», – зазначає І. Сікорська (2004). Особливо нею відмічена робота режисера-постановника В. Лукашова, який впровадив на концертній сцені кінематографічну драматургію, та виконавця головної партії Г. Ващенко, який втілює «образ Поета-трибуна і ніжного лірика, страдника й гнівного викривача» (там само).

Сценічна ж прем'єра опери, як згадувалось вище, відбулася в Харкові, у десяту річницю незалежності України (тодішній директор Харківської опери Г. Селіхов чотири роки збирав кошти на цю постановку (Сікорська, 2004), й стала «найвизначнішою подією» фестивалю «Майстри мистецтв – Великому Кобзареві» (Величко, Ю., 2002, с. 65). Вистава була останньою творчою роботою заслуженого артиста України, диригента-постановника Л. Джурмія, який пішов з життя за місяць до прем'єри, і чию справу гідно завершив заслужений діяч мистецтв України В. Куценко. Режисер вистави, заслужений діяч мистецтв України Л. Куколев, «зумів подолати небезпеку певної статичності дії»: «...численні, сповнені експресії масові сцени, у яких кожен рух солістів та артистів хору є справді органічним, драматично виправданим, мимоволі викликають згадку про творчі пошуки й осяяння Леся Курбаса...». Вдалим виявилось й сценографічне вирішення вистави (Н. Швець), у якому «сміливі суто театральні узагальнення»

поєднувалися з детальним відтворенням історичних реалій. Артисти хору під егідою О. Чернікіна гідно витримали «серйозний творчий іспит», продемонструвавши спроможність «бути не лише майстерними співаками, але й досить вправними акторами» (там само, с. 66). Роль Поета виконував заслужений артист України П. Бойко. «Володар досить сильного, красивого за тембром і рухливого баритону, він має непересічний акторський хист, що в поєднанні з певною портретною схожістю з Великим Кобзарем створює дійсно приголомшливий ефект. Часом здавалося: до нас звертається живий Тарас», – зазначив рецензент, попри те, що «... постановники свідомо зберегли певну “дистанцію” між образом Поета і постаттю Тараса Шевченка. В окремих епізодах така дистанція ледь помітна, а інколи – доволі відчутна» (там само, сс. 66–67). Композитор був «вельми задоволений спектаклем», вважаючи «спів та акторську гру Петра Бойка» «просто доскональними» (там само, с. 69). Не дивно, що спектакль надовго залишився в репертуарі театру.

Ставлення до головного героя. Л. Колодуб неодноразово наголошував неперебутнє значення творчості Кобзаря для кожного українця. Так, в одному з інтерв'ю він відмітив: «Я вважаю Шевченка особистістю, яка виникла на ґрунті українського фольклору. Вона всім зрозуміла, всіх хвилює, – це надзвичайно соціальний поет. Багато хто сприймає його природно, тому що проблематика творів хвилює і зачіпає людей. Шевченко неймовірно цікавий! Я постійно перечитую його й щоразу знаходжу нове. Головне, що він сам страждав, у його поезії все це передається. Водночас він дуже великий оптиміст, сердечна людина» (Коскін, В., 2008b).

Задум опери. За задумом – оперу написано за драмою «Шлях» О. Біляцького та З. Сагалова – події життя поета перетинаються зі сюжетними колізіями його творів (наприклад, страта Я. Гуса символічно збігається з моментом смерті самого Шевченка), а сам образ поета ототожнюється з образами створених ним героїв. Рішення написати оперу прийшло під впливом перегляду названої драми, про що композитор розповідає так: «У залі Харківського драматичного театру – учні міських профтехучилищ. Галас, пустощі, жарти, сміх. І раптом запанувала тиша. На сцені з'явився Тарас Шевченко» (Поет на всі



часи, н. д.). Саме після сильного емоційного враження і з'явилася ідея покласти драму на музику.

Драматургія. Отже, опера Л. Колодуба – авторська інтерпретація долі Кобзаря з точки зору людини ХХ ст. Тому такими виправданими є й фантазмагорія, й кінематографічні прийоми драматургії. І. Сікорська (2004) слушно вважає, що «це оповідь про Поета, зміщена в часі й просторі: в передсмертну ніч мученик немовби побачив епізоди з життя, друзів і недругів, героїв власних творів». Згідно анотації до опери на сайті ХНАТОБу (Поет..., 2018), глядач проходить разом із артистами фактично через одну ніч з життя Т. Шевченка, в яку Поет переживає водночас і щастя, і драму. Події змінюються за кінематографічним принципом, який дозволяє «поєднати непоєднане». Про кінематографічну драматургію, що «тримає публіку в емоційній напрузі», говорить й сам композитор, вважаючи саме її однією з важливих компонентів цього музичного оповідання про Великого Кобзаря (Поет на всі часи, н. д.).

В своїх інтерв'ю композитор неодноразово наголошував на незвичному драматургічному рішенні опери, підкресливши, що вона, «як і попередні, драматургічно вибудована вельми незвично. В ній є навіть сюрреалістична сцена: Шевченко бачить себе молодим кріпаком, старим солдатом, і при тому перебуває в кріслі (останній період життя у Петербурзі). Фактично співають три Шевченки, і до цього тріо підключається хор “Зоре моя, вечірняя”» (Коскін, В., 2008а). Та ще: «Остання моя опера “Поет” драматургічно вибудована ще більш незвично. Початок: в помешканні померлого Тараса Шевченка нишпорять, наче пацюки, жандарми на чолі з генералом (адже великий Кобзар – державний злочинець, треба все ретельно перевірити і знайти компромат). Раптом з'являється сам Шевченко і розганяє жандармів. Він починає згадувати все своє життя: реальні люди перемішуються з літературними персонажами його творів. Група друзів поета за розвитком сюжету опери з'являється тричі, кожен раз збільшуючись кількісно. Востаннє це вже великий хор, який ніби вростає в задник вистави, на якому намальовані портрети великих українців, які з'явилися після Шевченка, тобто відбувається загальне визнання Шевченка. Отож спочатку на сцені – шість персонажів, потім – ві-

сімнадцять, врешті – вся сцена заповнена. Я веду до того, що сучасна опера потребує нової форми подачі матеріалу. Кінематограф і драматичний театр бурхливо розвиваються, а оперна естетика ніби застигла у ХІХ-тому столітті, вона вже п'яток не бачить крокуючої вперед сценічної драматургії сучасного театру¹» (Коскін, В., 2008а).

Опера Л. Колодуба «Поет» належить до жанру музичної драми, який впевнено торував свій шлях в оперній драматургії ХХ ст. завдяки творчості таких композиторів, як Д. Шостакович, А. Берг, Б. Бріттен та ін. Незважаючи на індивідуальні стильові ознаки та композиторський почерк, музично-драматичні полотна цих митців споріднює спільність вирішування головного драматургічного завдання, яким є показ складних колізій та протиріч існування особистості у її зіткненні із соціальним середовищем на тлі певної історичної епохи. Наявність такої колізії є і лейтмотивом драматургії опери Л. Колодуба.

Поставивши перед собою складне завдання – відобразити у межах сценічного твору як біографічні віхи життя великого Кобзаря, так і образний зміст його поезії, – лібретисти й композитор застосували прийом кінематографічної дії, побудувавши оперу як своєрідне «наместо» з 31 сцени з іноді «напливаючими» один на одного контрастними епізодами та умовно поділивши її на дві дії. Композитор згадував: «Перший харківський виконавець ролі Поета Петро Бойко якось мені зізнався: “Спочатку я нічого не міг зрозуміти, навіть кидав клавир тричі під рояль. А вже потім, коли почалися спільні репетиції-співанки, ми зрозуміли, що відбувається. І були вражені: адже це не схоже на звичну драматургію опери; час і персонажі перемішані, вони взаємодіють за логікою внутрішніх прозрінь, характерів”» (Коскін, В., 2008а).

У цьому поліфонічному суголоссі реальне життя поєднується із могутньою творчою уявою поета. Головний герой виступає водночас і співучасником, і коментатором подій, поступово розкриваючись в різних психологічних амплуа: наївної творчої людини (сцена 10),

¹ Як зауважує С. Пауков (2007), до цієї опери, одним зі спонсорів якої став Ф. Кіркоров, було створено близько 500 костюмів (с. 73), що додало виставі яскравості та сучасного сценічного «звучання».



поета-громадянина, викривальника соціальної несправедливості (сц. 3; 4; 15; 16), коханого й люблячого чоловіка (сц. 6; 7; 14; 20), мислителя (сц. 11; 13; 17; 22; 26). Подеколи ці ампула «нашаровуються», поліфонізуючи образ Шевченка, підносячи його до епічних узагальнень – втілення совісті нації, яка знищується (символічно «спалюється», сц. 29, «Спалення Яна Гуса») під жорстоким миколаївським режимом царської Росії (нагадаємо, що опера писалась ще за радянської влади, що залишило певний ідеологічний відбиток у трактуванні образу Кобзаря).

Автори опери не виокремлюють головного героя із вихору сценічних подій, що зумовлює своєрідність вокальної драматургії партії Шевченка-персонажа, яка не передбачає розвинених сольних або дуєтних епізодів. Натомість, вона складається із стислих фраз-реплік, написаних вокалізованим речитативом декламаційного або лірико-декламаційного типу (традиція Даргомижського-Мусоргського), та декількох сольних висловлювань аріозного плану. Такий підхід висвітлює образ поета у органічному зв'язку із його власною творчістю та буттям народу, доля якого через поетичне слово ототожнюється з долею самого Кобзаря. Вокальна партія Поета інтонаційно та ритмічно наближається до стилістики речитацій кобзарських дум, що в даному випадку є цілком логічним і доречним – адже Шевченко – єдиний український поет, якого народ наділив почесним ім'ям «Кобзар».

Головним драматургічним принципом побудови оперного лібрето став принцип ретроспекції. Перша сцена опери, без симфонічного вступу, відразу ж, переносить глядача у останню березневу ніч життя поета. На межі вічності, тяжко хворий, Шевченко поринає у спогади. Його уява, сцена за сценою, воскрешає знакові події минулого та образний світ власних поезій. Він бачить себе маленьким хлопчиком (сцена 3), який мріє побачити нескінченні горизонти великого світу; однак тяжка доля кріпака стає цьому на заваді (сц. 4); драматичне аріозо, сповнене стриманого гніву, на слова, що стали широко відомими – «Якби ви знали, паничі...» – завершує цей епізод. З'являється дівчина-селянка Оксана (сц. 6) – вигаданий персонаж, який уособлює жіночі теплоту і ніжність, що їх так бракувало поетові від самого дитинства (мати Шевченка померла, коли йому ще не виповнилося

й 10-ти), та й в подальшому. Поступово її образ заміщує образ княжни Репніної, яка закохана у поета. Зворушливо та пристрасно звучить її романс «Коли читаю Вас, у темряві ночей я чую голос неба» (сц. 7). Романс переростає в дует (зі сц. 14)² – найліричніший епізод опери, в якому поет постає як людина, здатна на щирі пристрасні почуття. Але все марно: Шевченко розуміє, що брак між колишнім кріпаком та княжною є неможливим.

Сцена 8, в якій поет залишається лише мовчазним свідком, занурює слухача у трагічну кульмінацію поеми «Катерина». Катерина-Оксана з маленьким немовлям посеред розгульної юрби уланів намагається достукатися до скам'янілого серця свого колишнього коханця – улана Івана, але той грубо відштовхує її.

Ліричною пастораллю розпочинається сцена 10 – «Літній сад». Щасливий Шевченко, щойно отримавши волю, іронічно звертається до статуї Зевса, що уособлює в собі омертвілу ідолопоклонську владу: «Здрастуйте, пане Зевесе! Дивіться, це документ про мою волю!». Далі – звертається до Аполлона і Муз: «Я служитиму вам своїм мистецтвом!». На радощах поет починає пританцьовувати, але раптом, нізвідки, з'являється городовий і кулаком збиває його з ніг: «Я тобі покажу волю – повік не забудеш!».

Одинадцятий епізод є філософською рефлексією поета над гіркою своєю долею: «Минули літа молодії. Холодним вітром од надії уже повіяло. Зима...». Цей невеличкий сольний монолог сповнений стриманого драматизму та розкриває самотність, безпорадність людини, чії великі надії розбиваються о жорсткі реалії скам'янілої ієрархії світу. На підтримку поетові приходять його друзі (сц. 12) та Муза, яка надихає його на нові творчі звершення (сц. 13). Піднесено звучить хор студентів – шанувальників творчості поета – на тексти з «Прометея»: «...не вип'є живущої крові, воно знову оживає і сміється знову».

Сцена 15 на мотиви поеми «Сон» – фантазмагоричний фінал першої дії. Шевченко є гостем у маєтку вельможного пана, але за блиском світського балу він бачить нищість та аморальність суспільства,

² Порядок сцен подається не за авторським клавіром, а за сценічною версією постановки опери у ХНАТОБ імені М. Лисенка.



де людей обмінюють на коней, де: «... у всякого своя доля і свій шлях широкий: той мурує, той руйнує, той неситим оком за край світу зазирає, чи нема країни, щоб загарбать...». І починаються метаморфози. Кричить сова, у мерехтливому освітленні – вже не людські обличчя, а чудернацькі маски тварин – диких кабанів, свиней, вовків. Цей бестіарій наче хоче проковтнути Тараса... Але Поет у правому гніві викриває фальшиве нутро панства, аж до самого імператора. Аж ось власний голос наказує: *«Арештувати його! До Петропавлівської фортеці! Негаймо!»*.

Перші сцени другої дії зображують поета – жертву царського свавілля – у казематі та на засланні. Дізнавшись про заборону на створення віршів та малювання, Тарас порівнює себе із великим Данте, який теж був чужинцем-вигнанцем на рідній землі. Побачення із Респіною (сц. 19–20) є своєрідним ліричним інтермецо перед драматичним монологом «Безбожний цар», якому наче вторить хор кайданників. Це – вирок силі, котра бездушно ламає людські долі: *«А ти, всевидишче око! Чи ти дивилося з висока як сотнями в кайданах гнали в Сибір невольників святих...»*.

Тарас опиняється між двома солдатами – старим і молодим, які немов уособлюють час, що минає: *«Роки мої... рік перший, рік останній...»* – розпочинає поет свій ліричний монолог, який поступово переходить у тріо на слова, що стали народними *«Зоре моя вечірняя...»*; музика відтворює інтонації українського романсу ХІХ ст. Поет сидить, оточений друзями, які співають над ним пророчі слова його «Прометея» – цей хор є своєрідним рефреном другої дії, причому при кожному повторі кількість його учасників зростає.

Останні три сцени опери – реквієм за поетом. Звучить монолог-молитва Тараса *«Трудящим людям, всеблагий, на їх окраденій землі свою ти силу ниспошли...»*, останній сольний виступ героя. Сцену заповнюють чорні схимники, які починають обряд *auto de fe* над поетом, який ототожнюється із Яном Гусом – героєм однойменної поеми Тараса Шевченка. На тлі хорового «Confutatis» інквізитор вимагає від поета зректися волелюбного вчення, спрямованого на звільнення людей від кайданів страху та невігластва. Одначе відповідь його однозначна: *«Істина вічна, як сонце і небо! Сонце правди*

восторжестве!». І, хоча тіло поета-пророка можна спалити, іскри його палаючого серця рознесуть люди по світу і темрява ніколи не огорне їх.

Висновки. Отже, «Поет» Л. Колодуба, продовжуючи лінію психологічної опери-драми, яскраво представлені у ХХ ст. творами Д. Шостаковича, А. Берга, Б. Бріттена та їх послідовників, у той же час звертається до символіки як одного з основних засобів художньої виразності. Образ Тараса Шевченка трактовано багатозначно: доля поета збігається у сприйнятті глядача з долею самого українського народу в його прагненні до свободи в ситуації протистояння самодержавному режиму, а свобода висловлювання поетичної та громадянської думки постає як усвідомлена необхідність у боротьбі за особисту свободу та гідність людини. Логічною кульмінацією розвитку образу стає фінальна сцена аутодафе, де спалення Яна Гуса – героя поеми Шевченка – виступає символом знуцання і над самим Поетом, і над народом, частиною якого він є.

Музична мова вокальної партії Поета, з одного боку, цілком виправдано наближається до стилістики кобзарських дум, з іншого – наслідує речитативно-декламаційному типу висловлювання із сольними епізодами аріозного складу, що є характерною рисою психологічного музичного театру. Такий синтез допомагає розкрити образ Поета як видатного представника, духовного лідера українського народу, і, у той же час, підкреслити змістовне багатство його творчості, красоти поетичного Слова й філософську глибину думки.

Опера «Поет» Л. Колодуба в цілому представляє багатий мистецький матеріал для вивчення драматургічного мислення інноваційного типу в контексті розвитку національної традиції оперного жанру, тому **перспектива подальшого висвітлення теми** вбачається нам у необхідності розгляду «виконавської партитури» опери як єдиної системи вокальних образів – сценічних персонажів твору.

ЛІТЕРАТУРА

Белік-Золотарьова, Н. (2009). Постаць митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 24, 97–104.



- Величко, Ю. (2002). На оперній сцені – Тарас Шевченко. *Визвольний Шлях. Суспільно-політичний, науковий та літературний місячник*, кн. 3(648), бер., 65–69. Отримано з <http://ounuis.info/archive/library/Journals/vyzvolnyi-shliakh.html>
- Загайкевич, М. (1973). *Левко Колодуб*. Київ: Музична Україна, 58.
- Колодуб Лев Миколайович. Національна академія мистецтв України [офіційний сайт]. Отримано 2019, 02.12 з <http://academia.gov.ua/sites/Kolodub/Kolodub.htm>
- Корчев, О. Інтерв'ю з Левком Колодубом. Левко Миколайович Колодуб про життя, музику... *Національна спілка композиторів України* [офіційний сайт]. Отримано 2019, 02.12 з <http://composersukraine.org/index.php?id=2810>
- Коскін, В. (2008а, 22–29 серп.). Побачити музику. Композитор Левко Колодуб: «Не один мій твір пройшов колами поневірян і казусів». *Дзеркало тижня*, 31. Отримано з https://dt.ua/CULTURE/pobachiti_muziku_kompozitor_levko_kolodub_ne_odin_miy_tvir_proyshov_kolami_poneviryan_i_kazusiv.html
- Коскін, В. (2008b, 3 верес.). Левко Колодуб: «Музика здатна надихати народи, через духовність піднімати свідомість і в результаті – підвищувати рівень життя». Портал українця. Отримано з <http://www.vox.com.ua/data/2008/09/03/levko-kolodub-muzyka-zdatna-nadyhaty-narody-cherez-duhovnist-pidnimaty-svidomist-i-v-rezultati-pidvyschuvaty-riven-zhyttya.phtml>
- Кульова, В. (2004, 10 лют.). Прем'єрний сезон. «Поет» Колодуба, «Кредо» Пендерещького та ще багато творів від Гете-інституту, Французького культурного центру й Національної опери України звучатимуть у філармонії. *Хрещатик*. Отримано з <http://kreschatic.kiev.ua/ru/3796/art/16969.html>
- Науковий вісник НМАУ (2006). Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади)*, 50. К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 312.
- Пауков, С. (2007). Талановита родина композиторів Колодубів. *Світгляд*, 6, 72–75. Отримано з <http://www.mao.kiev.ua/biblio/jskans/svitogliad/svit-2007-08-6/svit-2007-08-6-72-paukov.pdf>
- Поет на всі часи. Отримано 2019, 02.12 з http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=87425

- Поет. Лев Колодуб, опера (2018). Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка. Отримано з <http://hatob.com.ua/ukr/afisha/2680-poet-10032020>
- Сікорська, І. (2004, 26 бер.). «Поет» збирає аншлаги. *Хрещатик*, 44(2447). Отримано з <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/2447/art/17876.html>
- Сулім, Р. (2010). Левко Колодуб (До 80-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2010: Альманах*, 3 (12–13). Київ: Музична Україна, 76–77. Отримано з <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=11018>

REFERENCES

- Bielik-Zolotariova, N. (2009). Postat myttsia v chasoprostori khorovykh stsen opery L. Koloduba «Poet» [The image of the artist in the chronotope of choir scenes of L. Kolodub opera “Poet”]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 24, 97–104 [in Ukrainian].
- Kolodub Lev Mykolaiovych. *Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy – National Academy of Arts of Ukraine* [official site]. Retrieved 2019, December 2, from <http://academia.gov.ua/sites/Kolodub/Kolodub.htm> [in Ukrainian].
- Korchev, O. Interviu z Levkom Kolodubom. Levko Mykolaiovych Kolodub pro zhyttia, muzyku... [Interview with Levko Kolodub. Levko Mykolaiovych Kolodub about life, music...]. National Union of Composers of Ukraine [official site]. Retrieved 2019, December 2, from <http://composersukraine.org/index.php?id=2810> [in Ukrainian].
- Koskin, V. (2008a, August 22–29). Pobachyty muzyku. Kompozytor Levko Kolodub: «Ne odyn mii tvir proishov kolamy ponevirian i kazusiv» [To see the music. The composer Levko Kolodub: “Many of my works have been through the circles of wanderings and misunderstandings”]. *Dzerkalo tyzhnia – Mirror Weekly*, 31. Retrieved from https://dt.ua/CULTURE/pobachiti_muziku_kompozitor_levko_kolodub_ne_odin_miy_tvir_proyshov_kolami_poneviryan_i_kazusiv.html [in Ukrainian].
- Koskin, V. (2008b, September 3). Levko Kolodub: «Muzyka zdatna nadykhaty narody, cherez dukhovnist pidnimaty svidomist i v rezultati – pidvyschuvaty riven zhyttia» [Levko Kolodub: “Music is capable to inspire peoples, elevate the consciousness through spirituality and, as a result, – to improve the level



- of life”]. *Portal ukrainsia – The Portal of Ukrainian*. Retrieved from <http://www.vox.com.ua/data/2008/09/03/levko-kolodub-muzyka-zdatna-nadyhaty-narody-cherez-duhovnist-pidnimaty-svidomist-i-v-rezultati-pidvyschuvaty-riven-zhyttya.phtml> [in Ukrainian].
- Kuliova, V. (2004, February 10). Prem’iernyi sezon. «Poet» Koloduba, «Kredo» Penderetskoho ta shche bahato tvoriv vid Hete-institutu, Frantsuzkoho kulturnoho tsentru y Natsionalnoi opery Ukrainy zvuchaty mut u filarmonii [The premier season. Kolodub’s “Poet”, Penderecki’s “Credo” and many other creative works from Goethe-Institute, French Cultural Center and National Opera of Ukraine will be performed at the Philharmonic]. *Khreshchatyk*. Retrieved from <http://kreschatic.kiev.ua/ru/3796/art/16969.html> [in Ukrainian].
- Naukovyi visnyk NMAU (2006). Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennia, spohady) [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Levko Kolodub: the pages of creativity (the articles, researches, memoirs)]*, 50. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho, 312 [in Ukrainian].
- Paukov, S. (2007). Talanovyyta rodyna kompozytoriv Kolodubiv [The talented family of Kolodub-composers]. *Svitohliad – Outlook*, 6, 72–75. Retrieved from <http://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitogliad/svit-2007-08-6/svit-2007-08-6-72-paukov.pdf> [in Ukrainian].
- Poet na vsi chasy [The Poet for All Times]. Retrieved 2019, December 2, from http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=87425 [in Ukrainian].
- Poet. Lev Kolodub, opera (2018). Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre named after M. V. Lysenkjo. Retrieved from <http://hatob.com.ua/ukr/afisha/2680-poet-10032020> [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2004, March, 26). «Poet» zbyraie anshlahy [“Poet” gathers full-houses]. *Khreshchatyk*, 44(2447). Retrieved from <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/2447/art/17876.html> [in Ukrainian].
- Sulim, R. (2010). Levko Kolodub (Do 80-richchia vid dnia narodzhennia) [Levko Kolodub (To the 80-th birthday anniversary)]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvovnavchoï nauky: Mystetski obrii 2010: Almanakh – Topical Problems in Art Practice and Art Science: The Art Horizons 2010: Almanac*, 3 (12–13), 76–77. Kyiv: Muzychna Ukraina. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=11018> [in Ukrainian].



- Velychko, Yu. (2002). Na opernii stseni – Taras Shevchenko [On the opera stage – Taras Shevchenko]. *Vyzvolnyi shliakh. Suspilno-politychnyi, naukovyi ta literaturnyi misiachnyk – Liberation Path. Ukrainian Political, Social, Scholarly & Literary Journal*, book 3 (648), March, 65–69. Retrieved from <http://ounuis.info/archive/library/Journals/vyzvolnyi-shliakh.html> [in Ukrainian].
- Zahaikivych, M. (1973). *Levko Kolodub*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 58 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.12.2019 р.

УДК 782.1 (470) : 781.6
DOI 10.34064/khnum2-1804

Цзян Цинь

ORCID 0000-0003-126107895

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Образ Оксаны в опере Н. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством»: композиторский замысел и исполнительское воплощение

АННОТАЦИЯ ■ Цзян Цинь. Образ Оксаны в опере Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством»: композиторский замысел и исполнительское воплощение. ■ Цель данного исследования – выявить значимость фактора специфики голоса как носителя определённой образности в композиторском замысле и исполнительской реализации оперных партий. На примере творчества Н. Римского-Корсакова раскрывается проблематика, связанная с теорией и практикой классификации женских голосов. Определено, что замысел композитора учитывает тембровую специфику го-



лоса як носителя определённой семантики, несмотря на отсутствие в нотном тексте прямых указаний такого рода – например, на предназначение женских партий для исполнения колоратурным сопрано. О том, для какого типа голоса Н. Римский-Корсаков предназначал партию Оксаны, единой точки зрения сегодня не существует; общепринята традиция её исполнения лирическим сопрано. Однако образ Оксаны – двойственен: хотя девушка не принадлежит к иному миру, как Снегурочка или Волхова, Оксана, всё же – сказочный персонаж. Поэтому в развитии её образа композитор частично использует те же приёмы, что и для характеристики «холодных» сказочных героинь (колоратуры, мелизматику, хроматику, прихотливую ритмику). Становление же личности Оксаны раскрывается через трансформацию «холодного» интонационного комплекса в «тёплый». Примеры разных исполнений Арии Оксаны (Г. Гаспарян, И. Просаловской) доказывают, что специфика тембрового колорита голоса оперной певицы существенно влияет на характеристики воплощаемого образа. ■ **Ключевые слова:** *тембр, колоратурное сопрано, опера, музыкальная интерпретация, исполнительская версия.*

АНОТАЦІЯ ■ Цзян Цінь. Образ Оксани в опері М. Римського-Корсакова «Ніч перед Різдвом»: композиторський задум і виконавське втілення. ■ Мета даного дослідження – виявити значимість фактора специфіки голосу як носія певної образності в композиторському задумі і виконавській реалізації оперних партій. На прикладі творчості М. Римського-Корсакова розкривається проблематика, що пов'язана з теорією і практикою класифікації жіночих голосів. Визначено, що задум композитора враховує темброву специфіку голосу як носія певної семантики, незважаючи на відсутність у нотному тексті прямих вказівок такого роду – наприклад, на призначення жіночих партій для виконання колоратурним сопрано. Про те, для якого типу голосу М. Римський-Корсаков призначав партію Оксани, єдиної точки зору сьогодні не існує; загальноприйнято є традиція її виконання ліричним сопрано. Однак образ Оксани – двоїтий: хоча дівчина не належить до іншого світу, як Снігуронька або Волхова, Оксана, все ж – казковий персонаж. Тому в розвитку її образу композитор частково використовує ті ж прийоми, що і для характеристики «холодних» казкових героїнь (колоратури, мелизматику, хроматику, примхливу ритміку). Становлення ж особистості Оксани розкривається через трансформацію «хо-



лодного» інтонаційного комплексу в «теплий». Приклади різних виконань Арії Оксани (Г. Гаспарян, І. Просаловською) доводять, що специфіка тембрового колориту голосу оперної співачки суттєво впливає на характеристики образу, що втілюється. ■ **Ключові слова:** *тембр, колоратурне сопрано, опера, музична, інтерпретація, виконавська версія.*

ABSTRACT ■ Jiang Qin. The image of Oksana in the opera by N. Rimsky-Korsakov “Christmas Eve”: a composer plan and a performing embodiment.

■ **Background.** The modern science reconsiders various conceptions, which were influencing the theory and practice of musical art over the centuries. Particularly, there is much talk today about the fact that marking of female opera roles as “coloratura” according to the principle of their technical complexity and diapason wideness is quite nominal and not connected directly with singing voices’ gradation. Gradually entrenched tendency of denial of the female voice’s definition as “coloratura” has developed, and it is based on the argument that this characteristic reflects parameters of composer’s objectives rather than the voice’s nature. Probably, that’s why there are works in repertoire of certain female vocalists (for instance, Maria Callas and contemporary Canadian singer Natalie Choquette), which are usually performed by owners of “different” voices. However one cannot deny the fact that certain opera roles are composed specifically for coloratura soprano, despite the fact that indications of it are missing in manuscripts. N. Rimsky-Korsakov’s opera heritage is exponential in this connection; the destination of particular female roles for coloratura soprano is unquestionable – Snow Maiden, Marfa, Volkhova, Tsaritsa of Shemakha, etc. And though this roles are performed by female vocalists of various voices in today’s theatrical practice, it seems to us that voice’s characteristics have principal significant for appropriate implementation of author’s conception.

Objectives. Thus, the purpose of the study is to identify the significance of the voice’s particularity factor as a carrier of a certain imagery in the composer’s conception and in the performer embodiments of opera parts (separated opera arias).

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



Results. The Gogol's plot became the basis of several operas, the most famous of which are "Cherevichki" ("The Little Shoes") by P. Tchaikovsky and "Noch' pered Rozhdestvom" ("Christmas Eve") by N. Rimsky-Korsakov. The comparison of this two works clearly shows the fundamental difference in composers' conceptions. In P. Tchaikovsky's interpretation the lyrical line is extracted from the literary primary source. But for N. Rimsky-Korsakov the comparison of the real and fantastic world becomes the main thing in this opera. Therefore the role of Vakula is written quite schematically, but Oksana's image is interesting developed, it is presented in progress – from carefree girl to loving woman. This progress is obvious when comparing Oksana's Arias from Act I and Act IV. The Aria from Act I is a peculiar synthesis of national and Italian singing traditions, a prime example of entrance aria (*di sortita*), which presents the character's portrayal and comprises such basic components as slow introduction and episodes demonstrating technical possibilities of the voice. Oriental intonations, which are specific for composer's vocal works, coupled with coloraturas, give the impression that Oksana is "not from this world".

According to lots of researchers, the whole N. Rimsky-Korsakov's opera "metacycle" is an artistic integrity united by a generic idea that defined the unity of approach to implementing of "type" (including female) characters. The intonational canvas of every particular role (the choice of so-called intonational complexes – "a cold" or "a warm") is determined by character's affiliation with natural or fairy-tale locus. Oksana's portrayal for N. Rimsky-Korsakov has been ambivalent. On the one hand, she doesn't relate to "another world" like Snow Maiden or Volkhova; on the other hand – Oksana is a fairy-tale character. Therefore composer uses partly the same strokes in the development of the portrayal as for female fairy-tale characters. However, the formation of this character's personality is revealed through the transformation of "cold" (fairy-tail) intonational complex to "warm" ("alive").

Two performances of the first Oksana's Aria are briefly reviewed as an example: the concert performance by Gohar Gasparyan, an Armenian lyrical coloratura soprano (1924–2007), and a recording from the Inessa Prosalovskaya's CD "Arias from operas", the Russian lyrical dramatic soprano (born in 1947). G. Gasparyan's idea was to present the portrayal of a young girl of the people. Therefore the singer levels virtuosic components of music material as much as possible, and a coloring of her voice, for which it was easy to sing the second

A sharp above middle C, emphasizes lyrical hints of Oksana's Aria. Also the significant textual cuts becomes one of important parameters of creation of a "gentle" young girl's portrayal; they not only transform the expanded aria into the form, which is close to a song in scale, but also significantly reduce specifically those snippets, in which technical difficulties are concentrated.

Version by I. Prosalovskaya presents another interpretation, original sound of which is largely due to the singer's timbre of voice. Its deepness, expressivity and completion absolutely modify personal characteristics of the N. Rimsky-Korsakov's character. Therefore we observe not a young girl already, but a woman – passionate and confident.

Thus, it could be concluded that timbre color's specificity of the voice of female opera singer has a significant impact on features of the character that she embodies. It is obvious that this specificity determines all the parameters of the performer's version of the composer's work (both a separate aria and the opera as a whole). A more detailed study of the relationship between the voice timbre and the semantic and compositional decisions characterizing an individual performer style seems to us a promising **direction for further research.** ■ **Key words:** *timbre, coloratura soprano, opera, musical interpretation, performer version.*



Постановка проблемы. Современная наука пересматривает многие концепции, оказывавшие влияние на теорию и практику музыкального искусства на протяжении столетий. В частности, сегодня много говорится о том, что общепринятое обозначение женских оперных партий как «колоратурных» по принципу их технической сложности и широты диапазона является достаточно условным и не связано напрямую с градациями певческих голосов. Такая установка всегда принималась как данность многими вокальными педагогами. В качестве подтверждения приведём высказывание из книги «Певческий голос и его свойства» (Чишко, О., 1966): «Сопрано, самый высокий из категории женских голосов, имеет шесть условных видов, порой так незаметно переходящих один в другой, что иной раз почти невозможно указать различие между ними» (с. 11). Постепенно сложилась вполне устойчивая традиция отрицания



правомерности определения женского голоса как «колоратуры», аргументированная ещё и тем, что эта характеристика отражает не столько специфику самого голоса, сколько параметры поставленных композитором задач. Возможно, именно поэтому в репертуаре некоторых певиц (в качестве примера назовём Марию Каллас и современную канадскую артистку Натали Шокет) есть произведения, которые обычно исполняются обладательницами «разных» голосов. Так, в фильме «The Diva and the Maestro» Н. Шокет исполняет арии Царицы Ночи, Кармен, Волховы, Далилы (отметим, что исполнение арий в транспорте не снимает необходимости претворения их незвуковысотных характеристик: тембрального колорита, полётности, лёгкости исполнения колоратур и т. п.).

Вместе с тем, невозможно отрицать тот факт, что некоторые оперные партии написаны именно для колоратурного сопрано, несмотря на то, что в авторском нотном тексте указания на это отсутствуют. Показательным в этом отношении предстаёт оперное наследие Н. Римского-Корсакова, в котором предназначение конкретных женских партий для колоратурного сопрано не вызывает сомнений – Снегурочка, Марфа, Волхова, Шемаханская царица и другие. И, хотя в современной театральной практике эти партии исполняют певицы с различными голосами, представляется, что характеристики голоса имеют принципиальное значение для адекватной реализации авторского замысла. Таким образом, **цель исследования** – выявить значимость фактора специфики голоса как носителя определённой образности в композиторском замысле и исполнительской реализации оперных партий (отдельных арий из опер).

Анализ публикаций по теме исследования. Поставленная цель обусловила обращение к работам, представляющим несколько областей науки о музыке. Прежде всего, это публикации, посвящённые изучению оперного творчества Н. Римского-Корсакова, в частности, статья А. Жданько (2012), где предложено оригинальное понимание подоплеки интонационных и композиционных решений композитора, базовым элементом которых избирается синтез «видимого и слышимого». Автор выделяет «четыре основных формы проявления зрительно-пространственного, визуально-живописного (графического)

начал: колорит, рисунок, характеристичность тематизма (нередко связанную с жанровостью, но не ограниченную ею), композиционные закономерности» (с. 111).

Интерес в аспекте нашего исследования представляет также диссертация Ю. Петрушевич «Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. Римского-Корсакова» (2008), в которой изучены особенности реализации мифопоэтического мышления композитора в его оперном творчестве, проявляющиеся в «выборе оперных сюжетов, их трактовке и способах претворения» (с. 3).

Ещё одна область научного знания, задействованная в данном исследовании, занимается вопросами музыкальной интерпретации. Мы опираемся на алгоритм постижения звучащего музыкального произведения, предложенный В. Москаленко (2003).

Необходимость изучения существующей практики классификации оперных голосов обусловила обращение к работам, посвящённым вокальной проблематике. Всё чаще в учебных пособиях по вокальному искусству предлагается следующее разделение женских голосов – сопрано и меццо-сопрано. Однако наравне с этим используется и более дробная градация, которая не просто включает понятие колоратуры, но также предлагает разбивку внутри колоратурного диапазона. В хрестоматии «Западноевропейские арии – лирико-колоратурное сопрано», составленной известным китайским педагогом Ван Цзинбинь (2011), профессором центральной консерватории Китая, мы находим именно такую классификацию, пояснения об особенностях каждого голоса, необходимости учитывать его специфику, а также подбор арий, предназначенных для конкретного голоса. В разделе, посвящённом лирико-колоратурному сопрано, представлены следующие арии: Джульетты из оперы «Монтечки и Капуллетти» В. Беллини, Маргариты из оперы «Фауст» Ш. Гуно, Адели из оперетты Й. Штрауса «Летучая мышь». Такое разделение отвечает общеевропейской практике – Fach System, которая активно применяется для упорядочивания требований к исполнителям оперных партий. С точки зрения трудовых отношений, Fach System определяет круг произведений, к исполнению которых может быть привлечён певец, обладающий определённым голосом. Отметим, что эти требования каса-



ются не только специфики голоса (диапазон, сила, тембр), но и соответствия физических данных выбранному амплуа.

Изложение основного материала. Прежде всего, вспомним о том, что гоголевский сюжет стал основой нескольких опер, самые известные из которых – «Черевички» П. Чайковского и «Ночь перед рождеством» Н. Римского-Корсакова. Даже поверхностное сравнение этих произведений даёт ясное представление о принципиальном различии в замыслах композиторов. В трактовке П. Чайковского, несмотря на то, что авторское определение «Черевичек» – «комико-фантастическая опера», из литературного первоисточника извлекается, прежде всего, лирическая линия, а фантастические перипетии сюжета отходят на второй план, лишь оттеняя историю двух любящих молодых людей – Вакулы и Оксаны.

Для Н. Римского-Корсакова, напротив, основным в этой опере (как и в иных произведениях этого жанра) становится сопоставление мира реального и фантастического. Определяя оперу как «быль-колядку», Н. Римский-Корсаков не просто раскрывает сказочную составляющую произведения Н. Гоголя, но даже расширяет её, что значительно усложняет структуру оперы в целом. Об этом пишет и сам композитор, признавая, что, возможно, такая трактовка несколько затруднила восприятие оперы: «Либретто моё, с одной стороны, точно придерживающееся Гоголя, не исключая даже его языка и выражений, с другой стороны, заключало в своей фантастической части много постороннего, сказанного мною... Моё увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя – конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки» (Римский-Корсаков, Н., 1955, с. 195).

Что касается решения лирической линии, то, в отличие от П. Чайковского, чья опера в первой редакции была названа «Кузнец Вакула», увлечённый созданием практически визуальных звуковых картин, Н. Римский-Корсаков прописывает партию Вакулы достаточно схематично. А вот образ Оксаны решён в «Ночи перед Рождеством» интересно, он показан в развитии – от легкомысленной девушки, все помыслы которой направлены только на собственную красоту, до любящей женщины.

Это развитие очевидно при сопоставлении арий Оксаны из первого и четвёртого действий. Ария из первого действия «Что людям вздумалось расславить, что хороша я» являет собой своеобразный синтез национальной и итальянской традиций пения, напоминая о творчестве М. Глинки, которого Н. Римский-Корсаков безмерно уважал, называя своим учителем. Фактически, это яркий пример выходной арии, презентующей образ героини и содержащий такие основные компоненты, как медленное вступление и эпизоды, демонстрирующие технические возможности голоса. Что касается психологического портрета Оксаны – перед нами молоденькая девушка, чьё сердце ещё не тронула любовь: музыка, отражающая её характер, красивая, но холодная. Обращают на себя внимание характерные для вокального творчества композитора ориентальные интонации, которые, в сочетании с колоратурами, создают впечатление, что Оксана – человек «не из этой жизни».

Так, по мнению многих исследователей, весь оперный мегацикл Н. Римского-Корсакова есть художественная целостность, в которой «отдельные оперы являются изоморфными выражениями единой основы – мифологемы, восходящей не к славянским источникам, а к древнейшему, имеющемуся в разных культурах, мифу о богине-деве, приносимой в жертву» (Петрушевич, Ю., 2008, с. 7). Наличие общей идеи естественным образом определило единство подхода к воплощению «типовых», в том числе и женских, персонажей.

Опираясь на концепцию К. Юнга, Ю. Петрушевич предлагает следующую типологию женских образов в операх Н. Римского-Корсакова: Дева (лирический женский образ) и Мать («земной» драматический образ), подчёркивая, что интонационное решение (выбор так называемых интонационных комплексов – «холодного» или «тёплого») каждой конкретной партии определяется принадлежностью героини к земному или сказочному локусу: «В подавляющем большинстве случаев действие происходит в мире людей, и “земная героиня” наделена полнозвучным тембром меццо-сопрано или альты. Хрупкость иномирной героини, оторванной от своего локуса, подчёркивает тембр высокого сопрано, близкого к колоратуре» (Петрушевич, Ю., 2008, с. 17–18).



Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что образ Оксаны у Н. Римского-Корсакова – двойственен. С одной стороны, девушка не принадлежит к иному миру, как Снегурочка или Волхова, с другой – Оксана, безусловно, сказочный персонаж. Поэтому в развитии её образа композитор частично использует те же приёмы, что и для героинь сказочных. Становление же личности Оксаны раскрывается через трансформацию «холодного» интонационного комплекса в «тёплый».

Ю. Петрушевич (2008) отмечает, что героинь «из иного мира» у Н. Римского-Корсакова характеризуют такие стабильные приёмы, как «1) блестящие колоратурные пассажи в вокальной мелодии; 2) элементы хроматики; 3) движение по звукам арпеджио; 4) мелизматика, прихотливая, гибкая ритмика...» (с. 18). Всё это мы находим в первой Арии Оксаны «Что людям вздумалось...». Первая её часть в тональности ми-минор фактически выступает в роли вступления и заменяет в сценическом действии речитатив: Оксана любит себя в зеркале и сама с собою разговаривает. Непосредственность такого общения подчёркивается многочисленными ремарками: *Adagio molto*, *Andante*, *agitato*, *ritenuto*. Соответственно, музыкальный материал не развёртывается динамично во времени, а создаёт ощущение статики. Вместе с тем, мелодические построения, раскрывающие внутренний мир героини, требуют от исполнительницы не только актёрского таланта, но и значительного технического мастерства. Показательно, что, как и в опере «Снегурочка», для подчёркивания «холодности» души Оксаны Н. Римский-Корсаков использует тембр флейты в оркестре.

Вторая часть, собственно Ария «Что за радость, что за счастье я собою принесу», презентует «тёплый интонационный комплекс». Написанная в Ля-мажоре (в творчестве композитора эта тональность является носителем весенней любовной семантики), с характерной пульсирующей ритмической группой в оркестре, эта музыка раскрывает женский кокетливый образ. При этом возврат колоратур из первой части Арии воспринимается как знак того, что героиня пока не выбрала свой жизненный путь.

В целом, первая ария Оксаны достаточно сложна для исполнения и обладает комплексом элементов, воплощающих концепцию виртуоз-

ности – направленности на достижение эмоционального отклика публики на мастерство исполнителя. Не случайно ария имела успех уже при первом исполнении оперы в 1895 г. и была повторена «на бис».

Иное авторское решение демонстрируют Речитатив и ария из четвёртого действия «Пропал кузнец». Перед нами должна предстать «новая Оксана», с учётом того, что количественно её музыкальный материал в опере достаточно ограничен, и возможности детально раскрыть динамику развития образа героини (в том числе и через отношения с другими персонажами) у Н. Римского-Корсакова не было. Таким образом, в основе композиторского замысла оказывается стремление показать трансформацию образа героини, противопоставив его тому, который мы видели при «знакомстве» с Оксаной. Этот эффект достигается достаточно простым приёмом – ариозности, подчёркнутой «нерусскости» первой арии противопоставляется тематизм, в прямом смысле слова, проросший из национальных истоков. Как известно, музыкальный материал арии Оксаны из четвёртого действия «прорастает» из двух народных песен: «Летела стрела» и знаменитой «Выйди, выйди Иваньку», взятой П. Чайковским для третьей части Первого концерта для фортепиано с оркестром. В обработке Н. Римского-Корсакова эти песни синтезируются, их плавность, попевочная структура и опевание неустойчивых нот ярко раскрывают душевное состояние влюблённой Оксаны, тревожащейся о Вакуле. Интересно, что Н. Римский-Корсаков пользуется тут и приёмом тонального переосмысления. «Весенний» Ля-мажор арии из первого действия, намечающий развитие любовной линии, в арии «Пропал кузнец» трансформируется в одноименный минор. Кроме того, в Речитативе и арии из четвёртого действия «сняты» технические моменты – колоратуры, которые были призваны подчеркнуть душевную холодность Оксаны.

О том, для какого типа голоса Н. Римский-Корсаков предназначал партию Оксаны, единой точки зрения на сегодня не существует. Так, в практике работы кафедры сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского обе арии Оксаны предлагаются для изучения студенткам, обладающим лирическим сопрано. Подчеркнём, что при анализе записей выступлений



молодых певиц, выложенных на канале «YouTube», эта тенденция воспринимается как общепринятая. Это вполне объяснимо, ведь, несмотря на техническую сложность, необходимость сформированного умения длительного дыхания и наличие высоких нот (ля-диез второй октавы), основной музыкальный материал обеих арий Оксаны расположен в среднем, «рабочем» для сопрано регистре. Предназначая же партию для колоратурного сопрано, композиторы, как правило, значительно повышают тесситуру (до «ми» третьей октавы). Тем не менее, первой исполнительницей партии Оксаны (в постановке, проходившей при деятельном участии самого Н. Римского-Корсакова) была лирико-колоратурное сопрано Евгения Мравина. Возможно, этот факт дал основания О. Чишко (1966, с. 15) в качестве примера репертуара, предназначенного для колоратурного или лирико-колоратурного сопрано, привести первую (только первую!) арию Оксаны. Интересно также замечание О. Чишко о том, что «общий характер колоратурной фактуры позволяет воплощать, прежде всего, образы молодых героинь. В их характерах мы наблюдаем и жизнерадостность, и живость, и лукавство, и шаловливость, и большое чувство любви и, контрастно – холодность, бесстрастность, даже жестокость» (там же, с. 13). Автор подчёркивает, что даже при исполнении одной и той же партии эти голоса проявляют себя (а значит и раскрывают образный мир героини) по-разному: «колоратура в ней блеснёт легкостью, инструментальной чёткостью, особенно в верхнем отрезке, лирико-колоратурное сопрано – теплотой, сердечностью, нежностью...» (там же, сс. 13–14).

Думается, что Н. Римский-Корсаков, выписывающий колоратурные пассажи и высокие ноты для сказочных дев, всё-таки хотел, чтобы партия Оксаны отражала внутренний мир земной женщины, с её душевным теплом. Поэтому выбор первой исполнительницы вполне понятен – Е. Мравина обладала всеми необходимыми характеристиками голоса для раскрытия образа Оксаны: способностью продемонстрировать блеск колоратур в первом действии и раскрыть мир внутренних переживаний любящей героини в четвёртом действии оперы.

Таким, вкратце, видится замысел музыкального претворения Н. Римским-Корсаковым образа Оксаны, разница в исполнительском

воплощении которого, на наш взгляд, определяется несколькими важными моментами. Первый из них – конкретная ситуация исполнения арий: в оперном спектакле либо как отдельного концертного номера. Отметим, что после первой постановки «Ночь перед рождеством» не стала любимой у публики, хотя и критики, и исполнители отмечали, что опера обладает для этого всеми необходимым качествами. Тем не менее, она ставится достаточно редко. Так, в современной Украине «Ночь перед Рождеством» есть лишь в репертуаре киевского Театра для детей и юношества, но в нём опера адаптирована под конкретного зрителя, что обуславливает значительные изменения авторского текста. В частности, из первой арии Оксаны в спектакль включена лишь часть музыкального материала вступления. Но как отдельный номер, ария «Что людям вздумалось...» звучит достаточно часто; при этом исполнительницы выбирают её для конкурсных прослушиваний или концертов. Это неудивительно, ведь эта музыка даёт все необходимое, чтобы продемонстрировать лучшие качества голоса – его глубину и психологическую наполненность, полётность, лёгкость и техничность. А неповторимость тембральной окраски голоса конкретной певицы обуславливает те, на первый взгляд, несущественные, отличия, которые, в конечном итоге, определяют сущностные основы создаваемого образа Оксаны.

В качестве примера кратко проанализируем два исполнения первой Арии Оксаны: концертное исполнение Гоар Гаспарян (1924–2007 гг., лирико-колоратурное сопрано) и запись Инессы Просаловской (1947 г. р., лирико-драматическое сопрано).

Фантастический голос Гоар Гаспарян (диапазон от ноты «соль» малой октавы до ноты «соль» третьей), прекрасная вокальная школа (рождённая в Египте, певица обучалась там у лучших итальянских вокальных педагогов), свободное владение несколькими языками (одним из них, кстати, стал русский, который певица выучила уже после переезда в СССР), обеспечили успех профессиональной деятельности певицы, которая не только активно выступала на сцене, но также снималась в кино и преподавала. В репертуаре певицы были знаменитые «колоратурные» партии, среди которых – Лючия из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Лакме из оперы Л. Делиба



«Лакме», Маргарита из оперы Ш. Гуно «Фауст». В этом списке есть и партии из опер Н. Римского-Корсакова – Марфа («Царская невеста») и Шемаханская царица («Золотой петушок»). Арию же Оксаны из оперы «Ночь перед рождеством» Г. Гаспарян исполняет как отдельный концертный номер. Обнаруженная нами видеозапись, очевидно, сделана на ТВ, что позволило воссоздать оперные декорации, подчёркивающие национальный колорит в мельчайших деталях: от появляющихся на заднем плане рушников до костюма певицы. Интересно, что за 3.18 минуты звучания Г. Гаспарян предстаёт в трёх различных костюмах, каждый из которых презентует украинскую национальную традицию. Эта, на первый взгляд, бытовая, внемузыкальная, деталь, служит подтверждением того, что предлагаемая слушателю запись является результатом склейки нескольких исполнений. То есть данная версия, очевидно, наиболее точно отражает замысел исполнительницы, который, на наш взгляд, состоял в презентации образа юной девушки из народа. Поэтому певица максимально сглаживает виртуозные компоненты музыкального материала, а окраска её голоса, для которого необходимость взять «ля-диез» второй октавы не составляла никакого труда, подчёркивает лирические нотки образа Оксаны. Также одним из важных параметров создания «лёгкого» образа юной девушки становятся существенные текстовые купюры, которые не только превращают развёрнутую арию в форму, по масштабам близкую песне, но и существенно сокращают именно те места, в которых сосредоточены технические трудности.

Иное прочтение Арии презентует версия Инессы Просаловской с диска «Арии из опер», где также представлены произведения В. Моцарта (Ария Донны Анны из оперы «Дон Жуан»), Дж. Верди (Речитатив и ария Дездемоны из оперы «Отелло»), П. Чайковского (Ария Иоланты из одноименной оперы и Ария Кумы из оперы «Чародейка»), Дж. Пуччини (Ария Чио-Чио Сан из оперы «Мадам Баттерфляй»), Ш. Гуно (Ария Маргариты из оперы «Фауст»). Избранные певицей произведения демонстрируют её готовность чуть отклоняться от требований Fach System, но, в основном, предназначены для её голоса – лирико-драматического сопрано. Одним из исключений является Ария Оксаны, которая получает оригинальное прочте-

ние во многом благодаря тембру голоса И. Просаловской. Его глубина, экспрессивность и наполненность абсолютно меняют личностные характеристики героини Н. Римского-Корсакова. Перед нами не юная девушка, а женщина – страстная, уверенная в себе. В этой версии Арии Оксаны очевидными становятся иные по сравнению с решением Г. Гаспарян параметры замысла композитора, презентующие арию как выходную.

Выводы. Таким образом, можно сделать вывод о том, что специфика тембрового колорита голоса оперной певицы существенно влияет на характеристики воплощаемого ею образа. Очевидно, что эта специфика обуславливает все параметры исполнительской версии произведения композитора (как отдельной арии, так и оперной партии в целом). Более детальное изучение взаимосвязи тембра голоса и характеризующих индивидуальный исполнительский стиль семантических и композиционных решений представляется нам **перспективным направлением для дальнейшего исследования.**

ЛИТЕРАТУРА

- Жданык, А. Н. (2012). Поэтика оперных произведений Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы художественного синтеза. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 11, 109–113.
- Москаленко, В. Г. (2003). *Лекції по музикальній інтерпретації*. (Учеб. пособие). Киев: Типографія «Клякса», 272.
- Петрушевич, Ю. Ю. (2008). *Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). РАМ имени Гнесиных. Москва, 27.
- Римский-Корсаков, Н. А. (1955). *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва: Музгиз, 398.
- Чишко, О. (1966). *Певческий голос и его свойства*. Москва: Ленинград: Музыка, 48.
- 王景彬著 Ван, Цзинбинь (2011). 西洋歌剧咏叹调大全: 抒情花腔女高音. [*Западные оперные арии: лирическое колоратурное сопрано*]. 北京: 文化艺术出版社, 2011年3月第1版 [Пекин: Культура и искусство, март 2011, 1 изд.].



REFERENCES

- Chishko, O. (1966). *Pevcheskiy golos i ego svoystva [Singing voice and its properties]*. Moscow: Leningrad: Muzyka, 48 [in Russian].
- Moskalenko, V. G. (2003). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. (Textbook). Kiev: Tipografiya «Klyaksa», 272 [in Russian].
- Petrushevich, Yu. Yu. (2008). *Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [Archetypal motifs in the opera works by N. A. Rimsky Korsakov]*. (Extended abstract of Ph. D. thesis in Art History). Russian Academy of Music named after Gnesins. Moscow, 27 [in Russian].
- Rimskiy-Korsakov, N. A. (1955). *Letopis moyey muzykalnoy zhizni [Chronicle of my musical life]*. Moscow: Muzgiz, 398 [in Russian].
- Zhdanko, A. N. (2012). Poetika opernykh proizvedeniy N. A. Rimskogo-Korsakova v svete problemy khudozhestvennogo sinteza [Poetics of opera works by N. A. Rimsky-Korsakov in the light of the problem of artistic synthesis]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv. Mystetstvovnavstvo. Arkhitektura – Herald of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture*, 11, 109–113 [in Russian].
- 王景彬著 Wang, Jingbin (2011). 西洋歌剧咏叹调大全：抒情花腔女高音. [A Collection of Western Opera Arias: Lyrical Flower Soprano]. 北京：文化艺术出版社，2011年3月第1版 [Beijing: Culture and Art Publishing House, March 2011, 1st Edition] [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2019 р.



УДК 784.3.071.1 (430)
DOI 10.34064/khnum2-1805

Лянь Юаньмей

ORCID 0000-0003-2607-7105

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

«Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні

АНОТАЦІЯ ■ Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. ■ Вокальні мініатюри Р. Шумана – «Дві венеціанські пісні» ор. 25, №№ 17–18 на вірші англійського поета Т. Мура в перекладі Ф. Фрейліграта – аналізуються в контексті творчих настанов епохи й традиції австро-німецької романтичної пісні. Зазначено, що поряд з Й. В. Гете – автором «Італійських мандрівок», який став причетним до створення у літературі художнього архетипу Італії та Венеції, Р. Шуман одним з перших серед німецьких композиторів вплив цю тему у музиці. Виявлені композиційні, інтонаційно-гармонічні, фактурні особливості цих пісень, що належать до перших творчих спроб композитора у сфері вокальної музики, дозволили дійти висновку про ранню зрілість вокального письма Р. Шумана. Її ознаками стають чутке відношення до поетичного тексту, психологізм, підвищена роль фортепіанної фактури у створенні образу. ■ **Ключові слова:** *Zwei Venetianische Lieder* Р. Шумана, Венеція в музиці, камерно-вокальна музика, традиція австро-німецької романтичної пісні, *Lied*, Томас Мур.

АННОТАЦИЯ ■ Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиции австро-немецкой романтической песни. ■ Вокальные миниатюры Р. Шумана – «Две венецианские песни» ор. 25 №№ 17–18 на стихи английского поэта Т. Мура в переводе Ф. Фрейлиграта – анализируются в контексте творческих установок эпохи и традиции австро-немецкой романтической песни. Отмечено, что наряду с И. В. Гёте –



автором «Итальянских путешествий», причастным к созданию в литературе художественного архетипа Италии и Венеции, Р. Шуман одним из первых среди немецких композиторов воплотил эту тему в музыке. Выявленные композиционные, интонационно-гармонические, фактурные особенности этих песен, относящихся к первым творческим опытам композитора в сфере вокальной музыки, позволяют сделать вывод о ранней зрелости вокального письма Р. Шумана. Её признаками становятся чуткое отношение к поэтическому тексту, психологизм, повышенное внимание к фортепианной фактуре при создании образа. ■ **Ключевые слова:** *Zwei Venetianische Lieder* Р. Шумана, Венеция в музыке, камерно-вокальная музыка, традиция австро-немецкой романтической песни, *Lied*, Томас Мур.

ABSTRACT ■ Lian Yuanmei. “Zwei Venetianische Lieder” by R. Schumann in the tradition of Austro-German romantic song.

■ **Introduction.** Given article considers R. Schumann’s “*Zwei Venetianische Lieder*” / “*Two Venetian Songs*” (op. 25, №17–18) on poems by T. Moore, in F. Freiligrath translation. Often the creation of the Venice ambience in art works was due to trips and impressions on this city. In 1829, R. Schumann, as a student of Heidelberg University, went on a trip to Switzerland and Italy during his study vacation. One of the cities on the travel map was Venice. R. Schumann “resurrected” the city ambience only eleven years after in the “*Zwei Venetianische Lieder*” (“*Two Venetian Songs*”), which became part of the song cycle “*Myrthen*” (1840). How do these two vocal miniatures, that are one of the first in the composer’s vocal creativity, reflect the individual style of his writing? Do they correlate with the nature of the “true” Schumann, who is known for his famous works, such as the cycle “*A poet’s Love*”?

Objective. The purpose of the article is to comprehend composer methods of Venice image embodiment in “*Zwei Venetianische Lieder*” in the context of creative tradition of the Austro-German romantic song.

Methods used in the research: 1) historical method, allowing to comprehend the selected material in the perspective of the development of Austro-German song of the 19th century; 2) intonational method, which involves the study of vocal melody in terms of melodic reactions to figurative content; 3) genre method, caused by the features of chamber vocal lyrics; 4) stylistic method, corresponding to a specific opus consideration in the general context of the composer’s creative work.

The results of the study. “Zwei Venetianische Lieder” were grown up in the artistic climate of its era. The popularity of traveling in the circles of well-educated youth was a practical realization of spiritual impulses and the inner need to push the boundaries of the information space for awareness of the nature of self-own identity through a meeting with a different culture and worldview.

Italy, and the entire Mediterranean areal, as the cradle of the Christian humanist culture, was a center of attraction for the German romantics. The creation of the artistic and aesthetic archetype of Italy and Venice by J. W. Goethe in “Italian Travels” and “Epigrams” has created a tradition of perception these themes not only in German literature, but also in music.

R. Schumann was one of the first to respond to this creative idea. He was also the first among German composers to turn to the “poetic” Venice of the Englishman Thomas Moore and initiated the appearance of a series “Venetianische Lieder” in Austro-German music of the 19th century. A number of authors were involved in the creation of this series – F. Mendelssohn-Bartholdi, A. Fesca, C. Dekker, and others. The melancholic mood of the many “Venetianisches Gondellied” written by German composers was the result of the process of mythologizing the image of Venice. The creative people (poets, writers, composers, painters) were involved in this process. They perceived this city through the prism of artistic relations, associations, and sought in its canonical symbols (channels, gondolas, sea, mirror, mask) new semantic dimensions, means of the expression of self-reflection.

“Zwei Venetianische Lieder” from the song cycle “Myrthen” by R. Schumann stand apart on this list as not only the first, but also as the works distinguished by its originality. 1840 year is considered as the “song year” in the composer’s work. In this year 138 songs and the best of song cycles were written by the composer: “Liederkreis” op. 24, “Myrthen” op. 25, “Liederkreis” op. 39, “Frauenliebe und Leben” op. 42, “Dichterliebe”, op. 48. After the “piano decade” (1829–1839) Schumann’s appeal to the song came a surprise, in particular, for the author himself. This led to the change in his musical aesthetics, to the revision of the hierarchy entrenched in the consciousness, about the primacy of music over other arts and the instrumental music over the vocal.

Although the cycle “Myrthen” op. 25 (1840) is one of the first in the vocal works by R. Schumann, it is distinguished by the maturity of style writing. R. Schuman’s psychological sensitivity to the poetic word is conveyed in the intonational nature of the songs, careful selection of harmonic means, finely tuned tonal plans that can



emphasize both, contemplation and rebelliousness. Musical and poetic integrity is also ensured by the increased importance of the accompaniment and the piano part in whole that include the expressive instrumental introductions and postludes aimed at revealing of an image.

Conclusion. The study of R.Schumann's "variations" on Thomas Moore's "Venice" as a separate scientific topic makes it possible to realize the scale of the creative competition established by the outstanding composer in his "Zwei Venetianische Lieder" from the vocal cycle "Myrthen". ■ **Key words:** R. Schumann's "Zwei Venetianische Lieder", Venice in music, chamber vocal music, tradition of Austro-German romantic song, Lied, Thomas Moore.



Постановка проблеми. Нерідко імпульсом відтворення образу Венеції ставала подорож та пов'язані з нею враження. 1829 р. Р. Шуман, тоді ще студент Гайдельберзького університету, мандрує на канікулах у Швейцарію та Італію. Одним з міст на мапі його подорожувань стала Венеція, що не залишила композитора байдужим. Проте, на відміну від Ф. Мендельсона, чиї враження знайшли практично миттєвий відгук у творчості, в цілій серії *Gondellied*, Р. Шуман «воскресив» образи міста лише по одинадцять років (!) після подорожі у «*Zwei Venetianische Lieder*» / «Двох венеціанських піснях», що увійшли до вокального циклу «*Myrthen*» / «*Mirtni*» (1840). Яким чином ці дві вокальних мініатюри – одні з перших в камерно-вокальному доробку композитора – відображають індивідуальний стиль його письма? Чи відповідають вони природі того «справжнього» Шумана, що відомий нам по його славетних творах, наприклад, циклу «Любов поета»?

Аналіз останніх досліджень. Камерно-вокальна музика Р. Шумана постає достатньо вивченим явищем. Окремі глави присвячені цій темі в монографіях В. Васіної-Гроссман (1966), Д. Житомирського (1964), «Музика Австрії та Німеччини ХІХ століття» (1990).

Причетним до розробки питань творчості композитора виявився і Харків – місце проведення міжнародного музичного фес-

тивалю «Харківські асамблеї», який 1995 р. відбувся під гаслом «Роберт Шуман і мистецька молодь». Збірник за матеріалами науково-практичної конференції 1997 р., що був виданий у Харкові («Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы», Ганзбург, Г., 1997b), містить різноманітні матеріали з питань поетичних перекладів пісень композитора (Рощенко, О., 1997; Кузик, В., 1997), циклічності як стійкої тенденції його музичного мислення (Каверіна, Л., 1997), вокальної інтерпретації шуманівських *Lieder* на тексти Г. Гейне (Мадишева, Т., 1997), проблеми театралізації вокальних циклів (Ганзбург, Г., 1997a). Останню тему продовжено автором у більш розгорнутому дослідженні «Песенный театр Роберта Шумана» (Ганзбург, Г., 2005), де крізь призму пісенного жанру розглядаються дискусійні питання періодизації творчості композитора з акцентом на ролі її пізнього періоду, музичної естетики, розробки нового стилю та жанрових різновидів. На тлі цих наукових розвідок тема впливу та подальшого втілення в музиці метафізики міста – зокрема, Венеції, лишається осторонь, вочевидь, не вважаючись вартої уваги. Але навіть вона дає можливість краще зрозуміти як індивідуальний творчий метод композитора у галузі камерно-вокальної музики, так і, ширше – причетність майстра до традиції австро-німецької романтичної пісні.

Мета даної статті полягає в осмисленні композиторських засобів втілення образу Венеції у «*Zwei Venetianische Lieder*» Р. Шумана в контексті романтичної традиції австро-німецької культури.

Виклад основного матеріалу. Закономірним є питання: де шукати джерело «мрії про Італію», що володіла умами романтичної молоді, не оминувши й німецького композитора? Слід згадати, що у ХVІІІ–ХІХ ст. кожен освічений європеець мав хоча б раз побувати в Італії: ця країна входила до програми *Grand Tour* – освітнього турне аристократичної молоді. Будучи центром Середземномор'я, Італія сприймалась як спадкоємиця Античності, колыска християнської цивілізації. Людям творчих професій – уявлялася Меккою, куди прямували музиканти, поети, живописці, кожний з яких прагнув досягнути закони свого мистецтва. Це сприяло не тільки розвитку туризму, зміцненню культурних та дипломатичних зв'язків між країнами, але й роз-



ширенню горизонтів знання, заповненню інформаційного простору – літературними відгуками на подорожі у вигляді численних «записок», «щоденників», «путівників» та ін. Так, двічі – 1786 та 1790 р. – Італію навідував І. В. Гете, який закарбував свої спостереження в «Італійських мандрівках» (1813–1817) та «Епіграмах» (1790). Ці книги, особливо перша, стали для багатьох поколінь німців настільними¹, надихаючи майбутніх мандрівників споглядати Італію «очами Поета». І хоча Гете був не першим з німецьких митців, хто оспівав Апеннінський півострів (до нього це зробили мистецтвознавець Й. Вінкельман², письменник В. Гейнзе³, а після – художники І. Овербек та Ф. Пфорт⁴, письменники Е. Т. А. Гофман, Т. Манн), саме він створив той архетиповий образ Італії, що затвердився в традиції німецької культури.

«Італійські мандрівки» – серія оповідань, які поєднують у собі хронотоп щоденника, подорожніх нотаток та есе. Так, у главі, присвяченій Венеції, віддаючи заслужену данину шани місту⁵, Гете зосереджує увагу на вельми конкретних подіях: театральних виставах, піснях гондольєрів, співі жінок на острові Лідо, архітектурних спорудах Андреа Палладіо. Цікавими є спостереження поета над художніми смаками венеціанців, що дають ключ не лише до розуміння психології італійців взагалі, але й, у зворотній перспективі, пояснюють на-

¹ У тому числі і для Ф. Мендельсона-Бартольді, який узяв книгу І. В. Гете у свою «італійську мандрівку».

² Йоганн Йоахім Вінкельман / *Johann Joachim Winckelmann* (1717–1768) – німецький мистецтвознавець, автор «Історії античного мистецтва» (1764), в якій проголосив перевагу досконалого давньогрецького мистецтва над мистецтвами інших народів; відродив інтерес до античної класики.

³ Вільгельм Гейнзе / *Johann Jakob Wilhelm Heinse* (1746–1803) – один з представників літератури «Бурі та натиску», автор роману «Ардінгелло, або Блаженні острови» (1787).

⁴ Йоганн Фрідріх Овербек / *Johann Friedrich Overbeck* (1789–1864) – німецький художник, графік та ілюстратор. Франц Пфорт / *Franz Pfort* (1788–1812) – німецький художник. Обидва молодих митців 1809 р. заснували артистичне об'єднання «Союз святого Луки», метою якого було оновлення мистецтва через повернення до італійських та німецьких традицій доби Відродження, їх поєднання.

⁵ «Все, що зараз мене оточує, – це грандіозне і гідне творіння об'єднаних людських зусиль, величний пам'ятник, пам'ятник не володареві, а народу» (Гете, 1817).

ціональну любов до комедії, багатослів'я та красномовства⁶. Вельми цінними є і описання співу гондольєрів, який вже наприкінці ХVІІІ ст. вважався полишеною традицією: «На сьогоднішній вечір я замовив для себе уславлений спів гондольєрів, які співають Тассо и Аріосто на власні мелодії. Цей спів мимоволі доводиться замовляти, адже він став рідкістю, подібно до переказів давнини, що наполовину відлуннали» (Гете, 1817). Й далі: «Як створювалася ця мелодія, я вникати не стану, знаю тільки, що вона якомога краще підходить для дозвільної людини, яка щось наспівує собі під ніс, підганяючи під неї вірші, які приходять на пам'ять. <...> Вона розноситься над тихим дзеркалом вод. Десь удалині її чує інший, мелодія йому знайома, слова він розібрав і відповідає вже наступною строфою, – так один гондольєр стає луною іншого. Пісня триває ночі безперервно та, не втомлюючи, бавить їх. Чим далі вони один від одного, тим більш заворожливим є їх спів. Якщо слухач знаходиться посередині – він обрав для себе найкраще місце. <...> Здалеку пісня звучить дуже дивно, ніби скарга без суму. Є в ній щось неймовірне й зворушливе до сліз. <...> Це пісня самотньої людини, яка лине вдалечінь та вишир, щоб інший, теж самотній, почув її та на неї відповів» (Гете, 1817).

Посилаючись на це описання, можна увиразнити ознаки, притаманні пісням венеціанських гондольєрів. Їхньою поетичною основою, як правило, є вірші Т. Тассо чи Л. Аріосто; мелодії належать безпосередньо гондольєрам; характер співу – ліричний, тужливий, зворушливий; розгортання мелодії – вільне, у залежності від того, що диктує поетичний рядок – метричні акценти можуть зміщуватися, розмір – змінюватися, інтонаційний склад – варіюватися; особливістю виконання є принцип антифонного співу, повтору фраз чи цілих

⁶ «Вчорашня трагедія багато чому мене навчила. По-перше, я почув, як італійці, декламуючи, управляються зі своїми одинадцятискладовими ямбами, і, до того ж, зрозумів, наскільки розумно Гоцці поєднував свої маски з трагічними образами. Таким є справжній театр цього народу; італійці жадають примітивного розчулення, глибокого, широго спочуття до бідолахи вони не відчують, їх тішить лише красномовство героя, ораторські здібності вони вміють цінувати, але “на закуску” хочуть посміятися або взяти участь у якійсь химерній історії. Театральну виставу вони сприймають як справжнє життя» (Гете, 1817).



строф кількома учасниками на відстані, що створює ефект «луни», просторового звучання. І ключовими для розуміння характеру цих пісень є слова Гете про почуття самотності, втілене у цих наспівах, що потребують відповіді на них іншого, такого ж самотнього, співака. Знання цих особливостей дозволяє краще зрозуміти природу і фортепіанних п'єс Ф. Мендельсона, і низки романсів подібної тематики – у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, О. Фески чи А. Йенсена.

Меланхолічний настрій музики багатьох «*Venetianisches Gondellieder*», написаних німецькими композиторами, був наслідком процесу міфологізації образу Венеції, до якого залучалися творчі натурі – поети, письменники, композитори, живописці, що сприймали це місто крізь призму художніх асоціацій та шукали у його канонічних символах (канали, гондола, море, дзеркало, маска) нові смислові виміри, засоби виразу саморефлексії. Не залишила байдужим Венеція і молодого Р. Шумана.

У листуванні із І. Г. Ф. Віком він із захопленням розповідає про музику Дж. Россіні та мистецтво Дж. Пасти, називаючи їх поодиноким музичним потрясінням, пережитим ним у Італії. У той же час, він відмічає «безладдя» та запальність, із котрими «тут все награться...». У Венеції Р. Шуман вперше побачив море, але серед вражень були і негативні, пов'язані з морською хворобою та фінансовими складнощами: «Моє перебування у Венеції було малоприємним, що пояснювалося нестачею грошей, нечесністю людей та дійсними психічними стражданнями, і я навряд чи змогу забути той вечір, коли я у сльозах сидів на кам'яній лавці навпроти Палаццо дожів, стомлено й засмучено позираючи на море, коли повз мене проходили чужі, незнайомі люди, і я, страждаючи, палко говорив сам собі: серед всіх людей, що зараз проходять поблизу, жоден не є таким печальним, як ти, як ти...» (як цит. Кроо, Д., 1966). Однак, «на відміну від своїх побратимів-митців Шуман <...> не був розпеченим враженнями від країн світу» (Житомирський, Д., 1964, с. 107). Тому, не дивлячись на частково незадовільні емоції, ця мандрівка назавжди закарбувалася у пам'яті композитора, живлячи його творчу фантазію. Підтвердженням цьому і стали «*Zwei Venetianische Lieder*» із циклу «*Murmu*» (1840), де через 11 років після подорожі оживають венеційські спогади композитора.

1840-й у творчості Р. Шумана визнаний «пісенним роком» – тоді композитором було створено 138 пісень та кращі з пісенних циклів: «Коло пісень» (*Liederkreis*, *op.* 24, слова Г. Гейне), «Мірти» (*Myrthen*, *op.* 25, слова І. В. Гете, Ф. Рюккерта, Дж. Байрона, Т. Мура, Г. Гейне, Р. Бернза, Ю. Мозена – різних поетів), «Коло пісень» (*Liederkreis*, *op.* 39, 12 наспівів на вірші Й. Ейхендорфа), «Любов і життя жінки» (*Frauenliebe und Leben*, *op.* 42, слова А. фон Шаміссо), «Любов поета» (*Dichterliebe*, *op.* 48, слова Г. Гейне). Після «фортепіанного» десятиліття (1829–1839)⁷ звернення Шумана до пісні стало несподіванкою, насамперед, для самого автора, що призвело до змін в його музично-естетичних поглядах (Ганзбург, Г., 2005), зокрема, до перегляду закріпленої у свідомості німецьких романтиків ієрархії: панування музики над іншими мистецтвами, інструментальної музики – над вокальною (Житомирський, Д., 1966, с. 528).

Психологічна чуйність композитора до поетичного слова знайшла відбиття в інтонаційній структурі його пісень, вільній від «випадкових» зворотів, у дбайливому відборі гармонічних засобів, вивірених тональних планах, здатних підкреслити то споглядальність, то бунтівливість. Музично-поетичній цілісності сприяла і зростаюча значущість фортепіанної партії супроводу, виразність інструментальних вступів та постлюдій – далася взнаки творчості передуючих (1830-х) років, коли у фортепіанних опусах відбувався процес «відбирання» інструментальних елементів майбутньої камерно-вокальної музики автора.

В. Васіна-Гроссман (1966) позначає риси, що відрізняють вокальну лірику Р. Шумана від пісенної творчості його попередника і кумира – Ф. Шуберта. Серед них – інше відношення до тексту та широта літературного кругозору; посилення особистісного начала у творах, нерідко – наявність автобіографічного підтексту; посилення ролі психологізму. Останній реалізується як інтерес до розкриття душевних протиріч героя, їх контрастності, розширення палітри зображуваних

⁷ З 1830 по 1839 рік було створено 26 фортепіанних опусів, які у більшості визнані видатними: *op.* 1–23, 26–28; «Метелики», «Інтермецо», «Танці Давидсбюндлерів», «Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Симфонічні етюди», «Дитячі сцени», «Крейслеріана», «Фантазія» *C-dur*, «Арабеска», дві сонати.



станів, у тому числі, і моментів іронії, що раніше не знаходила втілення у жанрі пісні. Якщо Ф. Шуберт відкрив шлях до незнаної раніше індивідуалізації музичного образу, то «Шуман у значній мірі загострив це мистецтво індивідуалізації» (Житомирський, 1964, с. 533). На думку К. Царьової, саме «широка шкала взаємодії між текстом та музикою, між об'єктивним його піднесенням та суб'єктивною авторською трактовкою» пояснює жанрову багатоманітність шумановських пісень, широту тематичного охоплення в них (фольклорні, казкові мотиви, теми природи, мандрів, кохання, мрій, краху ілюзій та ін.), «універсалізм вокальної партії і безліч варіантів розподілу виразності між голосом та фортепіано» (згідно Цытович, Т., 1990, с. 199).

Звернімося до аналізу «*Zwei Venetianische Lieder*» / «Двох венеціанських пісень», що утворюють у «Міртах» окрему композицію, поряд з іншими мікроциклами, об'єднаними поезією Г. Гейне, Ф. Рюккерта, Р. Бернза. У якості поетичної основи композитор обрав вірші англійського поета Томаса Мура у німецькому перекладі Фердинанда Фрейліграта. Один з них – «*Wenn durch die Piazzetta*» / «Замихла П'яцетта» – з легкої руки композитора набув надзвичайної популярності у ХІХ ст., будучи втіленим у камерній музиці загалом 14 разів (!). Така інтернаціональна природа художнього образу – Венеція очима англійського поета в інтерпретації німецького поета-перекладача та композитора – була вельми показовою для епохи Романтизму. Реалізація в творчості Р. Шумана інтересу до інших народів та культур в цілому відповідала духу австро-німецької романтичної пісні (*lied*)⁸. У той самий час, це прагнення було нерозривно пов'язане із тяжінням до показу духовного життя, психологічних станів особистості. Тому національний елемент часто намічений у піснях Р. Шумана лише пунктиром, оскільки психологічні нариси переважають над зображеннями локального колориту.

Призначення *op. 25* як весільного підношення Кларі Вік пояснює переважання в ньому лірики, часом ніжної, часом палкої, пристрасної, але з домінуванням світлих настроїв. Також і «Дві венеціанські

⁸ Р. Шумана приваблювали Іспанія та ромські мотиви (переклади Гейбеля з іспанської поезії, «Альбом пісень для юнацтва»), Шотландія (вірші Бернза).

пісні», частково контрастуючи, позбавлені драматичних нот: споглядальність, м'якість першої пісні («*Leis' rudern hier*» / «Сковзай легше, гондольєр») доповнюється легкою грайливістю другої («*Wenn durch die Piazzetta*» / «Затихла П'яцетта»). Об'єднуючими рисами двох мініатюр є: спільна тональність *G-dur*; форма – куплетно-строфічна, по два куплети у кожній пісні (*AB A₁B₁*); принцип тонального контрасту між заспівом та приспівом (у першій пісні це *G-dur* та *C-dur*; у другій – *G-dur* та *h-moll*); інтонаційна спорідненість.

Не можна не відмітити новаторство та оригінальність Р. Шумана у трактовці баркароли. Хоча зверненням до цього жанру композитор і віддав данину італійській традиції (Васіна-Гроссман, 1966, с. 218), проте, зауважимо, дуже творчо її переосмисливши. Вже у першій пісні ознаки баркароли передані вельми опосередковано: при суцільній відмові від типового для жанру розміру $\frac{6}{8}$ та гармонічної фігурації тріолями в басу, композитор «розкладає» акордову вертикаль, підпорядковуючи її пунктирному ритму, що імітує «сплески» хвиль. В іншій мініатюрі жанрові риси «пісні на воді» цілком відсутні. В ній відчувається, скоріше, дух німецької народної пісні, ніж італійської.

Об'єднуючим началом також слугує зіставлення кантиленного типу мелодики у заспівах (*A*) та більш речитативного у приспівах (*B*) (порівняймо: I пісня, 5–20 такти та II пісня, 8–16 т.т.; і, відповідно, I, 21–24 т.т. та II, 17–18, 21–22 т.т.). В першій пісні зміна типу мелодики продиктована текстом. Початкова строфа – «*Leis' rudern hier mein Gondolier, / leis', leis'! / Die Fluth vom Ruder / sprüh't so leise, / daß sie uns nur vernimmt, / zu der wir ziehn*»⁹ – з одного боку, репрезентує зарис, вельми типовий для венеціанського життя, з іншого – містить натяк на ліричну «ситуацію», що підтверджується звертанням до гондольєра як помічника закоханих. Мелодія вокальної партії дуже проста і пластична водночас, що відповідає образу сковзаня човна по «тихій воді». Вона являє собою зразок урівноваженості інтонаційного контуру поєднанням спадів та підйомів, поступеневого руху та скоків, розповідання та розпитування, «питань» та «відповідей». Відчуття

⁹ Сковзай легше, гондольєр, обережно торкайся води,
Щоб тільки вона, до котрої ми линемо, почула нас!



умиротворення, спокою, ніби розлитих у нічному повітрі, підкреслено типом мелодичного малюнку, єдністю фактурного рішення фортепіанного супроводу, дотриманням у ньому однієї ритмічної формули.

У другій строфі / другому приспіві – «*O könnte wie er schauen kann, / der Himmel reden, traun, / erspreche vieles wohl von dem, / was Nachts die Sterne schaun. / Leis', leis', leis'!*»¹⁰ – є згадка про Небо, німого свідка всіх людських пристрастей. І тонку зміну стану композитор підкреслює переминою фактури супроводу, де запроваджується хоральний склад, дублюванням вокальної партії фортепіанною, зміненням динаміки (*pp* замість *p* першої строфи). Загальна проникливість звучання, присутнє в цій музиці і словах почуття релігійного благоговіння тісно переплетене з милуванням природою, як це типово для романтиків¹¹. Аналогічне співвідношення поетичних та музичних образів збережене і у другому куплеті. Заспів – «*Nun raste hier, / mein Gondolier, / hier, hier! / In's Boot die Ruder, sacht, / sacht auf zum Balkone / schwing ich mich, / doch du hältst unten Wacht*»¹² – повернення до земних радощів. Друга строфа – «*O wollten halb so eifrig / nur den Himmel / wir uns weih'n, / als schöner Weiber Diensten, / traun, wir könnten Engel sein! / Sacht, sacht, sacht, sacht!*»¹³ – осмислювання цих радостей у контексті діалогу з «горнім». Таке чуйне ставлення до поетичного тексту, що реалізується у розмежуванні інтонаційних, гармонічних, фактурно-динамічних характеристик музичних образів, у підкресленій ролі окремих мотивів, гармонічних співзвуч, характеризує особливості шуманівської манери вокального «проінтонування» тексту.

Смислові відтінки поетичного тексту тонко передані і в музиці другої пісні – «*Wenn durch die Piazzetta*». При цьому принцип роз-

¹⁰ *O, якби тільки небо могло говорити так, як воно може бачити!*

Багато можна сказати про те, що зорі розрізняють вночі!

¹¹ Двоїстість трактування образів природи у романтиків, яка дозволяє говорити про існування зовнішнього (зображального) та внутрішнього (прихованого) пластів, рис романтичного і барочного, докладно розглянуто у статті Н. Ескіної (1997).

¹² *Зараз залишайся тут, мій гондольєр, обережно в човні зі своїм веслом!*

Доки я піднімаюсь на балкон, ти стежиш за ними.

¹³ *O, якби ми присвятили ся Небесам хоча б наполовину...*

Якщо ми шукаємо ласки жінок, ми можемо бути янголами!

межування матеріалу, так само як і характер музичного оформлення образів, багато в чому є аналогічними таким у попередній мініатюрі. Так, у першому реченні («*Wenn durch die Piazzetta / die Abendluft weht, / dann weisst du, Ninetta, / Wer wartend hier steht*»¹⁴), що виконує функцію заспіву, жартівливий натяк на вечірнє побачення виражений за допомогою мелодії легкого танцювального характеру, подібно до невігядливої пісеньки. Дводольний метр, акомпанемент восьмими з регулярною акцентністю нагадують про стрибки – ознаки польки. Інший настрій вирізняє друге речення – приспів («*Du weisst, wer trotz Schleier / und Maske dich kennt, / du weisst, wie die Sehnsucht / im Herzen mir brennt*»¹⁵). Атмосферу таємниці, прихованого томління, сердечної журби підкреслено несподіваним зануренням у мінорну сферу (*h-moll* після основної тональності *G-dur*), хоральним складом фактури, повторюванням одного звуку, що набуває значення органного пункту. В музиці другого куплету контрастне співвідношення двох образів зберігається, хоча у поетичному тексті протиставлення зовнішнього та внутрішнього, ситуацій любовної гри, флірту та душевних переживань згладжуються, в цілому вкладаючись у межі ліричного висловлювання.

Висновки та перспективи подальших досліджень. «*Zwei Venetianische Lieder*» були зрощені в художньому кліматі тієї епохи, де жага «переміни місць», популярність мандрювань були в колах освіченої молоді практичною реалізацією духовних імпульсів та внутрішньої потреби розсунути межі інформаційного поля, щоб усвідомити природу власної індивідуальності через зустріч із іншою культурою та світоглядом. Безпосередньо у лабораторії композиторської творчості це вирішувалось на рівні образно-семантичної, фонетичної взаємодії поетичного та музичного планів.

Італія, і, ширше, вся культура Середземномор'я як колиска християнської культури гуманістичної спрямованості, була центром тя-

¹⁴ Коли через П'яццетту вечірній вітер лине,
То знаєте, Нінетто, хто вас чекає тут!

¹⁵ Усупереч завісі, Ви знаєте, хто це,
і маска знає Вас; Ви знаєте –
журба палає в моїм серці.



жіння для німецьких романтиків. Створення Й. В. Гете художньо-естетичного архетипу Італії взагалі та Венеції, зокрема, породило традицію прочитання цих образів і тем не тільки в літературі, але й в музиці. Р. Шуман став одним з перших, хто відгукнувся на цю творчу ідею. Також, першим з німецьких композиторів, він звернувся до «поетичної» Венеції англійця Томаса Мура та ініціював появу в австро-німецькій музиці XIX ст. цілої серії «*Venetianische Lieder*», до створення якої причетним виявився цілий ряд авторів, як видатних (Ф. Мендельсон-Бартольдї), так і маловідомих. Вивчення композиторських «варіацій» на «Венецію» Томаса Мура як окремої дослідницької теми дає можливість усвідомити, наскільки високою була планка цього творчого змагання, встановлена Р. Шуманом у «*Zwei Venetianische Lieder*» з вокального циклу «*Myrthen*».

ЛІТЕРАТУРА

- Васина-Гроссман, В. А. (1966). *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 404.
- Ганзбург, Г. И. (1997а). Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 21–33. Харьков: РА – Каравелла.
- Ганзбург, Г. И. (Сост.). (1997б). *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Харьков: РА – Каравелла, 272.
- Ганзбург, Г. И. (2005). Песенный театр Роберта Шумана. *Музыкальная академия*, 1, 106–119.
- Гете, И. В. (1817). *Итальянское путешествие. Italienische Reise*. Получено с https://librebook.me/italienische_reise/vol1/4.
- Житомирский, Д. В. (1964). *Роберт Шуман: очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка, 880.
- Каверина, Л. (1997). Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 81–88. Харьков: РА – Каравелла.
- Кроо, Д. (1966). *Если бы Шуман вел дневник...* Будапешт: Corvina, 224.
- Кузик, В. (1997). Дмитро Ревуцький – дослідник та перекладач австро-німецької пісні. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 212–217. Харьков: РА – Каравелла.



- Мадышева, Т. П. (1997). Некоторые аспекты интерпретации “Lied”. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 228–233. Харьков: РА – Каравелла.
- Рощенко, Е. Г. (1997). Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко). В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 34–57. Харьков: РА – Каравелла.
- Цытович, Т. Э. (Ред.). (1990). *Музыка Австрии и Германии XIX века*. (Кн. 1–2). Кн. 2. Москва: Музыка, 526.
- Шуман, Р. (1970). *Письма*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка, 720.
- Шуман, Р. (1979). *О музыке и музыкантах: Собрание статей*. (Тт. 1–2). Т. II-Б. Москва: Музыка, 294 .
- Эскина, Н. (1997). «Внутренние сюжеты» шубертовской песни. В кн. *Франц Шуберт. К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции*, 46–54. Москва: Прест.

REFERENCES

- Eskina, N. (1997). «Vnutrennie syuzhety» shubertovskoy pesni [“The inner stories” in Schubert’s songs]. In *Frants Shubert. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii – Franz Schubert. To the 200th Birthday: Proceedings of the International Scientific Conference*, pp. 46–54. Moscow: Prest [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (1997a). Personazhi pesennogo teatra Shumana i ikh prototypy [Schumann’s song theatre personages and their prototypes]. In *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, pp. 21–33. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (2005). Pesenny teatr Roberta Shumana [Song theatre by Robert Schumann]. *Muzykalnaya akademiya – Music Academy*, 1, 106–119 [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (Comp.). (1997b). *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury [Robert Schumann and ways of music and literature crossing]*. Kharkov: RA – Karavella, 272 [in Russian].
- Goethe, J. W. (1817). *Italianskoye puteshestviye. Italienische Reise. [Italian Journey]*. Retrieved from https://librebook.me/italienische_reise/vol1/4 [in Russian].
- Kaverina, L. (1997). Tsiklichnost kak osobennost muzykalnogo myshleniya R. Shumana [Ciclicity as speciality of musical thinking by R. Schumann].



- In *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 81–88. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Kroo, D. (1966). *Yesli by Shuman vel dnevnik... [If Schumann kept a diary...]*. Budapest: Corvina, 224 [in Russian].
- Kuzyk, V. (1997). Dmytro Revutskyi – doslidnyk ta perekkladach avstro-nimetskoj pisni [Dmytro Revutskyi as a researcher and interpreter of Austro-Deutch song]. *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 212–217. Kharkov: RA – Karavella [in Ukrainian].
- Madysheva, T. P. (1997). Nekotorye aspekty interpretatsii «Lied» [Some aspects of “Lied” interpretation]. *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 228–233. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Roschenko, E. G. (1997). Liki Shumana v ego pesnyakh (po prochtenii S. Sviridenko). [Faces of Schumann in his songs (after reading S. Sviridenko)]. *Robert Shuman i perekreste putej muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 34–57. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Shumann, R. (1970). *Pisma [Letters]*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 720 [in Russian].
- Shumann, R. (1979). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statej [On music and musicians: collection of articles]*. (Vols. 1–2). Vol. 2-B. Moscow, Muzyka, 294 [in Russian].
- Tsytoovich, T. E. (Ed.). (1990). *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany in 19th century]*. (Vols. 1–2). Vol. 2. Moscow: Muzyka, 526 [in Russian].
- Vasina-Grossman, V. A. (1966). *Romanticheskaya pesnya XIX veka [Romantic Song of the 19th century]*. Moscow: Muzyka, 404 [in Russian].
- Zhitomirskiy, D. V. (1964). *Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: Essay on the Life and Work]*. Moscow: Muzyka, 880 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.



Розділ 2.

СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

УДК 782.1(450) : 7.091.8 (477.74) «18/19»

DOI 10.34064/khnum2-1806

Бацак К. Ю.

ORCID 0000-0001-9687-093X

Київський університет імені Бориса Грінченка,
бульвар Ігоря Шамо, 18/2, Київ-154, Україна

Італійські оперні зірки харківської сцени 80-х років ХІХ – початку ХХ ст.

АНОТАЦІЯ ■ Бацак К. Ю. Італійські оперні зірки харківської сцени останньої чверті ХІХ – початку ХХ ст. ■ Сценічні виступи відомих італійських співаків у Харкові останніх десятиліть ХІХ – початку ХХ ст. досліджуються в контексті гастрольної діяльності, яка охоплювала українські міста-культурні центри. Виявлено, що найбільшу притягальну силу у маршрутах творчих турне італійських артистів мали Київ, Одеса та Харків. Відзначені особливості репертуару італійських артистів на концертних та оперних сценах Харкова, характеристики голосів, акторська майстерність, риси вокального хисту непересічних виконавців минулого (М. Баттістіні, Дж. Беллінчоні, Е. Джіральдоні, Л. Кавальєрі, А. Мазіні, Т. Руффо та Е. Тамберліка). Описані способи комунікації італійських співаків із культурно-мистецьким середовищем Харкова у театрі та за його межами: взаємодії із глядачем, представниками місцевих музично-педагогічних кіл. Окрема увага приділена аналізу надрукованих у регіональній пресі матеріалів про-



фесійної музичної критики, які присвячені харківським виступам італійських майстрів. Висока оцінка критикою артистичних чеснот прославлених співаків, активна підтримка їхніх виступів публікою засвідчують непересічне значення гастрольної діяльності італійців у розвитку музичної культури Харкова – професійному становленні місцевих оперних виконавців, формуванні музичних смаків та уподобань освіченої верстви населення міста.

■ **Ключові слова:** *сценічна діяльність, італійські оперні співаки, харківська опера, культурно-мистецьке середовище, харківська музична критика.*

АННОТАЦІЯ ■ Бацак К. Ю. Итальянские оперные звёзды харьковской сцены 80-х годов XIX – начала XX в. ■ Сценические выступления известных итальянских певцов в Харькове последних десятилетий XIX – начала XX в. исследуются в контексте гастрольной деятельности, которая охватывала украинские города-культурные центры. Выяснено, что наибольшую притягательную силу в маршрутах творческих турне итальянских артистов имели Киев, Одесса и Харьков. Отмечены особенности репертуара итальянских артистов на концертных и оперных сценах Харькова, характеристики голосов, актёрское мастерство, черты вокального таланта выдающихся исполнителей прошлого (М. Баттистини, Дж. Беллинчони, Е. Джиральдони, Л. Кавальери, А. Мазини, Т. Руффо и Е. Тамберлика). Описаны способы коммуникации итальянских певцов с культурно-художественной средой Харькова в театре и за его пределами: взаимодействия со зрителем, представителями местных музыкально-педагогических кругов. Особое внимание уделено анализу опубликованных в региональной прессе материалов профессиональной музыкальной критики, посвящённых харьковским выступлениям итальянских мастеров. Высокая оценка критикой артистических качеств прославленных певцов, активная поддержка их выступлений публикой свидетельствуют о непреходящем значении гастрольной деятельности итальянцев в развитии музыкальной культуры Харькова – профессиональном становлении местных оперных исполнителей, формировании музыкальных вкусов и предпочтений образованных слоёв населения города. ■ **Ключевые слова:** *сценическая деятельность, итальянские оперные певцы, харьковская опера, культурно-художественная среда, харьковская музыкальная критика.*

ABSTRACT ■ Batsak K. Yu. Italian opera stars at the Kharkiv stage: the 80s of the 19th – early 20th centuries.

■ **Introduction.** The Italian opera in Kharkiv has a long history tradition. Its beginnings date back to the 1850s, when the city became a part of the tour routes of Odesa Italian opera troupes under F. Berger's, V. Sermattei's direction (1850s – early 1860s), those of Taganrog – under V. Sermattei's, Corsi's and Co (second half of 1860s – 1876). These little provincial troupes with unequal by quality the stuff of singers, with a little choir, usually without their own orchestra, within their possibilities, introduced the popular Italian opera repertoire to the Kharkiv audience. Technical and technological achievements – the development of the rail network, the shipping industry, the telegraph and telephone as the newest means of communication, etc., facilitated communication and, among other things, caused cultural achievements rapid exchange. Those times were marked by increasing of diffusive phenomena (in opera repertoire, in the troupe composition, etc.) in musical and theatrical arts, which, in particular, contributed to the scenic creativity activation of Italian artistes and the extension of the geography of their performances. Outstanding and average singers from the Apennines have travelled to different countries of the world with solo concert programs as part of wandering or stationary opera groups. Artistic tours to Eastern direction – to the European territories of the Russian Empire, along with touring trips to the North and South America countries, – became one of the most prevalent. Kharkiv, being one of the largest industrial and cultural centres in the Russian Empire, as a rule, was included by Italian theatre management in vocal-artistic tour programs.

Theoretical background. The problem of the famous Italian opera singers' activity on the Kharkiv stage in the 80s of the 19th – the beginning of the 20th is poorly investigated. Separate pages of M. Battistini's, J. Bellinchi's, A. Mazini's, T. Ruffo's, and E. Tamberlik's biographies related to Kharkiv were studied by M. Varvartsev (2000) in his historical and biographical work "Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18 – 20s years of the 20th century", written in the form of a dictionary. The main source for the study of this subject were the local musicologists' (V. Sokalsky, K. Bych-Lubensky, Yu. Babetsky, etc.) theatrical reviews, published in the Kharkiv regional and city press.

Objectives. As the Italian opera art had undeniable influence on the Kharkiv musical culture development, the purpose of the article is to study the scenic activity of the famous Italian opera artistes, which acquainted the local theatrical



audience with the assets of the world opera arts in the last decades of the 19th – early 20th century. For this purpose, the following tasks have been outlined: to find out the information potential of music-critical publications, dedicated to the Italian singers' performances, which were printed in the local press; identify and systematize the facts describing the Italian opera performers' participation in Kharkiv musical life during that period; to reveal the concert and opera repertoire, to study the evaluations of the Italian singers' performances by professional criticism, the ways of artistes' interaction with the audience; to determine the Kharkiv performances position in the famous vocalists' creative biography, to reconstruct the geography of their tour routes, included performances in Kharkiv.

The methodology involves the application of the semiotic-hermeneutic method in order to analyze the phenomena of musical-theatrical life (peculiarities of vocal-stylistic style, specificity of musical-critical thought, reactions and preferences of the audience) as a culture text and their hermeneutical understanding; bio-bibliographic method (to find out and combine facts of life and creative activity of Italian singers in Italy and abroad, in particular, in Kharkiv as well-known culture centre); cultural and historical method (allows to study the Italian singers' scenic activities as a social phenomenon, to identify social factors contributed to the spread of the Italian opera achievements in the local music and theatre environment).

Results and discussion. The study of famous Italian singers' performances on the Kharkiv stage in the definite period allowed highlighting new facts of their biographies, to analyze the concert and opera repertoire, the features of vocal and performing style, acting specifics. The research revealed the place of Kharkiv concert and opera performances in Italian artistes' touring programs, analyzed the directions and peculiarities of communicative interactions between performers and spectators, determined the Kharkiv performances place in creative biographies of vocalists who have gained European fame.

Conclusions. Italian artistes' performances had a great influence on local opera singers' professional growth, the formation of musical tastes and preferences of the educated part of the city residents. The investigation of the repertoire of the Italian singers testifies to their desire to acquaint the listener with the best achievements of European opera art, as well as to present contemporary Russian composers' operas, which, at the time, were getting popularity in the Western European countries, due, primarily, to Italian performers. Kharkiv performances

were usually the part of Italian artistes' tours, being organized in the largest cities of Ukraine and surrounding regions of former Russian Empire – in Odesa, Kyiv, Mykolaiv, Rostov-on-Don, which testified, in particular, that the city was transformed into one of the European music culture distribution centres then. The high valuation given by the musical critique of the famous singers artistic talents, the active support of their performances by the audience, attest to the utmost importance of the Italians' touring activity in the Kharkiv musical culture development. ■ **Key words:** *scenic activity, Italian opera singers, Kharkiv opera, cultural and artistic environment, Kharkiv music criticism.*



Вступ. Стала традиція виступів італійської опери у Харкові бере початок від 50-х рр. ХІХ ст. Саме тоді італійські театральні колективи Одеси під орудою Ф. Бергера, В. Серматтеї (1850-ті – пер. пол. 1860 рр.), Таганрога – антрепризи В. Серматтеї, Корсі та К^о (друга пол. 1860-х – 1876 р.) – обрали Харків для нетривалих гастрольних оперних сезонів. Ці провінційні колективи з нерівномірним за якістю складом співаків, невеликим хором, зазвичай без власного оркестру, знайомили, в силу можливостей, харківського глядача з популярним італійським оперним репертуаром. Поширення технічних і технологічних досягнень – розвиток мережі залізниць, морського пароплавства, телеграфу і телефону як новітніх засобів зв'язку – активізувало комунікацію та, крім іншого, спонукало до прискореного обміну досягненнями в царині культури.

В музично-театральному мистецтві ці часи позначилися посиленням дифузних явищ (в оперному репертуарі, виконавському складі труп тощо), які, зокрема, сприяли активізації сценічної діяльності італійських артистів та розширенню географії їхніх виступів. З сольними концертними програмами, у складі мандрівних чи стаціонарних оперних колективів, видатні й пересічні співаки з Апеннін подорожували різними країнами світу. Східний напрям – європейськими теренами Російської імперії – поряд із гастрольними поїздками в країни Північної та Південної Америки, став одним із найбільш поширених. Харків, який належав до числа великих індустріальних та культурних



центрів Російської імперії, італійський театральний менеджмент зазвичай включав до програм вокально-артистичних турне.

Огляд літератури. Діяльність відомих італійських оперних співаків на харківській сцені у 80-х рр. XIX – на початку XX ст. мало вивчена. Окремі сторінки біографій М. Баттістіні, Дж. Беллінчоні, А. Мазіні, Т. Руффо, Е. Тамберліка, які пов'язані з Харковом, були досліджені М. Варварцевим в історико-біографічній праці у формі словника «Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.)» (Варварцев, 2000). Основним джерелом для вивчення означеної теми у статті слугували театральні огляди, що належать харківським музикознавцям (В. Сокальському, К. Бич-Лубенському, Ю. Бабецькому та ін.), опубліковані в харківській регіональній та міській пресі.

Мета і завдання. Оскільки італійське оперне мистецтво впродовж десятиліть здійснювало вплив на розвиток музичної культури Харкова, *метою* статті є вивчення сценічної діяльності відомих італійських оперних артистів, які в останніх десятиліттях XIX – на початку XX ст. знайомили місцевого театального глядача з надбаннями світового оперного мистецтва. Для цього поставлені такі завдання:

- з'ясувати інформаційний потенціал надрукованих у місцевій пресі музично-критичних публікацій, які присвячені виступам італійських співаків;
- виявити і систематизувати факти, що описують участь італійських оперних виконавців у музичному житті Харкова означеного періоду;
- характеризувати концертний та оперний репертуар, проаналізувати оцінки виступів італійських співаків професійною критикою, описати способи взаємодії артистів із глядачем;
- реконструювати географію гастрольних маршрутів відомих вокалістів та визначити місце харківських виступів у їхніх творчих біографіях.

Методологія дослідження передбачає застосування семіотико-герменевтичного методу (з метою аналізу явищ музично-театрального життя – особливостей вокально-виконавської стилістики, специфіки музично-критичної думки, реакцій та уподобань публіки – як

тексту культури та їхнього герменевтичного осмислення); біобібліографічний метод (для з'ясування та поєднання фактів життя та творчої діяльності італійських співаків на батьківщині, в інших країнах, зокрема, в Україні); культурно-історичний метод (дозволяє дослідити сценічну діяльність італійських співаків як соціальне явище, суспільні чинники, які сприяли поширенню досягнень італійського оперного мистецтва у місцевому музично-театральному середовищі).

Виклад основного матеріалу. *Енріко Тамберлік* був одним із перших з-поміж видатних італійських співаків, хто включив виступ у Харкові до концертного туру. Зірка слави цього драматичного тенора зійшла в середині ХІХ ст. У 1850 р. він успішно дебютував у лондонському Ковент Гардені в партії Мазаніелло («Німа з Портічі»), після чого артист регулярно з'являвся на сцені цього театру до 1870 р. Від 1850 до 1863 р. він виступав на сцені Санкт-Петербурзького Маріїнського театру, відзначившись дебютом у партії Альваро в «Силі долі» Дж. Верді. В цей період (1858–1877) артиста неодноразово вітали на сцені Італійської опери в Парижі. В окремі роки він гастролював за океаном – зокрема, сезон 1857 р. провів у Театро Колон Буенос-Айреса, у 1873–74 рр. співав на сцені Академії музики на Мангеттені в Нью-Йорку.

Навесні 1884 р. артист приїхав із творчим турне в Україну. 4 і 6 травня він дав концерти в Києві, виступивши в залі Купецького зібрання. Програми включали партії з «Ріголетто», «Трубадура» Дж. Верді тощо. В ансамблевих номерах разом із Е. Тамберліком виступили соліст Санкт-Петербурзької опери Богомир Корсов, співачки Полянська і Софія Гуревич (Богданова), учениця Поліни Віардо (Варварцев, 2000, с. 238).

12 травня 1884 р. розпочалися концерти Е. Тамберліка у Харкові, в театрі «Саду Тіволі». Разом із ушлявленим артистом у харківських концертах взяли участь Б. Корсов і С. Гуревич. Описуючи перший виступ Е. Тамберліка, кореспондент «Харьковских губернских ведомостей» (далі – ХГВ) показав вплив на глядачів високої майстерності й таланту артиста, який на той час уже майже не виступав. «Безголосий старець, весь пронизаний юнацькою пристрастю, – зазначав критик, – повністю підкорив своїй владі тисячний натовп,



який переповнив концертну залу» (Искусство и литература, 1884, 13 мая). Початок виступу, здавалося, не виправдав сподівань публіки: «маленька, непоказна і товстенька фігура» артиста «з невиразним обличчям і крихітними очима» не викликала особливої симпатії. Коли пролунали перші звуки «старечого нерівного голосу, який нагадував гру надтріснутого органа», в залі навіть «учувся шепіт недружнього здивування». Але за мить глядачі вже схвильовано слухали славетного артиста. У росінієвій кантаті «Stabat mater» публіка вже не помічала неприємної вібрації голосу соліста, зачаровано слухаючи його захопливий спів (там само).

13 травня артист відвідав приватну школу співу Силуянової-Кондиревої, де прослухав у виконанні її учениць арії з «Вільгельма Телля» Россіні і «Гальки» С. Монюшка. За кілька днів співака запросили до Харківського музичного училища ІРМО (засноване 1883 р.), де він слухав виступи К. Коляновської, Кнепфер і Давидової – учениць колишньої оперної співачки К. Прохорової-Мауреллі. Викладачці й директору училища І. Слатіну Е. Тамберлік висловив «повне задоволення з приводу почутого і побаченого ним», а трьом ученицям, які співали, передбачив видатне артистичне майбуття (Искусство и литература, 1884, 17 мая). Зокрема, К. Коляновська за його порадою відбула до Парижа, де впродовж 1884–86 рр. брала уроки співу у П. Віардо, ставши пізніше оперною й камерною співачкою (колоратурне сопрано), відомою на Заході та в Україні (Варварцев, 2000, с. 238).

З Харкова Е. Тамберлік вирушив до Одеси, де дав два концерти – у залі біржі та на сцені Російського театру (21 і 26 травня). В першому з них артист відзначився виконанням канцонети з «Ріголетто» (Концерт Тамберлика..., 1884, 23 мая) та в дуеті з росінієвого «Отелло», де йому підкорилося «славнозвісне ut diese» (Б., 1884, 17 мая). Під час виступу в залі Російського театру гість разом із компаньйонами – скрипалем Саленом, солістами С. Гуревич, Б. Корсовим і співачкою Стефані, виконали тріо з «Вільгельма Телля» Дж. Россіні, романс із «Марти» Ф. фон Флотова, тріо із «Ломбардців» та квартет із «Ріголетто» Дж. Верді (Второй концерт..., 1884, 25 мая).

В останній декаді травня Е. Тамберліка запросили виступити в двох концертах у театрі Монте в Миколаєві (Э. Тамберлик в Ни-

колаеєв, 1884, 26 мая). У цих концертах артист особливо відзначився у тріо з «Вільгельма Телля», в якому він «уразив слухачів гучністю, силою й оксамитовим звучанням високих нот та чудовою майстерністю виконання» (Вчєрашний второй концерт..., 1884, 27 мая).

З Харковом були пов'язані гастрольні маршрути тенора **А. Мазіні**, якого в цей час іменували «королем тенорів». На професійній сцені співак з'явився 1867 р. в Модені. Потім виступав у театрах Мантуї, Болоньї, Венеції, Палермо, Флоренції, Парижа, Лондона, Відня. Упродовж 1877–1904 рр. співав переважно за кордоном: у Петербурзі, Москві, Мадриді, Барселоні та Лісабоні (Варварцев, 2000, с. 152).

У квітні 1895 р. А. Мазіні з тріумфом здійснив артистичну поїздку містами України. Після трьох концертів у Одеській опері, останній з яких прозвучав 7 квітня, він 11 квітня виступив у переповненій залі київського Купецького зібрання (там само), а 16 і 18 квітня його вітали в Харківському оперному театрі (зала Комерційного клубу). Разом із А. Мазіні у цьому концертному турне брали участь співаки Джудічі (сопрано), Карусон (баритон), Де-Пробіцці (бас) та піаніст-акомпаніатор Гаммієрі. Програми включали арії, дуети, тріо з опер «Шукачі перлин» Ж. Бізе, «Фаворитка» Г. Доницетті, «Трубадур», «Ріголетто», «Луїза Міллер» Дж. Верді, «Сільська честь» П. Масканьї, «Мефістофель» А. Бойто, «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, а також романси та пісні. Для заохочення публіки, яка вперше зустрічалася з іменитим артистом, у місцевій пресі вихваляли його сценічні успіхи в Москві й Петербурзі, згадували про недавні незабутні концерти в Одесі, де вже під час першого виступу «театр був заповнений вщєрть згори донизу», а задоволення виступом артиста вимірювалося п'ятнадцятиразовими викликами на *bis* (Театр и музыка, 1895, 8 апр.).

Після першого харківського концерту А. Мазіні газети стверджували, що він так само сподобався місцевій публіці, «як і в тих містах, у яких йому доводилося виступати з концертами». Про це, зокрема, свідчила кількість номерів соло, виконаних на *bis* – замість чотирьох, що були заявлені у програмі, він проспівав дванадцять (Театр и музыка, 1895, 17 апр.). На вимогу глядачів були повторені усі дуети за участю А. Мазіні. Після виконання артистом арії Фердинанда



(«Spirito gentil») із «Фаворитки» Г. Доніцетті артисту піднесли лавровий вінок зі стрічками італійських національних кольорів (Театр и музыка, 1895, 17(29) апр.).

Під час другого концерту успіх А. Мазіні «йшов crescendo». Кілька виконаних ним неаполітанських народних пісень викликали найвище захоплення публіки, яка влаштувала овації (Театр и музыка, 1895, 18(30) апр.). Особливо активною серед глядачів була молодь. «Після деяких номерів, проспіваних Мазіні, які особливо сподобалися, – писали “ХГВ”, – в театрі наростав повсюдний шум, після якого вже потім слідували нескінченні вигуки *bis*. А після завершення концерту публіка однозначно не бажала розходитися, виклики змінювали один одного. Артист дякував за висловлені захоплення і, йдучи на поступку, заспівав на прощання, вже без акомпанементу, ще один романс. Цей прощальний романс був покритий громом оплесків» (Театр и музыка, 1895, 20 апр.).

Причини такого успіху артиста місцева критика вбачала в унікальності його артистичного таланту. «Надзвичайна м'якість, легкість і гнучкість голосу, – зазначав музичний кореспондент часопису “Южный край”, – утворюють феноменальне явище; до цього всього слід додати цілковито своєрідну, сповнену художнього смаку і блиску, манеру передачі творів, яка іноді порушує справжність тексту, але, попри це, завжди зачаровує. Невимушеність і свобода у співі при надзвичайно розвинутому диханні вражають кожного; але Мазіні майже не послуговується своєю останньою перевагою, і зрідка, лише там, де це доречно, робить фермати» (Театр и музыка, 1895, 18(30) апр.). Глядачів уразила майстерність, з якою артист відтворював динамічні відтінки – його чудове *pianissimo*, рівне, без жодної вібрації, було свідченням високого «мистецтва управління людським голосом» (там само). Про успіх свідчили також суми грошових зборів – два концерти дали 5200 рублів касових надходжень (там само). Ця творча поїздка мала продовження в Ростові-на-Дону, куди А. Мазіні вирушив одразу після харківських бенефісів.

Наступного року до Харкова з концертами прибув молодий обдарований баритон *Еудженіо Джіральдоні*. Його найбільші успіхи – дебют у першій постановці «Тоски» Дж. Пуччіні (Барон Скарпіа) у Театрі

Костанца в Римі (1900), виконання італійської версії «Євгенія Онегіна» в Ла Скала (1900), гучні виступи в Метрополітен Опера Нью-Йорка – були ще попереду. Тому особливо цікавим є висновок харківської критики про артистичний талант дебютанта, який, щоправда, до приїзду в Харків уже відзначився на сцені імператорської опери Петербурга. У програмі концерту, в якому Е. Джіральдоні виступив разом із відомим лірико-колоратурним сопрано Є. Мравіною, були виконані дуети із «Гамлета» А. Тома та «Ріголетто» Дж. Верді, сольо артист проспівав арії з «Шукачів перлин», куплети Торeadора з «Кармен» Ш. Бізе, «Іродіади» Ж. Массне та епіталаму із «Нерона» А. Рубінштейна (Сьогодні в оперном театре..., 1896, 24 февр.). Даючи оцінку цьому виступу, харківський музичний кореспондент далекоглядно відзначав: «Пан Джіральдоні – добрий співак. Широкий за діапазоном, молодий і соковитий голос, музичність, уміле долання виконавських труднощів обіцяють йому блискуче майбуття» (Театр и музыка, 1896, 26 февр.).

У грудні 1895 р. в Харкові вперше виступила *Джемма Беллінчоні*. У другій половині 1880-х – на початку 1890 років вона стала відомою в Італії завдяки гучному успіхові у вердіївській «Травіаті» (Ла Скала, Мілан, 1886), а також після пам'ятного дебюту в партії Сантуцци на прем'єрі «Сільської честі» П. Масканьї (разом із майбутнім чоловіком Р. Станьйо) в римському Театро Костанца.

У програмі харківських гастролей співачки були передбачені два виступи в постановках місцевої оперної трупи – в партії Віолетти в «Травіаті» (13 грудня) та в ролі Кармен в однойменній опері Ж. Бізе (15 грудня). Виступ італійки в «Травіаті» став незабутнім, перетворивши цю виставу на «видатний спектакль сезону». Всі номери у виконанні примадонни, навіть ті, котрі, як писала преса, «в інших виконавиць проходять непоміченими», здобули гучні оплески. Характеризуючи вияв артистичного таланту співачки в партії Віолетти, кореспондент «ХГВ» писав: «Великий, широкий за регістром гарного тембру голос артистки, його чудова рухливість, уміння артистки самим лише звуком голосу відзначити найтонші відтінки душевного стану ролі, яка передається ї, нарешті, її глибоко продумана гра, – все це створює гарне, цільне враження і приносить величезну естетичну насолоду слухачам» (Театр и музыка, 1895, 13 дек.).



Зовсім інше, навіть протилежне, враження склалося від виконання Дж. Беллінчоні партії Кармен. Хоча і в цій виставі артистка демонструвала «чудову школу, відмінне *piano* і чітке фразування», вибір партії в тесатурі мецо-сопрано змусив виконавицю співати у деяких місцях на терцію чи навіть на октаву вище, звук її голосу в середніх нотах звучав тьмяно і здавався «занадто відкритим». Кармен в інтерпретації Дж. Беллінчоні виявилась занадто «вulgарною», від чого була майже зовсім втрачена «принадність, яка... повинна бути у севільської звабниці» (Театр и музыка, 1895, 15 дек.). До того ж, на думку критики, артистка грала занадто жваво, надмірно, до судом, гримасуючи. Абсурдність прийомів гіпертрофованої гри неприємно дивувала у сцені сварки Кармен із Хозе у третьому акті вистави (там само).

Після Харкова Дж. Беллінчоні мала виступити в Києві, на запрошення дирекції міського театру (Варварцев, 2000, с. 37), та в Одесі, де був навіть анонсований дебют артистки у партії Кармен. Проте виступи не відбулися з причини хвороби примадонни (Тоника, 1896, 3 янв.). Дебютні гастролі Дж. Беллінчоні в Одесі були організовані 1899 р., після чого вона вдруге відвідала Харків. Упродовж січня 1900 р. знаменита артистка виступила у виставах місцевої оперної трупи: у вердівській «Травіаті», «Фаусті» Ш. Гуно, «Сільській честі» П. Масканьї, «Паяцах» Р. Леонкавалло, «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні і «Міньйон» А. Тома. У відгуку про виконання партії Маргарити у «Фаусті» зазначалося, що вона була проспівана з «не меншим блиском», ніж Травіата. Підкреслювали високохудожнє і реалістичне виконання артисткою дуету третього акту, її «неперевершений» спів у «Арії з перлами», де «кожна фразочка і кожна нотка були ніби справжні перлини», а також відтворені нею з приголомшливим драматизмом сцена в храмі й сцена смерті Валентина. У співі артистки особливо вражала надзвичайна легкість переходів від одного регістру до іншого (К. Б., 1900, 9 янв.).

Виступи Дж. Беллінчоні в «Паяцах» і «Сільській честі» видалися найкращими у її гастрольній програмі. Відзначали особливий дар перевтілення артистки: в «Паяцах» було дві різні Коломбіни – при в'їзді в натовпі та на ярмарковій сцені, і потім, після антракту, ста-

лася ще одна кардинальна зміна образу – тепер на підмостках побачили «просту грубувату, але сповнену кохання дівчину з Півдня», в якій «не було жодної риси, яка нагадувала б вам Коломбіну, або саму артистку» (К. Б., 1900, 11 янв.). «Слухаючи і споглядаючи саму пані Беллінчоні, – схвильовано відзначав критик, – на правду, навіть прикро, що мимоволі говориш про високе драматичне мистецтво могутньої артистки, а не про її спів, музичне виконання. Але всі її ресурси так тісно зрощені один із одним, що ніяк не дозволяє розділити їх, розкласти на складники» (там само).

Дж. Беллінчоні вдалося розважити харківських глядачів виконанням партії Розіни в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні. Відмовившись від «солодкаво-шаблонних» романсів у сцені уроку, артистка приємно здивувала завсідників театру виконанням іспанських романсів, чим додала опері «рідного їй» колориту (К. Б., 1900, 15 янв.). У виконанні партії Міньйон артистка найбільше запам'яталася в останньому терцеті, в якому «проста мелодія», виконана з виразністю, довершила зворушливий образ її героїні (там само).

На початку березня 1902 р. Дж. Беллінчоні знову відвідала Харків, виступивши, як і першого разу, разом із місцевою оперною трупю. Напередодні її приїзду харківська критика шанобливо згадувала про минулі харківські бенефіси примадонни, відзначивши позитивний вплив взірцевого стилю та школи співачки на професійне зростання молодих співаків, які тоді переважали в оперній трупі міського театру (Бич-Лубенский, 1902, 3 дек.). Програма виступів Дж. Беллінчоні майже повністю відтворювала репертуар 1900 року: 3 грудня вона розпочала з «Травіати», потім співала в «Кармен», а її прощальний вечір у харківській опері ознаменувався виставами «Паяців» та «Сільської честі». Анонсуючи гастролі знаменитої італійки, газета «Южный край» зазначала, що «чудовий голос, виразність передачі, симпатична зовнішність, відмінна міміка, тонка обробка сценічних прийомів», усе те, що в більшості інших артистів зустрічається окремо, у Дж. Беллінчоні поєднане в єдине ціле, а «живий темперамент, який зігріває і наснажує виконання артистки, дозволяє їй однаково добре передавати найрізноманітніші почуття і порухи людської душі» (Театр и музыка, 1902, 3 дек.).



Попри ідентичність програм 1900 та 1902 років, Дж. Беллінчоні змогла запропонувати харківському глядачеві нові інтерпретації образів, чим здивувала і захотила до похвал місцеву критику. «Три роки тому, – пише К. Бич-Лубенський про виступ артистки у “Травіати”, – пані Беллінчоні зобразила цю героїню в першій дії молоденькою дівчиною, яка щойно відпила з отруйної чаші куртизанства, і в такому напрямі провела всю першу дію. У звітному спектаклі діва створила образ молодой жриці напівсвіту, яка знає ціну всім зізнанням. <...> І знову новий штрих, нова картина: не простодушна юна істота бо-язно прислухається до нового почуття, а людина, яка довго на нього чекала і визріла для нього» (там само). Артистка натхненно виконала фінальну арію першого акту («Ah, fors'è lui che l'anima»): навіть без слів у «вогненних звуках мелодії, у чудовому й відкритому обличчі незрівнянної артистки» глядач міг відчуті глибокі переживання героїні. У співі діви відзначили «легку і прозору» трель, «досконалі й чудові гами», що свідчило про його технічну довершеність (там само). Драматизм, який наповнює третій і, особливо, четвертий акти «Травіати», Дж. Беллінчоні передала з глибоким реалізмом: «тут артистка не звертається до жодного зовнішнього прийому, щоб посилити або підкреслити враження, навпаки, вона навіть немов уникає їх, і лише сила музичної експресії і глибоко правдива інтерпретація магічно приковують до неї слухача і захоплюють його, вражаючи до глибини душі», – підкреслює К. Бич-Лубенський (там само).

Цього разу в «Кармен» Дж. Беллінчоні була зовсім іншою, ніж у свій перший приїзд: глядачів потішили чуття міри і художнє наповнення сценічної дії – ніякої афектації, награної театральності, зайвої міміки та жестів. Чудове враження залишив виступ співачки в третьому акті. Глибока втома й байдужість проступали у ставленні до розлюбленого Хозе завдяки «спокійній і дещо грубуватій» манері гри артистки, передчуття катастрофи вчувалося і в оригінальній сцені ворожіння на картах, яку вона провела без «ходульних театральних жахань». Майстерність Дж. Беллінчоні-Кармен сягнула вершин вишуканості й артистизму у фіналі цієї дії. Після бурхливої суперечки з Хозе, коли Кармен іде з Мікаелою, відбувається «чудова мімічна сцена». Після насилля колишнього коханця ніби розриваються усі

взаємини, які її з ним поєднували: «вона неначе про щось згадує, два помаху рукою, і пальці самі по собі клацають, імітуючи звук каста-ньєт, пригадується перша поява Ескамільйо-Тореадора, який щойно пішов. Його пісня лунає вдалині. Артистка на мить замислилась, а потім, попрощавшись із контрабандистами, спокійно й рішуче йде “туди, де на неї чекає кохання”», – так описував цю сцену самовидець (Бич-Лубенский, 1902, 9 дек.).

Характеризуючи особливість артистичної натури Дж. Беллінчоні, у якій «гармонійно поєдналось у єдине ціле все, що потрібно оперній співачці», порівнюючи враження від її останніх харківських гастролей з попереднім приїздом, В. Сокальський відзначав: «Усе та ж сама в неї симпатична зовнішність, струнка, по-юнацьки гнучка молода фігура, тонке, нервово, рухливе обличчя, осяяне чудовими очима, той самий надзвичайний по широті діапазону і легкості вокалізації голос, глибокий грудний голос, у якому зовнішня принадність звукового забарвлення так чудово зливається з щирістю й задушевністю виразності; та сама розмаїта міміка, ті самі рухи, сповнені природної жвавості й невимушеної грації; та сама гра, яка то захоплює своєю кипучою пристрастю, то наповнюється найніжнішою, пестливою, чарівливою жіночністю; те саме вміння одягатися красиво і доречно» (Дон-Дизз, 1902, 7 дек.).

За кілька років харків'яни почули голос нової зірки італійського оперного мистецтва – баритона **Тітта Руффо**. Артист уперше приїздив до України в грудні 1904 – січні 1905 р., коли був ангажований антрепренеркою одеського міського театру М. Лубковською на ряд вистав у сезоні італійської опери, потім він вирушив до Петербурга, де співав у Театрі Консерваторії. Через рік, узимку 1906 р., Т. Руффо знову приїздив до Петербурга на запрошення князя-антрепренера Олексія Церетелі для виступів у антрепризі його «Нової опери». Саме О. Церетелі, за словами співака, після завершення петербурзького контракту організував його артистичне турне, в ході якого Т. Руффо разом із іншими європейськими знаменитостями співав на сценах ряду великих міст Російської імперії, серед яких були українські Харків та Київ (Ruffo, T., 1977, с. 221).

Особливістю весняного оперного сезону в Харкові, розпочатого 3 квітня, була конкуренція одразу двох оперних труп –



Р. Карамзіної-Жуковської в залі Комерційного клубу (Харківській опері) та «Товариства Є. Кабанова і В. Валентінова» у Малому театрі. У кожний з колективів були запрошені італійці: в антрепризі Р. Карамзіної-Жуковської співав тенор Вінченцо Коппола, а в Малому театрі анонсували виступи Т. Руффо, примадонни-сопрано Марії Гальвані разом із польською співачкою Яніною Вайдою-Королевич, які обидві вже здобули європейську славу, а також тенора Гаспарі. Невдовзі після відкриття антрепризи в Харківській опері збанкрутіла і всі запрошені співаки об'єдналися для виступів у трупі Малого театру.

Дебютний виступ Т. Руффо відбувся 3 квітня в «Ріголетто» (Джільда – М. Гальвані, Герцог – Гаспарі). Анонсуючи оперні вистави за участю видатного співака, газета «Южный край» повідомляла читачів про його успіхи в театрі Ла Скала, славетні виступи в Петербурзі, коли він «затьмарив самого Баттістіні» (Дон-Дизз, 1906, 5 апр.). В. Сокальський, задоволений першим виступом італійця, дав високу оцінку його таланту: «Пан Тітта Руффо дійсно виявився справжнім артистом, відмінним в усіх відношеннях, – писав критик, – Чи багато взагалі оперних артистів, наділених не лише гарним голосом, музичним і сценічним талантом, а також наполегливістю і працелюбністю, необхідними для ретельної обробки цих цінних дарів природи? Пан Т. Руффо – один із небагатьох таких артистів...» (там само). Далі, описуючи переваги вокального таланту співака, критик відзначив: «У п. Тітта-Руффо голос рідкісний за силою і красою тембру, дивовижний за гнучкістю і розмаїттям звукового забарвлення. І як він ним володіє! Щонайменшого натяку на дешевий крик. Це справжній, благородний спів, те саме *bel canto*, таємницю якого осягнули, здається, одні лише італійці, але й ті не всі... Якщо додати до цього видатний сценічний талант, завдяки якому на сцені весь час рухається не шаблонний оперний манекен, а живе обличчя, яке невмісно захопило глядача усіма своїми радощами й стражданнями, нарешті, щирість і захоплення, якими пронизане все виконання артиста, то стане зрозумілою та чарівлива привабливість, під яку підпадає публіка, слухаючи пана Тітта Руффо» (там само).

Вистава «Демона» А. Рубінштейна, в якій узяв участь Т. Руффо, стала ще одним триумфом італійця. Артист готував партію Демона вдома і з великим успіхом її вперше презентував під час одеських бенефісів 1904–1905 рр. У Харкові в образі Тамари блискуче виступила Я. Вайда-Королевич, місцеві співаки добре виконали другорядні партії Сінодала, Янгола, чисто прозвучав хор. Т. Руффо вдалося підкреслити «людську» природу лермонтовського Демона, позбувшись в образі свого героя «фантастичності, грізної величі» (Дон-Дизз, 1906, 7 апр.). «І як чудово співав цей симпатичний Демон у стражданні, – наголошує критик, – якими ніжними мереживами оксамитових звуків обплітав він довірливе серце Тамари на перших із нею зустрічах; яким почуттям, пристрастю, вогнем дихали його слова наприкінці, перед самою фатальною розв'язкою» (там само).

Змальовуючи переваги звучання голосу артиста в образі Демона, кореспондент «ХГВ» відзначав: «Звичайно, з виконанням артиста багато в чому можна не погоджуватися; але його чарівний, гнучкий, м'який, у верхньому регістрі тенорового відтінку голос, викупував усе. Диханням він володіє чудово, *mezza voce* і *piano* має прекрасні, хоча ними й мало послуговується. Він ніби сам захоплюється силою та красою свого голосу і дає такі звуки, хвилям яких, здається, немає меж» (Театр и музыка, 1906, 11 апр.). Величезний успіх видатного Т. Руффо виявився у безкінечних викликах на *bis*, вибухах овацій. Арію «Не плачь, дитя» йому довелося проспівати тричі, вдруге він, на догоду глядачам, виконав її російською мовою, чим збурих хвилю захоплення (там само). Чудовою партнеркою італійцю була Я. Вайда-Королевич, яка наповнила партію Тамари «почуттям і вишуканістю» (там само).

У «Травіаті», поставленій 7 квітня, відзнаки, крім Т. Руффо – Жермона, дісталися М. Гальвані у партії Травіати та В. Копполі в образі Альфреда (Дон-Дизз, 1906, 9 апр.). Вистава «Трубадура», яка завершила короткий весняний оперний сезон у Малому театрі, принесла нові артистичні лаври Т. Руффо (Граф Луна) та іншим головним виконавцям – Я. Вайді-Королевич (Елеонора) і В. Копполі (Манріко). Публіка захоплено вітала італійських артистів, влаштовуючи їм бурхливі прощальні овації (Дон-Дизз, 1906, 12 апр.). За під-



сумками сезону виявилось, що майже всі опери за участю Т. Руффо збирали повну залу, а це є безсумнівним свідченням фінансового успіху антрепренерів.

З Харкова розпочалося майже річне турне видатного баритона містами України. Спочатку Т. Руффо вирушив до Києва, де 11–22 квітня виступав у театрі Соловцова, потім співав у міському театрі Одеси (27–30 квітня). Наступного місяця артист повернувся до Києва, щоб разом із М. Гальвані взяти участь у концерті, організованому в приміщенні цирку. А з 19 жовтня він знову співав на київській сцені – цього разу його ангажували для виступів у вісімнадцяти репертуарних виставах міського театру (Варварцев, 2000, с. 212).

Невдовзі після від'їзду Т. Руффо до Харкова прибула популярна зірка італійської опери *Ліна Кавальєрі*. Співачка зупинилася в місті дорогою до Одеси з Києва (Театр и музыка, 1906, 1 мая), де виступила в шести виставах оперного сезону міського театру (17–28 квітня) (Варварцев, 2000, с. 126). Упродовж трьох днів артистка виступила у «Манон» (28 квітня) та «Травіаті» (29 і 30 квітня) разом із ліричним тенором *Арістодемо Джорджіні*, солістом Петербурзької імператорської опери. Розпочавши сценічну кар'єру як кафешантанна співачка, Л. Кавальєрі 1900 р. перейшла на оперну сцену і дебютувала в «Паяцах» Р. Леонкавалло в театрі Лісабона. Згодом співала в Монте-Карло (1904 р.), в Театрі Сари Бернар у Парижі, де разом із Е. Карузо взяла участь у постановці опери «Федора» У. Джордано. Перед гастрольною поїздкою містами України діва виступала в Маріїнському театрі північної столиці імперії, запам'ятавшись в опері «Таїс» Ж. Массне. Хоча Л. Кавальєрі багато працювала з вокальними педагогами, щоб розвинути свій від природи невеликий голос, сценічну славу вона здобула переважно завдяки привабливій зовнішності та щирості виконання ліричних партій. Її вважали еталоном краси, фотозображення діви поширювалися величезними накладами в усій Європі. Кореспондент «ХГВ», сповіщаючи про приїзд Л. Кавальєрі, відзначав, що про неї знають у місті переважно завдяки «численним і різноманітним листівкам, які можна знайти в кожному домі», тому харків'яни в більшості прийшли до театру, щоб «роздивитися артистку поближче» (Marcato, 1906, 30 апр.).

Партія Манон у виконанні гастролерки не задовольнила музичних критиків – хоча артистка детально опрацювала вокальний матеріал, звучання її голосу було нерівним: гучний у високих нотах, він лунав тьмяно при переході в середній регістр. «Простій» гри, яка супроводжувалася дещо штучною жестикуляцією, бракувало невимушеності та природності (там само). Значно кращим було враження від виступу примадонни у «Травіаті». Голос співачки на високих нотах звучав так само добре, але в середніх вчувалася хрипота, а колоратура в першому акті «бажала кращого». Проте «вся партія була так добре опрацьована й оздоблена, що всі недоліки повністю згладжувались» (Marcato, 1906, 2 мая). Гра артистки в ході вистави поступово вирівнялася і в третьому акті «вона виступила задушевно, без афектації та дешевих ефектів» (там само).

Тенор А. Джорджіні співав дуже добре, глядачам настільки сподобався його м'який, красивий голос, що в партії Де Гріс артиста попросили повторити кілька номерів на *bis* (Marcato, 1906, 30 апр.). У другій дії «Травіати» А. Джорджіні-Альфред буквально «зачарував» публіку виконанням своєї арії – так багато «легкості, вишуканості й принадності було в його співі», а такого чудового *piano*, на думку критика, давно не чули на харківській сцені (Marcato, 1906, 2 мая). Враження від виступу не зіпсувала навіть неритмічність співу в деяких місцях партії.

Під час виступів Л. Кавальєрі не обійшлося без інцидентів. Оскільки вхідні квитки на вистави популярної співачки коштували дуже дорого, зала була напівпорожньою, в той час як біля театру зібрався натовп, який попри все прагнув потрапити всередину і його не могли втримати ні зачинені двері, ні поліція. До кінця вистави «Манон» зала переповнилась, овації, спочатку скромні, в останні моменти набули «бурхливо-стихійного характеру» (Дон-Дизз, 1906, 30 апр.). «Враження було зовсім зіпсоване, з одного боку, задухою, яка стала наслідком того, що всі проходи були загачені якоюсь публікою, котра, очевидно, не мала визначених місць, а з іншого боку, тією дикістю, з якою та сама публіка кинулась після третьої дії подивитися на розкішний костюм і діаманти, вбрані співачкою», – бідкався газетний кореспондент. Перед сценою виникла тиснява, публіка перших



рядів змішалася з прийшлою, яка в прагненні досягнути сцени топтала крісла й бруднила вбрання багатих дам (Marcato, 1906, 30 апр.). На довершення всього, за браком квітів, артистів на сцені почали закидати кашкетами та ридикюлями – цей спосіб вияву захоплення видався дивним навіть бувалим театралам (Дон-Дієз, 1906, 30 апр.). Під час наступного виступу Л. Кавальєрі заворушення в театрі набули загрозливих масштабів. Ось як описує очевидець перебіг подій під час вистави «Травіати» 29 квітня: «Попри неймовірні зусилля поліції з 7 до 12 години стримувати зовні цю публіку, вона примудрялася і ворота виламувати, і по одному прориватися, і, врешті решт, в останній дії цілим натовпом увірвалася до театру. На цей раз не лише нещасні глядачі перших рядів, але й весь партер втратив можливість що-небудь бачити чи чути через гамір і той натовп, який стіною увірвався (в капелюхах і пальтах) та зручно розташувався перед першим рядом і в усіх проходах. <...> У дворі при вході продовжувалось звалище, якийсь юнак налаштував публіку проти поліції, очевидно, через те, що вона не пропускає в театр...» (Marcato, 1906, 2 мая).

Відомий італійський співак *Маттіа Баттістіні* вперше виступив у Харкові 1902 р. під час гастрольної поїздки містами України, коли він подорожував у складі оперної трупи антрепренера Ф. Кастеллано (Варварцев, 2000, с. 33). Окрім Харкова, упродовж року це артистичне співтовариство виступило у багатьох значних містах України: Одесі, Києві, Катеринославі та Єлисаветграді. До Харкова «король баритонів» приїхав після гучних бенефісів у київському театрі Соловцова, де трупа Ф. Кастеллано гастролювала наприкінці березня – на початку квітня 1902 р.

Свої гастролі М. Баттістіні розпочав виступом у партії Герцога де Шеврез доніцеттєвої «Марії ді Роган». Хоча анонс цієї «старої» опери не викликав особливого інтересу публіки – близько третини місць у театрі були порожніми, – дебют видатного співака став незабутнім. За кілька днів музичний кореспондент захоплено ділився враженнями на сторінках «ХГВ». «З першої появи його на сцені, з першого ж звуку його голосу відчувається, що перед слухачем – справжній артист, – писав К. Бич-Лубенський. – Ось він співає свою видну величезну арію. І не знаємо, чому більше дивуватися: чи голосу

артиста, чи його вражаючому мистецтву. Могутній, широкий голос розливається всією театральною залою, виблискуючи нескінченними переливами, цілим спектром звуків: то глибоким низьким тоном віолончельного тембру, то *mezza voce* часто тенорового тембру, то металевою середньою нотою. Звуки ці то розростаються до найсильнішого *forte*, то стихають до найніжнішого *piano*. І помітно: співакові усі ці численні модуляції ніби нічого не варті: найвищі ноти баритонового регістру (до *la* включно) дістаються йому так само легко, як, наприклад, середнє *do*; найсильніше форте не містить в собі й натяку на напруження; співак завжди співає, а не кричить... Вражає також майстерність п. Баттістіні передавати звуками почуття, яке хвилює в цю хвилину зображуваного героя: меланхолійний смуток, глибоке горе, вибух гніву, – все це артист зображує своїм співом зрозуміло для всякого, хто не лише не розуміє по-італійськи, а й навіть не знає лібрето опери» (Бич-Лубенский, 1902, 19 апр.).

Незабутнє враження від співу й гри М. Баттістіні та його партнерів викликало резонанс серед містян, і вже під час наступного виступу видатного баритона в «Ернані» Дж. Верді зала була заповнена вщерть. Артист співав партію Карла V. Він приємно дивував цільністю створеного образу. «Костюми його характерні, відповідають епосі, – відзначав В. Сокальський, – а струнка, гнучка фігура артиста завжди вигідно для себе виділяється у будь-якому вбранні. Рухливе обличчя і його жваві очі, як світле дзеркало, легко й швидко відображають у собі всі відтінки різноманітних душевних станів. Хода, жести його завжди шляхетні, красиві й не виходять за межі художньої міри» (Дон-Дієз, 1902, 18 апр.). Відзначали, що навіть у найспокійніші моменти в його грі, в його міміці й жестах відчувалася дивовижна сила пристрасі й одухотвореності, яка мимоволі передавалася глядачеві (там само). Публіка постійно переривала виконання бурхливими вигуками захоплення, які артист гідно сприймав, кланявся «із видом короля, поблажливого до слабостей своїх підданих». Лише одного разу М. Баттістіні не стерпів безцеремонного поведження з його мистецтвом. В «Марії ді Роган», коли він співав партію Де Шевреза, в момент найбільшого емоційного напруження з-за лаштунків несподівано вискочив служник із букетом квітів, ніби бажаючи втішити героя



в його горі. Поява «розрадника» викликала на обличчі артиста бурю емоцій – мить, і служник з букетом зник зі сцени (там само).

На думку критики, М. Баттістіні в поставленому 17 квітня «Гамлеті» А. Тома створив «диво», повернувши на сцену в «ріденській» і «шаблонній» опері з «понівеченим лібрето» замість «томасівського Гамлета» шекспірівського Принца Данського. «Яку б ми не взяли сцену, яку б не привели арію, речитатив чи драматичний епізод, – характеризує К. Бич-Лубенський цей виступ, – усе так наповнене безкінечними епізодами найрізноманітніших душевних настроїв, які так майстерно передаються, що геть забуваєш про Баттістіні...» (Бич-Лубенський, 1902, 20 апр.).

Вистава моцартового «Дон Жуана» не мала великого успіху, перш за все, через те, що італійські артисти в більшості не змогли передати простоту й витонченість стилю композитора ні співом, ні грою. Критик відзначав, що публіка в театрі відверто нудьгувала, більшість цікавих номерів пройшли непоміченими – відомий дует «Дай ручку мені, Церліно» та «неперевершене за концепцією голосів» тріо Дон Жуана, Командора і Лепорелло в сцені після дуелі (Бич-Лубенський, 1902, 24 апр.). Багато артистів трупи не зрозуміли своїх ролей: Лепорелло-Веккіоні, який мав добрий голос, був недостатньо рухливим і комічним, Петруччі із Мазетто зробив «повного дурня», Феррайолі-Командор занадто багато жестикулював, що «не дуже личило мармуровій статуї», непомітними в своїх партіях були примадонна Нунец-Ельвіра та співак Мотекуккі-Октавіо. Непогано виступила в партії Церліни артистка Таманті, яка мала «невеликий, але досить приємний голос» (Дон-Дієз, 1902, 23 апр.). М. Баттістіні в цій опері показав «різноманітність та гнучкість» свого таланту: партія Дон Жуана дозволила у всій повноті виявити властиву йому артистичну витонченість. Виконанням серенади він настільки полонив публіку, що змушений був повторити її тричі, і кожного разу співав її з новими відтінками голосу й фразування, давши наочний приклад того, як багато різноманітних ефектів може створити в одному на позір простому номері великий митець (там само).

Бурхливі овації, безліч квітів, коштовні подарунки (два срібні сервізи) отримав артист за виконання партії Ріголетто в опері, яка

завершувала його коротку гастрольну програму. Чудово прозвучали обидва дуети з Джільдою (співачка Аск'єрі), відома арія третього акту «Pietate, signori», і, особливо, «Vendetta» (Бич-Лубенский, 1902, 25 апр.). Відмінною рисою сценічного таланту М. Баттістіні була дивовижна цілісність, єдність кожного створеного ним образу при ретельній розробці найдрібніших деталей. Усяку зображувану особу він умів показати з різних сторін, відтінивши їх влучними штрихами. «Кожний порух душі у нього одразу знаходить собі зовнішній вираз у позі, жесті, міміці обличчя, тембрі й інтонації голосу», – відзначав В. Сокальський (Дон-Дизз, 1902, 27 апр.). Саме тому створений артистом образ Ріголетто не нагадував шаблонних «старих придворних блазнів» з їхньою «самолюбивою дратівливістю, похмурою підозрливістю і злісною мстивістю». М. Баттістіні у свого героя показує «картину людської душі з усіма переплетеннями усіляких суперечливих почуттів, які в ній, вочевидь, так легко співіснують поряд» (там само). Артисту вдалося особливо відтінити трагічний бік особистості блазня: його Ріголетто – це нещасна людина, обділена природою і людьми, з глибокою пристрасною душею, в якій «любов і ненависть киплять однаково сильно і нестримно» (там само).

Найбільше зацікавлення глядачів викликав виступ М. Баттістіні в «Євгенії Онегіні», якого трупа поставила 19 квітня за італійським лібрето. І Баттістіні-Онегіну, і Адаберто-Тетяні вдалося не втратити авторського задуму в образах героїв, додавши, щоправда, децицю італійського колориту. Онегін у передачі Баттістіні виявився більш жвавим, струнка сповнена енергії фігура італійського артиста і його рухливе обличчя надавали Онегіну більше сили і пристрасності, ніж у російських виконавців, і, разом з тим, його Онегін був «показним і блискучим», «справжнім джентльменом», кожен жест якого, кожне слово виражали «шляхетність і витонченість натури» (Дон-Дизз, 1902, 21 апр.). Дуже стримано, без зайвого пафосу провів артист першу сцену з Тетяною в саду: він ніби співчуває дівчині, підбадьорює і втішає, «не в змозі відповісти на її кохання», але останню сцену італієць проводить з неймовірно «полум'яною юнацькою пристрасстю» (там само). Єдине, чого, як вважає критик, не вдалося відтворити М. Баттістіні, – це задуманого композитором «мелодійного речитативу», який додає



довершеності звучання діалогам героїв. «Баттістіні багато розмов Онегіна розуміє, вочевидь, як «сухий речитатив» (*recitative secco*), – констатує В. Сокальський, – і тому в його виконанні применшується їхня чисто музична краса...» (там само). Опера була вдалою – майже кожному виконавцю дісталися оплески. М. Баттістіні «увесь час був предметом бурхливих овацій», заключний монолог передостанньої картини він мусив повторити чотири рази (там само).

Вдруге М. Баттістіні приїхав до Харкова після тривалої перерви, напередодні Першої Світової війни. Він прибув до столиці Слобожанщини після здобутого тріумфу у Петербурзі й Москві (Гастроли Маттіа Баттістини, 1914, 6 февр.). У першій половині лютого 1914 р. артист виступив в приміщенні «Нової опери» у п'яти виставах – «Ріголетто», «Балі-маскарад», «Ернані», «Севільському циркульнику» та «Демоні». Частина партій у його виконанні вже була відома харківському глядачеві, інші були представлені вперше. Харківські виступи артиста відбулися з величезним успіхом: у «Ріголетто» він змушений був повторити фінал, а після п'ятнадцяти викликів наприкінці опери шанувальники подарували улюбленому співакові «величезний» кошик квітів (Ембе, 1914, 9 февр.). В «Балі-маскарад» зала «тряслася» від захоплення публіки його виконанням «арії біля дзеркала» («Eti tu»), яку артист потім проспівав на *bis*, знову були квіти (Ембе, 1914, 12 февр.), в «Ернані» співак в черговий раз був на вершині слави – він повторив на вимогу публіки звернення до Ельвіри і каватину Карла V (Ембе, 1914, 16 февр.).

Але особливий інтерес викликала участь маестро у виставі «Демона» 12 лютого. М. Баттістіні був першим з італійських співаків, які вивчили італійську версію рубінштейнівського «Демона». Уже після нього до цього образу звертались Е. Джілардоні, Л. Піньялоза і Т. Руффо. Створюючи образ Демона, М. Баттістіні позбавляє його тонких жіночних рис грішного янгола «зі спрагою невдоволеної пристрасті», а постає «титаном, якого скинули на землю, могутнім, нездоланим, який осягнув уперше, після зустрічі з Тамарою, «тугу кохання, його сум'яття» (Ембе, 1914, 14 февр.). Дивовижно правдиве виконання артиста заворожувало глядачів, захоплювало критику. «Передача знаменитого романсу “Не плач, дитя” – це істинний ше-

девр, і можна сказати, що так його ще ніхто не виконував, і навряд чи хто коли-небудь так виконає! – схвильовано писав музичний кореспондент. – А арія “На воздушном океане”! Це якийсь кришталіно-прозорий, невагомо чистий і зефіроподібний спів!» (там само). Вражала самовидця й інтонаційна чіткість виконання, і ясність та рівність звуку («як звук доброго Страдіваріуса»), і відсутність будь-якої хворобливої вібрації, захоплювало багатство обертонів (там само). Виснажлива сцена в келії, яку артист провів на величезному підйомі, неодноразово переривалась оплесками, а наприкінці вистави пролунали безкінечні овації. «А співав так, що слухачі не бажали йти з театру» – резюмував критик (там само).

Це був останній приїзд М. Баттістіні до Харкова. Початок Першої світової війни, у якій Італія опинилася у ворожому до Російської імперії воєнно-політичному блоці, розгортання воєнних дій на західному прикордонні, зупинив виступи майже всіх італійських артистів на підросійських теренах України.

Висновки. Дослідження виступів відомих італійських співаків на сценічних майданчиках Харкова в останніх десятиліттях ХІХ – на початку ХХ ст. дозволило виявити маловідомі факти їхніх біографій, з’ясувати концертний та оперний репертуар, визначити риси вокально-виконавського стилю, особливості акторської гри. Висока оцінка критикою артистичних чеснот прославлених співаків, активна підтримка їхніх виступів публікою засвідчують непересічне значення гастрольної діяльності італійців у розвитку музичної культури Харкова. Великий вплив ця діяльність мала на професійне становлення місцевих оперних виконавців, формування музичних смаків та уподобань освіченої верстви населення міста. Вивчення репертуару, представленого італійськими співаками, засвідчує їхнє прагнення ознайомити слухача з кращими здобутками європейського оперного мистецтва, представити оперні твори сучасних російських композиторів, які, завдяки передусім італійським виконавцям, у той час набували популярності в країнах Західної Європи. Харківські виступи зазвичай входили до гастрольних турів італійських артистів, які організовувались у найбільших містах України та прилеглих регіонів тогочасної Російської імперії – Одесі, Києві, Миколаєві, Ростові-на-Дону, що



свідчило, зокрема, про перетворення міста на один із центрів поширення європейської музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Б. (1884). Тамберлик в Одессе (письмо в редакцию). *Одесский вестник*, 113, 17 мая.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Во втором спектакле г-жа Беллинчони... *Харьковские губернские ведомости*, 320, 9 дек.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 99, 19 апр.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 100, 20 апр.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 103, 24 апр.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 105, 25 апр.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 315, 3 дек.
- Бич-Лубенский, К. (1902). Гастроли Беллинчони. *Харьковские губернские ведомости*, 317, 5 дек.
- Варварцев, М. (2000). *Італійці в культурному просторі України (кінець ХVІІІ – 20-ті рр. ХХ ст.): історико-біографічне дослідження*. (Словник). Київ: [б. в.], 324.
- Второй концерт г-на Тамберлика. (1884). *Одесский вестник*, 115, 25 мая.
- Вчерашний второй концерт Тамберлика. (1884). *Одесский вестник*, 117, 27 мая.
- Гастроли Маттия Баттистини. (1914). *Южный край*, 11879, 6 февр.
- Дон-Дизэ [Сокальський, В.]. (1902). Музыкальные заметки. *Южный край*, 7351, 21 апр.
- Дон-Дизэ [Сокальський, В.]. (1902). Музыкальные заметки. *Южный край*, 7353, 23 апр.
- Дон-Дизэ [Сокальський, В.]. (1902). Музыкальные заметки. *Южный край*, 7357, 27 апр.
- Дон-Дизэ [Сокальський, В.]. (1902). Музыкальные заметки. *Южный край*, 7576, 7 дек.



- Дон-Дизз [Сокальський, В.]. (1906). Музыкальные заметки. *Южный край*, 8749, 5 апр.
- Дон-Дизз [Сокальський, В.]. (1906). Музыкальные заметки. *Южный край*, 8751, 7 апр.
- Дон-Дизз [Сокальський, В.]. (1906). Музыкальные заметки. *Южный край*, 8753, 9 апр.
- Дон-Дизз [Сокальський, В.]. (1906). Музыкальные заметки. *Южный край*, 8756, 12 апр.
- Дон-Дизз [Сокальський, В.]. (1906). Оперный театр. *Южный край*, 8774, 30 апр.
- Дон-Дизз [Сокальський, В.]. (1902). Театр и музыка. *Южный край*, 7348, 18 апр.
- Искусство и литература. (1884). *Харьковские губернские ведомости*, 120, 13 мая.
- Искусство и литература. (1884). *Харьковские губернские ведомости*, 123, 17 мая.
- К. Б. (1900). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 7, 9 янв.
- К. Б. (1900). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 9, 11 янв.
- К. Б. (1900). Театр и музыка. *Харьковские губернские ведомости*, 13, 15 янв.
- Концерт Тамберлика... (1884). *Одесский вестник*, 113, 23 мая.
- Marcato. (1906). Оперный театр. *Харьковские губернские ведомости*, 95, 30 апр.
- Marcato. (1906). Оперный театр. *Харьковские губернские ведомости*, 96, 2 мая.
- Сегодня в оперном театре состоится... (1896). *Харьковские губернские ведомости*, 50, 24 февр..
- Театр и музыка. (1895). *Харьковские губернские ведомости*, 89, 8 апр.
- Театр и музыка. (1895). *Харьковские губернские ведомости*, 98, 17 апр.
- Театр и музыка. (1895). *Харьковские губернские ведомости*, 101, 20 апр.
- Театр и музыка. (1895). *Харьковские губернские ведомости*, 323, 13 дек.
- Театр и музыка. (1895). *Харьковские губернские ведомости*, 325, 15 дек.
- Театр и музыка. (1896). *Харьковские губернские ведомости*, 52, 26 февр.
- Театр и музыка. (1895). *Южный край*, 4901, 17 (29) апр.
- Театр и музыка. (1895). *Южный край*, 4902, 18 (30) апр.
- Театр и музыка. (1902). *Южный край*, 7572, 3 дек.



- Театр и музыка. (1906). *Южный край*, 8775, 1 мая.
- Театр и музыка. Малый театр. (1906). *Харьковские губернские ведомости*, 79, 11 апр.
- Тоника. (1896). Городской театр. *Театр*, 3, 3 янв.
- Э. Тамберлик в Николаеве. (1884). *Одесский вестник*, 116, 26 мая.
- Эмбе, Е. [Бабецкий, Ю.]. (1914). Первая гастроль М. Баттистини. *Южный край*, 11885, 9 февр.
- Эмбе, Е. [Бабецкий, Ю.]. (1914). Вторая гастроль М. Баттистини. *Южный край*, 11890, 12 февр.
- Эмбе, Е. М. [Бабецкий, Ю.]. (1914). Баттистини в «Демоне». *Южный край*, 11894, 14 февр.
- Эмбе, Е. М. [Бабецкий, Ю.]. (1914). Баттистини в «Эрнани». *Южный край*, 11897, 16 февр.
- Ruffo, T. (1977). *La mia parabola: Memorie*. Milano: Staderini editore, 444.

REFERENCES

- B. (1884). Tamberlik v Odesse (pismo v redakciyu) [Tamberlik in Odesa (a letter in the editorial office)]. *Odesskiy vestnik – Odesa Herald*, 113, May 17 [in Russian].
- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Gastrol'i Bellinchoni [Bellinchioni's concert tour]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 317, December 5 [in Russian].
- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Teatr i muzyka [Theatre and music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 99, April 19 [in Russian].
- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Teatr i muzyka [Theatre and music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 100, April 20 [in Russian].
- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Teatr i muzyka [Theatre and music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 103, April 24 [in Russian].
- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Teatr i muzyka [Theatre and music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 105, April 25 [in Russian].



- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Teatr i muzyka [Theatre and music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 315, December 3 [in Russian].
- Bich-Lubenskiy, K. (1902). Vo vtorom spektakle g-zha Bellinchioni... [In the second performance Mrs. Bellinchioni...]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 320, December 9 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1902). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – Yuzhnyy kray – South Region*, 7351, April 21 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1902). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 7353, April 23 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1902). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 7357, April 27 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1902). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 7576, December 7 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1902). Teatr i muzyka [Theatre and Music]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 7348, April 18 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1906). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 8751, April 7 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1906). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 8753, April 9 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1906). Muzykalnye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 8756, April 12 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1906). Muzykanye zametki [Musical Notes]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 8749, April 5 [in Russian].
- Don-Diez [Sokalskiy, V.]. (1906). Opernyy teatr [Opera theatre]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 8774, April 30 [in Russian].
- E. Tamberlik v Nikolaeve [E. Tamberlik in Nikolayev]. (1884). *Odesskiy vestnik – Odesa Herald*, 116, May 26 [in Russian].
- Embe, E. [Babetskiy, Yu.]. (1914). Battistini v «Demone» [Battistini in “Demon”]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 11894, February 14 [in Russian].
- Embe, E. [Babetskiy, Yu.]. (1914). Battistini v «Ernani» [Battistini in “Ernani”]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 11897, February 16 [in Russian].
- Embe, E. [Babetskiy, Yu.]. (1914). Pervaya gastrol M. Battistini [The first M. Battistini’s performance tour]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 11885, February 9 [in Russian].



- Embe, E. [Babetskiy, Yu.]. (1914). Vtoraya gastrol M. Battistini [The second M. Battistini's performance tour]. *Yuzhnyy kray – South Region*, 11890. February 12 [in Russian].
- Gastrol Mattia Battistini [Mattia Battistini's tour]. (1914). *Yuzhnyy kray – South Region*, 11879, February 6 [in Russian].
- Iskusstvo i literatura [Arts and Literature]. (1884). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 120, May 13 [in Russian].
- Iskusstvo i literatura [Arts and Literature]. (1884). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 123, May 17 [in Russian].
- K. B. (1900). Teatr i muzyka [Theatre and Music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 7, January 9 [in Russian].
- K. B. (1900). Teatr i muzyka [Theatre and Music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 9, January 11 [in Russian].
- K. B. (1900). Teatr i muzyka [Theatre and Music]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 13, January 15 [in Russian].
- Koncert Tamberlika... [Tamberlik's concert...]. (1884). *Odesskiy vestnik – Odesa Herald*, 113, May 23 [in Russian].
- Marcato. (1906). Opernyy teatr [Opera Theatre]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 95, April 30 [in Russian].
- Marcato. (1906). Opernyy teatr [Opera Theatre]. *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 96, May 2 [in Russian].
- Ruffo, T. (1990). *La mia parabola: Memorie [My parabola: Memories]*. Milan: Staderini editor, 444 [in Italian].
- Segodnja v opernom teatre sostoitsja... [Today at the opera house will be held ...]. (1896). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 50, February 24 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 89, April 8 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 98, April 17 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 101, April 20 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 323, December 13 [in Russian].



- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 325, December 15 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Yuzhnyy kray – South Region*, 4901, April 17 (29) [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1895). *Yuzhnyy kray – South Region*, 4902, April 18 (30) [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1896). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 52, February 26 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1902). *Yuzhnyy kray – South Region*, 7572, December 3 [in Russian].
- Teatr i muzyka [Theatre and Music]. (1906). *Yuzhnyy kray – South Region*, 8775, May 1 [in Russian].
- Teatr i muzyka. Malyy teatr [Theatre and Music. Maly Theatre]. (1906). *Kharkovskiy gubernskiy vedomosti – Kharkiv Provincial Gazette*, 79, April 11 [in Russian].
- Tonika. (1896). Gorodskoy teatr [City Theatre]. *Theatre*, 3, January 3 [in Russian].
- Varvartsev, M. M. (2000). *Italiitsi v kulturnomu prostori Ukrainy (kinets XVIII – 20-ti rr. XX st. [Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18th – 20s years of 20 century): historic-biographical research. (Dictionary). Kyiv: [n. ed.], 324 [in Ukrainian].*
- Vcherashniy vtoroy kontsert Tamberlika [Tamberlik's yesterday second concert]. (1884). *Odesskiy vestnik – Odesa Herald*, 117, May 27 [in Russian].
- Vtoroy kontsert g-na Tamberlika [Mr. Tamberlik's second concert]. (1884). *Odesskiy vestnik – Odesa Herald*, 115, May 25 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 3.12.2019 р.



УДК 780.614.1.071.2 (477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1807

Данилюк Я. В.

ORCID 0000-0001-6173-1040

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть

АНОТАЦІЯ ■ Данилюк Я. В. **Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть.** ■ У статті на основі ґрунтовного аналізу історико-педагогічних джерел автором визначено передумови розвитку домрового виконавства в Україні на порубіжжі ХХ–ХХІ століть, серед яких: глибокі історичні традиції, популярність аматорського і професійного домрового виконавства та композиторської творчості, розбудова системи навчання гри на домрі, наукові розвідки в галузі мистецтвознавства, педагогіки та методики. Застосування проблемно-хронологічного, порівняльно-історичного, ретроспективного методів забезпечило наукове обґрунтування чинників розвитку вітчизняного домрового виконавства у досліджуваний період. Встановлено, що розвитку домрового виконавства, зокрема, сприяли: стильове та змістовне збагачення репертуару для сольного й ансамблевого виконання; співтворчість композиторів і виконавців-домристів; активна діяльність регіональних домрових шкіл; проведення широкої концертної та фестивальної популяризаторської діяльності; поява плеяди нових талановитих виконавців-домристів, які відомі в Україні та світі. ■ **Ключові слова:** *народно-інструментальне мистецтво, домра, домрове виконавство, домрові школи.*

АННОТАЦИЯ ■ Данилюк Я. В. **Развитие домрового исполнительства в Украине в контексте возрождения народной музыкально-инструментальной культуры на рубеже ХХ–ХХІ веков.** ■ В статье на

основе тщательного анализа историко-педагогических источников определены предпосылки развития домрового исполнительства в Украине на рубеже XX–XXI веков, среди которых: глубокие исторические традиции, популярность любительского и профессионального домрового исполнительства, развитие системы обучения игре на домре. Применение проблемно-хронологического, сравнительно-исторического, ретроспективного методов обеспечило научное обоснование факторов развития отечественного домрового исполнительства в исследуемый период. Установлено, что развитию домрового исполнительства, в частности, способствовали: стилевое и содержательное обогащение репертуара для сольного и ансамблевого исполнения; сотворчество композиторов и исполнителей-домристов; активная деятельность региональных домровых школ; проведение широкой концертной и фестивальной популяризаторской деятельности; появление плеяды новых, известных в Украине и мире, талантливых исполнителей-домристов. ■ **Ключевые слова:** *народно-инструментальное искусство, домра, домровое исполнительство, домровые школы.*

ABSTRACT ■ Daniliuk Ya. V. The development of the art of the domra playing in Ukraine in the context of the revival of folk musical-instrumental culture at the turn of the XX–XXI centuries.

■ **Formulation of the problem.** The article contains the analysis of the problem of the domra performing development under conditions of strengthening the culture-creating role of folk instrumental art in the late XX – early XXI centuries. The analysis of historical and pedagogical sources ensured the authenticity of the author’s determining the prerequisites for the development of the domra art in the time studied. Among them there are: the deep historical folk and academic traditions of the domra playing, popularity of the amateur and professional domra performing and composer creativity, development of the process of teaching the domra, scientific research in the field of art history, pedagogy and methodology, and the like. It was established that the development of domra performing in the context of the general process of forming Ukrainian organology as an independent scientific and artistic field in the late XIX – early XX centuries was greatly contributed by the scientific and practical proceedings of scholars, such as the art historians, educators and artists P. Demutsky, K. Kvitka, M. Lysenko, S. Liudkevych, H. Khotkevych and others,



who substantially studied the properties of various national musical instruments (domra, flute, trembita, kobza-bandura, lira, violin, cymbals, bassolia, tambourine, buhai, drymba, horseshoe, derkach and others).

At the same time, there is a lack of elaboration of the problem of the development of domra art in Ukraine both in terms of studying the theory and methodology of modern folk instrumental performing, as well as in historical and pedagogical terms. In particular, the development of questions of the development of domra performing in Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries remains not completely exhausted.

Proceeding from this, **the purpose of the article** is to analyze the prerequisites and factors of the formation of domra performing in Ukraine in the context of the dynamics of the national folk musical and instrumental culture in the late XX and early XXI centuries. The appliance of problem-chronological, comparative historical and retrospective **methods** allowed the author to scientifically substantiate the facts of the national domra performing development in the late XX – early XXI centuries.

The study's results. An important factor in the development of domra performing art at the crossroads of the centuries was the rethinking of the existing and the creation of a new repertoire policy of performing activities. Traditionally, the repertoire basis of domra performing art was drawn from two key sources: the folk repertoire, which developed depending on the historical conditions specific to the folk instrumental genre, and from academic works that inherited the traditions of European and native cultures of the XX century. It was discovered that during the period under study, the development of domra's performing was facilitated by the stylistic and substantial enrichment of the repertoire for solo and ensemble, the search for new timbre-articulation connections, new ensemble heterophony – co-creation of composers and performers-domrists, who provided the appearance of new original content, form, performing technique of composer discoveries, so that at the turn of the XX – XXI centuries appeared a significant number of modern compositions for domra.

In the article it is noted that in the period under study, the musical and performing arts to a certain extent found independent status as a special field of identifying the musician's artistic and creative abilities in terms of the original interpretation of musical works and masterly performance on the instrument. The development of the domra art was facilitated by the improvement of the process of preparing

performers, the publication of teaching and methodic aids built on the fundamental musical and theoretical basis, the appearance of the constellation of new world-famous talented performers on this instrument. The level of professional training of performers on folk instruments had become so high that it allowed not only to widely adapt classical works created for other musical instruments, but also to successfully write and perform new original domra compositions.

At that time, in Ukraine, original instrumental schools of folk-instrumental art were preserving and continuing to form, known both, locally and internationally, including the Kharkiv school (M. Lysenko, F. Korovai, B. Mikhieiev, Ya. Daniliuk, N. Kostenko, I. Kononova and others), Donetsk school (V. Ivko, S. Bilousova, T. Lytvynets, T. Setti, I. Maksymenko and others), Kyiv school (S. Bilokoniev, V. Bilous, L. Matvyichuk and others), Odesa school (V. Kyrychenko, S. Murza, A. Oleinyk, D. Orlova, I. Formaniuk and others) and Dnipro school (N. Bashmakova, V. Kikas and others). Each school, while retaining its originality in approaching the repertory basis selection, the expansion of performing techniques, the development of teaching domra performing methods, was marked by significant achievements in the development of domra performance art in Ukraine in the period under study.

A significant factor in the rise of the domra performing art was conduction of a wide concert and festival popularization activity aimed at promoting the national Ukrainian art in Ukraine and abroad. Analysis of concert-competitive programs, announcements, booklets, informational messages in Internet sources confirms the conduction in Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries of a significant number of competitions of national and international level, where Ukrainian domrists demonstrated high skills in the nominations “Domra” and “Ensemble Performance”. Such as the International Competition of Performers on Ukrainian Folk Instruments named after Hnat Khotkevych, the International Folk Instruments Performers Competition “Art-Dominanta”, the Nationwide Festival-Competition of Performers on Folk Musical Instruments “Provesin”, the Nationwide Open Festival-Competition of Performing Arts and Play on folk instruments “Barvy Poltavyy” (Poltava Colors), the annual Forum of performers on folk instruments within the International Festival of Musical Art “Music Without Borders” and others.

Conclusion. Identified trends are a guarantee of further academicization of folk instrumental art (publication of teaching and teaching aids and methodical literature, development of research work, enrichment of the system of contests of



performers, etc.), as well as the spread of the concert and festival movement aimed at promoting national Ukrainian art, search of its new identity and independence, where the domra music has its rightful place. ■ **Key words:** *folk instrumental art, domra, domra performing, domra performing schools.*



Постановка проблеми. Творче переосмислення в історико-культурному контексті процесів становлення і розвитку різних видів професійного музичного мистецтва виступає у сучасних соціокультурних реаліях актуальним завданням вітчизняної науки, що забезпечує обґрунтованість пошуку оптимальних шляхів подальшого розвитку вітчизняної музичної освіти та культури. В умовах національного відродження України все більш необхідним стає наукове дослідження теоретико-методологічних основ та генези розвитку народно-інструментального виконавства, що має багатотисячолітню історію, залишаючись важливою частиною музичної культури українського народу. Впродовж ХХ ст. народно-інструментальне виконавство як визначний музичний феномен еволюціонувало від різновиду традиційної народної творчості до невід'ємної складової професійного музичного мистецтва європейського типу.

Домрове виконавство, що, за оцінкою сучасної дослідниці Н. Костенко (2009b, с. 1), є однією з пріоритетних сфер академічного народного струнно-щипкового інструменталізму, всупереч широкому розповсюдженню в Україні та чималій художній цінності, й досі належить до найменш розроблених об'єктів вітчизняної теорії виконавства. Саме тому важливим стає аналіз його становлення та розвитку в Україні з метою узагальнення багаторічного досвіду поширення на вітчизняних теренах цього виду народного музичного мистецтва.

Відзначимо, що питання становлення окремих жанрів народно-інструментального мистецтва й динаміки професійного народного інструментального виконавства, зокрема й домрового, в Україні були і залишаються об'єктом досліджень відомих учених (І. Алексєєв, Ю. Бай, Т. Баран, Р. Безугла, Н. Брояко, Д. Варламов, К. Вертков, М. Давидов, В. Дутчак, М. Імханицький, В. Князєв, Д. Кужелев, Ю. Лошков,

Л. Матвійчук, Н. Морозевич, О. Незовибатько, О. Пересада, Л. Повзун та інші). Безпосередньо проблематика домрового мистецтва висвітлювалась у працях вітчизняних та зарубіжних дослідників, як в історико-педагогічному контексті (Є. Бортник, Н. Костенко, В. Махан, П. Сапожников тощо), так і у сучасному вимірі: як категорія інструменталізму в музичній творчості (В. Петрик), як феномен у системі академічного народно-інструментального мистецтва України (Т. Литвинець), як об'єкт композиторської та виконавської творчості (А. Желтирова, Є. Мочалова, Є. Скрябіна, Т. Смирнова та інші), а також у контексті формування професійної художньої майстерності виконавців-домристів (В. Білоус, М. Лисенко, Л. Матвійчук тощо). Значний інтерес дослідників (С. Білоусова, І. Левицька, О. Олійник та інші) становлять сьогодні питання збереження, відродження та збагачення домрового репертуару, виконання транскрипцій, перекладення для домрового виконання творів світової класики, написаних для інших інструментів.

Разом із цим, спостерігається недостатня розробленість проблеми розвитку домрового мистецтва в Україні як в аспекті вивчення теорії та методики сучасного народно-інструментального виконавства, так і в історико-педагогічному плані. Зокрема, не вичерпаною остаточно залишається розробка питань розвитку домрового виконавства в Україні на порубіжжі ХХ–ХХІ ст. Виходячи з цього, **метою статті** є здійснення аналізу передумов і чинників формування домрового виконавства в Україні в контексті динаміки вітчизняної народної музично-інструментальної культури наприкінці ХХ та початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Для забезпечення цілісності сприйняття процесу розвитку домрового виконавства в Україні за логікою історико-педагогічного підходу варто звернутись до багаторічного досвіду домрової інструментальної гри від культурно-історичних витоків до сучасної доби, розглянувши цей процес в його історичній цілісності. Так, спираючись на наукові дослідження вчених, зазначимо, що домрове мистецтво зародилося у середині ХVІ ст.; згадується домра і в грамотах, наказах, рукописних пам'ятках ХVІІ ст. як атрибут ремесла скоморохів, зазвичай, в сукупності з іншими інструментами (гусями, волинками, сурнами, бубнами) (Івко, В., 2012,



с. 21; Скрябина, Е., 2009, с. 11). Проте, активний розвиток домрового виконавства як академічного концертного мистецтва розпочався лише з кінця ХІХ ст. За даними М. Імханицького (2008, сс. 196, 225), історія використання реконструйованої триструнної домри ведеться з 1896 р., реконструйованої чотириструнної – з 1908-го.

Надалі широка популяризація домрового мистецтва відбувалася в контексті освітньої діяльності просвітницьких товариств, завдяки ініціативі яких повсюдно створювались і функціонували самодіяльні домрово-балалаєчні оркестри для широких верств населення. У дослідженні Є. Бортника (1974, с. 9) наведено цікавий факт, що свідчить про поширення таких оркестрів: за просвітницькою підпискою, яку організував В. Андрєєв, протягом 1905–1907 рр. в п'яти містах України (Києві, Полтаві, Харкові, Одесі та Ніжині) було продано понад 10 000 балалайок і домр. Також, зокрема, відомо, що інструментальний склад створеного 1905 р. в Харкові оркестру «Прогрес» налічував сім домр (п'ятеро, три малі, дві альтові та басова) (Лошков, Ю., 2011, с. 213).

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. розвитку домрового виконавства в контексті загального процесу становлення українського інструментознавства як самостійної науково-мистецької галузі сприяли дослідження вчених-мистецтвознавців, педагогів та митців П. Демущького, К. Квітки, М. Лисенка, С. Людкевича, Г. Хоткевича та інших, які практично вивчали властивості різних національних музичних інструментів (домра, сопілка, трембіта, кобза-бандура, ліра, скрипка, цимбали, басоля, бубон, бугай, дрімба, підкова, деркач тощо). Саме з цього часу домрове мистецтво почало активно розвиватися в Україні.

Відомо, що у другій чверті ХХ ст. завершився процес формування сучасного складу оркестру народних інструментів, де домра посіла важливе місце, відбулася диференціація ансамблевої форми домрово-балалаєчного виконавства, відповідно розширився домровий репертуар. Важливо зазначити: у цей час був створений перший інструментальний концерт для домри з оркестром народних інструментів, який написав композитор М. Будашкін. Цей факт став знаменним у розвитку домрового виконавства та позначив укріплення позицій домри як важливого академічного інструменту, що придатний як для ансамблевого, так і для сольного виконання.

З огляду на проблему динаміки домрового виконавства в Україні на порубіжжі ХХ–ХХІ ст. відзначимо, що, незважаючи на поширення виконавської практики, за більше ніж півстоліття існування домри наукове дослідження феномену домрового мистецтва здійснювалося, в основному, в напрямі узагальнення накопиченого митцями досвіду та майже не розглядалося в аспекті висвітлення значного впливу домри на розвиток музичного мистецтва в Україні в цілому. В науковому дискурсі інтерес до вивчення домрового виконавства як важливого культурного та мистецького феномену, що існує у контексті більш широкого явища народного інструменталізму, активізувався в другій половині ХХ ст., коли питання розвитку даного напрямку музичного мистецтва почали досліджуватися у працях вчених: А. Гуменюка, П. Іванова, І. Мацієвського, М. Прокопенка, І. Скляра, М. Хая, Л. Черкаського, Б. Яремка та інших. Дослідниками було здійснено наукові розвідки щодо ансамблевої методики, репертуарного розмаїття, концертної діяльності ансамблів різних народних інструментів: бандури (В. Дутчак), баяну (Д. Кужелев), гітари (В. Грищенко), в тому числі й домри (Є. Бортник). Однією з головних об'єктивних передумов для цього стало поширення професійного виконавства в сфері народних інструментів у системі освіти.

Наголосимо, що саме кінець ХХ – початок ХХІ ст. може вважатися етапом посилення науково-практичного інтересу до домри і народно-інструментального мистецтва в цілому. В досліджуваний період вивчення народного інструментального мистецтва актуалізувалося в новому аспекті – переосмислення творчих мистецьких традицій як інструменту відбудови української національної культури у вільній та незалежній державі. Цей час становить предмет значної зацікавленості вчених, адже на перехресті століть одним з найважливіших завдань українського суспільства стає духовний розвиток народу, що в Україні традиційно здійснювався завдяки безпосередньому спілкуванню особистості з народним мистецтвом, де музика відігравала важливу роль як інструмент впливу на національну свідомість людини. Народно-інструментальне, зокрема й домрове, мистецтво на порубіжжі ХХ–ХХІ ст. посіло чільне місце не тільки серед різних видів музично-виконавського мистецтва, а й в музичній культурі України в цілому. В часи глибоких суспільних



змін воно виявилось досить помітним соціокультурним явищем, його духовно-естетичні функції та роль в художньо-культурному розвитку суспільства набули особливої значущості.

Важливим чинником розбудови домрового мистецтва на перехресті століть стало переосмислення існуючої та створення нової репертуарної політики виконавської діяльності. Слід зазначити, що репертуарна основа домрового мистецтва здавна черпалася з двох ключових джерел: народного репертуару, який розвивався залежно від специфічних для народно-інструментального жанру історичних умов, а також академічних творів, котрі наслідували традиції європейської і вітчизняної культур ХХ ст. Цим пояснюється, за твердженням Т. Ненашевої (2017), характерний для виконавства на домрі кінця ХХ ст. «дуалізм ставлення до суті народного інструментарію, що впливає з видимості його розмежування на два пласти фольклорного та академічного типів...» (с. 19). За характеристикою К. Мочалової (2018, с. 18), процес академізації в домровому мистецтві характерний більше для репертуару, ніж для виконавства: основною тенденцією в творах для домри є перехід від використання фольклорного матеріалу, який протягом довгого часу був основою образного змісту музики, до авторського тематизму.

Суттєво, що на межі ХХ–ХХІ ст. музично-виконавське мистецтво певною мірою здобуло самостійний статус як особлива царина виявлення художньо-творчих можливостей музиканта в плані самобутнього тлумачення (інтерпретації) музичних творів і віртуозного володіння інструментом. У цей час до репертуару домристів увійшли нові твори «запозиченої музики», написані для скрипки, фортепіано або інших інструментів всесвітньовідомими майстрами музичного мистецтва епох Бароко, Класицизму, Романтизму, а також адаптовані для домрового виконавства твори останньої доби.

Особливості перекладу, транскрипції та виконання перекладених для домри класичних творів усе частіше ставали предметом наукових пошуків вчених (С. Білоусова, Т. Литвинець, О. Олійник та інших). Аранжування для народно-інструментальних ансамблів за рівнем складності та завданнями було об'єднано в такі групи: концертний репертуар, педагогічний репертуар, п'єси для побутового музику-

вання. Серед жанрових видів перекладень виокремлено редакції авторського та неавторського типів, перекладення, транскрипції, транскрипції-обробки. Відзначимо, що авторами перекладень музичних творів для домри були переважно учасники ансамблів, викладачі музичних закладів, відомі композитори, а саме: С. Губайдуліна, В. Івко, Л. Матвійчук, Б. Міхєєв, В. Подгорний, М. Стецюн та інші. За характеристикою Л. Пасічняк (2007, с. 12) спектр перекладень охоплював різні стилі і жанри – від Бароко до сучасних авангардних композицій, від мініатюри до великих полотен оперної, симфонічної музики.

Рівень професійної підготовки виконавців на народних інструментах став настільки високим, що дозволив не лише широко адаптувати класичні твори для інших музичних інструментів, а й з успіхом писати та виконувати нові оригінальні композиції для домри. Процеси створення оригінального репертуару для виконання на цьому інструменті в історико-педагогічному та теоретико-методичному аспектах вивчалися Н. Костенко (2009а), І. Левицькою (2011), А. Литвінець (2008), С. Мурзою (2012), О. Олійником (2016) тощо. Посилаючись на думку вчених, відзначимо, що збагачення вказаного репертуару на перехресті століть було пов'язане, у першу чергу, зі значним розвитком сольного виконавства, розширенням можливостей домри в умовах оркестру й ансамблю, де вона, як і раніше, залишалася провідним інструментом, не втрачаючи зв'язку з традиціями колективного музикування.

Отже, часом піднесення сольного виконавства виявився саме кінець ХХ ст., оскільки з'явився новий репертуар для сольної домри, поширилися практики навчання виконавству на домрі в системі освіти й було створено відповідну методичну базу.

Підкреслимо, що поживлення у мистецьких колах інтересу до інструментального виконавства та створення системи навчання гри на народних інструментах актуалізувало творчість цілої плеяди талановитих виконавців-«народників», зокрема, домристів, серед котрих слід назвати Р. Белова, Т. Вольську, В. Круглова, В. Яковлева, які, за твердженням дослідників, поставили домру в ранг повноправних академічних інструментів (Скрябина, Е., 2014). В оригінальній творчості композиторів і виконавців було закладено ґрунт для подальшого



розвитку домрового мистецтва в Україні. Виконавці-солісти демонстрували високу майстерність, вибірковість у створенні репертуарної основи своїх виступів, глибину розкриття музичних образів, ентузіазм, що забезпечувало успіх у широких колах слухачів, як в Україні, так і за кордоном.

Завдяки привнесенню технічних виразних прийомів, що були сформовані в області сольного виконавства, відбулося оновлення функцій домри в умовах ансамблю та оркестру. Так, крім того, що на домрі традиційно виконувалась одна з основних партій оркестру народних інструментів, домра почала сміливо використовуватися в поєднанні з інструментами симфонічного оркестру (скрипкою, флейтою тощо), привносячи тим самим нові колористичні звучання, оригінальні темброві вирішення в загальну звукову палітру сучасної музики (Дзяман, З., с. 5).

Активна розробка репертуарної основи для творчої виконавської практики домристів в умовах пошуку самобутності та незалежності українського національного мистецтва на перехресті ХХ–ХХІ ст. сприяла формуванню стилів, що дозволяли підкреслити тембральну екзотику струнно-щипкових інструментів, в основу яких було покладено нетрадиційні інструментальні сполучення в ансамблі, використання нових художніх засобів виразності – незвичних тембрів, прийомів звуковидобування, звукових сполучень. Як зазначає Л. Повзун (2009), велика кількість нових ансамблевих творів для домри та інших народних інструментів (балалайки, бандури) з фортепіано уможливила визначення в сучасній виконавській практиці тенденцій композиторського пошуку нових тембрально-артикуляційних сполучень, нової ансамблевої гетерофонії (с. 274). Спостерігається й поява, поруч із однорідними, неоднорідних ансамблів народних інструментів, що об'єднують різні не лише за тембром, а й за специфікою звуковидобування інструменти, як-от: баян і домра; віолончель, акордеон, дві домри, кобза тощо. Народний інструментарій починає активно входити до інструментального складу різних джазових та естрадних ансамблів (Пасічняк, Л., с. 10).

Розглядаючи проблему розвитку домрового виконавства в Україні наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., неможливо не відзначити той факт,

що на формування репертуарної основи та поширення виконавських практик у досліджуваній період значно вплинула плідна діяльність вітчизняних *шкіл домрового мистецтва*. В цей час в Україні склалися, діяли та збереглися й дотепер самотні та відомі як на вітчизняних теренах, так і у світі школи народно-інструментального мистецтва, до яких належать *харківська, донецька, київська, одеська*. Кожна школа, зберігаючи самотність підходів до відбору репертуарного базису, розширення виконавських технік, розробки методики навчання домрового виконавства, позначилася суттєвими здобутками у розвитку домрового мистецтва в Україні.

Становлення найстарішої, *харківської*, домрової школи, за даними дослідників (Бортник, Є., 1992); Костенко, Н., 2009b), відбувалося поступово ще від першої чверті ХХ ст. й зумовило розквіт професійного домрового виконавства та композиторської творчості в регіональному масштабі. Представниками харківської домрової школи були видатні митці, педагоги Микола Лисенко, Федір Коровай, Борис Міхеєв. Відомими харківськими композиторами Д. Клебановим, І. Ковачем, В. Подгорним, В. Івановим, А. Гайденко, М. Стецюном написано чимало творів для домри, що стали класичними й у досліджуваній період широко використовувались не лише як концертний, а й як навчально-виконавський матеріал.

Зупиняючись на діяльності харківської домрової школи у досліджуваній період, наголосимо: значною віхою на шляху розвитку домрового виконавства стала творчість заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, виконавця і викладача Бориса Олександровича Міхеєва, одного з фундаторів домрового мистецтва в Україні, твори якого виявилися знаковими у контексті становлення оригінального репертуару для домри. За влучною характеристикою Н. Костенко, Б. Міхеєв, заклавши визначальні принципи і методику харківської домрової школи, підніс її на належний високий професійний художній рівень (Костенко, Н., с. 58). Глибоко досліджуючи закономірності академічної інкультурації домрового мистецтва, Б. Міхеєв наголошував важливість розвитку у виконавця внутрішнього чуття художньо-виразового потенціалу домри, прищеплення



прагнення адекватно відтворювати її темброві, фактурні, технічні можливості, формування навичок ретельного відбору репертуару як основи виконавського процесу. Завдяки плідній композиторській, виконавській, педагогічній діяльності митцю вдалося посилити домрову школу, поглибити підготовку нового покоління домристів: виконавців, науковців, викладачів (Н. Башмакова Я. Данилюк, Н. Костенко, І. Кононова, В. Матряшин та інші), сприяючи виокремленню та популяризації в Україні самобутнього виконавського стилю з особистісним художньо-поетичним та віртуозно-технічним виміром.

Важливим внеском митця у розвиток домрового мистецтва стали чисельні твори для домри, авторські аранжування і перекладання спадщини композиторів-класиків. Зазначимо, що Б. Міхєєвим було написано перший в історії домрового виконавства твір для домри-соло «Сім характерних п'єс». Значний мистецький та викладацький досвід Б. Міхєєв узагальнив у навчальних посібниках, заклавши основи для обґрунтування теорії домрового виконавства.

Вважаємо за доцільне згадати про суттєвий внесок митців *Донецького* краю, де серед авторів, які розробляли популярний у досліджуваний період репертуар для домри, відомі постаті С. Мамонова, О. Некрасова, О. Рудянського, а також модерних композиторів та виконавців – Є. Мілки, А. Нижника, Є. Петриченка та інших. Завдяки зусиллям натхненників домрового мистецтва *донецька* домрова школа Державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва здобула широке визнання в Україні. Визначна роль у цьому процесі належить талановитому виконавцю, композитору, заслуженому діячу мистецтв України Валерію Микитовичу Івку, який прагнув осучаснити концепцію народно-інструментального виконавства, апробуючи у домровій техніці новітні незвичні засоби художньої виразності, впроваджуючи суттєве жанрове розмаїття у домровий репертуар, що позначило певний перелом у професіоналізації – академізації інструмента (Петрик, С., 2013, с. 230).

На велику увагу заслуговує й виконавська майстерність В. Івка, який зміг популяризувати домрове мистецтво далеко за межами України, спростувавши традиційні уявлення про народні інструменти як носії виключно фольклорного репертуару. Завдяки плідній роботі

В. Івка й інших майстрів донецької школи над розширенням літератури для домри, пошукам нових підходів у виконавській та музично-викладацькій діяльності, в досліджуваний період у Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва відбувалося професійне становлення нового покоління виконавців-майстрів домрового мистецтва, науковців-дослідників і методистів, серед яких – С. Білоусова, Т. Литвинець, Т. Сетт, І. Максименко та інші.

У царині домрової освіти, окрім згаданих вище найстаріших харківської та донецької, у досліджуваний час активно діє *одеська* домрова школа з найяскравішим своїм представником Олександром Леонідовичем Олійником. Кандидат мистецтвознавства, заслужений артист України, нині ректор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, він є автором багатьох оригінальних творів для домри та інструментовок для ансамблів і оркестру народних інструментів, що ввійшли до репертуару концертних виконавців та студентів закладів вищої освіти. Композитором започатковано новаторські прийоми, що підкреслюють самобутність домри, винайдено нові художньо-виразні резерви інструмента. Плідна викладацька та концертна діяльність О. Олійника й інших представників одеської школи (В. Кириченко, С. Мурза, Д. Орлова, І. Форманюк тощо) сприяла пропаганді домрового мистецтва, активізації науково-дослідницької роботи, результати якої оприлюднювалися на багатьох науково-практичних конференціях.

Не менш відомою є діяльність представників *київської* домрової школи (С. Білоконєв, В. Білоус, Л. Матвійчук та інші), що й сьогодні здійснюють плідну роботу з підготовки виконавців-домристів під егідою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Поряд із багаторічним функціонуванням авторитетних шкіл, останньої доби завдяки концертно-виконавській та науково-педагогічній практиці викладачів Н. Башмакової та В. Кікас домрове мистецтво розвивається й за участю *Дніпропетровської* музичної академії імені М. Глінки.

Професійна ґрунтовна репертуарна політика, спрямована на всебічну підготовку молодого покоління музикантів-фахівців у закладах вищої освіти, широка пропаганда національного мистецтва були



і залишаються невід'ємною складовою діяльності творчих шкіл, що у досліджуваний період суттєво вплинули на розквіт домрового виконавства в Україні.

В результаті активної педагогічної роботи викладачів підготовка професійних музикантів-домристів отримала серйозне науково-методичне підґрунтя. Важливим внеском до педагогічної скарбниці домрового виконавства стали підручники та навчальні посібники М. Лисенка «Методика навчання гри на домрі» (1990), Б. Міхєєва «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звуковидобуванням» (1990), Л. Матвійчук «Методичні основи формування виконавської майстерності домриста» (2000) тощо.

Аналізуючи проблему розвитку домрового виконавства в Україні наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., відзначимо, що у цей час виникла значна кількість ансамблів, у складі яких була мінімум одна домра, наприклад, створені на початку 90-х рр. ХХ ст. ансамблі народних інструментів «Мозаїка», «Мурза» (Одеса) та домровий ансамбль «Лик домер» (Донецьк-Київ); організований 1999 р. ансамбль народних інструментів «3+2» та ансамбль народних інструментів «Гротеск» (Харків). 2000 роки також позначилися виникненням подібних ансамблів у різних містах України: «Лабіринт» (Київ, 2006), «ЦимБанДо» (Харків, 2006).

У контексті дослідження порушеної проблеми слід зазначити й те, що на межі тисячоліть після кризи 1990-х були відроджені широкі творчі зв'язки українських домристів з іноземними музикантами, що стало важливим чинником розвитку домрового мистецтва. Суттєвим стимулом вдосконалення виконавства виявилися всеукраїнські та міжнародні конкурси, які відкрили нові імена талановитих домристів, серед яких – С. Білоусова, Я. Данилюк, В. Кікас, І. Кононова, Н. Костенко, Т. Литвинець, І. Форманюк, Ю. Яковенко та інші.

Аналіз концертно-конкурсних програм, буклетів, інформаційних повідомлень в Інтернет-джерелах свідчить про проведення в Україні на початку ХХ ст. значної кількості конкурсів високого міжнародного рівня, де вітчизняні домристи продемонстрували справжню майстерність у номінаціях «Домра» і «Ансамблеве виконавство». Одним з найвідоміших та значущих серед таких заходів став Міжнародний

конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (Харків), що відбувся у 1998, 2001, 2004, 2007, 2011 рр. У Харкові ж з 2013 р. і до сьогодні щорічно проводиться єдиний в Україні Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта», завдяки якому, в контексті розвитку народно-інструментального мистецтва, активно підтримується та розвивається домрове виконавство.

Чималу роль у динаміці домрового мистецтва на вітчизняних теренах зіграло й проведення таких заходів, як Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь» (Кропивницький) і Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс виконавської майстерності та гри на народних інструментах «Барви Полтави». 2014 р. в Дніпропетровській академії музики імені М. Глінки було започатковано щорічний Форум виконавців на народних інструментах у рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж». Регіональні ж конкурси та фестивалі проводилися в Україні майже у кожній області. Серед найбільш відомих і тих, що збереглися до сьогодні, відзначимо щорічний Регіональний відкритий фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Золота струна» (Миколаїв), започаткований 2009 р.

Отже, фестивалі та конкурси різних рівнів суттєво сприяють піднесенню домрового мистецтва в Україні – забезпечують обмін виконавським досвідом і важливими напрацюваннями у галузі викладання гри на домрі, формування єдиних підходів до вирішення проблем розширення репертуару, розвивають та пропагують національну музичну культуру, поповнюючи та консолідуючи кола її прихильників.

Висновки. Історичний розвиток професійного народно-інструментального виконавства в Україні порубіжжя ХХ–ХХІ ст. відзначений кристалізацією його провідної культуротворчої функції, що полягає в сприянні формуванню національної ідентичності українців у період становлення незалежності Батьківщини, а також визначенні його важливого місця в академічному музичному мистецтві, оновленні вимог до фахової підготовки молодого покоління музикантів. Динаміка домрового виконавства в Україні була позначена актуалізацією проблеми стильового та змістового збагачення музичної літератури для



сольного й ансамблевого виконання, пошуком нових тембрових, артикуляційних, ансамблевих можливостей, завдяки чому з'явилася значна кількість модерних творів для домри. В цей час відбулася диференціація ансамблевої форми домрового виконавства, остаточно сформувався склад оркестру народних інструментів, де домра посіла важливе місце.

Виявлені тенденції свідчать про активізацію діяльності регіональних домрових шкіл – харківської, а пізніше, донецької, київської, одеської, дніпропетровської, що є не лише гарантією подальшої академізації народно-інструментального мистецтва (видання навчально-педагогічних посібників і методичної літератури, розвиток науково-дослідницької роботи, збагачення системи конкурсів виконавців тощо), а й розповсюдження концертно-фестивального руху, спрямованого на пропаганду національного українського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Бортник, Є. (1974). *Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України*. Харків: ХГІК, 57.
- Бортник, Є. (1992). Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. В кн.: *Музична Харківщина*. Харків: ХІМ, 191–206.
- Давидов, М. А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. (Підручник). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 159.
- Дзяман, З. В. (2018). *Спеціальний музичний інструмент: Ф. Шопен. Вальс ор. 64 № 2 (транскрипція для чотириструнної домри Г. М. Казакова)*. (Метод. рек. для самостійної роботи з курсу «Спеціальний музичний інструмент»). Луцьк: Вежа-Друк, 28.
- Імханицький, М. І. (2008). *Становление струнно-щипковых народных инструментов в России*. (Учеб. пособие для муз. вузов и училищ). Москва: РАМ им. Гнесиных, 370.
- Івко, В. (2012). Українська домра: у витоків родоводу. В кн. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ ім. П. Чайковського)*, с. 20–32. Київ.

- Костенко, Н. Є. (2009а). Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 11, 58–65.
- Костенко, Н. Є. (2009b). *Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Левицька, І. (2011). Навчально-виховний потенціал творів для домри Л. Матвійчук. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2, 53–56. Отримано з http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2011_2_14
- Литвинець, А. Т. (2008). Формування концертного репертуару домриста (до постановки проблеми). *Музичне мистецтво*, 8, 198–206. Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва.
- Лошков, Ю. І. (2011). Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 211–214.
- Мочалова, Е. Н. (2018). *Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-н/Дону, 31.
- Мурза, С. А. (2012). Нові тенденції у домровому репертуарі (на прикладі творів В. Власова). *Музична педагогіка та виконавство*, 5, 94–99.
- Ненашева, Т. А. (2017). Эволюция жанрово-стилевых черт домровой музыки конца ХХ века. *Международный научно-исследовательский журнал*, 1(55), ч. 3, 19–22. URL: <https://research-journal.org/art/evolyuciya-zhanrovovostilevyx-chert-domrovoj-muzyki-konca-xx-veka/>
- Олійник, О. Л. (2016). *Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 205.
- Пасічняк, Л. М. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 20.
- Петрик, С. В. (2013). Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі. *Культура України*, 41, 228–235.



- Повзун, Л. І. (2009). Народно-інструментальне виконавство в контексті музичної культури України. *Інтелекція і влада*, 15, 272–279.
- Скрябина, Е. Г. (2009). *Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 26.
- Скрябина, Е. Г. (2014). К вопросу методологического определения понятия «домровая исполнительская школа». *Наследники*. (Альманах), 3, 5–12. Самара.

REFERENCES

- Bortnyk, Ye. (1974). *Domra v samodiialnomu mystetstvi Radianskoï Ukrainy* [The domra in the amateur art of Soviet Ukraine]. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Culture, 57 [in Ukrainian].
- Bortnyk, Ye. (1992). Strunnyi instrumentarii Slobidskoï Ukrainy v mynulomu i suchasnomu [String instruments of Sloboda Ukraine in the past and present]. In *Muzychna Kharkivshchyna – Musical Kharkiv Region*. Kharkiv: KhIM, 191–206 [in Ukrainian].
- Davydov, M. A. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)* [History of performing art on folk instruments (Ukrainian academic school)]. (Textbook). Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho, 159 [in Ukrainian].
- Dziaman, Z. V. (2018). *Spetsialnyi muzychnyi instrument: F. Shopen. Vals op. 64 № 2* (transkryptsiia dlia chotyrystrunnoi domry H. M. Kazakova) [Special musical instrument: F. Chopin. Waltz op. 64 № 2 (transcription for the four-string domra of G. M. Kazakov)]. (Methodical recommendations). Lutsk: Vezha-Druk, 28 [in Ukrainian].
- Imkhanitskiy, M. I. (2008). *Stanovlenie strunno-shchipkovykh narodnykh instrumentov v Rossii* [Becoming of string-plucked instruments in Russia]. (Tutorial). Moscow: RAM im. Gnesinykh, 370 [in Russian].
- Ivko, V. (2012). Ukrainska domra: u vytokiv rodovodu [The Ukrainian domra: near the sources of genealogy]. In *Stolychna kafedra narodnykh instrumentiv yak metodolohichniy tsentr zhanru – Metropolitan Department of Folk Instruments as a Methodological Center of the Genre. Proceedings of the All-Ukrainian Research Practice Conference to the 100th anniversary of the Kyiv*



Conservatory (P. Tchaikovsky National Music Academy), pp. 20–32. Kyiv [in Ukrainian].

- Kostenko, N. Ye. (2009a). Kompozytorska tvorchist yak dzerkalo vykonavskoho myslennia (na prykladi muzyky B. Mikhieieva dlia domry) [Composer creativity as a mirror of performing thinking (on the example of B. Mikhieiev's music for domra)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 11, 58–65 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. Ye. (2009b). *Kharkivska domrova shkola v konteksti muzychno-vykonavskoi kultury Ukrainy* [The Kharkiv domra school in the context of music performing culture of Ukraine]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Levytska, I. (2011). Navchalno-vykhovnyi potentsial tvoriv dlia domry L. Matviichuk [Educational and up-brining potential of the works for Domra by L. Matviichuk]. *Zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 2, 53–56. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2011_2_14 [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2011). Domrove vykonavstvo v Ukraini (pochatok XX st.) [The domra performing in Ukraine (the beginning of the XX century)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 211–214 [in Ukrainian].
- Lytvynets, A. T. (2008). Formuvannia kontsertnoho repertuaru domrysta (do postanovky problemy) [Formation of a concert repertoire of domra performer (before the problem)]. *Muzychne mystetstvo – Musical Arts*, 8, 198–206. Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev [in Ukrainian].
- Mochalova, E. N. (2018). Mandolinnoe i domrovoe ispolnitelskoe iskusstvo: puti razvitiya i vzaimodeystviya [Mandolina's and domra's performing art: the ways of development and interaction]. (Extended abstract of Candidate thesis). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don [in Russian].
- Murza, S. A. (2012). Novi tendentsii u domrovomu repertuari (na prykladi tvoriv V. Vlasova) [New tendencies in the domra repertoire (on the example of



- V. Vlasov's works]. *Muzychna pedahohika ta vykonavstvo – Musical pedagogy and performing*, 5, 94–99 [in Ukrainian].
- Nenasheva, T. A. Evolyutsiya zhanrovo-stilevykh chert domrovoy muzyki kontsa XX veka [Evolution of the genre and stylistic features of the domra music in the end of the XX century]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal – International Research Journal*, 1(55), part 3, 19–22. Retrieved from <https://research-journal.org/art/evolyuciya-zhanrovo-stilevyx-chert-domrovoj-muzyki-konca-xx-veka/> [in Russian].
- Oliinyk, O. L. (2016). *Rytorychni zasady kompozytorskoj ta vykonavskoi tvorchosti dlia domry* [Rhetorical principles of composer and performer creativity for the domra]. (Candidate dissertation). Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 205 [in Ukrainian].
- Pasichniak, L. M. (2007). *Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st.* [Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine of the twentieth century]. (Extended abstract of Candidate thesis). Lviv State Music Academy named after M. V. Lysenko). Lviv, 20 [in Ukrainian].
- Petryk, S. V. Tendentsii neofolklorizmu v suchasniy virtuozi domrovii miniaturi [New folklore tendencies in modern virtuoso miniatures for the domra]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 41, 228–235 [in Ukrainian].
- Povzun, L. I. (2009). Narodno-instrumentalne vykonavstvo v konteksti muzychnoi kultury Ukrainy [The folk instrumental performing in the context of Ukrainian music culture]. *Intelihentsiia i vlada – Intelligence and Power*, 15, 272–279 [in Ukrainian].
- Skryabina, E. G. (2009). *Domrovoe ispolnitel'skoe iskusstvo: istoki, stanovlenie, tendentsii razvitiya* [Domra performing art: sources, becoming, progress trends]. (Extended abstract of Candidate thesis). Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka. Magnitogorsk [in Russian].
- Skryabina, E. G. (2014). K voprosu metodologicheskogo opredeleniya ponyatiya «domrovaya ispolnitel'skaya shkola» [To the question of the methodological definition of the concept “domra performing school”]. *Nasledniki – Inheritors*. (Almanac), 3, 5–12. Samara [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2019 р.



УДК 784.1.91 : 37.016

DOI 10.34064/khnum2-1808

Михайлець В. В.

ORCID 0000-0003-1983-6601

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Питання вокального виховання в умовах сучасного хорового мистецтва

АНОТАЦІЯ ■ Михайлець В. В. Питання вокального виховання в умовах сучасного хорового мистецтва. ■ Метою статті є аналіз виконавських завдань у сучасному хоровому мистецтві. Особливо цікавими є ті, що містять риси, традиційно не притаманні хоровому виконавству. Розглядаються вимоги до виконання хорової музики, висунуті творчістю композиторів ХХ ст., зокрема, представників нової віденської школи та італійського авангарду, а також виконавські умови, що їх потребують у наш час тенденція до театралізації хорових творів та імпровізаційна складова музичного мислення. Необхідність такого аналізу пов'язана з вокально-виконавською підготовкою сучасних хормейстерів. Хоровий колектив – складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців; звідси, виникає питання про вдосконалення комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності. Хормейстер має розвивати в собі критичне та аналітичне мислення та вміти зважувати свої дії. Творчий підхід до роботи сприяє гнучкості в прийнятті рішень щодо розв'язання будь-яких проблем. ■ **Ключові слова:** вокальне виховання, хормейстер, хорове мистецтво, виконавські навички, співацький голос, тембр, театралізація, імпровізаційність, комплексний розвиток хормейстера.

АННОТАЦІЯ ■ Михайлець В. В. Проблемы вокального воспитания в условиях современного хорового искусства. ■ Целью статьи является анализ исполнительских задач в современном хоровом искусстве.



Особенно интересны те, что содержат черты, традиционно чуждые хоровому исполнительству. Рассматриваются требования к исполнению хоровой музыки, предъявляемые творчеством композиторов XX ст., в частности, представителей нововенской школы и итальянского авангарда, а также исполнительные условия, которых требуют в наши дни тенденция к театрализации хоровых произведений и импровизационная составляющая музыкального мышления. Необходимость такого анализа связана с вокально-исполнительской подготовкой современных хормейстеров. Хоровой коллектив – сложный музыкальный организм, а его успешная работа зависит не только от дирижёра, но и от исполнителей; отсюда, возникает вопрос о совершенствовании комплексного развития вокально-технических навыков хормейстера с учётом специфики его будущей деятельности. Хормейстер должен развивать в себе критическое и аналитическое мышление и уметь взвешивать свои действия. Творческий подход к работе способствует гибкости в принятии решений по устранению любых проблем. ■ **Ключевые слова:** *вокальное воспитание, хормейстер, хоровое искусство, исполнительские навыки, певческий голос, тембр, театрализация, импровизационность, комплексное развитие хормейстера.*

ABSTRACT ■ Mykhailets V. V. The problems of vocal training in the conditions of modern choral art.

■ **Background.** The contemporary choral art has accumulated many bright samples, which present various performing directions and genres. Particularly interesting are those that include the traits traditionally not inherent to the choral performance. We will consider some of the requirements for the performance of choral music, put forward by the composers of the twentieth century, in particular, representatives of the new Viennese school and the Italian avant-garde, as well as the performance conditions, which require the tendency to adaptation for the stage of choral works and the improvisational component of musical thinking today. The need for such analysis is connected with vocal-performing training of contemporary choirmasters. The choral collective is a complex musical organism, and its successful work depends not only on the conductor, but also on the performers, therefore, there is a question of improving the complex development of the vocal-technical skills of the choirmaster, taking into account the specifics of his/her future activities.



Methods. The scientific and methodological basis of improving the performing skills must be deepened in the issues of the psychology of performance and expanded with the questions of combining the choral performance with theatre. Due to such a methodological basis, it is possible to study extremely complex psychological processes of artistically meaningful vocal intonation, formation, control and implementation of performing skills, peculiarities of the psychological state of the choir performers, etc.

The article is based on the analysis of materials on the development of the choral performance in various artistic directions and their synthesis (Kyrylenko, Ya., 2017; Ryzhynsky, A. 2015, 2016; Saponov, M., 1982), as well as the study of psychophysiological regularities of the vocal education in different performance conditions (Lukishko, A. 1984; Morozov, V., 2008, Selezneva, N., 2005).

Objectives. The purpose of the article is to consider the performance tasks in the contemporary choral art and to outline the factors that shape the skills for the implementation of these tasks.

Results. The analysis of the development of the vocal-choral art proves that vocal-technical means are defined and formed in unity with the performing tasks that characterize certain musical trends, styles or genres. Throughout the 20th century, in the choral art appears the works that became the result of the composers' search for new versions of the timbre sound. The representatives of the new Viennese school A. Schoenberg and A. Webern were the first to overcome the timbre "conservatism" of the choir. In the choral creative activities by A. Schoenberg, the experiments with the use of timbre can be found. Namely, the use of expressiveness of the unison of the alt and tenor and the falsetto singing of the tenor, which provided for the alignment of the timbre and corrected dynamic imbalance of the artificial ensemble of tenor and soprano. However, the further introduction of falsetto singing was no longer a technical necessity, but became a means of a new expressiveness.

The experiments are typical for the choral creativity by A. Webern, where the following two tendencies are clearly distinguished: 1) the jump-like structure of the melody in combination with syllabics; 2) the presence of pauses, which divide the motive into separate intonations. The purpose of the texture transformation was to uncover a fundamentally new sound of the choir, the creation of a new choral timbre. A. Webern achieves the timbre richness through a constant game with various nuances, strokes, and juxtaposition of the singing registers.



The Italian composers L. Nono (1924–1990), B. Maderna (1920–1973) and L. Berio (1925–2003) became the followers of Webern's creative experiments with regard to the organization of sound, the texture of the composition and timbres. In their creative work, they showed the possibility of an organic combination of centuries-old traditions of the vocal art with the latest composition techniques.

In the modern choral art, a great interest is paid to theatrical actions during the choral performance. Hence, the new performing tasks rise for both, the conductor and performers of the choir. So, in the dramatized choral performance, a personality of an actor-singer is characterized by a certain complex of skills. The latter include ownership of different types of expressive intonation: *vocal intonation*, the *verbal intonation* and the acting intonation or the *intonation of the gesture*.

The choral performer's instrument is a singing voice. The vocal development of choral singers bases on the objective laws of the singing, the basis for understanding of which is the positions of musical acoustics. The choirmasters need to know, which acoustic patterns influence the formation of the singing voice in the choir, which of its properties develop automatically, and which require special techniques that stimulate an individual development.

Another important aspect on which it is necessary to focus attention in the modern vocal education is the *improvisational thinking*, the ability to creative ingenuity. The tasks of the modern choral art are the preservation, the development, and sometimes the revival of the traditions of improvisational vocal-ensemble music. The solutions of these tasks one should look for in several directions. The first of them is the preservation of the traditions of Western European professional polyphonic (counterpoint) music, which is determined by the highest level of combination of the canonically invariable melody, of the cult or secular, with improvisational melodic decorations. The second is due to the preserving the traditions of collective vocal improvisation in folk singing cultures. The third direction is due to performance tasks, which are provided by the composers' creativity of contemporary authors.

Conclusion. The contemporary choirmaster needs to have a wide range of knowledge in the questions of history and theory of the world music, choral science, vocal pedagogy, acting skills, psychology, without which it is impossible to solve numerous issues that constantly arise in practice. The choirmaster must develop a critical and analytical thinking in him/her, be able to judge right the

work of his/her mind and be thoughtful in the actions. The creative approach in work contributes to the flexibility in solving any problems – perhaps, it allows to abandon the usual techniques in work, which at the present moment do not produce the desired results. Practice is the only criterion for the truth of the selected actions. ■ **Key words:** *vocal training, choir, choirmaster, modern choral art, performance, skills, singing, voice, timbre, intonation, theatrical, acting, improvisation, integrated development of a choirmaster.*



Постановка проблеми. Сучасне хорове мистецтво накопичило багато промовистих зразків, що презентують різні виконавські напрямки та жанри. Особливо цікавими є ті, що містять у собі риси, традиційно не притаманні хоровому виконавству. Ми розглянемо деякі вимоги до виконання хорової музики, висунуті творчістю композиторів ХХ ст., зокрема, представників нової віденської школи та італійського авангарду, а також виконавські умови, яких потребують у наш час тенденція до театралізації хорових творів та імпровізаційна складова музичного мислення. Необхідність такого аналізу пов'язана з проблемою вокально-виконавської підготовки сучасних хормейстерів. Факт, що хоровий колектив являє собою складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців, ставить питання про вдосконалення комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності. Науково-методична база вдосконалення виконавських навичок сучасного хормейстера має бути поглиблена питаннями психології хорового виконавства та розширена питаннями його театралізації. Завдяки такій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану виконавців хору тощо.

Аналіз наукових досліджень за темою. Стаття ґрунтується на матеріалах авторів, що досліджували розвиток хорового виконавства у його різних напрямках та їх синтезі (Кириленко, Я., 2017;



Рыжинский, А., 2015, 2016; Сапонов, М., 1982), а також результатах досліджень психофізіологічних закономірностей вокального виховання в різних виконавських умовах (Лукишко, А., 1984; Морозов, В., 2008; Селезнёва, Н., 2005).

Стаття має на меті розглянути актуальні виконавські завдання в сучасному хоровому мистецтві та окреслити чинники, які сприяють формуванню навичок для втілення цих завдань.

Виклад основного матеріалу. Аналіз розвитку вокально-хорового мистецтва переконливо доводить, що його вокально-технічні засоби визначаються та формуються у єдності з виконавськими завданнями, які виникають як складова певних музичних напрямків, стилів чи жанрів. Впродовж ХХ ст. хорове мистецтво збагатилось виконавськими прийомами, що стали результатом композиторських пошуків нових варіантів тембрового озвучення, зокрема, в творах А. Шенберга, І. Стравінського, А. Веберна.

Представники нової віденської школи А. Шенберг та А. Веберн першими зробили спроби перебороти темброву «консервативність» хору. В 1910 р. А. Шенберг у своїй музичній драмі «Щаслива рука» вперше використав прийом *Sprechgesang* – «варіант підвищено експресивної та багатой тонкими нюансами художньої декламації», як визначається в докладному аналізі А. Рижинського (2016; 2015, с. 286). Дослідник зауважує, що пульсуюча тканина розмовних голосів, яка утворена поєднанням дрібних мотивів, справляє враження висотно-невизначеної цільної звукової маси, специфічного гомону людського натопу, який впливається в загальну звучність як новий тембр. Композитор у даному випадку відмовляється від інструментального дублювання партій хору, наполягаючи на самостійному значенні звукової фарби, що була створена. А. Шенберг пропонує і прогресивну для подальшої розробки ідею комбінування *Sprechgesang* із традиційним співом, що дозволяє досягти особливого тембрового ефекту – поєднання точного та висотно-невизначеного інтонування при чіткій розбірливості вербального тексту (там само).

Крім того, в хоровій творчості А. Шенберга відбуваються експерименти з використання вокальних тембрів. А саме, демонструються виразні можливості унісону альтя й тенора (4 п'еси для мішаного

хору ор. 27, опера «Мойсей та Аарон») та фальцетний спів тенора, якому належало вирівняти тембровий та динамічний дисбаланс штучного ансамблю тенора та сопрано. Проте, в подальшому впровадження фальцетного співу було вже не технічною необхідністю, а засобом нової виразності.

Експериментальність відзначає і хорову творчість А. Веберна, де яскраво виокремлюються дві стилістичні тенденції: 1) принципово стрибкоподібна будова мелодії в поєднанні з силабікою; 2) наявність пауз, які поділяють мотив на окремі інтонації. Мета фактурних перетворювань полягала в досягненні принципово нового звучання хору, створенні нової хорової тембрики. Темброва багатобразність у А. Веберна досягається через постійну гру різними нюансами, штрихами, зіставленням співацьких регістрів. Останній чинник є особливо характерним для музики композитора, оскільки стрибкоподібний характер мелодії з її ходами на інтервали, більші за октаву, обумовив наявність відчутного тембрового контрасту в межах монотембрового оформлення мелодії.

Послідовниками творчих експериментів А. Веберна у відношенні звуковисотної організації, фактури й тембрики твору стали італійські композитори Л. Ноно (1924–1990), Б. Мадерна (1920–1973) та Л. Беріо (1925–2003). У своїй творчості вони продемонстрували можливість органічного поєднання багатоміжових традицій вокального мистецтва з новітніми прийомами техніки композиції, які обумовлюють, в тому числі, і зміни в тембровій організації хорових творів.

Нововведення торкнулися хорової фактури. Типовим для творчості Л. Ноно першої половини 1950 років є використання діагональної фактури, феномену «політембрової монодії», яка представляє собою мелодію великого діапазону та передбачає розвиток шляхом приєднання партій у висхідному або низхідному порядку. Техніка *Klangfarbenmelodie* у творчості італійських композиторів надавала можливість створення не тільки мелодійних, але й гармонійних діагоналей, подібних до таких у фінальному хорі з ораторії «Пісні Гурре» А. Шенберга. Гармонійні діагоналі є важливим ресурсом фактурної роботи у творчості кожного з італійських композиторів (Рижинський, А., 2015, 2016).



Експериментальним є і відношення до слова. Воно розглядається не тільки як вираз змісту, а й як самостійний звуковий образ. Ось кілька вокальних прийомів, сформованих Л. Беріо: 1) вільна декламація – вимова тексту, що не передбачає звуковисотної та ритмічної визначеності інтонування; 2) ритмізована декламація – вільне за висотою звучання виконання тексту в певному ритмі; 3) розмовний спів з приблизним зазначенням інтонації та 4) розмовний спів з детальними вказівками щодо ритму та звуковисотності. Крім прийомів накладення мовного та вокального інтонування, застосовуються шумові можливості голосу від шепоту до крику (Рьжинский, А., 2016). Отже, перетворення слова в динамічний елемент музичного твору є складовою революційного реформування тембро-фактурної складової хорових партитур, що, в свою чергу, докорінно змінює відношення виконавців та слухачів до хорової музики.

В сучасному хоровому мистецтві велика увага приділяється театралізації хорових концертних виконань. Постають питання нових виконавських завдань як для диригента, так і учасників хору.

Так, в умовах театралізованої хорової вистави особистість співака-актора характеризується володінням певним комплексом виразжальних артистичних засобів, який містить різні види інтонаційності. Це *співоча інтонація*, яка передбачає особливу вокальну виразність, *інтонація слова* та акторська інтонація або *інтонація жесту* (Кириленко, Я., 2017). Перші два види інтонаційності є невід'ємною частиною вокально-хорового виконавства й визначаються поняттями теорії хорового мистецтва, хоча в хоровому театрі робота над художнім словом може охоплювати і навички сценічної мови, оскільки в своїх творах композитори вводять суто декламаційні епізоди. Актуалізуються, наприклад, такі засоби виразності, як емоційне наповнення читання, пов'язане зі звуковисотністю промовляння, інтонаційним втіленням розділових знаків тощо. Інтонація жесту також є способом виконавської виразності і ґрунтується на навичках акторської майстерності. Втілення цієї складової потребує додаткової режисерської роботи як із солістами, так і з колективом, особливо в тих фрагментах вистави, де необхідна синхронність виконання. В свою чергу, співаки-актори повинні добре пересуватися на сцені,

володіти елементами хореографії, переконливістю жесту, мати здатність до емоційної декламації та театрального вираження почуттів (Кириленко, Я., 2017, с. 23).

Інструментом хорового виконавця є співацький голос. Вокальний розвиток хористів залежить від особливостей спільного співу, основою для розуміння якого є положення музичної акустики. Хормейстерам необхідно знати, які акустичні закономірності впливають на формування співацького голосу в хорі, які його властивості розвиваються автоматично як більш доцільні для ансамблевого співу, а які вимагають спеціальних методик, що стимулюють індивідуальний розвиток. Музична акустика базується на фізичній акустиці та психофізіології сприйняття. Різні властивості музичного звуку: висота, гучність, тривалість і тембр – результат відображення в нашій свідомості його об'єктивних фізичних властивостей: частоти коливань джерела звуку, інтенсивності звукових хвиль, тривалості їх поширення та складу звуку. Отже, ключовим аспектом виконавства є психологічний, який охоплює широкий спектр чинників, важливих для формування фахівця. Особливої уваги потребують власні м'язово-вібраційні відчуття голосового апарату, координація слухового сприйняття; для втілення художнього образу – уявлення, пам'ять власного емоційного досвіду, образ мислення, здатність аналізувати та втілювати портретні характеристики героя, що співає або говорить, закладені в тексті та музиці хорового твору.

Ще один важливий аспект сучасного вокального виховання – розвинення імпровізаційності мислення. Імпровізація в загальному філософському сенсі є здатністю до творчої винахідливості. Отже, вона є основою для розкриття багатьох можливостей та розвитку творчих здібностей і творчого мислення. Психологічний погляд на явище імпровізації також зазначає універсальність цього виду діяльності. Сьогодні можна вважати признаним фактом наявність імпровізаційного начала в музичній творчості, як у композиторській, так і виконавській.

Набуття навичок імпровізації є особливо важливим для сучасних хормейстерів. Виконавський рівень цих фахівців, як ніколи, потребує досконалості у володінні всіма можливостями голосу. Завданнями су-



часного хорового мистецтва є збереження, розвиток, а деколи й відродження традицій імпровізаційної вокально-ансамблевої музики. Рішення цих завдань треба шукати в декількох напрямках.

Перший з них – це збереження традицій західноєвропейської професійної поліфонічної музики, яка відзначається найвищим рівнем поєднання сталого та імпровізаційного – канонічна, незмінна мелодія культового або світського наспіву сполучається з імпровізаційними мелодійними прикрасами. Дослідники цього музичного явища характеризують його як «блискавичну епоху імпровізаційного контрапункту і практики *cantus supra librum*» (Сапонов, М., 1982, с. 56). Оригінальні виконавські техніки – дискантування, «спів над книгою», дімінуція, які стали підґрунтям мистецтва пізнього Середньовіччя, Ренесансу та Бароко, привертають сьогодні велику увагу професійних музикантів та amatorів. Безперечно, життєздатність цього широкого пласту музики залежить від якості підготовки хормейстерів, їх вміння створювати стилістично точні та одухотворені вокальні імпровізації, розуміння ними імпровізаційного духу цих манер. Подібну думку висловлював у своїй праці М. Сапонов, наголошуючи на тому, що учень, який вміє імпровізувати, виказує також особливу творчу ініціативу в своєму ставленні до музики, має розвинуте відчуття стилю, чітку пам'ять. Більш високим рівнем в практичному вивченні імпровізації, на думку М. Сапонова, було б виконання музики Середньовіччя та Відродження з імпровізаційною ініціативою, яка передбачалася в ті часи (там само, с. 65). Зауважимо, що набуття такого фахового рівня є складним, трудомістким навчально-творчим завданням. Тому це педагогічне завдання вже само по собі потребує від викладача певної методичної імпровізаційності і творчого підходу в межах навчальних програм.

Другий напрямок – це збереження традицій колективної вокальної імпровізації, присутньої в народних пісенних культурах. Колективні форми імпровізації сформувались та набули розвитку у фольклорі всіх етнічних культур, де є розвинутий багатоголосний спів. Наприклад, це мистецтво імпровізаційно-підголосового співу у слов'янських народів, оригінальне багатоголосся в грузинському, албанському, прибалтійському пісенному фольклорі, гетерофонні імпровізації народів

Африки. Ця сфера музичного мистецтва є, можливо, найскладнішою в опануванні з технічного боку, оскільки більшість професійних музикантів не пов'язані безпосередньо з тим культурним середовищем, тими окремими «заповідними місцями», де ще збереглася традиція справжнього автентичного багатоголосного співу. Отже, в даному випадку можна говорити про відновлення цього виду виконавства.

У сучасній дослідній етнографічній літературі є збірки зразків пісенного фольклору, методичні розробки, що відповідають вокально-виконавським завданням цього виду мистецтва. В цій літературі також можна знайти відомості про характер українського імпровізаційного багатоголосся, наприклад, в роботах О. Бенч-Шокало (2002), А. Іваницького (1997). На основі цих відомостей можливо побудувати а) вокальні вправи, б) підготувати форми-зразки для імпровізаційного варіювання, в) розробити методичні прийоми навчання даному стилю імпровізації.

Третій напрямок пов'язаний з композиторською творчістю новітнього часу та сучасною музикою. Композитори ХХ ст. та наші сучасники нерідко передбачають імпровізаційну участь виконавців у створенні музичної композиції. Чимало з них – В. Лютославський, К. Пендерецький, П. Булез, К. Штокгаузен, М. Кагель, А. Шнітке, А. Пярт, Л. Грабовський, Л. Дичко, І. Шамо та інші – використовують у своїх творах мобільні елементи форми, зокрема – принцип обмеженої, або, за В. Лютославським – контрольованої, алеаторики (Селезнєва, Н., 2005, с. 373). Такі композиторські засоби передбачають вміння співаків хору чи ансамблю імпровізувати за певним планом, який заданий нотним текстом. Тому опанування подібних спеціальних навичок має ґрунтуватися на вокально-виконавському досвіді – 1) досконалому володінні різноманітними видами вокальної техніки та 2) практиці створення нескладних видів вокальної імпровізації.

Висновки. Сучасному хормейстерові необхідно володіти широким колом знань з історії та теорії світової музики, хорознавства, вокальної педагогіки, акторської майстерності, психології, без яких неможливо вирішення чисельних питань, які постійно виникають у його практичній діяльності. Хормейстер мусить розвивати в собі критичне



мислення, вміти добре зважувати свої думки та бути виваженим у своїх діях. Творчий підхід до роботи сприяє гнучкості у прийнятті рішень щодо розв'язання будь-яких завдань – можливо й відмовитися від звичних прийомів у роботі, які на існуючий момент не дають потрібних результатів – практика є єдиним критерієм вірності обраних дій.

Творчій, імпровізаційний підхід до виховання майбутнього фахівця сприяє тому, що студент розвиває в собі спостережливість, навчається бачити проблеми та причинно-наслідкові зв'язки, ставити собі запитання й знаходити на них відповіді. Для нестандартних, цікавих рішень потрібен гнучкий розум, який здатний і охопити проблему цілком, й розрізнити окремі її складові, передбачити перспективність наслідків того чи іншого рішення. Адже творчість завжди пов'язана з урахуванням певних можливостей, проявами ініціативи, подоланням штампів та шаблонів. Вона проявляється у спроможності знайти оригінальне рішення, в результаті якого створюються високохудожні зразки виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

- Бенч-Шокало, О. (2002). *Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ: Український світ, 440.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика)*. Київ: Заповіт, 392.
- Кириленко, Я. О. (2017). *Театралізація в сучасному українському хорovому концерті: теорія і практика*. Дніпро: Ліра, 216.
- Лукишко, А. И. (1984). *Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре (к проблеме влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования)*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград. 168.
- Морозов, В. П. (2008). *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники*. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, Институт психологии РАН, 592.
- Рыжинский, А. С. (2015). «Тембровая революция» в хоровой музыке XX века: от открытий новой венской школы к экспериментам итальянского авангарда. *Теоретические и практические аспекты образования в сфере куль-*



туры и искусства. Материалы III Всероссийской науч.-практич. конф., 30–31 окт., (с.с. 284–294). Сургутский музыкальный колледж. Сургут: Винчера.

- Рыжинский, А. С. (2016). *Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Беріо: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века.* (Автореферат дис. ... д-ра искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 49.
- Сапонов, М. А. (1982). *Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения.* Москва: Музыка, 77.
- Селезнёва, Н. (2005). Импровизация как средство обучения музыкантов-исполнителей высшей квалификации. В кн. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць* (с.с. 369–375). Харків: Луґанськ: Стилїздат.

REFERENCES

- Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Updating the customary tradition]*. Kyiv: Ukrainskyi svit.
- Ivanyskyi, A. I. (1997). *Ukrainska muzychna folklorystyka (metodolohiia i metodyka) [Ukrainian musical folklore (methodology and methodology)]*. Kyiv: Zapovit.
- Kyrylenko, Ya. O. (2017). *Teatralizatsiia v suchasnomu ukrainskomu khorovomu kontserti: teoriia i praktyka [Theatricalization in a contemporary Ukrainian choral concert: theory and practice]*. Dnipro: Lira.
- Lukishko, A. I. (1984). *Neproizvolnye izmeneniya sily i tembra golosa v khore (k probleme vliyaniya khorovoy zvuchnosti na kachestvo pevcheskogo golosobrazovaniya) [Involuntary changes in the strength and timbre of the voice in the choir (to the problem of the influence of choral sonority on the quality of singing)]*. (Candidate dissertation). Leningrad State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Leningrad.
- Morozov, V. P. (2008). *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki [The art of resonant singing. Fundamentals of resonant theory and technology]*. Moscow: Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Institute of Psychology of Russian Academy of Science.



- Ryzhinskiy, A. S. (2015). «Tembrovaya revolyutsiya» v khorovoy muzyke XX veka: ot otkrytiy novoy venskoj shkoly k eksperimentam italyanskogo avangarda [“Timbre Revolution” in XX century choral music: from the discoveries of the New Viennese school to the experiments of the Italian avant-garde]. *Teoreticheskie i prakticheskie aspekty obrazovaniya v sfere kultury i iskusstva – Theoretical and practical aspects of education in the field of culture and art*. Proceedings of III All-Russian scientific and practical conference, 30–31 October (pp. 284–294). Surgut College of Music. Surgut: Vinchera.
- Ryzhinskiy, A. S. (2016). *L. Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitiya italyanskoj khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: the development of Italian choral music in the second half of the 20th century]*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Russian Academy of Music named after Gnessins. Moscow.
- Saponov, M. A. (1982). *Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya [The art of improvisation. Improvisational forms of creativity in Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow: Muzyka.
- Selezneva, N. (2005). Improvizatsiya kak sredstvo obucheniya muzykantov-ispolniteley vysshey kvalifikatsii [Improvisation as a training tool for highly skilled musicians]. In *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika – The problems of the present: culture, art, education: Collected science article* (pp. 369–375). Kharkiv: Luhansk: Stylizdat.

Стаття надійшла до редакції 5.10.2019 р.



Розділ 3.

ОСОБИСТІТЬ У ЧАСІ: ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ

УДК 78.071.2 (478)

DOI 10.34064/khnum2-1809

Хатипова И. А.

ORCID 0000-0003-2745-7978

Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова (АМТИИ),

ул. А. Матеевича, 111, Кишинэу, MD 2009 Молдова

Михаил Васильевич Сечкин – пианист, дирижёр, педагог

АННОТАЦИЯ ■ Хатипова И. А. Михаил Васильевич Сечкин – пианист, дирижёр, педагог. ■ Даётся оценка вклада М. В. Сечкина в развитие музыкальной культуры Республики Молдова рубежа XX–XXI вв. Представитель известной в Украине артистической семьи, М. Сечкин стал одним из виднейших музыкантов Молдовы, сочетая талант пианиста, дирижёра и педагога. Отмечены основные вехи жизненного и творческого пути музыканта. Подчёркивается влияние на формирование артиста его семьи – матери, профессиональной пианистки, и старшего брата, В. Сечкина, известного пианиста-виртуоза, а также его школьного педагога Р. С. Горовиц. Оценивается значение занятий симфоническим дирижированием у М. Канерштейна и С. Турчака, давших базовые знания в этой области. Начальный этап трудовой деятельности М. Сечкина в Украине упрочил его дирижёрские навыки, обогатил опыт работы с оркестром. Но наиболее значительные достижения музыканта приходятся на молдавский период его жизни. Работая в Академии



музыки, театра и изобразительных искусств, в Национальном оперном театре им. М. Биешу, Национальной филармонии, специальных музыкальных лицах и колледже Кишинёва, М. Сечкин проделал огромную работу по воспитанию молодых пианистов и певцов, расширению театрального и симфонического репертуара возглавляемых коллективов, пропаганде классического музыкального наследия и современного композиторского творчества. Анализ фактических материалов и высказываний коллег, учеников, видных деятелей культуры, отзывов критиков и прессы доказывает, что М. Сечкин сыграл значительную роль в развитии музыкального искусства Республики Молдова. ■ **Ключевые слова:** *Михаил Васильевич Сечкин в музыкальной культуре Республики Молдова, дирижёр, оперно-симфоническое дирижирование, оркестр, фортепиано, пианист, музыкант-педагог.*

АНОТАЦІЯ ■ **Хатіпова І. А. Михайло Васильович Сечкін – піаніст, диригент, педагог.** ■ Дається оцінка внеску відомого піаніста, диригента і педагога М. В. Сечкіна в розвиток музичної культури Республіки Молдова межі ХХ–ХХІ ст. Представник відомої в Україні артистичної родини, М. Сечкін став одним з найвизначніших музикантів Республіки Молдова, поєднуючи талант піаніста, диригента і педагога. Відзначено основні віхи життєвого і творчого шляху музиканта. Підкреслюється вплив на формування артиста його сім'ї – матері, професійної піаністки, і старшого брата, В. Сечкіна, відомого піаніста-віртуоза, а також його шкільного фортепіанного педагога Р. С. Горовиць. Оцінюється значення занять симфонічним диригуванням у М. Канерштейна і С. Турчака, що дали базові знання в даній області. Початковий етап трудової діяльності М. Сечкіна в Україні зміцнив його навички диригента, збагатив досвід роботи з оркестром. Та найбільш значні досягнення музиканта припадають на молдавський період його життя. Працюючи в Академії музики, театру і образотворчих мистецтв, в Національному оперному театрі ім. М. Біешу, Національній філармонії, спеціальних музичних лицах та коледжі Кишинєва, М. Сечкін виконав величезну роботу по вихованню молодих піаністів і співаків, розширенню театрального і симфонічного репертуару очолюваних колективів, пропаганді класичної музичної спадщини і сучасної композиторської творчості. Аналіз фактичних матеріалів і висловлювань коллег, учнів, видатних діячів культури, відгуків критиків і преси доводить, що М. Сечкін зіграв значну роль в розвитку музичного мистецтва Республіки



Молдова. ■ **Ключові слова:** Михайло Васильович Сечкін в музичній культурі Республіки Молдова, диригент, оперно-симфонічне диригування, оркестр, фортепіано, піаніст, музикант-педагог.

ABSTRACT ■ Hatipova I. A. Mikhail Vasilyevich Sechkin – Pianist, Conductor, Teacher.

■ **Target setting.** In the modern musical culture of the Republic of Moldova M. V. Sechkin stands out as one of the key figures. He proved to be a multi skilled musician: piano player, conductor, and pedagogue. The scientific challenge disclosed in the article touches on creation of a coherent reflection of the work conducted by M. Sechkin in musical and artistic institutions of the Republic of Moldova during 1988–2015. Thus, notably contributing to the theoretical perception of the process of musical art development in the Republic of Moldova at the turn of the 21st century while filling up the gap in studying the history of Moldovan musical culture.

■ **Review of literature.** The activity conducted by M. Sechkin was not reflected in the scientific literature. The present paper is the first attempt to present the creative portrait of the musician by summarizing press articles and a range of interviews.

■ **The purpose of this paper** is confined to disclosing the contribution made by the famous piano player, conductor, and pedagogue M. Sechkin in the process of musical art development in Moldova at the turn of the 21st century.

■ **Research methodology.** In the research of creative activity of M. Sechkin, use has been made of a complex of methods applicable in modern study of art: the empirical level of scientific research was established through informal personal conversations with M. Sechkin and other musicians, directly linked with his activity. Applied at the theoretical level were general scientific methods, such as analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, etc.

■ **Statement of basic material.** Over the years, M. V. Sechkin, born on March 31, 1943 in the Ukrainian City of Kharkov, has contributed decisively to the development of musical culture in the Republic of Moldova as a pianist, opera and symphony orchestra conductor, professor and public figure. He took his first lessons in music from his mother Maria Sechkin-Zakharchenko, the follower of K. N. Igumnov. He attended the profile secondary musical school, class of Regina Gorovitz – the sister to the famous pianist Vladimir Gorovitz. In 1966, M. Sechkin graduated from Kharkov Conservatoire as a pianist on the class of



Professor Mikhail Khazanovsky and then selected to remain with the Chair as an assistant. However, his dream of making a carrier of symphony and opera conductor has taken the young musician to a different path.

The interest for conducting appeared under the influence of the art of conducting revealed by Leonid Khudoley, disciple of Nikolay Golovanov. Therefore, two years later, after graduation, M. Sechkin has entered the faculty of conductors at Kharkov Institute of Arts. One year later, he moves to Kyiv Conservatoire named after P. I. Tchaikovsky, where he attended the class of Professor Mikhail Kanershtein, disciple of one of the founders of the Soviet school of conducting Nicolay Malko. Next followed probation assistantship, where M. Sechkin attended a training course headed by the outstanding Ukrainian conductor Stephan Turchak. Having accomplished his probation assistantship, M. Sechkin has joined the Symphonic orchestra of Zaporozhye Philharmonics and later on invited to Donetsk Opera Theatre, where he mastered a rather comprehensive theatrical repertoire.

The Chisinau (Moldova) period of maestro's creative biography started back in 1988, when he accepted the invitation to join the Moldovan State Conservatoire as Professor of the Chair of Special Piano and the Chair of Operatic Training. By then he headed the Students Symphony Orchestra, being one of the first conductors of Opera Studio. The Studio repertoire included the best images of West European and Russian opera classics. Prepared from the scratch were such operas as *Carmen* by G. Bizet and *the Noblewoman Vera Sheloga* by N. A. Rimsky-Korsakov. The students – alumni of this conservatoire then worked successfully at the National Opera Theatre, performed in prestigious opera scenes around the world; among these one could mention Petru Racovita, Natalia Margarit, Lilya Sholomey, Yuri Gasca, Robert Khvalov, Stephan Curudimov, Mefodie Bujor, and Liliana Lavric. The Opera Studio Orchestra was touring in Italy and Spain.

For a number of decades, M. Sechkin acted as one of the key conductors at the National Opera and Ballet Theatre, while from 1990 to 1992 acted as the Principal Conductor and the Art Director. Here he worked on staging the ballets *Romeo & Juliette* by S. Prokofiev, *Spartacus* by A. Khachaturian, and operas *the Marriage of Figaro* by W. Mozart, *Don Carlos* by G. Verdi, and *Iolanta* by P. I. Tchaikovsky. In parallel to the theatre plays, M. Sechkin has brightly proven his qualities as a conductor of the Symphony Orchestra of the National Philharmonics named after S. Lunchevici. Under his leadership (2008–2013), the orchestra performed more than twenty show programs, including premiere hits by



P. Tchaikovsky (*Symphony No. 5, symphony Manfred*), A. Scriabin (*Symphony No. 2 and No. 3*), and S. Rachmaninoff (*Symphony No. 3*).

Many of the musicians are marking high conducting mastery of M. Sechkin in performing orchestral accompaniment and special work with the soloists prior to orchestra performance. Likewise appreciated was the work of maestro with young musicians. The conductor devotes a lot of his time to promoting the oeuvre of Moldovan composers. Since 2000 and until nowadays, within the frameworks of the *Days of New Music* Festival, jointly with the National Philharmonics Orchestra, the maestro prepared a number of programs compiled from the works of V. Polyakov, V. Zagorsky, V. Rotaru, A. Luxemburg, O. Negruza, B. Dubossarsky, and Z. Tcaci. In 30 years of his activity in Chisinau, M. Sechkin cooperated with all of the known orchestra ensembles. Back in 90th, maestro was successfully touring with the National Opera and Ballet Theatre in Italy, Spain, Portugal, Switzerland, Rumania and Chile. In Rumania, M. Sechkin was working full time as a conductor and then as the principal conductor of the Symphony Orchestra of the city of Botosani (1998–2013), where he managed to stage about 70 show programs. The multifaceted and fruitful activity of the musician was repeatedly marked with Certificates of Honor and Diplomas. In 1996, he was decorated with the award *Maestru în Artă (Master of Arts)* and in 2018 with the noble award of the People's Artist of the Republic of Moldova.

Conclusions and prospects. While appreciating the contribution made by this outstanding musician into the development of the musical culture in the Republic of Moldova, one could clearly see the determinant trajectory of his life and artistic journey – the stalwart devotion to music, musical education, nurturing young performers and listeners of different age group generations. ■ **Key words:** *Mikhail Vasilievich Sechkin in the musical culture of the Republic of Moldova, conductor, opera and symphonic conducting, orchestra, piano, pianist, musician-teacher.*



Постановка проблемы. Современная музыкальная культура Республики Молдова богата именами видных исполнителей, композиторов, педагогов. Каждый из них вносит свой вклад в формирование общей панорамы музыкальной культуры страны. В области симфонического дирижирования одной из ключевых фигур является



Михаил Васильевич Сечкин, приехавший в Молдову вслед за своим старшим братом, пианистом Виталием Сечкиным, по приглашению ректора Молдавской государственной консерватории. За годы работы в Кишинёве М. Сечкин проявил себя как многопрофильный музыкант: пианист, дирижёр, педагог, подготовив многочисленных выпускников классов специального фортепиано, оперного мастерства и симфонического дирижирования; поставив ряд спектаклей в Национальном театре оперы и балета им. М. Биешу и Оперной студии консерватории; продирижировав множеством концертных программ Национальной филармонии им. С. Лункевича и осуществив серию гастрольных поездок. Наше исследование решает задачу создания целостного представления о работе М. Сечкина в музыкальных учебных заведениях и концертных организациях Молдовы в 1988–2015 гг., внося вклад в теоретическое осмысление процесса развития музыкального искусства республики рубежа XX–XXI вв. и восполняя пробел в изучении её культурной истории.

Несмотря на достаточно широкую известность музыканта, многообразная деятельность М. Сечкина **не нашла отражения в научной литературе**. Помимо газетных рецензий на концерты и спектакли с его участием, в Республике Молдова нет ни одного музыковедческого исследования о его деятельности. Данная статья является первой попыткой представить творческий портрет музыканта, обобщив сведения, почерпнутые из публицистики и различных интервью. **Цель статьи** заключается в оценке вклада М. В. Сечкина в развитие музыкальной культуры Молдовы рубежа XX–XXI вв.

Методология исследования. В процессе исследования творческой деятельности М. Сечкина использовался комплекс методов современного искусствоведения, направленных на историко-теоретическое осмысление поставленной проблемы. На эмпирическом уровне исследования происходил процесс сбора и накопления информации, полученной в личных беседах с самим М. Сечкиным и с музыкантами – исполнителями и студентами, – непосредственно связанными с его деятельностью. На теоретическом уровне исследования использовались общенаучные методы: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение и др.

Изложение основного материала. Выдающийся российский дирижёр, пианист и композитор Н. С. Голованов как-то сказал, что «ху-

дожник всегда должен быть страстным пророком своей веры и всецело убеждённым артистом» (Голованов, Н., 1982, с. 28). Эти слова как нельзя лучше характеризуют личность и творческий облик М. В. Сечкина, на протяжении вот уже 30 лет известного в Молдове как прекрасный пианист, замечательный оперный и симфонический дирижёр, чуткий педагог и видный музыкально-общественный деятель. Михаил Васильевич почти всегда совмещал три вида деятельности: педагогику, концертмейстерскую работу с вокалистами и оперно-симфоническое дирижирование. В 1990 г. студенты-пианисты А. Ойзбойд, А. Кузнецов и автор этих строк¹ успешно завершили под его руководством консерваторское образование; свыше 100 вокалистов молдавского музыкального вуза прошли у него обучение в оперном классе; среди его воспитанников-дирижёров – Михаил Амихалакиоайе, Владимир Андриеш, Думитру Кырчумару, Денис Чаусов.

Особо значительны результаты дирижёрской деятельности М. Сечкина в Молдове: за период с 1988 г. он осуществил около 20 оперных и балетных постановок, исполнил около 200 камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведений, сочинений для симфонического оркестра, в том числе свыше 60 оркестровых аккомпанементов. Охват различных сфер музыкальной профессиональной деятельности свидетельствует, с одной стороны, о стремлении Михаила Васильевича к новым горизонтам, о желании не ограничиваться рамками только одного вида творчества; с другой стороны, является характерной тенденцией современного искусства, когда музыкант-исполнитель проявляет себя максимально многообразно: участвуя в концертных программах, гастрольных поездках, фестивально-конкурсной работе, осуществляя студийные записи, проводя мастер-классы и т. п.

Автору этих строк в 1988–1990 гг. довелось учиться у М. Сечкина в классе специального фортепиано; с тех пор творческое общение, личный контакт и плодотворное сотрудничество с ним не прерываются. Начиная с 2000 г. раз в пять лет мы с Михаилом Васильевичем гото-

¹ Перешедшие в класс М. В. Сечкина после смерти его брата, профессора Виталия Васильевича Сечкина.



вим концерты, посвящённые памяти Виталия Васильевича Сечкина, где звучат фортепианные, вокальные и камерно-инструментальные сочинения этого незаурядного музыканта. Традиционными стали и наши ежегодные творческие проекты, проводимые в Органном зале, в Национальной филармонии, в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Так, в 2004, 2005 и 2010 гг. в Органном зале Кишинёва автор этих строк со студентами своего класса, совместно с Национальным камерным оркестром под управлением М. Сечкина исполнили все двойные клавирные концерты И. С. Баха, концерты В. А. Моцарта для двух и трёх клавиров (впервые в Кишинёве), а также тройной концерт Л. Бетховена. В процессе подготовки к выступлениям, на репетициях с солистами в полной мере проявились профессиональные и личностные качества маэстро: мастерство пианиста, педагога и дирижёра, деликатность и ответственность человека. Михаил Васильевич уделял много внимания вопросам стиля, формы, артикуляции, ансамблевых нюансов при исполнении музыки И. С. Баха и В. А. Моцарта. Во время уроков-репетиций он был всегда очень внимателен, доброжелателен и чуток, сообразуясь с артистической индивидуальностью и возможностями исполнителя.

До настоящего времени Михаил Васильевич остаётся моим педагогом и наставником: у него всегда можно получить консультацию, исполнительские рекомендации, советы, он всегда умеет заряжать своей энергией, силой увлечённости, настойчивостью и упорством. Впервые я увидела его летом 1986 г. в квартире его знаменитого старшего брата, Виталия Васильевича – известного пианиста и композитора, заслуженного артиста Украины, профессора кафедры специального фортепиано Киевской государственной консерватории, который в 1984 г. по приглашению ректората Молдавской государственной консерватории переехал в Кишинёв. В то лето М. В. Сечкин, по просьбе брата, дал мне несколько уроков-консультаций, оставивших значительный след в моей памяти и внёсших существенный вклад в моё профессиональное пианистическое становление. В 1988 г., после внезапного трагического ухода из жизни В. В. Сечкина, я продолжила свое консерваторское обучение в классе Михаила Васильевича. Постепенно я составила представление о его творческой биографии.

М. В. Сечкин родился 31 марта 1943 г. в украинском городе Харькове. Первые уроки музыки он получил в трёхлетнем возрасте у матери – Марии Климентьевны Сечкиной-Захарченко, которая, будучи представительницей школы великого русского пианиста-педагога К. Н. Игумнова, более 30 лет проработала в Харьковской консерватории. Его отец, Василий Фёдорович Сечкин, бухгалтер по профессии, был музыкантом-любителем, немного играл на гитаре. Поступив в возрасте семи лет в Харьковскую среднюю специальную музыкальную школу, Михаил Сечкин был принят в класс Регины Самойловны Горовиц, сестры выдающего пианиста Владимира Горовица, где проходило его воспитание как пианиста. Спустя 11 лет на выпускном экзамене молодой музыкант, наряду с другими сочинениями сольной программы, блестяще исполнил *Первый концерт* для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. За годы обучения у Р. С. Горовиц с оркестром местной филармонии М. Сечкин сыграл также *Концерт d-moll* (К. 466) В. А. Моцарта, *Концерт a-moll* op. 16 Е. Грига и *Концерт № 2 f-moll* op. 21 Ф. Шопена. По его словам, «самыми запоминающимися стали годы с пятого по одиннадцатый классы. В это время формировалось познание “секретов” высокой пианистической школы. Уроки были просто захватывающими по содержанию и напряжённости воплощения художественных задач. Регина Самойловна умела заинтересовать ученика идеей и вытекающими из неё пианистическими проблемами. В таких случаях я мог заниматься дома по двенадцать часов в сутки, без перерыва на обед. Я испытывал творческое счастье, когда мне удавалось “воплотить в жизнь” поставленные на уроке задачи. И ещё мне по-настоящему повезло в жизни: я был любимым учеником Регины Самойловны Горовиц, я понимал её с полуслова, и часто она только собиралась что-то предложить, а я уже выполнял её пожелание» (Сечкин, М., 2001, с. 223).

В 1966 г. М. Сечкин закончил Харьковскую консерваторию (тогда уже Харьковский институт искусств) как пианист, пройдя курс специального фортепиано у заведующего кафедрой, профессора Михаила Самойловича Хазановского. На выпускном государственном экзамене он блестяще исполнил *Концерт № 2* для фортепиано с оркестром



С. Прокофьева и по распределению был оставлен на кафедре в качестве ассистента. Однако мечта о карьере симфонического и оперного дирижёра, владевшая им с 14-летнего возраста, повела молодого музыканта другим путём. Интерес к дирижированию возник у него в 1957 г. после посещения спектакля «Аида» Дж. Верди в Харьковском оперном театре. Оркестром тогда руководил Леонид Фёдорович Худолей², ученик выдающегося русского дирижёра Н. С. Голованова. Покорённый звучанием симфонического оркестра и увлечённый профессией дирижёра, юный Михаил Сечкин в школьные годы самостоятельно научился играть на трубе, а в студенчестве – на ударных инструментах, изучая таким образом оркестр на практике.

Твердо решив стать дирижёром, в 1968 г. (через два года после окончания пианистического образования) Михаил Сечкин поступил на только что открывшийся в Харьковском институте искусств дирижёрский факультет, а через год перевёлся в Киевскую государственную консерваторию, где занимался в классе профессора Михаила Канерштейна, ученика Николая Малько, одного из основателей советской дирижёрской школы. Далее последовала ассистентура-стажировка, где он прошёл курс обучения у выдающегося украинского дирижёра Степана Турчака.

По окончании учёбы М. В. Сечкин работал в Украине: два года – в должности второго дирижёра симфонического оркестра Запорожской филармонии, затем, по рекомендации С. В. Турчака, был приглашён в Донецкий оперный театр, где освоил объёмный сценический репертуар: порядка 75 оперных и балетных постановок. В «украинский» период деятельности он много гастролировал по городам бывшего СССР с симфоническими коллективами Киева, Харькова, Запорожья, Донецка, Днепропетровска, Одессы, Черновцов. В 1971 г. М. Сечкин участвовал в проходившем в Москве Всесоюзном конкурсе дирижёров. «И хотя, – рассказывает он, – призового места я не занял, но почерпнул для себя много интересного

² Отметим интересный факт: в 1963–1974 гг. Л. Ф. Худолей был главным дирижёром Молдавского театра оперы и балета и работал в оперном классе Молдавского государственного института искусств им. Г. Музическу.

и полезного в профессиональном плане. А ещё встретил там выходца из Харькова [Владимира Ивановича Руденко – прим. авт.], который в своё время занимался у моей мамы. Он к тому времени был директором музея Николая Голованова, моего кумира. Именно у него учился Леонид Худолей, который повлиял на мой выбор (позже он был главным дирижёром театра оперы и балета в Кишинёве, и этот период считается “золотым” для коллектива). У меня появилась счастливая возможность изучать партитуры Голованова с его пометками, вникать в суть его бесподобных трактовок разных произведений. Вообще-то исполнение Голованова я слышал с детства – в те времена он был главным дирижёром Большого театра, по радио часто передавали его спектакли. Все его бесценные пометки я перенёс в свои партитуры и пользовался ими в работе» (Большова, О., 2018).

В 1988 г. начинается кишинёвский период в творческой биографии маэстро. По инициативе ректора Молдавской государственной консерватории Константина Руснака М. Сечкин был приглашен на работу в качестве преподавателя кафедр специального фортепиано и оперной подготовки. Его уроки фортепиано были интересными и продуктивными. Обладая отличной профессиональной школой, энциклопедическими знаниями в области общей истории музыки и истории фортепианного исполнительства, Михаил Васильевич всегда ясно обозначал исполнительские и художественные задачи, уделяя внимание проблемам стиля и творческого облика каждого композитора в целом и формы изучаемого сочинения в частности. Запомнились пройденные с ним произведения: «*Остров радости*» К. Дебюсси, *Первый концерт* для фортепиано с оркестром П. Чайковского, «*Чаккона*» И. С. Баха–Ф. Бузони, *Соната № 30* Л. Бетховена.

Так, очень важным моментом в обучении студента-пианиста М. В. Сечкин считает развитие пианистического аппарата, фортепианной техники. Он неоднократно приводил слова Г. Г. Нейгауза (1982): «Я часто напоминаю ученикам, что слово “техника” от греческого слова “технэ”, а “технэ” означало – искусство. Любое усовершенствование техники есть и усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению содержания, “сокровенного смысла”, другими словами, является материей, реальной плотью искусства» (с. 13).



Именно поэтому Михаил Васильевич настойчиво рекомендует ученикам играть гаммы и упражнения Ш. Ганона, Й. Брамса, А. Корто, этюды Ф. Шопена и Ф. Листа. Он старается также привить студентам-пианистам навыки оркестрового мышления, чтобы при помощи различных сравнений и ассоциаций помочь им в нахождении ярких исполнительских приёмов и педальных эффектов.

В Молдавской государственной консерватории М. Сечкин одно время возглавлял студенческий симфонический оркестр и был одним из первых дирижёров Оперной студии, которая просуществовала 10 лет, до конца 1990-х, внося значительный вклад в подготовку молодых певцов, музыкантов-инструменталистов, дирижёров. Её репертуар включал лучшие образцы западноевропейской и русской оперной классики. Целиком были подготовлены оперы «Кармен» Ж. Бизе и «Боярыня Вера Шелого» Н. Римского-Корсакова. Прошедшие эту школу студенты консерватории затем успешно работали в местном оперном театре, выступали на престижных оперных сценах мира. Отметим ведущих вокалистов-солистов оперной студии: Петру Раковицэ, Наталью Маргарит, Лилию Шоломей, Юрия Гыскэ, Роберта Хвалова, Степана Курудимова, Мефодие Бужора, Лилиану Лаврик. Оркестр Оперной студии побывал на гастролях в Италии и Испании.

По утверждению солистки Национального театра оперы и балета им. М. Биешу, народной артистки Республики Молдова Лилии Шоломей, М. Сечкину-дирижёру подвластна музыка любого жанра. В беседе с автором этой статьи (22 марта 2019 г.) Л. Шоломей сказала: «Я безмерно рада и горда тем, что начала свои первые шаги на оперной сцене в классе Михаила Васильевича, будучи студенткой Академии музыки. Маэстро сыграл большую роль в моём развитии и становлении. К окончанию академии я подготовила три важные оперные партии: Микаэлу в “Кармен” Бизе, Лючию в “Лючии ди Ламмермур” Доницетти и Джильду в “Риголетто” Верди. Дирижёр обучил меня важнейшим аспектам оперной подготовки: тонкости изучения музыкального материала, пониманию стилистики, нюансировки и многому другому. С Михаилом Васильевичем Сечкиным нас связывает многолетняя плодотворная деятельность в Национальном театре оперы и балета имени Марии Биешу. Помимо оперного репертуара, он ведёт

невероятно обширную концертную деятельность, связанную с камерным репертуаром, в которой я всегда с радостью принимаю участие. Руководство оперного театра доверяет ему разучивание оперных партий с молодым поколением солистов, ведь его багаж знаний бесценен. И, конечно же, ко всем ярким заслугам музыканта хочется обязательно добавить его личностные качества: Михаил Васильевич – настоящий и верный друг, единомышленник, добрый, отзывчивый, порядочный, талантливый и красивый человек во всех смыслах этого слова».

В Национальном театре оперы и балета Кишинёва М. Сечкин на протяжении нескольких десятилетий (с 1989 г.) был одним из основных дирижёров, в 1990–1992 гг. занимая пост главного дирижёра и художественного руководителя театра. Он работал над постановкой балетов *«Ромео и Джульетта»* С. Прокофьева, *«Спартак»* А. Хачатуряна, опер *«Свадьба Фигаро»* В. Моцарта, *«Дон Карлос»* Дж. Верди, *«Иоланта»* П. Чайковского. Концертмейстер оркестра Ольга Влайку отмечает: «С Михаилом Васильевичем я работала более 20 лет. Прекрасный образованный человек и замечательный дирижёр. Под его руководством мы сыграли большое количество спектаклей, среди которых – “Свадьба Фигаро”, “Евгений Онегин”, “Трубадур”, “Сельская честь”, “Царская невеста” и многие другие. Методы работы Михаила Васильевича Сечкина с оркестром характеризует глубокая продуманность, выверенность всех исполнительских деталей, ясность замысла. Маэстро обладает всеобъемлющим, глубоким знанием музыки, свободно ориентируется во всех музыкальных стилях» (личная беседа, 21 марта 2019 г.).

По словам самого дирижёра, оперная музыка всегда привлекала его больше, чем симфоническая. Среди его любимых произведений – шедевры русской оперной и балетной классики: *«Царская невеста»* Н. Римского-Корсакова, *«Пиковая дама»*, *«Щелкунчик»*, *«Лебединое озеро»* П. Чайковского, *«Ромео и Джульетта»* С. Прокофьева. Тем не менее, параллельно с театральными спектаклями, М. Сечкин ярко проявил себя в качестве дирижёра симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича. Под его руководством в 2008–2013 гг. оркестр исполнил более 20 концертных программ, включая премьеры произведений П. Чайковского (*Симфония № 5*,



симфония «Манфред»), А. Скрябина (*Симфонии № 2 и № 3*), С. Рахманинова (*Симфония № 3*). Сейчас дирижёр мечтает об исполнении «Поэмы экстаза» А. Скрябина с двойным составом оркестра.

Многими молдавскими музыкантами особо подчёркивается дирижёрское мастерство М. Сечкина при исполнении оркестровых аккомпанементов и специальная работа с солистами перед выступлениями с оркестром. Все исполненные им оркестровые аккомпанементы (а их свыше 60) были сыграны безукоризненно с точки зрения ансамбля, ощущения дирижёром дыхания, фразировки и индивидуального подхода к каждому солисту. Также хочется отметить работу дирижёра с юными музыкантами-исполнителями. В 2000–2010 гг. он провёл большое количество концертов, где солистами были ученики лицеев им. С. Рахманинова и Ч. Порумбеску. Известно, что концерты с участием детей – сложная и ответственная работа для дирижёра, вследствие отсутствия у учеников концертного опыта, но Михаил Васильевич всегда справлялся с ней достойно. Легко улавливая намерения юных солистов, он мастерски управлял оркестром, и такие концерты всегда отличались высоким качеством ансамблевого исполнения.

Много внимания дирижёр уделяет пропаганде творчества композиторов Республики Молдова. С 2000 г. по настоящее время в рамках фестиваля «Дни новой музыки» вместе с оркестром Национальной филармонии он подготовил ряд программ из сочинений В. Полякова, В. Загорского, В. Ротару, А. Люксембурга, О. Негруцы, Б. Дубоссарского, З. Ткач.

За 30 лет творческой деятельности в Кишинёве М. Сечкин сотрудничал со всеми его оркестровыми коллективами: Национального Радио, Национальной филармонии им. С. Лункевича, с Национальным камерным оркестром, симфоническими оркестрами музыкальных лицеев им. С. Рахманинова и Ч. Порумбеску, Молодёжным симфоническим оркестром, Оркестром музыкального колледжа им. Шт. Няги. В 1990 гг. с коллективом Национального театра оперы и балета и другими оркестрами столицы республики маэстро успешно гастролировал в странах Европы и Америки: в Италии, Испании, Португалии, Швейцарии, Румынии, Чили. В Румынии дирижёр не только выступал с концертными турне, но и работал на постоянной основе как дири-

жёр, затем – главный дирижёр симфонического оркестра г. Ботошань (1998–2013). За эти годы он подготовил около 70 программ, в основе которых – произведения мирового концертного репертуара: Девятая симфония Л. Бетховена, «Реквиемы» В. Моцарта, Дж. Верди, Й. Брамса и многие другие сочинения, в том числе концерты для различных инструментов с оркестром, где солистами выступали музыканты из Румынии, Молдовы, России. М. Сечкин особо выделяет сотрудничество с такими румынскими музыкантами-солистами, как Д. Боршан, М. Унгуряну, Д. Гоици, Дж. Болдижар. Денис Чаусов в интервью с автором данной статьи (20 марта 2019 г.) так охарактеризовал своего наставника: «Михаил Васильевич – человек энциклопедических знаний. На лекциях мы мало говорили о технике, так как дирижёрская база у меня уже была, но много беседовали о музыке. Он всегда приносил записи нескольких вариантов исполнения произведений, которые были в программе, мы много слушали, сравнивали, анализировали и только потом приступали к разбору партитуры. Он рассматривал дирижирование не с позиции “красоты жеста”, а всегда с той позиции, насколько этот жест понятен оркестру и какую смысловую нагрузку в себе несёт. Научил верить в себя и не копировать “идеалы”, иметь собственное видение, основанное на знаниях и опыте».

Многогранная успешная работа музыканта неоднократно отмечалась почётными грамотами и дипломами, среди них – «За пропаганду русского искусства в Молдове», «За сотрудничество с конгрессом русских общин» от Российского центра науки и культуры. В 1996 г. М. Сечкин получил звание *Maestru în Artă*, в 2018 г. – почётное звание народного артиста Республики Молдова.

Выводы и перспективы. Оценивая творческий путь М. В. Сечкина, отметим, что музыкант внёс огромный вклад в развитие современной музыкальной культуры Республики Молдова. В его многообразной плодотворной деятельности отчётливо просматривается определяющая линия, вектор, главная миссия его жизненного и творческого пути – верное служение музыке, делу музыкального просвещения, образования, воспитания молодых исполнителей и слушателей всех поколений и возрастов. Трепетное отношение М. В. Сечкина к профессии, его фантастическая работоспособность



и постоянное стремление к самосовершенствованию и профессиональному росту увлекают молодых музыкантов, его студентов и коллег, служа примером безграничной преданности музыкальному искусству, а его многостороннее творчество артиста и педагога заслуживает дальнейшего внимательного изучения.

ЛИТЕРАТУРА

- Большова, О. (2018, 30 мая). Мой кумир – великий Голованов. *Русское слово*. Режим доступа: <http://moldovanews.md/30052018/lenta-novostej/173847.htm>.
- Голованов, Н. (1982). *Заметки дирижёра. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников*. Москва: Советский композитор.
- Нейгауз, Г. (1982). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Сечкин, М. (2001). Р. С. Горовиц в моей жизни. *Руденко, Н. Регина Самойловна Горовиц и её уроки*. Киев: Киевское государственное высшее музыкальное училище им. Р. М. Глиэра.

REFERENCES

- Bolshova, O. (2018, May 30). My kumir – velikiy Golovanov [My icon – great Golovanov]. *Russkoye Slovo – Russian Word*. Retrieved from: <http://moldovanews.md/30052018/lenta-novostej/173847.htm> [in Russian].
- Golovanov, N. (1982). *Zametki dirizhera. Literaturnoe nasledie. Perepiska. Vospominaniya sovremennikov [Orchestra conductor memos. Literary heritage. Correspondence. Contemporaries' reminiscences]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Neigauz, G. (1982). *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga [The art of piano playing. Pedagogue memos]*. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
- Sechkin, M. (2001). R. S. Gorovits v moey zhizni [R. S. Gorovitz in my life]. In *N. Rudenko, Regina Samoylovna Gorovits i ee uroki – Regina Samoylovna Gorovitz and her lessons* (pp. 222–224). Kyiv: Kiev State Higher Music College named after R. M. Glier [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2019 р.



УДК 780.616.432.071.2 (477.54)(092) : 78.036.9

DOI 10.34064/khnum2-1810

Біляєва Н. В.

ORCID 0000-0003-0721-7280

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Олександр Літвінов – засновник професійної естрадно-джазової освіти у Харкові (віхи життєвого й творчого шляху)

АНОТАЦІЯ ■ Біляєва Н. В. Олександр Літвінов – засновник професійної естрадно-джазової освіти у Харкові (віхи життєвого й творчого шляху). ■ У статті систематизовано існуючу інформацію про життєвий і творчий шлях визначного харківського музиканта О. Літвінова, стисло окреслено основні риси його виконавського та композиторського стилів. Творча особистість О. Літвінова поєднує іпостасі композитора, аранжувальника, диригента, виконавця-мультиінструменталіста. У його творах сконцентровані кращі досягнення світової класики, української академічної музики, зокрема, харківської композиторської школи, яскраві риси джазової та, ширше, естрадної музики ХХ ст. Названі стилеві складові нерідко органічно співіснують в одному творі. Виконавському стилю О. Літвінова-диригента притаманні ясний, яскравий, емоційний жест, надзвичайно колоритне звучання оркестру, вміння показати кожну зміну в тематичному розвитку твору. На стиль аранжувань О. Літвінова істотно вплинула музика до кінофільмів Голівуду, мистецтво сучасних йому радянських композиторів – Ю. Саульського, Д. Браславського, Д. Покрасса, І. Дунаєвського, майстрів джазу – О. Цфасмана, Л. Утьосова, Л. Бернстайна та ін. Як висновок, зазначено, що в більшості існуючих праць, які присвячені О. Літвінову, основну увагу приділено зовнішній хронології подій його творчого життя. Звідси, напрямок подальших досліджень може бути пов'язаний із більш детальним вивченням творів музиканта, що збереглися, та поглибленням уявлень про його виконавську й педагогічну діяльність. ■ **Ключові слова:** естрадно-джазова освіта у Харкові, виконавський



та композиторський стиль О. Литвінова, композитор, аранжувальник, диригент, мультиінструменталіст, педагог.

АННОТАЦІЯ ■ **Беляева Н. В. Александр Литвинов – основатель профессионального эстрадно-джазового образования в Харькове (вехи жизненного и творческого пути).** ■ В статье систематизирована существующая информация о жизненном и творческом пути выдающегося харьковского музыканта А. Литвинова, кратко обозначены основные черты его исполнительского и композиторского стилей. Творческая личность А. Литвинова сочетает ипостаси композитора, аранжировщика, дирижёра, исполнителя-мультиинструменталиста. В его произведениях сконцентрированы лучшие достижения мировой классики, украинской академической музыки, в частности, харьковской композиторской школы, яркие черты джазовой и, шире, эстрадной музыки XX ст. Названные стилевые составляющие нередко органично сосуществуют в одном произведении. Исполнительскому стилю А. Литвинова-дирижёра присущи ясный, яркий, эмоциональный жест, чрезвычайно колоритное звучание оркестра, умение показать каждое изменение в тематическом развитии произведения. На стиль аранжировок А. Литвинова существенно повлияла музыка к кинофильмам Голливуда, искусство современных ему советских композиторов – Ю. Саульского, Д. Браславского, Д. Покрасса, И. Дунаевского, мастеров джаза – А. Цфасмана, Л. Утёсова, Л. Бернштейна. Как вывод, отмечено, что в большинстве существующих работ, посвящённых А. Литвинову, основное внимание уделено внешней хронологии событий его творческой жизни. Отсюда, направление дальнейших исследований может быть связано с более детальным изучением сохранившихся произведений музыканта и углублением представлений про его исполнительскую и педагогическую деятельность. ■ **Ключевые слова:** *эстрадно-джазовое образование в Харькове, исполнительский и композиторский стиль А. Литвинова, композитор, аранжировщик, дирижёр, мультиинструменталист, педагог.*

ABSTRACT ■ **Biliaieva N. V. Olexandr Litvinov – the founder of professional jazz education in Kharkiv (milestones in life and career).**

■ **Background.** Musical culture of Kharkiv has a rich history associated with the names of prominent musicians such as R. Genika, I. Slatin and others. But the

creative work of our senior contemporaries, artists, who created in the second half of the XX and early XXI century, made a great influence on the formation of the modern musical face of Kharkiv, the state of professional music education, too. O. I. Litvinov, a composer, pianist (as well as accordion player, performer on wind instruments), conductor and arranger, is no doubt among those artists. However, the creativity of this outstanding musician, who was actually the founder of professional jazz education in Kharkiv, is not currently the subject of widespread discussion in contemporary Ukrainian musicology. There are few sources that would cover O. I. Litvinov's life and career. For the first time, he is mentioned as the founder of pops'n jazz performance department in a print publication dedicated to the 85th anniversary of KhNUA named after I. P. Kotliarevskiyi. In the same context, O. Litvinov's name is found in O. Kononova's essay on the evolution of music education in Kharkiv in the jubilee edition dedicated to the 100th anniversary of the University. There is a biographical article in this very anniversary publication. In the earlier anniversary edition "Pro Domo mea" (on the 90th anniversary of the institution) there is some information about O. Litvinov regarding the history of the jazz department creation. Basic biographical data are briefly presented in the article of I. O. Litvinova in the Encyclopedia of Modern Ukraine. A small booklet dedicated to the major milestones of O. Litvinov's life and creative work was published in the KhNUA (then KhSUA) named after I. P. Kotliarevskiyi to mark the 75th anniversary of the musician. There are also several publications devoted mainly to specific dates in the creative life of the maestro (concerts, anniversaries, etc.): by H. Derev'ianko, L. Lohvynenko, M. Dvirnyi, A. Moshna, I. Polska, and O. Sadovnikova. Among purely research works devoted to this striking personality are the Master's work by Yu. N. Shikova, which was written under the guidance of I. I. Polska at Kharkiv State Academy of Culture.

The **purpose** of the article is to systematize existing information on the life and creative path of the prominent Kharkiv musician, give a brief description of the main features of his performing and composing style.

Methods. The work employs historicobiographical, analytical and comparative methods, as well as a genre-stylistic approach.

Results. O. Litvinov was born on November 17, 1927 in Zaporozhye. He received his elementary education at a piano music school. From 1943 to 1951 he was in military service, participated in the World War II. After the war, he continued to study music at Kharkiv Music College named after B. Lyatoshynsky,



later at the Composer Faculty of Kharkiv Conservatory. He was expelled from there because of his passion for jazz. From 1951 he continued his musical activity as an artist of the MIA Variety Orchestra (in Dnepropetrovsk), in 1955–1956 he was a soloist of the Sakhalin Oblast Philharmonic and Khabarovsk Regional Philharmonic. In 1956–1958 he was the leader of the variety band of the Palace of Culture for Food–Industry Workers, in 1958–1961 he was the leader of the concert band of the Palace of Culture for Builders. From 1961 to 1973, he was the director of his own collective – Honoured Variety Ensemble “Kharkiviyanka” at Kharkiv Electromechanical Plant. In 1965 he received the title of Honored Artist of Ukraine, in 1978 – People’s Artist. From 1973 to 1978 – Artistic Director and Conductor of the “Donbass”, Honored Mining Ensemble in Donetsk; from 1978 to 1980 – assistant at the Department of Cultural Studies, director of the Jazz Orchestra at Kharkiv Institute of Law. Since 1980 he worked permanently at Kharkiv I. P. Kotliarevskiyi State Institute of Arts: first as a senior lecturer, later as an associate professor of the Chamber Ensemble Department, then as a professor of the Orchestra Wind Instruments Department. Since 1994 he created and headed the Department of Variety Orchestra Instruments, and at the same time he directed the variety-symphony orchestra of Kharkiv State Academy of Culture, the violin ensemble of the National Academy of Law named after Yaroslav the Wise. Since 1999 O. Litvinov was a full member of the Ukrainian Academy of Sciences of National Progress. In 2001 he became a diploma winner of the regional competition “Higher school of Kharkiv region – the best names” in the nomination “Head of Department”. In 2002 he was awarded the Honorary Medal of the Ministry of Culture and Arts of Ukraine. He died on March 15, 2007.

O. Litvinov’s creative personality combines the image of composer, arranger, conductor, performer-multiinstrumentalist (apart from piano O. Litvinov played the accordion, organ, wind instruments, violin). O. Litvinov’s works employ the best achievements of world classics and Ukrainian academic music, in particular, the Kharkiv composer school, and embody the best features of jazz and, more broadly, variety music of the twentieth century. These stylistic origins often coexist organically in one piece by O. Litvinov. The performance style of O. Litvinov as a conductor is characterized by very clear, bright, emotional gestures, especially outstanding sounding of the orchestra, the ability to clearly show every change in the thematic development of the piece.

The style of O. Litvinov's arrangements was significantly influenced by the music of Hollywood films, the art of contemporary Soviet composers – Saulsky, Broslavsky, Pokrass, Dunaevskiy, jazz masters – Tsfasman, Utesov, Bernstein and others.

Conclusions. O. Litvinov's creative life was very bright and rich, and his musical activity was diverse and multifaceted. In the present works, the main focus is made more on the “polyphony” (according to A. Mizitova and A. Sadovnikova (2002, p. 17) of this life, its external events. Characteristics of the composer's, performing, conducting styles of the artist are “inscribed” in this polyphony only as its “voices”. However, each of these voices needs, in our opinion, more detailed consideration. For example, O. Litvinov's composer's heritage is very large, but only a few of his compositions are performed today and well known to the public. In fact, only one piece for violin ensemble (or for violin and piano), “Eternal Movement”, received true popularity among the performers and the public. Most other works are not published, and the fate of most scores is unclear. So, **the direction of further research** can be related to a more detailed study of some particular works of O. Litvinov that have survived as well as to deepening knowledge about his performing and pedagogical activity. ■ **Key words:** *pop-jazz education in Kharkiv, performing and composing style of O. Litvinov, composer, arranger, conductor, multi-instrumentalist, teacher.*



Постановка проблеми. Музична культура Харкова має багату історію, пов'язану з іменами таких видатних музикантів, як І. Слатін, Р. Геніка, О. Горовиць та інші. Але й творчість наших старших сучасників, митців, що творили у другій половині ХХ та на початку ХХІ ст., також істотно вплинула на формування сучасного музичного обличчя Харкова, стан його професійної музичної освіти. До таких митців, без сумніву, належить Олександр Ісаакович Літвінов – композитор, піаніст¹, диригент, аранжувальник, педагог. Однак творчість цього ви-

¹ Окрім фортепіано, О. Літвінов на достатньому професійному рівні володів акордеоном, грав на скрипці, органі та майже на всіх духових інструментах, отже, його, без сумніву, можна назвати музикантом-мультиінструменталістом.



датного музиканта – фактично засновника професійної джазової освіти в Харкові – не є наразі предметом широкого обговорення в українському музикознавстві.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Джерел, що висвітлювали б життєвий та творчий шлях О. І. Літвінова, небагато. Вперше про нього як про засновника кафедри естрадно-джазового виконавства згадується в друкованому ювілейному виданні: «85 років. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського» (2002). В цьому ж контексті ім'я О. Літвінова зустрічається і у виданні до 100-річчя ХНУМ в нарисі О. Кононової (2017) про еволюцію музичної освіти в Харкові (с. 104). У цьому ж самому виданні наявна й біографічна стаття (Прокопов, С. & Чуріков, В., 2017, сс. 273–274). В більш ранньому ювілейному виданні (до 90-річчя закладу) «Pro Domо meа» деякі відомості про О. Літвінова також викладено в зв'язку з історією створення кафедри джазу (Чуріков, В., 2007). Основні біографічні дані стисло подано у статті І. О. Літвінової (2016) в «Енциклопедії сучасної України». Невелику за обсягом брошуру, де висвітлено основні віхи життєвого та творчого шляху О. Літвінова, видано в ХНУМ (тоді ХДУМ) імені І. П. Котляревського до 75-річного ювілею музиканта (Мізітова, А. & Садовнікова, О., 2002). Наявні також декілька публікацій, що присвячені здебільшого конкретним датам у творчому житті маестро (концертам, ювілеям тощо), авторами яких є Г. Дерев'янка (1991), Н. Пилипенко (1993), Л. Логвиненко (1994), М. Двірний (1994), А. Мошна (1995), І. Польська (2001), О. Садовнікова (2002).

Серед суто наукових праць, присвячених яскравій особистості О. Літвінова, назвемо магістерську роботу Ю. Н. Шикової (2007), яку було виконано під керівництвом І. І. Польської у Харківській державній академії культури. Це досить змістовне, докладне дослідження творчого феномену О. Літвінова, яке створювалась ще за життя музиканта, і багато відомостей щодо його творчості авторка могла отримати «з перших рук», у безпосередньому спілкуванні з маестро. В тому чи іншому обсязі представлені всі грані творчої діяльності О. Літвінова: композиція, аранжування, виконавство (подано характеристику піаністичного й диригентського виконавського

стилів), педагогіка. Виконавську та педагогічну діяльність музиканта розглянуто у зв'язку із різними періодами його професійного становлення, із його роботою у різних навчальних та культурно-просвітницьких закладах, із різними музичними колективами. Окрім дослідження власне творчості О. Літвінова, Ю. Шикова змальовує й досить широкий контекст музичної культури другої половини ХХ ст., де відбувалося формування його композиторської та виконавської індивідуальності. Так, авторка характеризує такі явища світової та вітчизняної музичної культури, як неокласицизм, симфоджаз, sweet-джаз, «театралізований джаз», масова пісня. Також надано список творів О. Літвінова та репертуар естрадно-симфонічного оркестру Харківської державної академії культури в роки, коли з колективом працював маестро.

Проте, в науковій розвідці Ю. Шикової, як видається, недостатньо висвітлено особливості композиторського стилю О. Літвінова на прикладах конкретних творів. Фактично дослідниця обмежується аналітичним описом лише «Маленького концерту» для фортепіано з естрадно-симфонічним оркестром.

На жаль, результати цього дослідження не були опубліковані у друкованих виданнях.

Виходячи з вивчення представлених вище небагатьох джерел, за **мету даної статті** вбачаємо систематизацію існуючої інформації щодо життєвого й творчого шляху визначного харківського музиканта, стисле окреслення основних рис його виконавського та композиторського стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Отже, коротко викладемо основні дані біографії О. Літвінова. Майбутній маестро народився 17 листопада 1927 р. у Запоріжжі, в родині з міцними музичними традиціями. Так, батько Олександра Ісааковича мав професійну музичну освіту (яку здобув у Катеринославі, нині – Дніпро), працював редактором запорізького радіокомітету. Дід О. Літвінова – генерал-майор С. А. Чернецький – був начальником воєнно-оркестрової служби, аранжував та писав музику. Цілком логічно, що О. Літвінов, перебуваючи у такому сприятливому музично-творчому середовищі, розпочав музичну освіту в школі в класі фортепіано.



На жаль, завершити її О. Літвінову не вдалося через початок Другої Світової війни. У 1941-му Олександр Ісааковичу було 14 років, а вже у 16-річному віці він розпочав військову службу, спочатку як доброволець, а далі – у складі військ зенітної артилерії. Але при цьому використовував будь-яку можливість продовжувати заняття музикою (зокрема, грав у перервах між боями на трофейному акордеоні). О. Літвінова було зараховано до армійського ансамблю пісні й танцю.

У цей період його самостійні заняття музикою значно активізувалися, зокрема, він вивчав гармонію та інструментування за підручником М. Римського-Корсакова, практикувався у грі на духових інструментах.

За бойові заслуги та сумлінну працю О. Літвінов був удостоєний декількох державних нагород, серед них – медалей «За победу над Германией», «За доблестный труд».

Після війни О. Літвінов вступає спочатку на теоретико-композиторське відділення Харківського музичного училища (в клас Олександра Абрамовича Жука), а потім – 1948 року – на композиторський факультет Харківської консерваторії.

В консерваторії О. Літвінов навчається у видатного харківського композитора Дмитра Львовича Клебанова, з яким в нього склалися дуже щирі та дружні відносини. Д. Клебанов як педагог, що був надзвичайно чутливим до індивідуальних особливостей учнів, допоміг О. Літвінову розвинути його потенціал аранжувальника. Він також із розумінням ставився до захоплення О. Літвінова джазом. Чого, однак, не можна сказати про керівництво консерваторії. Згідно із тодішньою офіційною ідеологією, джаз вважався «класово чужим мистецтвом», а ті, хто пропагував цю музику – політично неблагонадійними. Тому молодого композитора було виключено із консерваторії.

Однак після цієї сумної події О. Літвінов не припиняє занять музикою. У 1951–53 рр. він працює у джазовому оркестрі МВС у Дніпропетровську, а потім (з 1955-го) – як соліст і концертмейстер – у Хабаровській та Сахалінській філармоніях, активно гастролює у таких віддалених куточках Радянського союзу, як Курілі, Камчатка, Південно-Сахалінськ, Магадан.

1956 року О. Літвінов повертається до Харкова. Цей період пов'язаний із керівництвом самодіяльними колективами: естрадно-симфонічними оркестрами Політехнічного інституту та Будівельного технікуму, а також – із заснуванням власного нового колективу – жіночого естрадно-симфонічного оркестру «Харків'янка», що працював при Палаці культури Харківського електромеханічного заводу (ХЕМЗ). Учасницями цього оркестру були як студентки музичного училища і консерваторії, так і музикантки-аматорки. Оркестр «Харків'янка» неодноразово гастролював за кордоном – у Польщі, Угорщині, Чехословаччині, брав участь у святкових заходах. З ним співпрацювали такі відомі солісти-вокалісти, як Д. Гнатюк, Б. Руденко, Ю. Гуляєв, М. Манойло, К. Огневий, В. Арканова.

За плідну роботу з цими колективами О. Літвінов 1965 року був відзначений званням заслуженого артиста України.

Незважаючи на отримання такої високої нагороди, О. Літвінов відчуває необхідність продовжити перервану музичну освіту. 1971 р. він закінчує диригентсько-хоровий факультет Харківського інституту мистецтв (клас доцента Зої Вікторівни Яковлевої). Під час навчання на цьому факультеті О. Літвінов продовжував факультативні заняття композицією з Д. Клебановим.

Від 1973 р. О. Літвінов працює у Донецьку художнім керівником та диригентом заслуженого шахтарського ансамблю «Донбас». Це був великий колектив, що налічував понад 100 учасників. За спогадами самого О. Літвінова, він «складався з трьох “цехів”»: малого симфонічного оркестру (23–25 чол.), академічного хору (40 чол.) та балетної трупі (40 чол.)» (Мізітова, А. & Садовнікова, О., 2002, с. 7). З цим ансамблем О. Літвінов також гастролював за кордоном: у Польщі та Великобританії.

У 1978 р. О. Літвінов був нагороджений званням народного артиста України.

Цього ж року музикант повертається до Харкова, де починає працювати асистентом кафедри культурології Харківського юридичного інституту і керівником джазового оркестру при цьому виші.

З 1980-го починається постійна робота О. Літвінова у Харківському державному інституті мистецтв, яку він не полишає впродовж



усього подальшого життя. Спочатку він працює старшим викладачем, а згодом – доцентом кафедри камерного ансамблю, потім (1992–1994) – професором кафедри оркестрових духових інструментів.

Робота на цій кафедрі сприяла здійсненню давньої мрії О. Літвінова про створення в інституті окремої кафедри джазового виконавства. 1994-й можна вважати роком, від якого починається історія професійної джазової освіти в Харкові². За великою іронією долі, О. Літвінов очолив новостворену кафедру інструментів естрадного оркестру, де вивчали музику, через захоплення якою його свого часу було виключено з консерваторії.

Йому вдалося досягти такого рівня організації навчального процесу, що це стало найпереконливішим доказом можливості існування естрадно-джазового напряму навчання в академічному закладі. Тут, без сумніву, дався взнаки великий досвід роботи О. Літвінова з найрізноманітнішими музичними колективами. Студенти кафедри неодноразово ставали лауреатами престижних міжнародних конкурсів, їх часто запрошували до співпраці з відомими джазовими виконавцями України і зарубіжжя, що, власне, й є результатом високопрофесійної роботи О. Літвінова, який керував студентським естрадним оркестром, вів класи ансамблю та аранжування. 2001 р. він став дипломантом обласного конкурсу «Вища школа Харківщини – кращі імена» у номінації «Завідувач кафедри».

Паралельно з роботою в Інституті (потім Університеті) мистецтв О. Літвінов працює в Харківській державній академії культури та в Національній юридичній академії імені Ярослава Мудрого. Там ним було засновано естрадно-симфонічний оркестр і ансамбль скрипалів.

Паралельно із роботою в цих навчальних закладах він працював також у Дитячій музичній школі № 1 імені Л. ван Бетховена.

1999 року музикант був обраний дійсним членом (академіком) Української академії наук національного прогресу. 2002-го О. Літвінова було нагороджено Почесною відзнакою Міністерства культури і мистецтв України.

² Перший набір студентів нової спеціалізації було здійснено ще 1992 року на кафедрі духових інструментів.

З ініціативи та за безпосередньою участю О. Літвінова в Харкові було започатковано Національні конкурси імені К. І. Шульженко та І. Й. Дунаєвського, на яких він працював постійним членом журі.

80-річний маестро пішов із життя 15 березня 2007 року.

Розмірковуючи над особливостями творчої індивідуальності О. Літвінова, слід зазначити її унікальний універсалізм, що має аналогії серед найвидатніших композиторів минулого. Він поєднував у собі іпостасі композитора та аранжувальника, виконавця-мультиінструменталіста, диригента, педагога. Вкажемо й на неабиякий талант організатора, що дозволив О. Літвінову працювати з такими великими ансамблями, як «Донбас», та успішно започатковувати нові колективи, ефективно налагоджувати їх роботу, а згодом заснувати та утримувати на високому професійному рівні власну кафедру.

Це й дає підстави більшості дослідників, що зверталися до творчості О. Літвінова, окремо розглядати кожну із сфер його музичної діяльності.

Так, А. Мізітова і О. Садовнікова (2002) в праці, присвяченій 75-річчю О. Літвінова, зазначають, що він, окрім фортепіано, володів більшістю духових інструментів, грав на флейті, гобої, кларнеті, трубі, валторні, тромбоні, тубі, саксофоні. Також на достатньо професійному рівні він володів акордеоном, який був задіяний у його концертмейстерській практиці (с. 10). Як стверджують авторки, він грав і «трохи на скрипці» (там само). «Трохи», – зазначають вони далі – «але достатньо, щоб знати специфіку виконання, позиційну техніку, зони «найбільшої виразності звучання» (М. Римський-Корсаков) і, що найголовніше, найбільш зручні або, навпаки, складні моменти у виконанні» (там само). А. Мізітова та О. Садовнікова згадують і про оркестрову практику в музичному житті О. Літвінова: як акордеоніст і піаніст він брав участь у роботі декількох колективів. «Це не могло, – зазначають музикознавиці, – не позначитися на особі Літвінова-композитора. Недарма “старі” оркестранти, коли мова заходить про їхнього керівника, люблять підкреслити: “Він один з нас!” й один з тих небагатьох диригентів, які досконало знають оркестр з усіх боків – і “зсередини” і “ззовні”» (там само).



Ю. Шикова (2007, с. 58) згадує про те, що О. Літвінов грав і на органі.

Далі дослідниця дає характеристику й піаністичній майстерності музиканта. Вона згадує його «сліпучу виконавську манеру», яка поєднувала в собі «експресію та витонченість». Його виконавська манера спиралася на класичні та джазові музичні традиції, але як джазовий піаніст О. Літвінов, за словами Ю. Шикової, «навіть чи когось наслідував. Він зміг створити свій, неповторний оригінальний стиль ...». Відмінні риси його виконання – енергія та соковитість тону, «барвистість звукової палітри, філігранна техніка, виняткове почуття стилю, тонка, співоча лірика пасажів, сувора логіка та краса регістрового сполучення, голосоведіння та гармонії, найтонша обробка фактури» (с. 59).

Диригентська практика О. Літвінова була надзвичайно різноманітною. Окрім вже згаданих вище колективів, він також працював ще з декількома професійними та самодіяльними оркестрами.

1. Естрадні та естрадно-симфонічні оркестри – Будівельного технікуму (1950 роки); Палацу культури «Харчовик» (1956–58); Харківського політехнічного інституту (60-ті); естрадний оркестр Харківського інституту мистецтв.

2. Джазовий оркестр УВС (1970 роки).

3. Військовий духовий оркестр Академії ім. Л. Говорова.

4. Симфонічні оркестри: Харківського політехнічного інституту (60-ті); Харківського інституту мистецтв (80-ті); ДМШ № 1 ім. Л. ван Бетховена (Шикова, Ю, 2007; Мізітова, А. & Садовнікова, О., 2002).

Маємо зробити певне уточнення щодо оркестрів Харківського політехнічного інституту. Естрадний та симфонічний оркестри названого закладу – це один і той самий колектив, який завдяки О. Літвінову значно підвищив свою кваліфікацію та розширив репертуар. Маєстро вдалося створити на основі існуючого естрадного оркестру повноцінний симфонічний, що виконував досить складний класичний репертуар. Це був один з кроків, що втілював давнє прагнення О. Літвінова до поєднання класичного і джазового напрямів музичного мистецтва. Зазначимо, що у наступному «проекті» маєстро – естрадно-симфо-

нічному оркестрі «Харків'янка» – спрацював інший, «дзеркальний», спосіб поєднання класичної і джазової традиції, а саме: учасниці колективу, що вже мали певний досвід в сфері академічного музикування, виконували естрадно-джазові композиції.

Ю. Шикова також наводить факт роботи О. Літвінова, після його повернення в Харків із Донецька, другим диригентом в оперній студії при Палаці культури будівельників протягом двох років, спочатку разом із І. Штейманом, потім – з А. Калабухіним (Шикова, Ю., 2007, с. 51). Однак продиригувати повноцінним оперним спектаклем О. Літвінову так і не довелося.

Характеризуючи О. Літвінова як диригента, Ю. Шикова відмічає ясний, емоційний жест, яскраве звучання оркестру, вміння чітко показати кожну зміну в тематичному розвитку твору. Вона наводить спогади однієї з учасниць оркестру «Харків'янка»: «Маючи абсолютний слух, він чув кожну неправильну ноту в оркестровій групі і одразу казав про це. <...> Олександр Ісаакович абсолютно точно знав, що, де та кому грати, оскільки сам грав на всіх духових інструментах. Як підійти до виконавців, як виліпити те чи інше місце, ось це робота диригента, з якою Олександр Ісаакович справлявся на високому рівні» (Шикова, Ю., 2007, с. 82). Зазначимо, що О. Літвінов прекрасно володів навичками читання партитур, мав чудову музичну пам'ять, тримав в голові величезний масив класичного і естрадного репертуару. Глибоке знання особливостей гри на різних оркестрових інструментах й застосування найбільш раціональної аплікатури та виконавських штрихів заощаджували час репетицій і давали високі художні результати. Завдяки неабиякому хисту виконавця-інтерпретатора він знаходив нові нюанси у вже знайомих слухачам п'єсах, створюючи ефект «реставрації» кращих джазових стандартів.

Окремо слід згадати роботу О. Літвінова з жіночим естрадно-симфонічним оркестром «Харків'янка», оскільки в даному випадку його диригентська діяльність найбільш органічно поєднувалась із педагогічною. Ю. Шикова наводить спогади учасниць цього оркестру, серед яких були і професійні музиканти, і аматорки – учасниці, що опанували свій інструмент «з нуля» під керівництвом О. Літвінова, і тому в своїх аранжуваннях йому нерідко доводилось створювати найпро-



стіші партії деяких інструментів, зважаючи на виконавські можливості учасниць колективу (Шикова, Ю., 2007, с. 81, 86–92).

Творчість О. Літвінова-композитора є надзвичайно багатогранною та не вкладається у будь-які єдині стильові рамки. Іншими словами, його твори концентрують в собі високі досягнення і світової класики, і української академічної музики, зокрема, харківської композиторської школи, і втілюють кращі риси джазової та, ширше, естрадної музики ХХ ст. Вказані стильові витoki нерідко органічно співіснують у О. Літвінова в одному творі. Так, А. Мізітова та О. Садовнікова (2002) надають аналітичний опис Сонати для двох валторн, труби, бас-тромбона і фортепіано, в якому підкреслюють, що «стилістичний обрис твору спроеційований на художній досвід музики ХХ століття з його строкатістю художніх напрямків, стилів, жанрів та внаслідок цього сприймається своєрідним музичним портретом епохи, що минає. Драматичному пафосу романтичної поеми першої частини відповідає “зле” скерцо фіналу в дусі Шостаковича. Яскравий контраст складає камерна лірична п’еса другої частини з її вишуканою пластикою джазових інтонацій» (с. 13–14). «Проте, – зауважують авторки – подібний стильовий еkleктизм не створює відчуття сюїтності, оскільки композитор, наслідуючи жанрову традицію, на різних рівнях підкреслює єдність композиційно-драматургічного плану. Так, друга тема I частини похідна від основного мотиву, ритмо-інтонаційний стрій мелодики ліричного центру виростає з остинатної синкопованої фігури баса другої теми I частини та становить ритмічну основу тематизму фіналу» (там само, с. 14).

Поєднання академічного та естрадного стильових напрямів характерне й для творчості О. Літвінова загалом. Йому належать твори найрізноманітніших жанрів: балети, концерти для солюючих інструментів з камерним, естрадно-симфонічним оркестром, композиції для симфонічного і джазового оркестру, для хору і оркестру, різні інструментальні ансамблі, як твори великої форми, так і мініатюри.

Поряд із композиціями, що тяжіють до естрадно-джазової стилістики, О. Літвіновим складено і зовсім інший за емоційним строем та стилістикою твір – «Дробицький яр», поему для соліста, мішаного хору і оркестру на вірші Зіновія Вальшонка (2001), яка присвяче-

на трагічній події Другої Світової війни – загибелі тридцяти тисяч харківських євреїв від рук нацистів. Як зазначають А. Мізітова та О. Садовнікова (2002, с. 12), «тональність до-мінор, низхідні мелодичні секунди-зітхання з рисами “орієнталізму”, остинатний витриманий бас, що нагадує погребальний дзвін, повільний темп головної теми, вільна оповідальність, виокремлення партії соліста-оповідача, особлива роль хору, “страсна” тематика, текстові асоціації з євангельськими подіями, підкреслені згадуваннями Голгофи, біблійської Мадонни наближують поему до жанру пасіону».

Індивідуальному стилю композитора притаманні особливі чистота та краса звучання музичної тканини. Композиції О. І. Літвінова є доступними для сприйняття широким колом слухачів і, водночас, цікавими як для музикантів-виконавців, так і для музикознавців.

Аранжування було ще однією дуже значущою сферою діяльності О. Літвінова, нерозривно пов’язаною із його виконавською та педагогічною роботою, оскільки він увесь час мав забезпечувати репертуаром численні колективи, з якими працював, своїх учнів та студентів. Відомі його власні слова: «За покликанням я аранжувальник!» (їх наводять як А. Мізітова і О. Садовнікова, 2002, с. 15, так і Ю. Шикова, 2007, с. 68), з яких випливає, що він ставив цю сферу своєї діяльності навіть вище за композиторську. Як зазначають дослідники, на стиль аранжувань О. Літвінова істотно вплинула музика до кінофільмів Голівуду, мистецтво сучасних йому радянських композиторів – Ю. Саульського, Д. Браславського, Д. Покрасса, І. Дунаєвського, майстрів джазу – О. Цфасмана, Л. Утьосова, Л. Бернстайна та інших (Шикова, Ю., 2007, с. 61–62); а його «майстерність аранжування ґрунтується на принципі максимально повного розвитку художнього образу, показу його багатомірності, виявлення глибинних смислових пластів. В цих цілях композитор насичує музичну тканину додатковими інтонаційно-мелодичними “подіями”, підголосками та протискладеннями до основної мелодії. Не менш важливими стають засоби варіювання: у нових гармонічних, темброво-ритмічних та фактурних умовах тема набуває різнобічних емоційно-смислових відтінків» (Мізітова, А. & Садовнікова, О., 2002, с. 15).



Педагогічна діяльність О. Літвінова пов'язана не тільки з офіційною роботою в ХНУМ імені І. П. Котляревського, спочатку на кафедрі камерного ансамблю, потім – на кафедрі духових інструментів, а згодом – на власній кафедрі інструментів естрадного оркестру (нині – кафедра музичного мистецтва естради та джазу), але й з диригентською роботою в різних колективах. Як зазначають А. Мізітова та О. Садовнікова (2002, с. 16), робота диригента, який працює з великими колективами, «перекликається з педагогічною діяльністю та частково може вважатися різновидом останньої. За спогадами оркестрантів та учнів різних поколінь, репетиції та уроки Олександра Ісааковича завжди були захоплюючими, повними живих показів, вдалих аналогій, жартів, шаржів, анекдотів, повчальних історій-ілюстрацій». Щодо його роботи на кафедрі камерного ансамблю, то цінність О. Літвінова як педагога полягала перш за все у тому, що він єдиний на той момент з викладачів кафедри досконало знав специфіку виконавства на духових інструментах (Мізітова, А. & Садовнікова, О., 2002, с. 8; Шикова, Ю., 2007, с. 103–104). Основна проблема, з якою він стикнувся, працюючи на цій кафедрі – недостатня кількість творів для ансамблів за участю духових інструментів, що надихнуло О. Літвінова на створення власних композицій, які нерідко були засновані на відомих джазових стандартах. Згодом О. Літвінов також почав викладати диригування і аранжування на кафедрі музичного мистецтва естради та джазу.

Унікальна, багатогранна, натхненна творча особистість О. Літвінова підкоряла своєю відкритістю, безпосередністю, душевною гармонією та безмежною доброзичливістю, що органічно доповнювало образ вольової людини, яка своє юнацьке захоплення перетворила на мету цілого життя і послідовно, крок за кроком, йшла до реалізації цієї мрії.

Спираючись на багатолітні усталені традиції класичної музики, О. Літвінов створював нову сучасну, професійно обґрунтовану галузь музичного мистецтва, збагачену традиціями інакшої культури, різнобічними відкриттями і спрямовану на постійне оновлення, розвиток, зміни.

Висновки. Творче життя О. Літвінова було яскравим і насиченим, а музична діяльність – різноманітною і багатогранною. В існуючих на

даний момент працях основну увагу зосереджено більшою мірою на «поліфонічності» (за виразом А. Мізітової та О. Садовнікової, 2002, с. 17) цього життя, його зовнішніх подійх. Характеристики композиторського, виконавського, диригентського стилів митця «вписані» в цю поліфонію лише як її «голоси». Втім, кожен з цих голосів потребує, на наш погляд, більш детального розгляду. Наприклад, з великої композиторської спадщини О. Літвінова на сьогоднішній день виконується надто мала кількість творів. Фактично, справжню популярність як у виконавців, так і у публіки здобула лише п'єса для ансамблю скрипалів (або для скрипки і фортепіано) «Вічний рух». Більшість інших творів не опубліковано, і доля цих партитур є неясною. Таким чином, **напрямок подальшого дослідження** може бути пов'язаний із детальним та послідовним вивченням окремих творів О. Літвінова, що збереглися, та поглибленням уявлень про його виконавську та педагогічну діяльність.

ЛІТЕРАТУРА

- 85 років. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (2002). Ботунова Г. Я. (Відп. за випуск). Харків: ЧПФ «Алмакс», 62.
- Дважды юбиляр – композитор Литвинов (1997, 5–7дек). *Событие*.
- Двірний, М. (1994, 3 груд.). Співець нашого сьогодення. *Слобода*.
- Дерев'янку, Г. (1991, 18 груд.). Орендні пристрасті. *Слобідський край*.
- Кононова, О. (2017). Еволюція музичної освіти в Харкові. В кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Т. 1 : Музичне мистецтво*. Л. В. Русакова (Ред.-упоряд.), сс. 13–159. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Літвінова, І. О. (2016). Літвінов Олександр Ісаакович. *Енциклопедія сучасної України*. Retrieved from: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55196
- Логвиненко, Л. (1994, 4 січ.). Браво, маестро! *Слобідський край*.
- Логвиненко, Л. (1994, 8 лют.). Естрадна музика – це серйозно. *Слобідський край*.
- Мізітова, А., & Садовнікова, О. (2002). *Олександр Ісаакович Літвінов*. Харків: Золоті сторінки, 32 с.



- Мошна, А. (1995, 21 дек.). Вечер музики и поцелуев. *Событие*.
- Пилипенко, Н. (1993, 28 дек.). Учите нас, Маэстро! *Вечерний Харьков*.
- Польська, І. (2001, 22 груд.). Харківські митці звітували в столиці. *Культура і життя*.
- Прокопов, С. М., Чуріков, В. В. (2017). Літвінов Олександр Ісаакович. В кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Т. 1 : Музичне мистецтво*. Л. В. Русакова (Ред.-упоряд.), сс. 273–274. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Садовникова, Е. (2002, 17 мая). Так держать, Маэстро! *Панорама*, 19 (590), с. 14.
- Чуріков, В. (2007). Барвіста палітра: кафедра інструментів естрадного оркестру. В кн.: *Pro Domo mea. Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова (Ред.), сс. 225–232. Харків: Харків. держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Шикова, Ю. Н. (2007). *Творческий феномен Александра Исааковича Литвинова*. (Дипломная работа, специальность 8.020205). Харьковская государственная академия культуры, кафедра истории и теории музыки и фортепиано. Харьков, 197.

REFERENCES

- 85 rokiv. *Kharkivskiy derzhavnyi instytut mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho [85 years. Kharkiv I. P. Kotliarevskiy State Institute of Arts]* (2002). Н. Ya. Botunova (Responsible for the publication). Kharkiv: ChPF «Almaks», 62 [in Ukrainian].
- Churikov, V. V. (2007). Barvysta palitra: kafedra instrumentiv estradnoho orkestru [Colorful palette: the Department of Variety Orchestra Instruments]. In *Pro Domo mea. Narysy. Do 90-richchia z dnia zasnuvannia Kharkivskoho derzhavnoho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho – Pro domo mea. Essays. To the 90th Anniversary of the Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy Founding*. Т. В. Vierkina, Н. А. Abadzhan, Н. Ya. Botunova (Eds.), pp. 225–232. Kharkiv: KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho [in Ukrainian].



- Dvazhdy yubilyar – kompozitor Litvinov [Twice Anniversary – the Composer Litvinov] (1997, December 5–7). *Sobytie – Event* [in Russian].
- Dvirnyi, M. (1994, December 3). Spivets nashoho sohodennia [The singer of our times]. *Sloboda* [in Ukrainian].
- Derev'ianko, H. (1991, December 18). Orendni prystrasti [The rental passions]. *Slobidskyi krai – Sloboda region* [in Ukrainian].
- Kononova O. (2017). Evoliutsiia muzychnoi osvity v Kharkovi. 1917–2017 [The evolution of music education in Kharkov. 1917–2017]. In *Kharkivskyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100 richchia vid dnia zasnuvannia : mala entsyklopediia – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. To the 100th Anniversary: Brief Encyclopedia. T. 1 : Muzychne mystetstvo – Vol. 1: Musical art.* L. V. Rusakova (Ed., comp.), pp. 13–159. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Litvinova, I. O. (2016). Litvinov Oleksandr Isaakovych. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [The Encyclopedia of Modern Ukraine]*. Retrieved from: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55196 [in Ukrainian].
- Lohvynenko, L. (1994, January 4). Bravo, maestro! *Slobidskyi krai – Sloboda region* [in Ukrainian].
- Lohvynenko, L. (1994, February 8). Estradna muzyka – tse seriozno [Pop music is serious]. *Slobidskyi krai – Sloboda region* [in Ukrainian].
- Mizitova, A., & Sadovnikova, O. (2002). *Oleksandr Isaakovych Litvinov*. Kharkiv: Zoloti storinky, 32 [in Ukrainian].
- Moshna, A. (1995, December 21). Večer muzyki i potseluev [The evening of music and kisses]. *Sobytie – Event* [in Russian].
- Pilipenko, N. (1993, December 28). Uchite nas, Maestro! [Teach us, Maestro!]. *Vecherniy Kharkov – The evening Kharkov* [in Russian].
- Polska, I. (2001, December 22). Kharkivski myttsi zvituvaly v stolytsi [Kharkiv artists reported in the capital]. *Kultura i zhyttia – Culture and life* [in Ukrainian].
- Prokopov, S. M., Churikov, V. V. (2017). Litvinov Oleksandr Isaakovych. In *Kharkivskyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100 richchia vid dnia zasnuvannia : mala entsyklopediia – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. To the 100th Anniversary: Brief Encyclopedia. T. 1: Muzychne mystetstvo – Vol. 1:*



- Musical art*. L. V. Rusakova (Ed., comp.), pp. 273–274. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Sadovnikova, Ye. (2002, May 17). Tak derzhat, Maestro! [Way to go, Maestro!]. *Panorama*, 19(590), 14 [in Russian].
- Shikova, Yu. N. (2007). *Tvorcheskiy fenomen Aleksandra Isaakovicha Litvinova*. [The creative phenomenon of Alexander Isaakovich Litvinov]. (Diploma thesis). Kharkov State Academy of Culture. Kharkov, 197 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2019 р.

УДК 78.071.1 : 784.3 (510)
DOI 10.34064/khnum2-1811

Чжу Фендайцзяо

ORCID 0000-0002-9136-3573

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Жизнетворчество Чжу Цзяньэра: историография личности композитора

АННОТАЦИЯ ■ Чжу Фендайцзяо. Жизнетворчество Чжу Цзяньэра: историография личности композитора. ■ Стаття посвящена изучению личности выдающегося китайского композитора Чжу Цзяньэра (1922–2017) – корифея национального музыкального искусства XX в. Убедительно доказано, что представленная проблематика даёт возможность наиболее глубоко и точно исследовать музыкальное наследие художника. Чтобы лучше понять смысл произведений композитора, необходимо рассмотреть его окружение, этапы творческого становления, особенности характера и личностные качества, его гражданскую позицию и особенности мировоз-

зрения. Большая часть жизни Чжу Цзяньэра пришлась на период глобальных потрясений, связанных с китайско-японской освободительной войной, идеологическим пресингом коммунистической партии, политикой «культурной революции» и др. Рассмотрение творчества выдающегося композитора через призму его личности стало возможно лишь в ХХІ в., когда китайское общество полностью освободилось от давления идеологии, ещё долгое время ощущавшегося в стране в ходе преодоления катастрофических последствий «культурной революции». ■ **Ключевые слова:** *Чжу Цзяньэр, життєтворчество композитора, художественное мировоззрение, китайская музыка.*

АНОТАЦІЯ ■ Чжу Фендайцяо. Життєтворчість Чжу Цзяньєра: історіографія особистості композитора. ■ Стаття присвячена вивченню особистості видатного китайського композитора Чжу Цзяньєра (1922–2017) – засновника національного музичного мистецтва ХХ ст. Переконливо доведено, що представлена проблематика дає можливість найбільш глибоко й точно дослідити музичну спадщину митця. Щоб краще зрозуміти сенс творів композитора, необхідно розглянути його оточення, етапи творчого становлення, особливості характеру та особистісні якості, його громадянську позицію та особливості світогляду. Більша частина життя Чжу Цзяньєра припала на період глобальних потрясінь, пов'язаних з китайсько-японською визвольною війною, ідеологічним пресингом комуністичної партії, політикою «культурної революції» та ін. Розгляд творчості видатного композитора крізь призму його особистості став можливим лише в ХХІ ст., коли китайське суспільство повністю звільнилося від тиску ідеології, який ще довгий час відчувався у країні в процесі подолання катастрофічних наслідків «культурної революції». ■ **Ключові слова:** *Чжу Цзяньєр, життєтворчість композитора, художній світогляд, китайська музика.*

ABSTRACT ■ Zhu Fengdaijiao. Zhu Jian'er's life creativity: the historiography of the composer's personality.

■ **Background.** The article is devoted to the study of the personality of the outstanding Chinese composer Zhu Jian'er (1922–2017) – the leading figure of the national musical art of the twentieth century. It is proved that the presented problematic makes it possible to most deeply and accurately explore the musical heritage of the artist. In order to better understand the meaning of the



composer's creations, it is necessary to consider his environment, the stages of creative formation, the peculiarities of character and personal qualities, his civic position and the components of his worldview. Most of Zhu Jian'er's life was in times of great turmoil associated with the Sino-Japanese liberation war, with the rigid ideological line of the Communist Party, with the excesses of the Cultural Revolution, etc. Consideration of the work of an outstanding composer through the prism of his personality became possible only in the twenty-first century, when Chinese society was completely freed from the pressure of ideology, which had long been felt after the policy of the Cultural Revolution in the country.

Objectives. The purpose of this article is to systematize the historiographic information about the life-making of Zhu Jian'er in the context of the general trends in the development of Chinese musical culture of the twentieth and early twenty-first century.

Methods. The methodology of the research is based on the scientific approaches necessary for the disclosure of the topic. The integrated research way is used that combines the principle of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis.

Results. The composer's youth passed in Shanghai, occupied by the Japanese invaders. Great importance to the young man had a twenty-four-hour musical radio program, through which he became acquainted with European classical music. In 1945, the composer became the leader of the musical group of the Corps of Cultural Art of the Suzhou military district, and then the director and conductor of the orchestra. As soon as the country was liberated, the composer returned to Shanghai with many musicians from the military orchestra. He was appointed to the position of the head of the musical ensemble of the state film studio. In the summer of 1955, at the age of 33, Zhu Jian'er enrolled in the graduate school of the Moscow Conservatory. Returning to China in the summer of 1960, Zhu Jian'er was full of ambition and a desire to serve his homeland and people. However, the subsequent years of the Cultural Revolution for a decade deprived him of the possibility of full-fledged creativity. Own feelings receded into the background, the collective ousted the personal. In his music the composer presented the Cultural Revolution – with its false goals, ugly human relations, distorted values, unjustified sufferings. This idea formed the basis of the First Symphony.

Many outstanding masterpieces of the composer have won major awards at home and abroad, bringing glory to Chinese music on the international music



scene. People close to Zhu Jian'er noted that the composer was rarely seen among friends or acquaintances, he was silent and did not like to talk. He was very thin, and it was not clear how a fiery passion and great creative energy lived in such a weak body. The composer had a mild temperament, he never became angry with people and was careful in his statements. However, even such a kind and conflict-free person, faced with unhealthy trends in the music industry, was embroiled in legal proceedings related to "violation of rights" and was forced to fight for his reputation. But he was not afraid of reprisals, his energy and strong enthusiasm gave him strength.

Despite the fact that Zhu Jian'er was always an ordinary person, immersed in his own affairs, he was not indifferent to the events in his country and the fate of the national culture. In addition, he was also worried about the international situation and the influence of China outside. The composer has always been interested in politics and collected information about musical culture abroad. He had his own understanding of the world, and he tried to hold an independent opinion, although, as a real creator, he was often visited by the spirit of doubt.

Despite his painful body, Zhu Jian'er was a very tough and courageous man. In the years when China was shook by events that he considered as the national catastrophe, the composer retained loyalty to the power. It was not conformism, the musician sincerely loved his homeland and was ready to die for it, his position was that the mistakes would be corrected and the country would gain strength. These inner experiences deeply touched the composer's mind and feelings, and were subsequently reflected in his music, being formed the unique musical style of his works.

In recent years, as an elderly and painful man, Zhu Jian'er continued, in his words, "to pay off debts" – writing articles for various Shanghai music publishers, editing symphonic, orchestral and piano music, and writing a monograph. In most cases, this was underpaid or completely unpaid work. However, the composer was doing such work, considering it his duty.

Conclusions. We can observe important milestones in the life-making of Zhu Jian'er, which radically influenced his multifaceted musical creativity. The outlook and civil position of the musician was formed during the years of the Sino-Japanese war of liberation. This enforced his ardent love for his native land and his people. Since he himself was physically unable to be in the ranks of the army, the desire to defend their homeland was expressed in the military songs



by Zhu Jian'er. The critical attitude of the musician to the policy of the Cultural Revolution did not change his positive attitude towards life, but only made him think about the meaning of the artist's life and purpose in society. The activities of the composer in the team of the military ensemble led him to realize the need for further professional development. The passionate desire to gain the highest stages of composer skills prompted Zhu Jian'er insistently to possess by this knowledge at the Moscow Conservatory and then at the Shanghai Conservatory. The composer honed his skills in the field of vocal, instrumental, chamber and choral music, however, the genre of the symphony in which the musician expressed his civic creed and view of the world became the pinnacle of his work. ■ **Key words:** *Zhu Jian'er, composer's life-creating, artistic worldview, Chinese music.*



Постановка проблемы. В последнее время большое внимание исследователей-музыковедов привлекает изучение личностей выдающихся музыкантов нашей эпохи. Данный исследовательский ракурс чрезвычайно важен, поскольку он даёт возможность наиболее глубокого и точного понимания их музыкального наследия. Известное изречение «стиль – это человек» (Ж. Бюфон) может быть истолковано с точки зрения «личностных, мировоззренческих установок художника и историко-культурного контекста. Композиторский стиль <...> отражает дух той эпохи, в которой живёт композитор, и, самое главное – картину мира творчества художника» (Копелюк, О., 2018, с. 1).

Творчество выдающегося китайского композитора Чжу Цзяньэра (1922–2017) – корифея национального музыкального искусства XX в. – яркое отражение противоречивой эпохи, в которую он жил и творил. Для того, чтобы лучше понять смысл музыкальных сочинений композитора, необходимо изучить историографию житнетворчества китайского музыканта: его окружение, этапы творческого становления, черты характера и личностные качества, его гражданскую позицию и особенности мировоззрения.

Анализ последних публикаций по теме. Музыка Чжу Цзяньэра неоднократно привлекала внимание китайских музыковедов (Ван Юэ, 1997; Сян Яньшэн, 1994; Цао Мэйюнь, 2001; Цзюй Цихон,

1997; Чжоу Чан, 2003 и др.). Прежде всего, предметом исследования становились его симфонии, увертюры, симфонические поэмы, крупные хоровые сочинения, вокальные и фортепианные произведения. Однако рассмотрение творчества Чжу Цзяньэра через призму его личности никогда *не осуществлялось*. Это стало возможным лишь в XXI в., когда китайское общество полностью освободилось от прессинга идеологии, ещё долгое время ощущавшегося в стране в ходе преодоления катастрофических последствий «культурной революции».

Поскольку большая часть жизни выдающегося композитора пришлась на период глобальных потрясений, связанных с китайско-японской освободительной войной, идеологическим прессингом коммунистической партии, политикой «культурной революции», представляется очень важным изучить «психологический компонент жизнетворчества, мотивацию и поведение выдающегося мастера», которые неизбежно приводят «к творческому результату (тематические, жанровые приоритеты, формирование авторского стиля)» (Варнава, Р., 2017, с. 3). Подобный подход сегодня наблюдается в украинском музикознании, демонстрируя при этом большие возможности в изучении творчества представителей национального искусства – Б. Лятошиского, В. Барвинского (Варнава, Р., 2017), И. Карабица (Копелюк, О., 2018). В связи с этим, изучение китайскими исследователями творчества Чжу Цзяньэра с учётом особенностей личности композитора представляется актуальной задачей, поскольку его уникальное музыкальное наследие является отражением «внутренней природы личностного Я – представляет глубинное ощущение истории и современности в их единстве» (Копелюк, О., 2018, с. 1).

Цель данной статьи – систематизировать историографические сведения о жизнетворчестве Чжу Цзяньэра в контексте общих тенденций развития китайской музыкальной культуры XX – начала XXI века.

Изложение основного материала. *Чжу Лао* (имя при рождении Чжу Ронгши) родился в Тяньцзине провинции Аньхой в 1922 г. Будущий композитор происходил из обеспеченной и просвещённой семьи. Его отец был владельцем мукомольной фабрики в Тяньцзине, которую позже закрыли по требованию иностранных инвесторов. Вскоре отец Чжу заразился скарлатиной и умер в возрасте 34 лет.



После этих трагических для семьи событий мать с детьми переехала в Шанхай. Чжу Цзяньэр рано стал приобщаться к литературе и искусству, и, подобно своему отцу, любил смотреть фильмы, хотя в то время кино ещё было немым. Поскольку отцу нравилось слушать музыку, которая сопровождала в то время фильмы, он купил два фортепиано, чтобы учить музыке свою старшую дочь и трёхлетнего сына. Позже, из-за финансовой катастрофы, постигшей семью, Чжу утратил шанс профессионально учиться игре на фортепиано. Он постигал музыку, полагаясь только на собственные ощущения, прежде всего, на слух.

В 1930 годы Шанхай был настоящим раем для иностранцев, а «золотая молодёжь» наслаждалась западной развлекательной культурой. В то время там был расквартирован американский армейский корпус морской пехоты, оркестр которого часто проводил публичные выступления. Это были счастливые и незабываемые события для молодого музыканта. Чжу под влиянием этих концертов стал изучать аккордеон, перейдя к этому инструменту от знакомой ему китайской гармоники. Из любопытства он научился извлекать музыкальные звуки даже с помощью стальной листовой пилы, что практиковалось, как известно, в России.

Чжу Цзяньэр с детства имел слабое здоровье. Когда он учился в средней школе, его хронический кашель становился всё более серьёзным, и уже в старших классах сопровождался кровотечением. Но, к счастью, мальчик не был неизлечимо болен. Пропустив из-за тяжёлой болезни пять лет учёбы, он поправился и смог после полугода интенсивного обучения успешно окончить среднюю школу. В 1940 г. его друзья подарили ему радиоприёмник и тем самым помогли юноше открыть дверь в мир музыки. Даже спустя многие годы Чжу Цзяньэр часто вспоминал о том нелёгком, но по-своему прекрасном времени. Это был период оккупации Шанхая японскими захватчиками, когда город находился, можно сказать, на «осадном» положении. Категорически было запрещено слушать радиопередачи «из враждебных стран». Британские и американские радиостанции безжалостно глушили, а передачи союзников Германии – Италии и сдавшейся на милость врагу Франции – приветствовались. Порой можно было услышать даже советские радиостанции. Часто, из-за невозможности

сообщать новости, передачи сводились к круглосуточным, 24-часовым, музыкальным программам. Так «волшебная шкатулка» открыла перед Чжу Цзяньэром сокровищницу мировой музыки.

Именно во время своей болезни юноша познакомился с Симфонией № 5 Д. Шостаковича. По словам самого композитора, эта музыка была несовместима с его болезненным состоянием. Чжу Цзяньэр также вспоминал: «Когда я услышал пьесу “Море” французского импрессиониста Дебюсси, то был поражён необычными звуковыми эффектами, колоритом, новизной. Мне очень хотелось спуститься из спальни на третьем этаже к фортепиано – на нижнем, чтобы понять, каким образом всё это было достигнуто. Я не мог лежать на одном месте, мне надо было двигаться» (Чжоу, Чан, 2003, с. 196). Позже молодой музыкант узнал, что Д. Шостакович получил Сталинскую премию именно за Пятую симфонию, благодаря которой он почувствовал в себе силы. Как правило, по воскресеньям по радио транслировался западный оперный и балетный репертуар. Чжу Цзяньэру очень нравились новаторские произведения И. Стравинского «Весна Священная» и «Жар-птица».

Радио было хорошим лекарством, оно успокаивало сердце юного музыканта и стало на время болезни настоящим другом по несчастью. Он любил лежать с закрытыми глазами, смакуя каждый звук, рисуя в своём воображении всевозможные фантастические образы, анализируя услышанное и постигая таким образом сущность музыки. Чжу Цзяньэр не мог не думать о том, что однажды и он сможет написать симфонию, которая найдёт отклик в сердцах многих людей.

Дебютное произведение Чжу Цзяньэра – вокальный цикл «Воспоминание» – состояло из четырёх песен. После нескольких лет вынужденного бездействия Чжу нашёл в себе силы «запеть хриплым голосом старика песни, рассказывающие о счастливом детстве» (там же). Первое ощущение, когда слушаешь эти изящные песни – что они написаны не столько о молодых людях, сколько об очаровавшем автора Шанхае 1930 годов.

После вокального цикла «Воспоминание» только что окончивший среднюю школу Чжу Цзяньэр создаёт музыкальные произведения на собственные тексты: «Весна, когда ты придёшь», «Мечта»



и семь других песен, в которых отражена романтика юности. Все песни оказались настолько трогательными, что сестра молодого композитора, слушая их, плакала навзрыд. Увидев её слезы, Чжу Цзяньэр крайне удивился, для него оказалось неожиданным, что написанная им музыка может настолько тронуть. Его старый товарищ Шень Явэй (бывший руководитель Нанкинского фронтового ансамбля, постановщик большой танцевально-хоровой композиции «Красный Восток»), зайдя однажды в гости к композитору и услышав его вокальные сочинения, захотел исполнить их со своим ансамблем. Солистка военного ансамбля исполнила песню «Весна, когда ты вернёшься» так проникновенно, что на всех слушателей нахлынули настоящие сильные чувства. Но, к сожалению, в революционную эпоху эту мелодию посчитали мелкобуржуазной и выразили мнение, что её нельзя петь храбрым солдатам, поэтому в репертуар ансамбля она не попала. Но песню запомнили, она понравилась и стала очень популярной среди молодых людей, исполнявших её в узком кругу.

Чжу Ронгши в юности очень любил художественные песни Не Эра, считая его своим кумиром. Поскольку сочетание слов в его родовом имени стойко ассоциировались у него с эпохой феодализма, музыкант решил взять себе псевдоним, в котором упоминалось бы имя Не Эра и который напоминал бы автору о его песенных амбициях. В 1943 г. он сменил своё имя на Чжу Цзяньэр (переводится как «говорящие уши», «поющие уши»), которым пользовался всю жизнь. Так молодой композитор принял на себя обет идти по стопам Не Эра. Если лирические песни композитора начала 1940-х смогли «продержаться» на сцене до сегодняшнего дня, то, несомненно, они действительно красивы и обладают высокими художественными достоинствами. Однако для Чжу Цзяньэра основной целью в жизни, которую он определил для себя ещё в ранней молодости, стало нечто другое – реализовать себя как воина революции и стать знаменитым музыкантом.

В детстве Чжу заключил тайный договор со своей сестрой и другом Чжэн Мином, который жил рядом с ними, – вместе участвовать в революции. Однако из-за слабого здоровья он часто не мог даже выйти на улицу, поэтому был вынужден оставаться дома. Напомним,



что в это время в Шанхае бесчинствовали японские захватчики. Руководители Красной армии решили отвести в горы личный состав военного округа, чтобы не подставлять свои слабые силы под удар. Спустя несколько лет, сестра Чжу, связанная с подпольем, прибыла с секретным поручением в Шанхай и, забрав брата, вернулась в расположение воинской части. Чжу Цзяньэру пришлось вместе с ней выдержать длинную и опасную дорогу. Он мечтал попасть в Сужонгский военный округ – «хорошее место на горной стороне» (Сян Яньшэн, 1994, с. 32). Чжу одел военную форму в 1945 г., но из-за его плохого здоровья о фронте, конечно, речь не шла. Благодаря своему другу Чжэн Мину, Чжу стал руководителем музыкальной группы Корпуса искусства Сучжунского военного округа.

Именно тогда, во время одной из военных операций, был захвачен трофейный аккордеон. Он стал личным «оружием» в руках музыканта, тем самым «пистолетом Лэй Фэна» (там же, с. 24), с которым он выступал перед солдатами, сопровождаемый хором. Это был двухрядный кнопочный аккордеон, созданный в Германии. Инструмент имел переключатели регистров и отличался особой широтой настройки. Он охватывал огромный диапазон – 10 октав, что делало его в те годы очень востребованным. Всякий раз, когда необходимо было выступить в ансамбле с аккомпанементом, Чжу Цзяньэр играл на аккордеоне. Также музыкант любил играть аккордеонный дуэт Вэйбо «Приглашение», переложение которого сделал самостоятельно. В ходе освободительной войны был захвачен и ряд медных инструментов, за счёт чего военный оркестр приобрёл обновлённую тембровую окраску. Чжу был назначен руководителем и дирижёром оркестра. Хотя военная жизнь оставалась очень сложной, настроение Чжу стало намного лучше, его старая болезнь постепенно отступала, хотя и не прошла полностью.

В составе оркестра, представляющего военное искусство Китая, Чжу Цзяньэр попал в Советский Союз. Там он встретил много своих коллег, в частности, известного композитора Шен Явэя, автора «Новой армейской песни», композитора Чжана Чена из военного оркестра Восточно-Китайского третьего полка (который позже служил в Пекине редактором музыкального издания), композитора Чжан Жуй,



известного под псевдонимом «Красный Дьявол» и пишущего музыку для эрху (опера «Хонгся»), композитора Ли Цимина и других. Во время выступлений в этом творческом коллективе Чжу Цзяньэр играл на скрипке. Участники военного оркестра сдружились между собой. Эта дружба была скреплена глубокой революционной убежденностью молодых музыкантов.

Чжу Цзяньэр был глубоко потрясен революционным героизмом и боевым духом солдат. Восхищаясь сильными и смелыми бойцами, сам обделенный здоровьем, Чжу написал для них много боевых песен. Самой известной среди них стала песня «Привет, хорошо». Она была написана после битвы в Лайву в январе 1947 г. Ещё одна песня – «Когда ты придёшь» – запоминается тем, что в ней широко используются приёмы контрастной полифонии. Песня написана в характере боевого клича с фальцетными репликами в начале куплета, она полна радости победы, особо подчёркнуты слова «Это наш последний большой удар!». По сей день кажется удивительным, что песни, созданные в тесной камерке музыкантом с подорванным здоровьем, вызывали и вызывают высокий душевный подъём и энтузиазм солдат. Слова о «силе духа», «боевом братстве» не оставляют сомнений относительно искренности автора, а музыка воплотила в себе дух победоносной освободительной войны и стала популярной по всему Китаю.

Как только страна была освобождена, композитор с другими музыкантами военного оркестра вернулся в Шанхай. Его назначили на должность руководителя музыкального ансамбля государственной киностудии. Руководителем и духовным лидером всего творческого коллектива был Ван Юньцзе. В конце 1949 г. Чжу Цзяньэр написал музыку к кинофильмам «Весна Земли» и «Морской шторм». В 1953 г. он заканчивает работу над большим документальным фильмом «Великая земельная реформа». Этот труд композитора был высоко оценён коммунистической партией, в результате чего Чжу Цзяньэра перевели в Пекин. Одна из тем фильма вошла в широко известное произведение композитора «День превращения» – для небольшого оркестра из пяти национальных инструментов, куда входили цимбалы и трубы. Интегрируя китайские и западные музыкальные тради-

ции, композитор сделал акцент на местном колорите, для чего в состав оркестра введён *банху* (разновидность *гуциня*), издающий чрезвычайно громкий, звонкий звук. Обычно этот инструмент используют для исполнения жизнерадостных и энергичных мелодий. Позже эта песня неоднократно была адаптирована к различным составам ансамблей китайских инструментов, к западному оркестровому составу и фортепианному соло, и с той поры часто включается в концертные программы.

На одном из концертов «Весенние фестивальные вечера», которые проводила китайская телевещательная компания, знаменитый китайский пианист Лан Лан представил «День превращения» в сольном фортепианном исполнении. Он играл пьесу в темпе *Prestissimo*, чтобы поразить публику. Хотя ценители его мастерства нашли это выступление поразительным, многие сочли неуместной излишнюю виртуозность пианиста. Ведь слушатели хотели ощутить лиризм музыки композитора в более верной интерпретации. Со временем название пьесы изменилось на «Счастливый день», став более приемлемым по смыслу, учитывая достаточно универсальный характер музыки, понятной не только китайцам, но и во всём мире.

Если говорить объективно, успех Чжу Цзяньэра в первые годы после освобождения Китая был не слишком громким. Скромную славу ему принесла только песня «Счастливый день». Самостоятельно подняться на новый уровень композиции он не мог, что беспокоило его больше, чем голод в японской оккупации. Молодой композитор стал понимать, почему Не Эр настаивал на том, чтобы он отправился учиться в Советский Союз, и что самостоятельно постичь всю премудрость сочинения музыки он не сможет. Недостаток знаний становился для него всё большим мучением. Не Эр, как мудрый человек, указал ему выход из создавшегося лабиринта проблем.

В 1954 г. у Китайского государства появилась возможность отправить уже третью партию выдающихся музыкальных талантов на учёбу в Советский Союз. После национальной рекомендации, оценки и строгой политической проверки Чжу Цзяньэр был включён в список. В той же группе Шанхай представляли Вэй Вэй, художественный руководитель оркестра «Яннань Луйи», и один из создателей оперы



«Седая девушка», Цао Пэнг, дирижёр оркестра киностудии, а также ещё два студента. В течение года перед выездом за рубеж Чжу Цзяньэр проходил интенсивное обучение русскому языку, но, поскольку его профессиональная деятельность не позволила регулярно ходить на занятия, ему пришлось заниматься самостоятельно. Летом 1955-го, в 33 года, Чжу Цзяньэр ступил на порог Московской консерватории, которую он называл «святое место разума» (Чжу Цзяньэр, 2005, с. 6).

Имевшая немалый международный авторитет Московская консерватория не снижала начальный уровень знаний для иностранных студентов, в том числе, из Китая. Чтобы получить официальный статус студента, Чжу Цзяньэру пришлось пройти квалификационную проверку и сдать вступительные экзамены. Чтобы понять, насколько упорным и трудолюбивым был этот студент из Китая, стоит вспомнить, как после окончания средней школы Чжу Цзяньэр отправился учиться в Шанхай. Сначала, из-за его довольно скромных знаний, преподаватели называли его «*сунь шань*» (дитя гор). Однако, чтобы реализовать свою мечту, он всегда следовал заветам Конфуция и не прекращал самостоятельных занятий, настойчиво продвигаясь к цели. Поэтому, хотя он не был в классе отличником, экзамены по всем предметам он сдавал хорошо.

Более полугода наставником Чжу был профессор Московской консерватории народный артист Сергей Артемьевич Баласанян, человек с широким кругозором и большим опытом преподавания. Наиболее характерной чертой Чжу Цзяньэра в то время стала полная сосредоточенность на обучении. В первый год учёбы он написал шесть пьес для фортепиано. Педагогу очень понравились прелюдии «Скажи...» и «Бегущая вода». Позже в Советском Союзе был опубликован сборник «Китайская коллекция фортепианных пьес», куда вошли произведения Чжу Цзяньэра. Три пьесы неоднократно публиковались в Китае. На втором курсе Чжу создал пьесу для фортепиано «Тема с вариациями». И, если другие студенты использовали вариацию как формальное задание для технической практики, то у Чжу получилась цельная, очень характерная работа. На третьем курсе он написал ансамбль для струнных «Цепи и свобода», в том числе, танец, ноктюрн и рондо. Стоит упомянуть, что первое профессионально на-



писанное композитором оркестровое произведение «Фестиваль», сыгранное оркестром Московской консерватории 15 мая 1959 г., вызвало живой отклик слушателей и после этого транслировалось советскими радиостанциями.

Кроме того, музыка Чжу Цзяньэра была записана Оркестром Гостелерадио Советского Союза 25 июля 1959 г. – в честь празднования десятой годовщины образования Китайской Народной Республики. Этот же концерт исполнил Шанхайский симфонический оркестр на торжественных мероприятиях по случаю национального праздника. Эстафету подхватили известные студенческие оркестры из Германии, Японии, Норвегии и Гонконга. Школьники и студенты из многих стран мира смогли тогда познакомиться с китайской музыкой. В оркестровых сочинениях Чжу Цзяньэра удивительным образом переплелись традиции нескольких культур. Во время учёбы в Москве Чжу заинтересовался изысканностью французского импрессионизма, полюбил широту и размах русской музыки. Однако, приветствуя эти увлечения, авторитетные педагоги Московской консерватории обращали внимание молодого композитора на необходимость писать музыку с национальным колоритом, смело экспериментировать. Поскольку Чжу умел играть на многих китайских музыкальных инструментах, в своих сочинениях он всячески использовал пентатонный лад. Его выпускным произведением стал симфонический концерт «Великий поход», символизирующий великую дружбу между народами Китая и СССР, который советские радиостанции транслировали по всему миру.

Вернувшись в Китай летом 1960-го, Чжу Цзяньэр был полон амбиций и желания служить своей родине и народу. В 1963 г., когда страну воодушевила политическая компания прославления героя Лэй Фэна, Чжу Цзяньэр был глубоко тронут его историей. Он захотел написать музыку, чтобы внести свой вклад в чествование народного героя. В дневнике Лэй Фэна он нашёл стихотворение «Песни партии», которое вызвало искренний отклик в его сердце, и композитору потребовалось всего полчаса, чтобы рано утром написать песню. Она получилась очень эмоциональной, напоминала фольклорную мелодию и рассказывала о добрых делах народного любимца. Чёткий



ритм создаёт нарастающее напряжение и подводит песню к яркой кульминации, которая превращается в затихающее широкое эхо, повторяющее ключевую фразу: «Слава партии сияет в моём сердце».

Премьера песни состоялась на музыкальном фестивале «Шанхайская весна». Её исполнила и записала знаменитая певица Рен Гуйчжэнь. Эта песня также часто звучит на сцене в исполнении тибетской певицы Цай Дэн Жуома, которое отличается сильными эмоциями и искренними чувствами. Ярko выраженная национальная идентичность и проникновенный голос певицы делают песню в её исполнении особенно привлекательной. Воодушевлённый успехом композитор продолжил развивать тему героя Лэй Фэна. Он создал «Пистолет Лэй Фэна», завоевавшую славу массовую песню. Поскольку песня похожа на военный марш, она сразу полюбилась солдатам и людям, связанным с армейской жизнью, но также быстро стала популярной и среди гражданского населения.

Чжу Цзяньэр загорелся идеей написания оратории как художественной формы, к которой до него никто в Китае не обращался. Его жена Шу Цюнь (преподаватель старших классов музыкального колледжа, когда-то изучавшая вокальную музыку в Шанхае) рекомендовала ему написать грандиозное лирическое произведение по мотивам романа. К концу «культурной революции» композитор написал ораторию, которая была посвящена решению острых социальных проблем в провинции Сычуань. В 1964 г. Чжу Цзяньэр создал саундтрек к фильму «Сёстры на сцене», где воспеваются стойкость духа революционерки, которая даже в тюрьме ведёт бескомпромиссную борьбу за своё дело.

Композитор всегда хотел открывать для себя новые жанры и стили. Хотя он уже не писал больших ораторий, в 1965 г. им была создана достаточно масштабная, хотя и единственная, танцевальная драма «Песнь рыбаков Наньхай». В основе художественной концепция этой музыки – лирическое повествование об увлекательной жизни на фоне природы южных островов. Статичные картины прибрежных пейзажей сменяет динамика танцевальных сцен, что делает оркестровую музыку образной и близкой сценическому искусству. Из многочисленных музыкальных номеров особенно удачной получилась песня



«Рыбацкая сеть», которую часто исполняют как отдельный сценический номер.

В 1960 годы Чжу Цзяньэр продолжает совершенствоваться в технике сочинения музыки, и в его оркестровых произведениях прослеживается явный прогресс. Однако после значительных успехов в области симфонической музыки композитор решает обратиться к полифонии, а также, после десяти лет творчества, – попробовать свои силы в камерной музыке. Как известно, fuga – вершина полифонического жанра. Его Фуга написана для трио: скрипки, виолончели и фортепиано; её специфической чертой является то, что она основана на пентатонике, что свидетельствует о дальнейшем развитии композиционных методов Чжу Цзяньэра. В конце «культурной революции» композитор также создал пьесу «Память» для струнного ансамбля, которая стала олицетворением печали, созерцания и гнева. Он также написал «Симфоническую фантазию» о Чжан Чжисине – воине, посвятившем себя борьбе за истину и запомнившимся своим знаменитым вопрошанием: «Что такое грех?». Однако композитор ощущал необходимость дальнейшего совершенствования своей композиторской техники.

В течение девяти лет Чжу Цзяньэр обдумывает идею написания Первой симфонии, а пишет её за один год. Это – повествование о судьбе старого воина, пришедшего с войны, человека чести и достоинства, с чувством ответственности за свою Родину. Чтобы писать на такую тему, надо было самому принять вызов и спросить себя: хватит ли мужества выйти на передний план, хватит ли смелости, чтобы начать говорить? На это у композитора ушло девять лет раздумий. Но художник – не политик, он должен, прежде всего, соответствовать высоким требованиям музыки. Что для художника политическое суждение? Это всего лишь предпосылка, толчок для замысла произведения. Чтобы понять всю глубину современных событий, потребуются время и пространство. В техническом плане «культурная революция» на десятилетие закрыла людям глаза; оригинальные традиционные методы стали неприменимы. Ощущение собственного «Я» отошло на дальний план, коллективное вытеснило личное. Среди творческих натур появилось чувство безысходности – китайская поговорка гласит: «Когда некуда идти, тигр ест небо».



В тяжёлых раздумьях Чжу Цзяньэр пришёл в Шанхайскую консерваторию в надежде найти решение для воплощения своих музыкальных идей. На некоторое время он из преподавателя превратился в ученика, который хочет понять новое искусство. Он уделял занятиям по несколько часов в день, в перерывах между работой, и никогда не стеснялся спрашивать. Для экономии энергии и времени он собрал многочисленные современные музыкальные записи, прослушивал их, выполнял упражнения. По окончании обучения ему показалось, что он нашёл выход. Он решил сделать своеобразным центром своего творчества гуманистический взгляд на мир и происходящие события, передавая изменения эмоциональных состояний человека. Именно так им была представлена «культурная революция» с её ложными целями, уродливыми человеческими отношениями, искажёнными ценностями, неоправданными страданиями. Всему этому он противопоставил красоту человеческой природы, правдивость переживаний, способность к сопротивлению конфликтам, благородство души. Так родилась его Первая симфония.

Начало каждой из четырёх частей Первой симфонии Чжу Цзяньэра отмечено в нотации знаками пунктуации, играющими важную роль в понимании смысла произведения. Они являются обязательными элементами, поясняющими основные психологические реакции и фокусирующие внимание на смысловом значении разных частей симфонии. Суть каждой части очень точно выражена. Первая часть отмечена знаком вопроса: «?». Выход в свет статьи, опубликованной тогдашним главой государства в главной газете Китая, вызвала потрясение – настоящий шок – в обществе. Политика в стране резко изменилась. Люди озадаченно спрашивали друг друга: «Что случилось?», ведь никто не понимал истинного смысла происходящего... Вторая часть, передающая всеобщее смятение, обозначена сочетанием «?!»; третья, выражающая растерянность, тоску, глубокую печаль – многоточием: «...»; финал же – восклицательным знаком «!», символизирующим пробуждение, протест, надежду на лучшее (Maуen, S. R., 2015). Музыкальный язык Чжу Цзяньэра в этот период – очень образный, но при этом лаконичный; композитор часто переводит взгляд на разные планы, обладает хорошим чувством меры и зрелым уже мастерством.

Сегодня мы можем с уверенностью сказать, что имя композитора Чжу Цзяньэра наиболее известно благодаря его популярным песенным шедеврам 1970–80 гг. Мастер композиции, прославленный автор таких песен-хитов, как «Уши слышат», «Удар от Бога», «Поём песню партии», «Пистолет Лэй Фэна», он заслуженно стал в 1990 г. главой Шанхайской ассоциации музыкантов. Но всё же, главным музыкальным достижением в его жизни и более чем 70-летней творческой карьере, фактически, апофеозом композиторского творчества, стала симфония «В погоне за мечтой».

Многие выдающиеся шедевры композитора завоевали крупные награды в стране и за рубежом, принося славу китайской музыке на международной музыкальной сцене. Это 10 симфоний, большое количество произведений оркестровой, камерной, фортепианной, хоровой, ансамблевой народной музыки, музыки к танцевальным драмам, саундтреки к фильмам и другие произведения, которые, «как капельки крови, легли на нотные станы и стали миллионами нот» (Ван Юэ, 1997, с. 7). В 1991 г. Чжу Цзяньэр был награждён Премией за выдающийся вклад в литературу и искусство Шанхая. В 2001 г. его имя было занесено на страницы авторитетного и известного во всём мире «Нового музыкального словаря Гроува».

Люди, близко знавшие Чжу Цзяньэра, отмечали, что в его характере было много неоднозначных черт, которые казались противоречивыми и делающими его словно бы незаметным для окружающих. Его друзья вспоминали, что «композитора редко видели в кругу друзей или знакомых, он был молчалив и не любил общаться. Он был очень худым, и было непонятно, как в таком слабом теле жила пламенная страсть и большая творческая энергия. При этом он был очень чувствителен к словам и довольно обидчивым, что не мешало ему быть плодовитым композитором» (Ван Юэ, 1997, с. 6). Чжу Цзяньэр вёл аскетический образ жизни. За свою жизнь он не пристрастился ни к табаку, ни к алкоголю, ему было достаточно чашки чая, а когда он засыпал от напряжённой работы, то взбадривал себя тем, что пережёвывал несколько листочков сухого чая. Простая жизнь композитора несколько отдаляла его от модных течений, но, тем не менее, музыку мастера нельзя назвать неактуальной. При всей своей сдержанности,



она очень современна, поскольку композитор стремился следовать новейшим приёмам музыкального письма, зачастую опережая при этом более молодых авторов.

Чжу Цзяньэр на всю жизнь остался «иностранным студентом», оставившем своё сердце в Советском Союзе, а также – убеждённым «старым конфуцианцем». Он глубоко почитал философию Лао Цзы и обожал древнюю китайскую поэзию. Композитора отличала истинная толерантность, он никогда не сердился на людей и был осторожен в своих высказываниях. Однако даже такой добрый и бесконфликтный человек, столкнувшись с нездоровыми тенденциями в музыкальной индустрии, оказался втянутым в судебные разбирательства, связанные с надуманным «нарушением прав», и вынужден был бороться за свою репутацию. Он не испугался репрессий, а его энергия и безграничный энтузиазм давали ему силы. Композитор говорил, что тот, кто не знает потерь, не станет настоящим победителем. В конце концов, он выиграл дело.

Несмотря на то, что Чжу Цзяньэр всегда был обычным человеком, погружённым в собственные дела, ему не были безразличны события в его родной стране и судьба национальной культуры. Кроме того, его серьёзно беспокоила международная ситуация и влияние Китая в мире. Композитор постоянно интересовался политикой и собирал информацию о музыкальной культуре за рубежом. У него было собственное понимание мира, и он старался во всём придерживаться независимого мнения, при этом, как всякий настоящий творец, нередко сомневался в общепринятых «истинах». Вопреки нездоровью, Чжу Цзяньэр был достаточно твёрдым и очень мужественным человеком.

В годы, когда Китай потрясли события, которые он считал национальной катастрофой, композитор, тем не менее, сохранил лояльность к власти. Это не было конформизмом, ведь музыкант искренне любил родину и готов был умереть за неё; его же позиция состояла в том, что ошибки будут исправлены, и страна вновь обретёт силу. Эти внутренние переживания глубоко затронули разум и чувства композитора и впоследствии отразились в музыке, сформировав уникальный индивидуальный стиль его произведений.

В последние годы, будучи пожилым и больным человеком, Чжу Цзяньэр продолжал, по его словам, «отдавать долги» – писать статьи для различных шанхайских музыкальных издательств, заниматься редактированием симфонической, оркестровой и фортепианной музыки, работать над монографией. В большинстве случаев, это была малооплачиваемая или совсем не оплачиваемая работа. Однако композитор добросовестно выполнял её, считая это своим прямым долгом.

Выводы. Таким образом, мы можем отметить важные вехи жизни Чжу Цзяньэра, решающим образом повлиявшие на его многогранное музыкальное творчество. Мировоззрение и гражданская позиция музыканта закладывались в годы японско-китайской освободительной войны, что сформировало его горячую любовь к родному краю и своему народу. Стремление решительно защищать свою родину выразилось в военных песнях Чжу Цзяньэра, хотя сам он физически не мог быть в рядах армии. Критическое отношение музыканта к политике «культурной революции» не изменило его позитивного отношения к жизни, а лишь заставило задуматься о смысле человеческого бытия и предназначении художника в обществе. Последующая деятельность композитора в коллективе военного ансамбля привела его к осознанию необходимости дальнейшего профессионального совершенствования. Горячее желание освоить высшие ступени композиторского искусства побуждало Чжу Цзяньэра настойчиво овладевать знаниями в Московской, а затем и в Шанхайской консерваториях. Композитор настойчиво оттачивал своё мастерство в области вокальной, инструментальной, камерной и хоровой музыки. Однако вершиной его творчества стал жанр симфонии, в котором музыкант со всей определённой выразил своё гражданское кредо и собственный взгляд на мир.

Проекция психологического компонента жизнетворчества Чжу Цзяньэра на его композиторские достижения в контексте изучения его музыкального стиля видится **нам как перспектива дальнейшего исследования** творчества выдающегося китайского мастера.

ЛИТЕРАТУРА

Варнава, Р. А. (2017). *Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу» автора (на прикладі Бориса Лятошинського та Васи-*



- ля Барвінського) (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 223.
- Ден, Кайюань (2018). Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 223–236.
- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Чжан, Янь. (2006). Европейские методы исследования китайской классической музыки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 135–141.
- 周畅. 中国现当代音乐家与作品. 北京: 人民音乐, 2003. 297页. [Чжоу, Чан. (2003). *Современные китайские композиторы и их музыкальные произведения*. Пекин: Народная музыка, 297] [на кит. яз.].
- Mayen, Sebastian Rodriguez (2015, July 17). Contemporary voices V: Russian and Chinese Symphonies after the Cold War. *Musical Histories: A blog about music, history (and a little bit of politics)*. Retrieved from <http://musicalhistories.blogspot.com/2015/07/contemporary-voices-v-russian-and.html> [на англ. яз.].
- 李秀英. 重归春日的梦——首唱朱践耳《春,你几时归》《梦》的感悟 [Ли, Ксюинг. Мечта о возвращении в весенний день – Впечатления от сочинений Чжу Цзяньэра «Весна, когда ты вернешься» и «Мечта»]. Получено 7.01.2019 с <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TElyWTIGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZml> [на кит. яз.].
- 周延生. 中国近现代音乐家传. (2册). 沈阳: 春风文艺, 1994. 46页. [Сян, Яньшэн. (1994). Биографии современных музыкантов. Ч. 2. Шэньян: Chūnfēng wényì, 46] [на кит. яз.].
- 曹梦媛. 中国音乐历史与著名作品分析. 杭州: 浙江大学, 2001. 217页. [Цао, Мэйюнь. (2001). *История китайской музыки и анализ наиболее известных произведений*. Ханчжоу: Чжэцзянский ун-т, 217] [на кит. яз.].
- 居其宏. 当代中国音乐. 青岛: 青岛, 1997. 235页. [Цзюй, Цихон (1997). *Современная китайская музыка*. Циндао: Циндао, 235] [на кит. яз.].
- 朱践耳. 耳钢琴曲集. 童道锦, 王雁秦 (编辑). 上海, 2005. [Чжу, Цзяньэр.



(2005). *Сборник фортепианных произведений*. Тун Даоцинъ, Вань Янь-цинъ (Ред.). Шанхай] [на кит. яз.; ноты].

汪毓和《自我否定 自我超越 不断前进—记作曲家朱践耳》，《人民音乐》1997年第5期。页。6-9。[Ван, Юэ. (1997). Самоотречение во имя продвижения вперед. О композиторе Чжу Цзяньэре. *Народная музыка*, 5, сс. 6–9] [на кит. яз.].

REFERENCES

- Cao, Mengyuan. (2001). *Zhōngguó yīnyuè lìshǐ yǔ zhùmíng zuòpǐn fēnxī* [Analysis of Chinese music history and famous works]. Hangzhou: Zhèjiāng dàxué [Zhejiang University], 217 [in Chinese].
- Chzhan, Yan. (2006). Yevropeyskiye metody issledovaniya kitayskoy klassicheskoy muzyki [European Research Methods for Chinese Classical Music]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu ta mistetstv – Herald of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*, 6, 135–141.
- Deng, Kaiyuan. (2018). Vokalnye miniatyury Chzhu Tszyanera: zhanrovostilisticheskie cherty [Zhu Jian'er's vocal miniatures: genre and stylistic features]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and and Practice of Education*, 47, 223–236 [in Russian].
- Ju, Qihong. (1997). *Dāngdài zhōngguó yīnyuè* [Contemporary Chinese Music]. Qingdao: Qīngdǎo, 235 [in Chinese].
- Kopeliuk, O. O. (2018). *Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia styliu* [Piano Art by Ivan Karabits: Phenomenology of Style]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi. Kharkiv, 18.
- Li, Xiuying. Chóng guī chūnrì de mèng—shǒu chàng zhū jiàn ěr “chūn, nǐ jǐshí gu”“mèng” de gǎnwù [The dream of returning to the spring day – Impressions of Zhu Jianer's “Spring, When You Will Return” and “Dream”]. Retrieved 01.07.2019 from <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTIGYkISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI> [in Chinese].
- Mayen, Sebastian Rodriguez (2015, July 17). Contemporary voices V: Russian and Chinese Symphonies after the Cold War. *Musical Histories: A blog*



- about music, history (and a little bit of politics). Retrieved from <http://musicalhistories.blogspot.com/2015/07/contemporary-voices-v-russian-and.html> [in English].
- Varnava, R. A. (2017). *Psykhologichnyi portret kompozytora yak dzherelo piznannia «obrazu» avtora (na prykladi Borysa Liatoshynskoho ta Vasyliia Barvinskoho) [Psychological portrait of a composer as a source of knowing an “image” of an author (on the example of Boris Liatoshynskiy and Vasilii Barvinskyi)]*. (Candidate/PhD diss.). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv, 223 [in Ukrainian].
- Wāng, Yùhé. (1997). «Ziwǒ fǒuding ziwǒ chāoyuè bùduàn qiánjìn—jì zuòqū jiā Zhū Jiàn’ěr» [Self-negation, self-transcendence, continuous progress – remember the composer Zhu Jian’er]. «*Rénmín yīnlè*» – *People’s Music*, 5, 6–9.
- Xiang, Yansheng. (1994). *Zhōngguó jìn xiàndài yīnyuè jiā chuán [Biography of Chinese Modern and Contemporary Musicians]*. (Vol. 2). Shenyang: Chūnfēng wényì, 46 [in Chinese].
- Zhou, Chang. (2003). *Zhōngguó xiàn dāngdài yīnyuè jiā yǔ zuòpǐn [Modern and contemporary Chinese musicians and works]*. Beijing: Rénmín yīnyuè [People’s Music], 297 [in Chinese].
- Zhu, Jian’er. (2005) *Ēr gāngqín qǔ jí. [Piano pieces collection]*. Tong Daojin, Wang Yanqin (Eds.). Shanghai [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2019 р.



Розділ 4.

МУЗИЧНЕ ТА ПОЗАМУЗИЧНЕ

УДК 78.03 : 783 (438)

DOI 10.34064/khnum2-1812

Маринчак Г. В.

ORCID 0000-0002-2714-523X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Маріанська тема у музичному мистецтві: аспекти історичної та жанрової стилістики (на прикладі творчості К. Горського)

АНОТАЦІЯ ■ Маринчак Г. В. Маріанська тема у музичному мистецтві: аспекти історичної та жанрової стилістики (на прикладі творчості К. Горського). ■ Образ Пресвятої Діви Марії надихав багатьох авторів християнського світу, але його трактування при загальній духовній єдності суттєво відрізнялися. Статтю присвячено вивченню основних параметрів втілення маріанської теми у музичному мистецтві з виділенням аспектів історичної та жанрової стилістики. Вибір теми пов'язаний із перспективою вивчення творчості харківського композитора польського походження К. Горського, який багато років (1880–1910) працював у Харкові і є одним із фундаторів його академічної музичної культури. У статті закладено методологічну базу для вивчення зразків відтворення маріанської теми у творчості цього автора, для чого здійснено аналіз відповідних дже-



рел (богословських, музикознавчих та інших) з метою виведення жанрово-стилістичних класифікацій явища, що вивчається – конфесійної, власне жанрової, національної. Доведено, що, орієнтуючись на світовий досвід, К. Горський втілює всі ці моделі у трьох маріанських творах – канонічній церковній кантаті, більш масштабній кантаті світського змісту, акапельному хоровому концерті, залишаючись при цьому композитором із оригінальним та неповторним інтонаційним мисленням. ■ **Ключові слова:** образ Пресвятої Діви Марії, маріаністика, мариологія, маріанізм, маріанська тема в музиці, стилістичні аспекти відтворення маріанської теми, твори К. Горського на маріанську тему.

АННОТАЦІЯ ■ **Маринчак А. В. Марианская тема в музыкальном искусстве: аспекты исторической и жанровой стилистики (на примере творчества К. Горского).** ■ Образ Пресвятой Девы Марии вдохновлял многих авторов христианского мира, однако его трактовки при общем духовном родстве существенно отличались. Статья посвящена изучению основных параметров воплощения марианской темы в музыкальном искусстве с выделением аспектов исторической и жанровой стилистики. Выбор темы связан с перспективой изучения творчества харьковского композитора польского происхождения К. Горского, который много лет (1880–1910) работал в Харькове и является одним из основателей его академической музыкальной культуры. В статье заложена методологическая база для изучения образцов претворения марианской темы в творчестве этого автора, для чего был осуществлён анализ соответствующих источников (богословских, музыковедческих и других) с целью выведения жанрово-стилистических классификаций изучаемого явления – конфессиональной, собственно жанровой, национальной. Доказано, что, ориентируясь на мировой опыт, К. Горский воплощает все эти модели в трёх марианских сочинениях – канонической церковной кантате, более масштабной кантате светского содержания, акапельном хоровом концерте, оставаясь при этом композитором с оригинальным и неповторимым интонационным мышлением. ■ **Ключевые слова:** образ Пресвятой Девы Марии, марианістика, мариологія, марианізм, марианская тема в музыке, стилістическіе аспекти воплощения марианской темы, сочинения К. Горского на марианскую тему.

ABSTRACT ■ Marynchak A. V. Marian Theme in Music: Aspects of History and Genre Stylistics (a Case Study of the Works by Konstany Antoni Gorski).

■ **The objectives of the research.** The article is devoted to the study of the main parameters of the Marian theme embodiment in the art of music, with highlighting the aspects of history and genre stylistics. It is noted that the choice of the topic is related to the study of the works by the Kharkiv composer of Polish origin Konstany Antoni Gorski, who worked in Kharkiv for many years (1880–1910) and belongs to the founders of his academic musical culture. The article lays the methodological basis for studying interpretation of the Marian theme in the works by this author, for that the analysis of the relevant sources (theological, musicological, etc.) has been carried out to derive the genre-stylistic classifications for this phenomenon (confessional, genre, national classifications).

The results of the study. It is noted that the Marian theme in music can be classified as one of its central themes. This is due to the general ethical and natural content of the European music of the academic layer, which itself, as it is known, originated from the Church music and retained the features of high contemplation inherent in the cult genres, which determined the prospect line for the subsequent development of the Christian world music. The study emphasizes that the image of the Blessed Virgin Mary acts as a part and an important component of the New Testament, where two her main hypostases are presented. The Virgin Mary is honored and praised, firstly, as the Mother of the Son of God, who experienced suffering with him for the good of humanity, and secondly, as the intercessor and guardian of people who believe in her divine power and destiny.

Here, the two interpretations of the Blessed Virgin's image should be borne in mind, which are implemented at the confessional level – in the Catholic and Orthodox liturgical service. The whole branch of knowledge, called Mariology, is devoted to the study of these issues in the European theology and art history. The musical aspects of this field, presented in the monograph by O. Nemkova (2013), are closely related to religious teachings, as well as to their secular reflection at the level of the genre, style and stylistics of the musical works.

The musical interpretation of the Blessed Virgin's image, coming from Catholicism is based on the postulates of Her Divine destiny, which is reflected in the canonical texts in Latin, among which two main ones stand out –



“*Stabat Mater*” and “*Salve Regina*”. These texts are realized in the cantata genre, the basis of which is the style of *da chiesa*, that is, the concerto itself in the church that accompanies the service in honor of Virgin Mary. The latter takes place in such holidays: Conception of Mary by Her mother Anna, Nativity of Mary, Presentation of Mary, Annunciation, Dormition of the Mother of God.

The prayer “*Ave Maria*” is also very popular, and it has become for many European authors the basis of both applied religious and secular works, an example of which is the music of Early Baroque, Romanticism and Modern times. The secularization processes that began in the music of the Christian world on the turn of the Late Renaissance and Baroque (the watershed here is the 1600 year, the official year of the opera genre birth), called to life two groups of works on Marian themes: 1) the compositions nearby to the canonical original, as a rule, Latin texts (they were distributed among Catholics by religion and in Catholic countries); 2) the works modified, based on translations and free narrations of canonical texts given in the national languages and in suitable stylistics of one or another national culture (this is characteristic of Protestantism, as well as of Orthodoxy).

There is also a deep line of interpretation of the Blessed Virgin’s image, personifying the eternal idea of motherhood and femininity, which is equally characteristic of many national musical cultures, in particular, the non-religious wave that manifested itself in Slavic music, first at the turn of the 19th – 20th centuries, and then – during the last two decades of the 20th century. It is noted that Gorski, remaining a devout Catholic by the nature of his activity in such interfaith cultural center as Kharkiv in the late 19th – the first two decades of the 20th centuries, embodied in his work the traditions and demands coming from the Polish (Catholic) as well as the Ukrainian (Orthodox) and French and German (Lutheran, Protestant) musical cultures. On this basis, three of his opuses devoted to Virgin Mary arose: the Catholic cantata “*Salve Regina*” (for voice, violin and organ), the concerto-cantata in French “*Salutation a la Sainte Vierge*” (for soprano accompanied by choir, organ, string quintet and two French horns), and the choral concerto for the Orthodox mixed choir “*Zriaszczce mia bezglasna*” on the Old Slavonic text.

Each of these works is a special genre form, with which Gorski works as with a standard model equipped with a lexical layer of a certain musical stylistics, primarily national. The Polish song and *romanza* sources are traced in the first of the works, along with the obvious influence of the opera arias.

In the cantata on the French text, echoes of not only opera scenes are heard, but also the elements of the programme music, story-telling, characteristic of French musical style. Finally, the Orthodox choral Concerto on the Old Slavonic text demonstrates the typical genre of the Ukrainian music – the large form intended for collective choral performance that was the equivalent of a symphony in the Western European musical culture.

Conclusion. It is proved that, guided by the world experience, Konstanty Antoni Gorski embodies all these models in three Marian works – the canonical church cantata, the larger-scale secular cantata, the *a cappella* choral concerto, while remaining a composer with original and unique intonational thinking. Gorski in these three compositions appears as a neoclassic, subordinating the original genres to his own creative intentions, which makes the music of these compositions comprehensible and accessible to a wide audience. It was that for the purpose to popularize the opuses by Gorski this article has been written.

■ **Key words:** *the image of the Blessed Virgin Mary, Mariology, Marianism, Marian theme in music, stylistic aspects of the Marian theme realization, Konstanty Antoni Gorski, Gorski's works on the Marian theme.*



Постановка проблеми. Образ Пресвятої Діви надихав багатьох авторів християнського світу, але трактування цього образу при загальній духовній єдності суттєво відрізнялися, насамперед, за ознаками конфесій – католицької та православної. Музичні твори з маріанської тематики в музиці Новітнього часу знайшли своє друге народження. Творчість такого майстра, як К. Горський, відобразила різні моделі втілення маріанської теми, що й визначило проблематику даного дослідження, зафіксовану у його назві.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. У науковому сенсі дана стаття продовжує низку досліджень щодо відтворення Богородицької тематики в музичному мистецтві. Оригінальним тут є вибір аспектів її розгляду, серед яких вирізняються питання жанрової та національної стилістики, що екстраполюються на творчість К. Горського-композитора, для якого маріанська тема була однією з провідних. У практичному плані представлена розвідка може бути



корисною для вироблення методичних засад аналізу жанрово-стилістичних комплексів творів, які знаходяться в межах маріанської тематики.

Аналіз останніх публікацій. Незважаючи на актуальність досліджень маріанської теми в музиці, в сучасній музикознавчій літературі не так багато робіт, що їй безпосередньо присвячені. Вирізняються, перш за все, праці О. Немкової (2013; 2014), а також інших авторів найближчого до нас часу, де так чи інакше представлено вказану тематику (Аверинцев, С., 2004; Лосский, В., 1995; Бачинин, В., 2010, ін.). Разом із тим, маріанська тема відноситься до розряду «вічних». Отже, розгляд специфіки її відтворення в авторському стилі К. Горського виявляється актуальним.

Мета дослідження – окреслити методологічні засади втілення аспектів історичної та жанрової стилістики у творах на маріанську тему К. Горського.

Виклад основного матеріалу дослідження. Національно-ментальні витоки стилю К. Горського є невід’ємними від його католицького світогляду. Глибинні внутрішні зв’язки з образами Святого Письма пронизують цілий ряд його творів, причому не лише спеціалізованих богослужбових, але й світських за тематикою. Композиторська творчість К. Горського як представника європейського неокласицизму межі XIX–XX ст. відображувала в цілому сутність академічного музичного пласта – його «високий стиль», що мав тісний зв’язок із релігійними настановами. Музичні образи та вся система відображення дійсності у західноєвропейській музиці, починаючи від дискантистів школи Нотр-Дам XII ст. до додекафоністів XX-го, відбивали, за В. Конен (1978), тенденцію спорідненості «по прямій», тобто, виходили із загального тяжіння до етично-піднесеного та естетично-досконалого, духовно-гуманістичного у своїй сутності (с. 114).

Одним з найпопулярніших образів, що йдуть від сакральних текстів Біблії, в європейській культурі (особливо, в католицькому середовищі) був і залишається образ Діви Марії – символ чистоти, духовності, материнської любові, допомоги та спасіння. В європейському мистецтвознавстві, в тому числі і музикознавстві, сформувалася ціла дослідницька галузь під назвою «маріологія», культурологічні, ес-

тетичні та світоглядні засади якої у різних історичних та національно-регіональних проявах сформульовані у дослідженнях О. Немкової (2013, 2014). Як зазначає дослідниця, маріологія як мистецтвознавча галузь виникла на базі впливу релігійних догматів християнства, насамперед, ідеології католицизму, на різні види мистецтва, де культ Богородиці – маріанізм – є окремим і становить основу багатьох видів храмового богослужіння за участю музики. О. Немкова посиляється на теологічні дослідження, де заснування маріології як релігійно-культурологічного феномена датується 1854 р., коли з'явилася була Папи Пія IX «*Ineffabilis Deus*» (Боже невимовний), де міститься догмат про непорочне зачаття Пресвятої Діви Марії як Благодать Богу. Про це йдеться також у «Біблейській енциклопедії» (1991, стб. 102). Трагування постаті Богородиці в Новому Завіті відобразилося в маріології Нового часу у вигляді концепції сутності Діви Марії «... не лише як матері Христа, але й активної совиконавиці Божественного задуму» (там само). Розробка культу Богородиці в системі наукової теології та практики Богослужіння була досить тривалим процесом. Як відзначається в цитованому джерелі, для цього знадобилось впровадження додаткових догматів, головним серед яких було вчення про «тілесне вознесіння Богородиці, її фізичне безсмертя» (там само, стб. 103). Особливо слід відзначити певну різницю, яка існує між догматами католицької та православної конфесій в осмисленні маріанізму. Спостерігається певний компроміс: «... ідеї маріанізму не заперечувалися східною церквою, хоча і не були закріплені догматично. В XVI–XVIII ст. під впливом посилення контактів із католиками маріанізм повсюдно поширився у південно-руській Церкві» (там само).

Характеризуючи маріанізм як релігійно-культурний феномен, що функціонує в християнському світі, слід мати на увазі і зв'язок образу Богоматері з іншими, поза-християнськими, уявленнями й віруваннями, міфами про богиню-матір: вавилонську Іштар, індійську Лакшмі, єгипетську Ісіду, давньослов'янську Берегиню і так далі. На підставі цих вірувань та їх відображення у генетичній пам'яті людства виникає цілий ряд спільних рис узагальнюючого змісту, які можна визначити через образ Богині-Матері. Він стає одним із знакових у мистецтві, в тому числі й в музиці, визначаючи характерні особливості свідомос-



ті людини будь-якої епохи, вмотивовані ідеями «продовження життя», материнської любові, а також надійного «земного» захисту від «непередбачуваних небесних сил» (Немкова, О., 2013, с. 52).

Все це формує культ Богородиці та його відображення у різних видах мистецтва, який є культурологічною базою маріології як дослідницького дискурсу. Як надбання християнської культури, маріанізм віддзеркалював та являв людству новий образ Великої Матері з його неповторними рисами заступниці перед Богом, яка знає потреби і печалі людини. За О. Немковою, «... традиції вшанування Пресвятої Діви Марії закріплювались у народному середовищі вже на початку нашої ери завдяки тому, що Її вважали покровителькою народження дітей, сім'ї, продовження роду людського», звертаючись до Неї за допомогою у повсякденних побутових і господарчих справах (там само).

Дослідники-маріаністи, зокрема, О. Немкова у згаданих вище роботах, а також автори праць про музичну культуру Середньовіччя, Ренесансу та Бароко – М. Лобанова (1994), Ю. Евдокимова (1989), Т. Дубравська (1996) – підкреслюють, що зі ствердженням християнства значною мірою змінилися і естетичні ідеали, котрі панували в античному світі, почалося формування нового розуміння ролі мистецтва в суспільстві, вираженого узагальненим поняттям «*Art*» (єдність наукового та художнього у пізнанні світу, розуміння людини як Творіння Божого). Зокрема, згідно середньовічним уявленням про музику, головним її призначенням було «очищення від скверни пристрастей», щоб «вивільнена душа могла рухатися шляхом благочестя» (за О. Немковою, 2013, с. 53). Саме тому сюжети й образи Біблії та Євангелія стають для музики не лише провідними, але й фактично єдиними, а висвітлення образу Матері Божої у цьому контексті вирізняється не лише кількістю зразків, але й особливою затребуваністю у найширшому народному середовищі, що відкривало шлях до подальшої секуляризації музичного мистецтва, в якому від сакрального прикладного призначення зберігалася лише висока етична ідея.

Як розкривається з теологічних та мистецтвознавчих джерел, побожне ставлення до земного образу Матері Спасителя сформувалося не відразу. Цей образ, навіть при його близькості, «зрозумілості»

простій людині, залишався все ж приналежним до Божественної історії, у якихось рисах – «незбагненим» (Немкова, О., 2013, с. 54). Ореол таємничості, сакральності завжди супроводжував мистецькі втілення образу Пресвятої Діви, чому посприяла й церква, для якої важливо було зберігати дистанцію між нею та паствою. В якості єднальної ланки тут виступали, за О. Немковою, «Богородичні піснеспіви», які слід вважати основою всіх подальших втілень музичного маріанізму (там само). Як свідчать відомі на теперішній час музичні пам'ятники перших століть нашої ери, піснеспіви на честь Мадонни стали практикуватися ще у V ст. Вже тоді сформувалися дві лінії їхньої трактовки – католицька (Рим) та православна (Візантія); при цьому «... у Візантії культ Богородиці оформився раніше і набув форм більш величних і пишних, ніж у Римі того часу» (там само). Задля розуміння сутності впливу цих співів авторка наведених слів додає, що «... почуття поклоніння, розчулення, побожного захвату перед світлим ликом Богоматері однаково близькі і католику, і православному християнину» (там само).

Проте ці «сакральні переживання» знайшли у східному та західному культах різне «звучання»: «Для середньовічних католицьких маріанських співів з часом стануть все більш характерними високий емоційний тон релігійного висловлювання, високий ступінь зосередженості на висловлюваному в адресу Мадонни почутті. В православних же піснеспівах і проповідях, при збереженні традиції осмислення подвигу та святості Богородиці на загально-символічному рівні, чітко позначено також прагнення до поглибленої психологізації в окресленні центрального образу» (там само).

О. Немкова підтверджує цю дихотомію цілим рядом прикладів. Зокрема, ще в IV ст. у «Проповіді на Благовіщення» Св. Іоанна Златоуста Марія втілює собою «храм, що одушевляється», «розумний кивот», «обиталисько, рівне небу та землі», «лествицю небесну», по якій спускається Господь, «обитель, гідну Логосу». Все це, за О. Немковою (2013), не просто епітети, котрими наділяє Пресвяту Богородицю візантійський гімнограф; «... в них – образне і емне відтворення розуміння Її місії у Божественному визначенні спасіння провинного людського роду» (с. 30). У наведених висловлюван-



нях Св. Іоанна Златоуста Пресвята Діва (особливо у зв'язку з темою Благовіщення) уособлює собою храм, дім, обитель, тобто певне «вмістилище», яке «оберігається» і «захищається». Останнє є, на думку О. Немкової, важливим мотивом, який отримує яскраве продовження в художній культурі Древньої Русі як спадкоємиці візантійських традицій (там само).

Католицьке ментальне сприйняття образу Богородиці не є таким екзальтованим, як у гімнотворців Візантії та Православної Церкви, яка вийшла з її надр. Тут спостерігається більш виважений і навіть канонізований підхід до музично-поетичного трактування образу Богородиці у піснеспівах, зразками яких є григоріанські хорали. На відміну від східних гімнів, вони відрізнялись більшою аскетичністю, а також тісним зв'язком із мовною інтонацією, яка не виходила за межі наспівної речитації в монодіях вузького інтервального діапазону. Проте згодом, як зазначає О. Немкова (2013), музично-католицьке відображення Богородиці починає набувати рис деякої екзальтації, яка формувалася не без впливів Східної церкви (с. 217). Далі авторка зазначає, що після Єфеського собору традиції культу Богородиці увійшли до фази активного формування: якщо у Євангелії згадки про Діву Марію є досить лаконічними, то вже з другої половини V ст. в теологічній науці складається більш-менш повна її біографія, формується коло головних Богородицьких свят, а вже в VII ст. у Візантії створюється перший Акафіст Пресвятої Богородиці (там само).

Формування циклу Богородицьких свят значною мірою стимулювало їхні музичні втілення та оформлення. Це були, зокрема, богослужіння, присвячені таким подіям, як Зачаття Марії її матір'ю Анною, Різдво Марії, Введення в храм, Благовіщення, Успіння Богоматері. Як зазначають теологи (Библейская энциклопедия, 1991), культурологи та мистецтвознавці, зокрема, В. Бачинін (2010; Бачинин, В., н. д.), кожне з цих свят вже у VII–VIII ст. було достатньо докладно описано у церковній літературі і до нашого часу зберігає свою канонізовану роль, котра визначає і функцію музичної складової в окремому Богослужбовому чині. Зазначимо, слідом за О. Немковою (2013), що канонізовані історії та події з життя Диви Марії на землі та на небесах доповнювалися численними народними переказами та апо-

крифами, в яких відображувалось відношення віруючих до цього святого образу, який набув значення «антропологічного лейтмотиву» (Лосский, В., 1995, с. 70) християнського вчення.

Аналогічні процеси естетизації образу Пресвятої Діви з наданням йому особливого теургічного змісту спостерігалися і в художній літературі, зокрема, епохи Романтизму, свідченням чому можуть бути заключні слова з «Фауста» Й. Гете (надаємо їх в оригінальному перекладі Б. Пастернака) (Гете, Й.-В., 1975, с. 509]:

Все быстрое
Символ, сравнение.
Цель бесконечная
Здесь – в достижение.
Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

Якщо у літературознавстві естетика і поетика богородицької / маріанської теми відображена досить розлого (насамперед, це робота С. Аверинцева (2004), то музикознавство досі знаходиться у розкритті цієї теми в рамках «галузевого відособлення», що диференціюється на релігієзнавство, естетику, культурологію, історію та теорію різних видів мистецтв (Немкова, О., 2014, с. 4).

Як зазначає С. Аверинцев (2004), «... якщо Христос – боголюдина *по еству*, то кожен християнин потенційно є боголюдиною *по благодати*, і перша в цьому ряду – Діва Марія, в особі якої людська природа разом з найбільш тілесними аспектами підноситься понад безтілесну духовність ангелів» (с. 433) (курсив автора). Дослідник далі відзначає, що образ Марії – це одна з головних ниток, що зв'язує священні тексти Старого та Нового Завітів, але всі події в Її долі та масштаб «звучання» теми Пресвятої Діви у християнському мистецтві, без сумніву, визначено тим, що Вона – Матір Спасителя (там само). У зв'язку з цим, як головні в художній (зокрема, музичній) маріаністиці виділяються та відтворюються такі сюжетні лінії та епі-



зоди життя Богородиці, в яких Її доля поєднуються з долею Сина: Благовіщення, Голгофа, Успіння. В їхньому музичному втіленні виділяються, за О. Немковою (2014), два «полюси», що створюють своєрідну смислову «арку». Однією кульмінаційною точкою стає смисловий концентрат образу Пресвятої Діви – католицька молитва «*Ave Maria*», заснована на сюжеті Її заручення із Святим Духом (православний варіант – «*Богородице, Діво, радуйся*»). Іншою – сповнене скорботи оповідання, узагальнене католицькою секвенцією «*Stabat Mater*», де міститься драматична розповідь про страждання Марії у Хреста Спасителя і охоплюється все Його земне життя (с. 26).

Щодо виникнення молитви «*Ave Maria*» і епічної поеми-оповідання «*Stabat Mater*», то вони з'явилися, судячи з музичної історіографії, відповідно, в XII і XIII ст. Одночасно ці піснеспіви стали означати більш-менш сталі жанрові форми музичної маріаністики, чому передував досить довгий шлях формування піснеспівного глосарія у вигляді хоралів-монодій (католицька традиція) та гімнів (візантійська православна традиція). Будучи ключовими жанрами, вказані різновиди богородицької / маріанської тематики в музиці з часом знаходили різні відтворення, серед яких виділяються, перш за все, власне богослужбове, прикладне, та секуляризоване, світське, за функцією – концертне. В такій диференціації відображується головна дихотомія музичної жанровості взагалі – розподіл всієї системи жанрів на дві основні групи – «прикладні» жанри, ніби вбудовані до позамузичних явищ, та «автономні», власне музичні (за О. Соколовим, 1997). Зазначимо також, що головним чинником жанру є його функція – життєва та художня, що дає підстави виділяти у кожній жанровій системі «однину та множину» (за Є. Назайкінським, 2003), «одночасність» та «неодночасність» становлення (за К. Дальхаузом – Dahlhaus, C., 1973), «зміст» та «стиль» (за А. Сохором, 1968), «зовнішнє» та «внутрішнє» (за Л. Шаповаловою, 1984).

Філософсько-естетична та художня багатозначність маріанської теми в мистецтві визначає її особливу жанрову специфіку. По-перше, це – постійна присутність основоположної «старої» традиції (константи жанру), по-друге – тяжіння до взаємодії мистецтв; по-третє – орієнтація на моножанровість, яка, проте, не виключає існування жан-

рових «гібридів». Функція узагальнення, яка традиційно відноситься до жанру в музиці, діє, таким чином, неоднозначно. Вона завжди корегується стильовими чинниками, в результаті чого постає як комплекс. Отже, маріанська тема може породжувати і реально породжує досить велику кількість стилістичних втілень, у яких на перший план виступають фактори стилетворення, насамперед, індивідуального. Слід враховувати й інші стилістичні «прикмети», перш за все, як вже відзначалося, національні, історичні (періоди створення зразків), конфесійні (приналежність автора до тієї чи іншої гілки християнства), суто організаційні (наявність виконавських колективів, окремих солістів, залів, концертних майданчиків тощо). Тому власне звернення до маріанської теми та вибір відповідного жанру в двох його «функціях» – художній та життєвій – є прерогативою *автора* маріанського твору, який бере на себе відповідальність за адекватність втілення цієї сакральної теми.

Саме такими відповідальними якостями відзначається творчість у даному жанрі К. Горського – католицького автора, який, проте, мислить власні відтворення образу Пресвятої Діви не лише як архетипічні, але й як індивідуальні, почуттєві, здатні викликати у слухачів різноманітні та глибокі емоційні враження. Важливу роль відіграють не лише жанрові форми, але й вибір вербальних текстів, зокрема, їхня мова. У К. Горського це – латинь, французька, старослов'янська, що відображено у трьох названих нижче музичних зразках. Окрім цього, дуже важливим є і виконавський склад. У тих випадках, коли акцент робиться на сольній вокальній складовій, виникає камерний, ніби інтимний, психологічно деталізований варіант втілення маріанської теми. У творах, де сольво-вокальна складова є лише рядоположною хоровій чи оркестровій, виникає образ іншого змісту, який можна охарактеризувати як носій соборності, ідейної єдності, що розкриває діяння Богородиці як заступниці роду людського перед Спасителем.

Всі ці варіанти втілення Богородицької теми представлено у творчості К. Горського. Перший з них – католицький, заснований на канонічному латинському тексті в кантаті «*Salve, Regina*» для сопрано, скрипки та органу; другий варіант – це світська кантата на французький текст «*Salutation a la Sainte Vierge*» для сопрано у супроводі хору,



органу, струнного квінтету та двох валторн; третій варіант – хоровий концерт для православного змішаного хору «Зряче мя, безгласна» на старослов'янський текст. Всі ці твори потребують окремого вивчення, що автор даної статті й планує здійснити в майбутньому.

Висновки. Таким чином, в рамках даного дослідження відзначимо, що, незважаючи на всі відмінності у трактуваннях, маріанська тема у музиці завжди залишається константною у своєму духовному та етико-естетичному змісті, що відображується через відповідні жанрово-стилістичні моделі. К. Горський відпрацьовує різні варіанти цих моделей, вибудовуючи свій власний «музично-маріанський» стиль, у якому поєднується риси різних національних стилістик, насамперед, польської, а також французької та української традицій втілення образу Богородиці. Це і визначає в сукупності характерні прикмети авторського стилю композитора, для якого маріанська тема була однією з провідних.

Перспектива подальших досліджень заявленої теми полягають у можливості екстраполяції методологічних засад її розгляду на рівень аналізу конкретних творів, зокрема, згаданих у даній статті трьох зразків втілення маріанської теми К. Горським. Видається за необхідне віднайти стилістичні закономірності відтворення образу Пресвятої Діви у різних нахилах – ментально-національному, мовно-вербальному, мовно-музичному, персонально-авторському, враховуючи, поряд з цим, інтегруюче значення постаті К. Горського як композитора-неокласика межі ХІХ–ХХ ст., чия творчість формувалася під впливом реалій музичного життя тодішнього Харкова як осередку, де перетиналися елементи різних національних музичних культур, типових для Слобожанщини.

ЛІТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. С. (2004). Византийский культурный тип и православная духовность: Некоторые наблюдения. В кн.: *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы*, сс. 426–444. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Бачинин, В. А. (2010, 11 авг.). Художественно-эстетическая мариология. *Газета Протестант*. URL: <http://www.gazetaprotestant.ru/2010/08/hudozhestvenno-esteticheskaya-mariologiya>



- Бачинин, В. А. (н. д.). Интертекст мировой цивилизации: христианская геосоциальная девиантология (методологические проблемы). Отримано 20.05.2019 з <http://www.narcom.ru/publ/info/634>
- Библейская энциклопедия* (1991). Москва: Терра, 602.
- Гёте, И.-В. (1975). Фауст. Трагедия. *Собрание сочинений. (Тт. 1–10). Т. 2.* Б. Пастернак (Пер. с нем.). Москва: Художественная литература, 510.
- Дубравская, Т. (1996). Музыка эпохи Возрождения (XVI век). *История полифонии*, вып. 2Б. Москва: Музыка, 441.
- Евдокимова, Ю. (1989). Музыка эпохи Возрождения. *История полифонии*, вып. 2А. Москва: Музыка, 413.
- Конен, В. Дж. (1978). Третий пласт. *Советская музыка*, 5, 113–118.
- Лобанова, М. (1994). Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 318.
- Лосский, В. Н. (1995). Всесвятая. В кн.: *В. Н. Лосский. По образу и подобию.* В. А. Решикова (Пер. с фр.), сс. 69–75. Москва: Издательство Свято-Владимирского братства.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке.* Москва: ВЛАДОС, 248.
- Немкова, О. В. (2013). *Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве: константы и метаморфозы.* Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 205.
- Немкова, О. В. (2014). *Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре: инвариант и эволюционные модификации.* (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. Саратов, 45.
- Соколов, О. В. (1977). К проблеме типологии музыкальных жанров. В сб.: *Проблемы музыки XX века.* Цендровский В. М. и др. (Редкол.), сс. 12–57. Горький: Волго-Вятское книжное издательство.
- Сохор, А. (1968). *Эстетическая природа жанра в музыке.* Москва: Музыка, 104.
- Шаповалова, Л. В. (1984). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости.* (Автореф. дис. ... канд искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 23.



Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In *Wulf Arlt u. a. (Hrsg.). Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade. Folge I*, S. 840–895. Bern; Munchen: Francke Verlag.

REFERENCES

- Averintsev, S. S. (2004). Vizantiyskiy kulturnyy tip i pravoslavnyaya dukhovnost: Nekotorye nablyudeniya [Byzantine Cultural Type and Orthodox Spirituality: Some Observations]. In *Averintsev, S. S. Poetika rannevizantiyskoy literatury – Poetics of Early Byzantine Literature*, pp. 426–444. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
- Bachinin, V. A. (2010, August 11). Khudozhestvenno-esteticheskaya mariologiya [Art and Aesthetic Mariology]. *Gazeta Protestant – Newspaper Protestant*. Retrieved from <http://www.gazetaprotestant.ru/2010/08/hudozhestvenno-esteticheskaya-mariologiya> [in Russian].
- Bachinin, V. A. (n. d.). Intertekst mirovoy tsivilizatsii: khristianskaya geosotsialnaya deviantologiya (metodologicheskie problemy) [Intertext of World Civilization: Christian Geosocial Deviantology (Methodological Problems)]. Retrieved 2019, May 20 from <http://www.narcom.ru/publ/info/634> [in Russian].
- Bibleyskaya entsiklopediya [Biblical Encyclopedia]* (1991). Moscow: Terra, 602 [in Russian].
- Dahlhaus, C. (1973) Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [The problem of musical genres in the 19th century]. In *Wulf Arlt, etc. (Eds.). Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade – Genres of music in individual representations: commemorative scripture by Leo Schrade. Episode 1*, pp. 840–895. Bern; Munich: Francke Verlag [in German].
- Dubravskaya, T. (1996). Muzyka epokhi Vozrozhdeniya (XVI vek) [Music of the Renaissance (16th Century)]. *Istoriya polifonii – History of Polyphony*, iss. 2B. Moscow: Muzyka, 441 [in Russian].
- Goethe, J. W. (1975). Faust. Tragediya [Faust. Tragedy]. *Sobranie sochineniy – Collected works*. (Vols. 1–10). Vol. 2. Pasternak, B. (Transl. from German). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 510 [in Russian].
- Konen, V. Dzh. (1978). Tretiy plast [Third Layer]. *Sovetskaya muzyka – Soviet Music*, 5, 113–118 [in Russian].



- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 318 [in Russian].
- Losskiy, V. N. (1995). Vsesvyataya [All-Holy]. In *V. N. Losskiy. Po obrazu i podobiyu – In the image and likeness*. V. A. Reshchikova (Transl. from French), pp. 69–75. Moscow: Izdatelstvo Svyato-Vladimirskogo bratstva, [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].
- Nemkova, O. V. (2013). *Obraz Bogomateri v evropeyskom muzykalnom iskusstve: konstanty i metamorfozy* [The Image of the Mother of God in European Music: Constants and Metamorphoses]. Tambov: Izdatelskiy dom TGU im. G. R. Derzhavina, 205 [in Russian].
- Nemkova, O. V. (2014). *Obraz Bogomateri v zapadnoevropeyskoy khudozhestvennoy kulture: invariant i evolyutsionnye modifikatsii* [The Image of the Mother of God in Western European Art Culture: Invariant and Evolutionary Modifications]. (Extended abstract of Art History Doctoral Thesis). Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov. Saratov, 45 [in Russian].
- Shapovalova, L. V. (1984). *O vzaimodeystvii vnutrenney i vneshney formy v istoricheskoy evolyutsii muzykalnoy zhanrovosti* [On the Interaction of Internal and External Forms in the Historical Evolution of Musical Genre]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 23 [in Russian].
- Sokhor, A. (1968). *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [The Aesthetic Nature of the Genre in Music]. Moscow: Muzyka, 104 [in Russian].
- Sokolov, O. V. (1977). K probleme tipologii muzykalnykh zhanrov [On the Issue of Typology of Musical Genres]. In *Problemy muzyki XX veka – Problems of music of the twentieth century*. Tsendrovskiy V. M., et al. (Eds.), pp. 12–57. Gorkiy: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Yevdokimova, Yu. (1989). Muzyka epokhi Vozrozhdeniya [Music of the Renaissance]. *Istoriya polifonii – History of Polyphony*, iss. 2A. Moscow: Muzyka, 413 [in Russian].



УДК 784.3.08

DOI 10.34064/khnum2-1813

Лю Ся

ORCID 0000-0002-2854-9666

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект

АНОТАЦІЯ ■ **Лю Ся. Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект.** ■ Статтю присвячено специфіці наративу у жанрах вокальної музики. Наративність розуміється як установка на вербальну оповідальність, пов'язану з певним емоційним змістом, яка особливим чином взаємодіє з музикою. Наративність характеризується, з одного боку, як фактор словесного тексту вокального твору (позамузична складова), з іншого боку, як фактор єдиного цілого вокального твору (музична складова). Наративні якості можуть проявлятися як на базовій основі, для посилення емоційного ефекту, так і в опозиції, для контрастного зіставлення і створення драматургічної багатшаровості і об'ємності. Наративними вокальними жанрами є опера (нاراتивність синтетичної природи) і балада (нاراتивність вербальної природи). З точки зору реалізації, наративність у вокальній музиці має дві основні функції – композиторську і виконавську. Завданням вокаліста як інтерпретатора творів наративних жанрів постає оволодіння комплексом виконавських прийомів, що пов'язані з необхідністю виявлення образного потенціалу твору, а також побудування його індивідуальної виконавської версії. ■ **Ключові слова:** *нاراتив, наративність, вокальна музика, жанр, опера, балада.*

АННОТАЦИЯ ■ **Лю Ся. Нарратив в вокальной музыке: жанровый аспект.** ■ Статья посвящена специфике нарратива в жанрах вокальной музыки. Нарративность понимается как установка на вербальную повествовательность, связанную с определённым эмоциональным содержанием, которая особым образом взаимодействует с музыкой. Нарративность характеризуется, с одной стороны, как фактор словесного текста вокального произведения (вне-

музыкальная составляющая), с другой стороны, как фактор единого целого вокального произведения (музыкальная составляющая). Нарративные качества могут проявляться как на базовой основе, для усиления эмоционального эффекта, так и в оппозиции, для контрастного сопоставления и создания драматургической многослойности и объёмности. Нарративными вокальными жанрами являются опера (нарративность синтетической природы) и баллада (нарративность вербальной природы). С точки зрения реализации нарративности в вокальной музыке имеет две основные функции – композиторскую и исполнительскую. Задачей вокалиста как интерпретатора произведений нарративных жанров становится освоение комплекса исполнительских приёмов, связанных с необходимостью выявления образного потенциала произведения, а также создания его индивидуальной исполнительской версии. ■ **Ключевые слова:** *нарратив, нарративность, вокальная музыка, жанр, опера, баллада.*

ABSTRACT ■ Liu Xia. The narrative in vocal music: the genre aspect.

■ **Logical reason for research.** Relevance of the presented topic is determined by the fact that with the help of knowledge gained in the field of inter-scientific interaction, it is possible to obtain new research results on both, traditional and new issues of musicology. In vocal music, which combines musical and extra-musical factors, there are a number of its own “eternal questions”, one of which is the interaction of the word and music. There is no definite answer to the question of what is the leading in the vocal art – a word or music, each time this is decided individually within the framework of a certain genre and style. But there is always a certain verbal “programming” of a vocal composition with the text. One of the serious and complex concepts associated with a textual basis is the “narrative”, and the study of the effect of the narrative in the musical art requires a special attention in both theoretical and practical directions.

Innovation. The article is devoted to considering a narrative in the vocal music in the genre aspect. The narrative nature is understood as a narrative orientation associated with a certain emotional content; at the same time, the narrative is characterized, on the one hand, as a factor of the verbal text of a vocal composition (the extra-musical component), and, on the other hand, as a factor of a single whole vocal composition (the musical component). From the point of view of its implementation, the narrative in vocal music has two main functions – the composer’s one and the performer’s one, which in its own way manifests itself



in various vocal genres. The most striking of the narrative vocal genres in vocal music are the opera and the ballad. In the opera, the narrative has a more complex synthetic nature in connection with the interaction of various types of art (music, literature, theatre). In the chamber-vocal genre of the ballad, the narrative side is presented more revealingly and is more closely associated with the verbal text (which is due to the literary origin of the genre).

The purpose of the present study is to identify the specifics of the narrative in vocal music in the genre aspect. **The main methods** of the presented research are the genre one and the functional one. The genre method is necessary to characterize vocal genres in connection with the chosen perspective for studying the meaning and the effect of the narrative in vocal music. The functional method allows one to determine the peculiar features of the interaction of the extra-musical narrative and music in the conditions of various vocal genres.

The research results. The directions of the interaction of words and music in the vocal art are diverse: this can be their interaction in a concrete composition through the prism of the style (of the performer, the composer, and the historical epoch); the features of the composer interpretation of the verbal text; the intonation and phonic patterns associated, for example, with a specific national source, and much more. The verbal text as a guideline, already being coloured emotionally, is representing, in fact, a kind of narration. As it is known widely in the field of philosophy and psychology, the narrative is a statement of interrelated events presented in the form of the sequence of words or images. Sometimes the meaning of the term “narrative” coincides with the words “narration”, “story”; but there are other meanings (for example, as a “psychological attitude”). In music, these two meanings, “narrative” and “psychological attitude”, interact, as a result, within the framework of certain vocal genres the individual creative decisions born.

The main feature of a narrative composition is the presence of a mediator between the author and the world of narrative (Schmid, V., 2008). This is especially important for understanding the specifics of the manifestation of the narrative nature in music, where there is such a “mediator”. In vocal music there are other signs of narrative, understood as the quality of the verbal text itself, because the genres of vocal music are quite diverse in scale and objectives – from the opera to the vocal miniature.

The narrative qualities are primarily possessed by those texts that describe the figurative and emotional situation from a third person, a storyteller. In vocal

music, this applies primarily to genres with the leading literary and the vivid plot beginning – these are musical and theatrical compositions (an opera), as well as the chamber-vocal genre of a ballad. The narrative qualities of the musical component can manifest themselves in different ways – both, on permanent basis, to enhance the emotional effect, and in opposition, for a contrasting juxtaposition and creating a dramaturgy layering and volume. The musical accompaniment often “deciphers” for the listener that emotional, figurative, plot subtext that is partially absent in the literary text, according to the laws of the narrative nature.

The tasks of the vocalist as an interpreter of compositions of the narrative genres are the ownership of the special complex of performing techniques related to the need to identify the entire figurative potential, which is embedded in the vocal composition (both in the text part and in the music one), as well as in its presentation to the listener in an individual performing version. With this, each genre possesses with its own specifics. An opera is a genre where the musical and literary art interacts with the theatrical art. The chamber-vocal genre of a ballad has its own characteristics, the main of which the narrative nature is.

Conclusions. The narrative nature in the art of music is primarily associated with its extra-musical source. Both literary criticism and psychology study the narration, since the narrative as a story-telling is characterized by an emotional attitude, which is dictated from the outside to the one to whom the narrative is directed. Since the text (the word) is also used in vocal music, it is possible and necessary to talk about the existence of the narrative in music with all the specifics of its action.

In vocal music, one can distinguish genres where the word text contains the narrative to a greater extent, which determines the specifics of the genre. This is the opera, but there the narrative is associated not only with the literary, but also with the theatrical factor. A more revealing vocal genre in the aspect of the narrative nature is such a genre of the chamber-vocal music as the ballad.

The prospects for the study of the narration in the musical art are associated both, with the interaction of the musical and extra-musical principles and the issues of musical interpretation, which the performing musicology considers. Since the narrative prepossess a mediator between its source and the recipient, and in the musical art there is also a mediator between the author (the composer) and the listener. ■ **Key words:** *narrative, narrative nature, vocal music, genre, opera, ballad.*



Постановка проблеми. На межі минулого та нинішнього століть розвиток музичної науки знаменується кількома важливими тенденціями. Серед них відзначимо виокремлення такого нового потужного напрямку, як виконавське музикознавство, а також обмін знаннями (поняттєво-термінологічним апаратом, методологією дослідження та аналітичними моделями) між різними областями гуманітарних наук, що породжує нові можливості й перспективи для дослідників та дає новий науковий результат, який було неможливо досягти традиційними шляхами і який дозволяє відповісти на ті питання музичної науки, що раніше не мали достовірної та/або науково обґрунтованої відповіді. Звернення до міжнаукової взаємодії може бути корисним у багатьох площинах, зокрема, у питанні синтезу музичного та позамузичних чинників, що обумовлює особливий жанровий статус музичного твору. В першу чергу, це стосується вокальної музики, де взаємодіють слово і музика, позамузичний і музичний фактори, що має багаторівневі прояви, зокрема, дії наративу, який є одним з важливих змістовних чинників вербального тексту; у випадку його сполучення з музичною складовою наратив отримує жанровий статус. Однозначної відповіді на питання, що є провідним у вокальному мистецтві – слово або музика, немає, кожен раз це вирішується індивідуально в рамках певного жанру і стилю. Але завжди існує певне вербальне «програмування» вокального твору з текстом. Одним із серйозних і складних понять, пов'язаних з текстовою основою, є наратив, і вивчення дії наративу в музичному мистецтві потребує окремої уваги як в теоретичному, так і в практичному напрямках.

Огляд наукових джерел з теорії наративу характеризує наукову ситуацію як досить розвинену в галузі філології та літературознавства, але поки не дотичну до музичної науки, що дає можливість говорити про майбутні перспективи дослідження цього питання у сфері музичного мистецтва та музикознавства. В першу чергу, треба назвати фундаментальне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури, представника наратологічного підходу Вольфа Шміда. Його «Наратологія» (у російському перекладі видання

2008 р.) є яскравим явищем у філології, це комплексне наукове дослідження теорії наративу з її системною характеристикою, багаторівневою деталізацією та окресленими шляхами подальших наукових розвідок. Послідовники В. Шміда присвячують свої дослідження, як правило, окремим аспектам цієї теорії – згадаємо статтю-нарис В. Тюпи про сучасну наратологію (2002) або наукову працю К. Куткової про наратив у дослідженнях ідентичності (2014). Більшість досліджень з питань дії наративу присвячені його проявам в окремих літературних творах, на конкретних прикладах; такими є статті В. Андреевої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертації О. Леонтєвої та Н. Симоненко (2015). Окрему групу складають дослідження у сфері теорії наративу західноєвропейських вчених – М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Ихена, Ван Мінге, К. Негус.

Привертає увагу той факт, що у дослідженнях наративу вченими часто розглядаються питання семантики, які у музичній науці також є об'єктом серйозного вивчення, як правило, у зв'язку із взаємодією музичних та позамузичних факторів у музичному творі. Підтвердженням цього слугує велика кількість музикознавчих праць, присвячених як інструментальній музиці, так і вокальній, зокрема, музично-театральному мистецтву з його синтетичною природою та багаторівневою взаємодією музичного та позамузичного факторів (серед українських досліджень назвемо дисертації Я. Іваницької, 2008 та О. Сергієвої, 2008). Семантиці в музичному мистецтві також приділяється велика увага у дослідженнях з музичної інтерпретології, які з'явилися в останні два десятиліття, наприклад, В. Москаленка (2013), А. Хуторської (2009), Ч. Чжоу (2012), Ю. Ніколаєвської (2017), І. Сухленко (2017).

Мета даної статті – виявити специфіку наративу у вокальній музиці в жанровому аспекті. Основними **методами** представленого дослідження є жанровий і функціональний. Жанровий метод необхідний для характеристики вокальних жанрів у зв'язку з обраним ракурсом вивчення значення і дії наративу у вокальній музиці. Функціональний метод дозволяє визначити особливості взаємодії наративу і музики в умовах різних вокальних жанрів.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття активно розвивається виконавське музикознавство, яке в комплексі з традиційною



(історичного та теоретичного спрямування) музичною наукою допомагає відповісти на складні концептуальні питання буття музичного мистецтва. Залучення до музичної науки питань музичного виконавства стимулювало активний розвиток нового напрямку дослідження – музичної інтерпретології, що працює з широким колом проблематики, пов'язаної з розвитком музичного мистецтва, його змістом і питаннями його інтерпретації (композиторської, виконавської, музикознавчої тощо). В музичних вишах Україні вже існують кафедри, які займаються такими питаннями: кафедра історії та теорії музичного виконавства Київської національної академії музики імені П. І. Чайковського, кафедра інтерпретології і аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, де магістри й аспіранти (музикознавці й виконавці) пишуть наукові роботи з різних питань музичної інтерпретації – як теоретичних, так і практичних. При цьому залучаються як здобутки практики (музичного виконавства), так і знання з інших гуманітарних сфер. Це обумовлено, зокрема, і закономірностями глобалізаційних процесів, які мають місце не тільки у соціокультурному середовищі, але й у мистецькому, науковому і так далі. Як зазначалося вище, за допомогою знань, отриманих в сфері міжнаукової взаємодії, можливе досягнення нових результатів у дослідженні як традиційних, так і нових питань музикознавства.

У вокальній музиці, яка об'єднує в собі музичний і позамузичний чинники, одним з питань, що не втрачає своєї актуальності як для науковців, так і для виконавців, є взаємодія слова і музики. Для розгляду цього питання важливо розумітися не тільки на музичній складовій вокальної музики, але й залучати знання філології та літературознавства. Одним з багатьох таких цікавих явищ та понять з царини філології є *наратив*. Він має певні прояви, які, разом із вербальним текстом, впливають на музичний твір, складовою якого стає словесний текст, і цей вплив може бути як частковим, так і системним, зокрема, жанровим. Вплив наративу надає вокальному музичному твору як синтетичному цілому певну якість, яку ми охарактеризуємо як *наративність*.

Нагадаємо, що, згідно з сучасною філологічною наукою, наратив – це виклад у взаємопов'язаній послідовності певних подій, представлених читачеві (слухачеві) за посередництвом слів (образів) від

«третьої особи» (власне, вчення про наратив – «наратологія» – і визначається як «теорія оповіді»). Отже, це певний тип оповідальності. Дійсно, значення терміна збігаються із значеннями таких термінів, як «оповідання» та «розповідь», але у наратива є ще одна важлива якість – це не просто виклад послідовності взаємопов'язаних подій від «третьої особи», але й їхня емоційна, психологічна оцінка, психологічна установка, яка не просто налаштовує того, хто є адресатом, на певне сприйняття подій, а й здійснює постійний контроль останнього, вона є суб'єктивною оцінкою автора, яка, як важливий чинник викладу оповіді, стає частиною «об'єктивної» реальності, що створюється в уяві реципієнта. До речі, науковці підкреслюють, що не можна плутати поняття «наративність» і «описовість» саме завдячуючи цій оцінці оповідача.

Оскільки емоційна складова як емоційна настанова від автора в принципі є невід'ємною якістю музичного мистецтва, наративність стає привабливим об'єктом як для дослідника, так і для музиканта-практика. Підкреслимо, що наратив як суб'єктивно емоційно забарвлена оповідальність, як «варіант» об'єктивної реальності можна вважати свого роду інтерпретацією. Необхідний для реалізації наративу посередник-оповідач («третя особа», від якої і ведеться оповідь), про якого каже у своєму дослідженні В. Шмід, в музиці представлений навіть у двох іпостасях – це композитор (інтерпретатор вербального тексту) та виконавець (інтерпретатор композиторського тексту). Така ситуація відкриває цікаві перспективи досліджень наративності у музичному мистецтві у жанровій, стильовій, семантичній сферах.

Отже, основною ознакою наративного оповідного твору є присутність *посередника* між автором і оповідальним світом (В. Шмід). Це особливо важливо для розуміння специфіки прояву наративного в музиці, де є такий «посередник» – виконавець. У вокальній музиці є й інші ознаки наративного, що розуміється як якість самого словесного тексту, адже жанри вокальної музики досить різноманітні за масштабами і завданням – від опери до вокальної мініатюри.

Відзначимо також, що у дослідженні В. Шміда історичні огляди ключових понять служать, в першу чергу, опису відповідних явищ в структурі наративів. Виходячи з ознак художніх оповідних творів



(нарративність, функціональність, естетичність), автор зосереджується на таких питаннях: комунікативна структура нарративу, розповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа, нарративні трансформації, роль позачасових зв'язків у нарративному тексті. Все перераховане пов'язано, насамперед, зі словесним текстом, тому, в тій чи іншій мірі, присутнє і у вокальній музиці, у вербальному тексті вокального твору, і співвідношення даних позицій з музикою є складною, але дуже перспективною темою для подальших досліджень в музичній науці, оскільки ці закономірності впливають і на загальний художній результат.

Напрями взаємодії слова і музики у вокальному мистецтві різноманітні: це і взаємодія даних факторів у конкретному творі крізь призму стилю (виконавського, композиторського, історичного), і особливості композиторської інтерпретації вербального тексту, і інтонаційні фонічні закономірності, пов'язані, наприклад, з конкретним національним джерелом, і багато іншого. Вербальний текст як установка, вже забарвлена емоційно і представлена як вид оповіді, являє собою, по суті, дію нарративу.

В музиці оповідальність і психологічна установка тісно взаємодіють, бо остання є не тільки якістю нарративності, але й генетичною рисою музичного мистецтва, внаслідок чого народжуються нарративні музичні твори як індивідуальні композиторські версії у деяких вокальних жанрах. Нарративність розуміється як *установка на оповідальність, пов'язана з певним емоційним змістом*; при цьому нарративність характеризується, з одного боку, як фактор словесного тексту вокального твору (позаулична складова), з іншого боку, як фактор єдиного, цілого вокального твору (музична складова). З точки зору своєї реалізації нарративність у вокальній музиці має дві основні функції – композиторську і виконавську, що по-своєму проявляється в різних вокальних жанрах.

Нарративними якостями вирізняються, в першу чергу, ті вербальні тексти, які описують події й емоційну ситуацію від посередника-оповідача. У вокальній музиці це стосується, перш за все, жанрів з провідним літературним і яскравим сюжетним стрижнем. Нарративні якості музичної складової можуть проявлятися по-різному – як на постійній основі,

для посилення емоційного ефекту, так і в опозиції, для контрастного зіставлення і створення драматургічної багатозначності і об'ємності. У музичному супроводі часто для слухача «розшифровується» той емоційний, образний, сюжетний підтекст, який в літературному тексті, згідно із законами наративного, може бути частково відсутній.

Найбільш яскравими з наративних жанрів, тобто таких, де оповідальність є головною стратегією вербального тексту з відповідною реалізацією тексту музичного, у вокальній музиці представляються опера і балада. При цьому кожен з цих жанрів має свою специфіку, пов'язану не тільки з масштабами творів, вокально-інструментальним складом, але й з формою реалізації та завданнями наративу. В опері наративність має більш складну синтетичну природу в зв'язку зі взаємодією різних видів мистецтва (музика, література, театр); на кожному з цих рівнів наративність має свої форму і завдання реалізації (крізь призму семантики це можна побачити завдяки дослідженням Я. Іваницької (2008) та О. Сергієвої (2008)). У камерно-вокальному жанрі балади наративна складова представлена більш показово і сильніше пов'язана зі словесним текстом (що обумовлено генетичним літературним походженням жанру). Але саме в обох цих жанрах, де оповідь ведеться від «третьої особи» і передбачає емоційно-психологічну оцінку як образів, так і подій, наративність є жанровою складовою, вона реалізується як одна з основних жанрових характеристик.

Метою виконавця-вокаліста як інтерпретатора творів наративних жанрів є вибудовування й подача слухачеві власного «твору виконавця» (термін В. Москаленка, 2013), тобто індивідуальної виконавської версії твору, за допомогою комплексу виконавських прийомів, що націлені на виявлення всього художнього потенціалу вокального твору (як в текстовій основі, так і в музичній). При цьому кожен жанр має свою специфіку. Опера – музично-театральний жанр, масштабний твір, де вокальне і літературне мистецтво взаємодіють з мистецтвом театральним, де обов'язково враховуються драматургія і режисерське рішення всієї постановки (включаючи сценічний рух, грим, костюми, світло і так далі). З іншого боку, камерно-вокальний жанр балади пов'язаний зі своїми особливостями, головною з яких є природа наративу: в баладі вона народжується в словесному тексті, а реалізується



ся композитором та виконавцем як інтерпретаційні версії, що мають синтезуватися в єдиному художньому результаті.

Висновки. Прояви наративу в музичному мистецтві, насамперед, пов'язані зі своїм вербальним, літературним походженням. При цьому до теорії наративу звертаються не тільки літературознавці, але й психологи, бо важливою якістю наративу як виду оповідальності є емоційна установка, оцінка, яка спрямовується від посередника-оповідача на реципієнта. У музиці ці два значення – «оповідальність» і «психологічна установка» – взаємодіють, в результаті чого народжуються індивідуальні рішення в рамках певних вокальних жанрів. У музичному мистецтві, а саме у вокальній музиці, важливою складовою є слово, отже, тут також існує наратив з усією специфікою його дії.

У вокальній музиці можна виокремити жанри, де в словесному тексті наратив присутній більшою мірою, де він визначає специфіку жанру. Серед крупних жанрів – це опера, проте там наратив пов'язаний не тільки з літературним, а і з театральним фактором. Серед камерно-вокальних жанрів – балада, де характер наративного визначає саме словесний текст (відповідно до літературного походженням жанру балади).

Перспективи подальшої розробки теми. Майбутнє досліджень наративу та наративності в музичному мистецтві пов'язане не тільки із взаємодією музичного та позамузичного факторів, але й з питаннями музичної інтерпретації, що вивчаються виконавським музикознавством. Оскільки наратив передбачає наявність посередника між його джерелом і отримувачем, а в музичному творі такими посередниками виступають і виконавець, і композитор, актуальні аспекти вивчення наративності в музиці полягають в осмисленні природи жанру і композиторського його втілення та виконавської інтерпретації як проблеми сучасного музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Іваницька, Я. А. (2008). *Оперна вистава як семіотичний об'єкт*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 17.
- Кутковая, Е. С. (2014). Нарратив в исследовании идентичности. *Национальный психологический журнал*, 4 (16), 23–33.

- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 271.
- Николаевська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Сергієва, О. В. (2008). *Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравинського*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 20.
- Симоненко, Н. Ю. (2015). *Нарративная песня в китайской лингвокультуре*. (Автореф. дис. ... канд. филологических наук). Сибирский федеральный университет. Красноярск, 22.
- Сухленко, И. Ю. (2017). Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 169–180.
- Тюпа, В. И. (2002). Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*, 5, 5–31.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Чжоу, Чживей (2012). *Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Шмид, В. (2008). *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 312.

REFERENCES

- Chzhou, Chzhyvei (2012). *Porivnialna interpretolohiia: shliakhy adaptatsii spivaka do inshonatsionalnykh vykonavskykh tradytsii [Comparative Interpretation: Ways to Adapt the Singer to International Performing Traditions]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Art named after I. P. Kotliarevskyi. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Ivanytska, Ya. A. (2008). *Operna vystava yak semiotychnyi ob'ekt [Opera performance as a semiotic object]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 17 [in Ukrainian].



- Khutorska, A. Y. (2009). *Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky [Composer interpretation of poetic text as artistic translation (on the example of chamber vocal music)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Art named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Kutkovaya, Ye. S. (2014). Narrativ v issledovanii identichnosti [Narrative in research of identity]. *Natsionalnyy psikhologicheskyy zhurnal – National Psychological Journal*, 4 (16), 23–33 [in Russian].
- Moskalenko, V. G. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev: Klyaksa, 271 [in Russian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2017). Autentychna vykonavska stratehiia ta yii suchasni transformatsii [Authentic executive strategy and its modern transformations]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Serhiieva, O. V. (2008). *Struktura i funktsii tekstu v rannikh baletakh I. Stravynskoho [Structure and functions of the text in I. Stravinsky's early ballets]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
- Shmid, B. (2008). *Narratologiya [Narratology]*. Moscow: Yazyki slavyanskoj kultury, 312 [in Russian].
- Simonenko, N. Yu. (2015). *Narrativnaya pesnya v kitayskoy lingvokulture [Narrative Song in Chinese Linguistic Culture]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Siberian Federal University. Krasnoyarsk, 22 [in Russian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Proizvedenie kompozitora v ispolnitelskoy praktike: tozhdestvo/identichnost-otkrytost-tselostnost [Composer's work in performing practice: sameness/identity-openness-integrity]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of Historical Musicology*, 10, 169–180 [in Russian].
- Tyupa, V. I. (2002). Oчерк sovremennoy narratologii [Essay on modern narratology]. *Kritika i semiotika – Criticism and semiotics*, 5, 5–31 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.10.2019 р.

УДК 78.071.1 (470)(092) : 78.04

DOI 10.34064/khnum2-1814

Шевчук Б. М.

ORCID 0000-0002-3212-9138

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
43025, проспект Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна

Модест Мусоргський. «Картинки з виставки»: співвідношення мелосу і колориту

АНОТАЦІЯ ■ Шевчук Б. М. Модест Мусоргський. «Картинки з виставки»: співвідношення мелосу і колориту. ■ У статті застосовується інноваційний метод інтермедіального дослідження, що полягає в спробах перекодування елементів музичної семіотичної системи в живописну й навпаки. Наведено визначення понять «мелос» і «колорит», які в різних значеннях використовуються як в музичному, так і в образотворчому мистецтві, що дозволяє розглядати їх як базові в такому перекодуванні. Метою статті є вивчення кореляції мелосу й колориту в музичному та образотворчому видах мистецтва на прикладі музичних портретів і пейзажів із циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки». За допомогою методу інтермедіального аналізу визначено співвідношення «мелос / колорит» у низці п'єс циклу. Робиться висновок щодо його залежності в п'єсах М. Мусоргського від співвідношення «мелос / колорит» у живописних ескізах В. Гартмана в контексті жанрової приналежності п'єс та картин. Так, у музичних портретах («Гном» та ін.) мелос домінує над колоритом, у зарисовках пейзажного типу («Богатирські ворота» та ін.) переважає колористична складова, що в цілому збігається із концепцією В. Гартмана. Подібний аналіз сприятиме розширенню меж виконавської свідомості й поглядів на інтерпретацію шедеврів музичного мистецтва, як і збагаченню емоційно-сислової палітри художника. ■ **Ключові слова:** *мелос, колорит, музичний портрет, музичний пейзаж, «Картинки з виставки», М. Мусоргський, В. Гартман.*



АННОТАЦИЯ ■ Шевчук Б. М. Модест Мусоргский. «Картинки с выставки»: соотношение мелоса и колорита. ■ В статье применяется инновационный метод интермедиального исследования, заключающийся в попытках перекодирования элементов музыкальной семиотической системы в живописную и наоборот. Приведены определения понятий «мелос» и «колорит», которые в разных значениях используются как в музыкальном, так и в изобразительном искусстве, что позволяет рассматривать их как базовые в таком перекодировании. Цель статьи – изучение корреляции мелоса и колорита в музыкальном и изобразительном видах искусства на примере музыкальных портретов и пейзажей из цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки». С помощью метода интермедиального анализа определяется соотношение «мелос / колорит» в ряде пьес цикла. Делается вывод о его зависимости в пьесах М. Мусоргского от соотношения «мелос / колорит» в живописных эскизах В. Гартмана в контексте жанровой принадлежности пьес и картин. Так, в музыкальных портретах («Гном» и др.) мелос доминирует над колоритом, в зарисовках пейзажного типа («Богатырские ворота» и др.) преобладает колористическая составляющая, что в целом совпадает с концепцией В. Гартмана. Подобный анализ направлен на расширение границ исполнительского сознания и взглядов на интерпретацию шедевров музыкального искусства, как и обогащение эмоционально-смысловой палитры художника. ■ **Ключевые слова:** *мелос, колорит, музыкальный портрет, музыкальный пейзаж, «Картинки с выставки», М. Мусоргский, В. Гартман.*

ABSTRACT ■ Shevchuk B. M. «Pictures at an Exhibition» by Modest Mussorgsky: the correlation of melos and colourfulness.

■ **Background.** The “melos” and “colourfulness” terms are used in various meanings both, in music and fine arts. The ambiguity of these concepts in our time of unlimited possibilities for creative experiment and bold search for new semantic levels, interest in establishing versatile inter-scientific relations allows us to apply innovative analytic methods to the works of art. Among these methods, intermedial inter-disciplinary researches seem to be extremely promising, especially when applied to such traditional, well-established forms of art as academic painting and music. The article uses **the innovative method of intermedial research**, which consists in attempts to trans-code the elements of the musical semiotic system into a pictorial one and vice versa.

B. Asafyev (1987, p. 83) determined the “melos” in music as an abstract notion that unites all the forms of melody and the properties of melodiousness: the qualitative, expressive sides of all kinds of sound correlations as sequences in time. The consistent movement of sounds in a piece of music is called “a line” (for example, a “melodic line”) that gives the reason to see a certain parallel between music and painting. Accordingly, the concept of “melos” in music correlates with the concept of “linearity” (graphics) of a picture.

The notion of “colourfulness” was first introduced in the fine arts. The colourfulness is a total of correlations of colour tones, hues, which create a certain unity and are an esthetic reflection of the colour diversity of reality (based on Bilodid, I., 1973, p. 232 and others). In musical science there is no well-established definition of this concept, however, we find such attempts: “Colourfulness [in original – ‘kolorit’ – *translator’s note*] (from the Latin ‘color’) in music – is the predominant emotional colouring of one or another episode, which is achieved by using various registers, tones, harmonic and other expressive means” (FDSTAR. Electronic music. The site of composers, CJs and DJs). The adjoined concept “colouristics” is used, which is described as follows: “... colouristics – music of subtle and colorful sounds, in which all tones are distinguished (the beginning of the Etude in G sharp minor by Chopin, the scene of the transformation of fishes in the 4th Picture of “Sadko”, bell harmonies by M. P. Mussorgsky, S. V. Rachmaninoff)” (Maklygin, A., 1990, in *Musical Encyclopedic Dictionary*).

The purpose of this article is an attempt to determine the correlation of melos and colourfulness in the musical and fine arts on the example of musical portraits and landscapes from the M. Mussorgsky’s “Pictures at an Exhibition” cycle.

Research results. The “Pictures at an Exhibition” piano cycle is created under impression of works by Viktor Hartmann, the artist, architect, and designer. The content of the cycle is a vivid example of music and painting interrelation, therefore it gives an occasion to detailed intermedial analysis to understand the melos and colourfulness correlation in the musical pictures.

So, the peculiarities of the melos in *“The Gnome”* are the quick broken zigzag lines, contains brief chromatic motifs, separated by pauses, grace notes and trills. A special role is given to syncopation, which imitate the Gnome’s limping gait. The texture of M. Mussorgsky’s piece – the octave movement in the party of the right and the left hands without a clearly defined accompaniment can be seen as a musical



analogy to colourfulness of V. Hartmann's sketch with its transparent background. Thus, in Mussorgsky's play "The Gnome", melos prevails over colourfulness that coincides with the ratio of melos / color in V. Hartmann's sketch, since the artist gave preference to drawing creating this picture as monochrome one.

"The Old Castle" is extremely colourful, as the composer deals great importance to modal, harmonic and textural factors. In general, it can be argued that the composer inherits the ratio of drawing and colouring in the painting by V. Hartmann, embodying the overall emotional and colourful palette of the picture with the help of tonality ("mysterious" G sharp minor) and texture (*basso ostinato* as an expression of the statics of the massive old building).

Melos prevails over colourfulness and expresses the individuality of images in the *"Samuel Goldenberg and Schmuyle"*, the musical portrait based on two paintings by V. Hartmann ("Poor Jew", "Rich Jew in the Fur Hat"). The melodic (linear) component of the work is represented by two musical themes. The first is a characterization of a rich man, in which ascending intonations are used as a symbol of his high social status, by analogy with the proudly raised head and upward glance in the painting by V. Hartmann. The melodic theme of a poor Jew with a downward motion corresponds with the image of the poor man's stooped figure. "Colour" of the musical portrait, as in the V. Hartmann's painting, serves only as a background.

In the piece *"Catacombs. Roman Tomb"*, the colorfulness prevails over the melos, The "gloomy" tonality (B minor) and the figurative textural techniques used by the composer (the sound of the melody against the background of tremolo octaves in high register, which can be compared with flickering lantern light in the darkness of the tomb, also juxtaposition of the fragments of the theme in different registers, creating contrasts of light and darkness), clearly reflect the overall colouring of the painting by V. Hartmann.

In the musical portrait *"The Hut on Hen's Legs (Baba Yaga)"* melos prevails over colorfulness, because it is with the help of melodic means that the portrait of a fairy-tale character is depicted, while the coloristic component of the music in this composition corresponds to the sketch of V. Hartman (where the clock in the house's form depicted) only partially and plays the role of a landscape background (tremolo and triplets in accompaniment performing a coloristic function).

"The Bogatyr (Great) Gates (In the Capital in Kiev)" is based on V. Hartmann's the architectural and painting project of the city gate. Melos of the composition is

presented by three contrasting themes. The graphic drawing of some fragments of these themes associatively correlates with the individual elements of the graphics of V. Hartmann's picture (the peaked line of the passage in the right hand's party, the tremolo-like figures). The colourfulness of the piece expresses in part by its texture and tone (E Flat Major, according to N. Rimsky-Korsakov, the tone of "walls and cities"). In V. Hartmann's painting, the drawing prevails over colour; however, M. Mussorgsky rethought the melody / colourful ratio in the piece. Melos conveys only some of the features of the drawing, its most important lines, while textural and coloristic musical means reproduce both, the linear side of the image and colouristics as such, that is, the colouristic component dominates.

Conclusions. 1. The melos/colourfulness correlation in M. Mussorgsky's cycle is regulated as follows: melos prevails over colouring in the pieces "*The Gnome*", "*Samuel Goldenberg and Schmuyle*", "*The Hut on Hen's Legs (Baba Yaga)*"; colourfulness prevails over melos in "*The Old Castle*", "*Catacombs. Roman Tomb*", "*The Bogatyr Gate in Kyiv*".

2. The melos / colourfulness correlation in the analyzed pieces from M. Mussorgsky's cycle corresponds with the melos / colourfulness correlation in the respective V. Hartmann's paintings. The musical portrait of Baba Yaga in "*The Hut on Hen's legs*" is an exception: V. Hartman painted the stylized clock as an example of decorative and applied art, but M. Mussorgsky emphasized the reflection of the fairy-tale image; as well as "*The Bogatyr Gate*", where colouristics and volume prevail over graphics and planeness of the architectural sketch.

3. The main expressive means of creating a portrait, as a rule, is the melody (melos), and the landscape—tonality, texture, timbre (colourfulness). The intermedial analysis of the above portraits and landscapes from M. Mussorgsky's piano cycle confirms this concept. ■ **Key words:** *melos, colourfulness, colour, colouring, musical portrait, musical landscape, "Pictures at an Exhibition", M. Mussorgsky, V. Hartmann.*



Постановка проблеми, наукова новизна та методологія дослідження. Терміни «мелос» і «колорит» у різних значеннях використовуються як у музичному мистецтві, так і в образотворчому. Багатозначність цих понять в наш час необмежених можливостей для



творчого експерименту, сміливих пошуків нових семантичних рівнів, зацікавлення у розширенні горизонтів свідомості, встановлення різнобічних міжнаукових зв'язків дозволяє застосовувати й новітні методи аналізу творів мистецтва. Серед них надзвичайно перспективним видається метод інтермедіальних досліджень, особливо у застосуванні до таких традиційних, усталених видів мистецтва, як академічні живопис і музика.

Отже, у статті застосовується **метод інтермедіального дослідження**, що полягає в спробах перекодування елементів музичної семіотичної системи в живописну на прикладі музичних картин (портретів і пейзажів) з фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки».

Б. Асаф'єв визначив, що в музиці мелос – це поняття, що об'єднує всі форми мелодії та властивості мелодійності – якісну, виражальну сторони всіх видів звуковідношень як послідовностей у часі (Асаф'єв, Б., 1987, с. 83). Послідовний рух звуків у музичному творі називають лінією («мелодична лінія»). Це дає підстави вбачати певну паралель між лінією в музиці та в живописі. Відповідно, поняття «мелос» в музиці корелює з поняттям «лінійність рисунку».

Поняття колориту вперше з'явилося саме в образотворчому мистецтві. Так, колорит – це сукупність співвідношень кольорових тонів, що створюють певну єдність і є естетичним втіленням кольорового різноманіття дійсності. Або: «Співвідношення фарб, кольорів по тону, насиченості, що створює певну єдність картини, фрески і т. ін.» (Білодід, І., 1973, с. 232). В музичній науці немає усталеної дефініції поняття «колорит», однак знаходимо й спроби визначити його: «Колорит (від лат. color – колір) в музиці – переважне емоційне забарвлення того чи іншого епізоду, що досягається використанням різних регістрів, тембрів, гармонічних і інших виразних засобів» (FDSTAR. Електронная музыка. Сайт композиторов, CJ-ев и DJ-ев). Використовується суміжне поняття «колористика», яке розкривається таким чином: «(1) колористика – музика тоно-фарбових звучностей, в яких розрізняються всі тони (початок етюдів gis-moll Шопена, сцена перетворення риб в 4-й картині “Садка”, дзвонів гармонії у М. П. Мусоргського, С. В. Рахманінова)» (Маклыгин, А., 1990, с. 514).

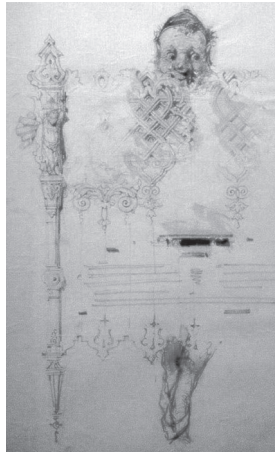
Метою статті є спроба визначення кореляції мелосу і колориту в музичному й образотворчому видах мистецтва на прикладі музичних портретів і пейзажів із циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки».

Огляд літератури. Піаністичну спадщину М. Мусоргського в контексті європейського музичного мистецтва дослідив В. Сирятський (2001); творчість М. Мусоргського, зокрема, фортепіанний цикл «Картинки з виставки», вивчали Л. Полякова (1951), Р. Берченко (2003), А. Скрябіна (2015) та інші дослідники.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанний цикл М. Мусоргського «Картинки з виставки» написаний під враженням робіт художника В. Гартмана. Матеріал циклу є яскравим зразком кореляції музики та живопису, а тому вартий детального інтермедіального аналізу з метою з'ясування співвідношення мелосу й колориту в музичних картинах.

«Гном». Основою художнього образу музичного портрета М. Мусоргського «Гном» став ескіз В. Гартмана із зображенням дитячої іграшки – щипців для розколювання горіхів у вигляді гнома (Прикл. 1).

Прикл. 1¹



¹ Тут і далі використані ілюстративні матеріали сайтів Вікіпедія та Pinterest: https://ru.wikipedia.org/wiki/Картинки_с_выставки; https://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition; <https://www.pinterest.co.uk/pin/613263674239748390/>.



Мелос п'єси складається зі швидкої, ламаної, зигзагоподібної лінії, яка містить короткі альтеровані мотиви, розділені паузами, форшлаги й трелі. Особлива роль належить синкопам, утворюваним за допомогою *sf* на першій та другій долі в розмірі 3/4, які імітують ходу з накульгуванням. Також синкопи можна уподібнити до переривчастих ліній в центрі ескізу В. Гартмана, форшлаги – до завитків, якими помережений рисунок, а трелі – до дрібних хвилястих ліній (Прикл. 2).

Прикл. 2



А зигзагоподібний октавний рух мелодії з постійними підйомами і спадами візуально нагадує мереживо на дерев'яному тлі зображення іграшки. Тут октава немов би позначає потовщену лінію дерев'яного плетива (Прикл. 3).

Прикл. 3



Фактурне викладення п'єси М. Мусоргського – октавний рух в партії правої і лівої руки без яскраво визначеного акомпанементу може розглядатися як музична аналогія колористиці живописного ескізу В. Гартмана з його прозорим фоном. За музичним словником Д. Кука (Cooke, D., 1989), гармонічний інтервал октави виражає об'єм. Оскільки художником зображено об'ємний предмет – іграшку, композитор передав цей об'єм за допомогою примноження обертонового багатства октави – саме рух в октаву є основною особливістю колориту музичного твору (Прикл. 4).

Прикл. 4



Таким чином, у п'єсі М. Мусоргського «Гном» мелос домінує над колоритом, що збігається із співвідношенням мелосу / колориту в ескізі В. Гартмана, адже художник надав перевагу рисунку, створивши картину в монохромних тонах.

«Старий замок». Мелос музичної п'єси-пейзажу «Старий замок» за мотивами однойменної картини В. Гартмана (Прикл. 5) представлений плавною мелодичною лінією з чітко визначеними геометричними контурами. Його особливістю є рух мелодії, який фрагментарно відтворює лінії зображення замку. Розглянемо мелодичний рисунок, де вертикальній лінії дверного отвору або вікна споруди відповідає гармонічний інтервал октави, а горизонтальній лінії – мелодичний інтервал прими (Прикл. 6).

Про гострокінечну лінію даху нагадують висхідні звороти мелодії: II – #VI – II; IV – I – IV; VI – I – VI.



Прикл. 5



Прикл. 6





Будь-яка архітектурна споруда – це втілення статички. У колориті п'єси М. Мусоргського таким яскравим вираженням статички є остинатний бас на звуці *gis* (Прикл. 7).

Прикл. 7



У п'єсі М. Мусоргського колорит переважає над мелосом, адже композитор надав важливого значення ладо-гармонічним і фактурним чинникам. Отже, можна стверджувати, що композитор наслідує співвідношення рисунку й колориту картини В. Гартмана, повторивши рух ліній в мелодії, а загальний колорит картини втілюючи за допомогою тональності та фактури.

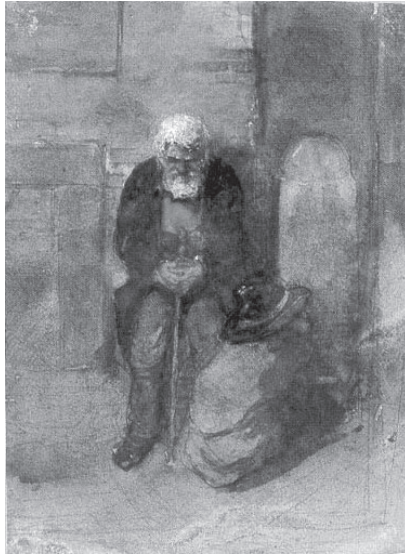
«Два євреї, багатий і бідний».

Прикл. 8





Прикл. 9



Музична п'єса М. Мусоргського «Два євреї, багатий і бідний» написана за двома картинами В. Гартмана – «Сандомирський єврей» (бідний) (Прикл. 9) і «Єврей у хутряній шапці. Сандомир» (багатий) (Прикл. 8). Мелодійна складова твору представлена двома музичними темами. Перша – портрет багатія, в характеристиці якого використані висхідні інтонації як символ високого соціального статусу персонажа, за аналогією з гордо піднятою головою та спрямованим вгору поглядом на картині В. Гартмана (Прикл. 10).

Прикл. 10



Тема бідного єврея, навпаки, відрізняється низхідним рухом мелодії та відповідає зображенню постаті бідняка: сутулі плечі, опущена голова, спрямований вниз погляд (Прикл. 11).

Прикл. 11



В створенні колориту п'єси першочергову роль відіграє тональність b-moll, яку М. Римський-Корсаков вважав забарвленою в один із найпохмуріших тонів (Ястребцев, В., 1908). Тональні фарби п'єси відображають загальний колорит обох портретів В. Гартмана: домінування похмурих темних відтінків у фоні та вбранні героїв.

У творі М. Мусоргського мелос домінує над колоритом і виступає виразником індивідуальності образів. Колорит музичного портрета, як і в картині В. Гартмана, слугує лише тлом.

«Катакомби. Римська гробниця».

На картині В. Гартман зобразив себе, архітектора О. Кенеля та провідника під час екскурсії в римських катакомбах Парижа (Прикл. 12). Фігури відтворені серед мороку гробниці, в освітленні ліхтаря (Полякова, Л., 1951, с. 21). Музичне полотно складається з двох частин: «Катакомби. Римська гробниця», «З мертвими мертвою мовою». Основна музична тема звучить в другій частині. Мелодична лінія, фрагменти якої повторюються в різних регістрах фортепіано, таким чином тембрально збагачує і колористику п'єси. Так, виклад мелодії в середньому регістрі може асоціюватися зі світлими розмитими лініями силуетів, а проведення музичної лінії в октавному викладі в басах – темною чіткою лінією силуету людини на передньому плані картини, та, ширше – із контрастом світла й темряви (Прикл. 13).



Прикл. 12



Прикл. 13

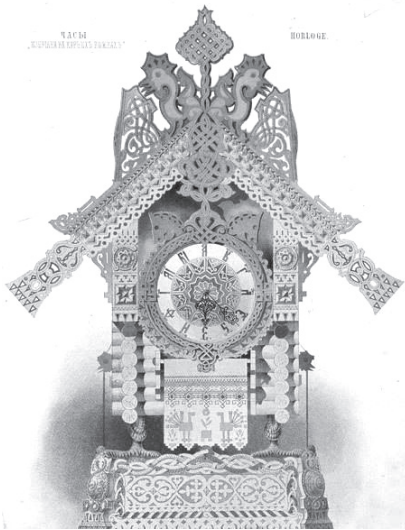
Крім того, колорит музичної картини створюється за допомогою тональності й фактури акомпанементу. Тональність частини «З мертвими мертвою мовою» – *h-moll* – за визначенням М. Римського-Корсакова, забарвлена в сіро-сталевий із зеленкуватим відливом колір (Ястребцев, В., 1908). Особливість фактури музичного

твору полягає в звучанні мелодії на фоні октав тремоло у високому регістрі, що можна порівняти з мерехтінням світла ліхтаря в темряві гробниці.

Таким чином, у музичній зарисовці М. Мусоргського колорит переважає над мелосом, а «темна» тональність і зображальні фактурні прийоми, які використовує композитор, яскраво відображають загальний колорит картини В. Гартмана.

«Хатка на курячих лапках (Баба-Яга)».

Прикл. 14



У В. Гартмана «Хатка на курячих лапках» (Прикл. 14) – це проєкт годинника, стилізованого під будинок Баби-Яги. В той же час, у М. Мусоргського відповідна п'єса виступає портретом Баби-Яги. Проте, знаходимо мелодичні елементи, які втілюють елементи рисунку. Мелодійна складова музичного портрета являє собою сукупність різноманітних тем токатного характеру; при цьому графічний обрис ламаної мелодії (Прикл. 15) нагадує паралельні діагональні лінії в оздобленні годинника (Прикл. 16).



Прикл. 15



Прикл. 16



Також особливістю мелосу п'єси є форшлаги (Прикл. 17), які можуть асоціюватися із завитками (Прикл. 18).

Прикл. 17



Прикл. 18



Крім того, тріольний акомпанемент у партії правої руки (Прикл. 19) візуально повторює основний елемент декору годинника – хвилясті лінії (Прикл. 20, 20a).

Прикл. 19



Прикл. 20–20a



Колорит п'єси виражений за допомогою тональності. Основною тональністю твору є C-dur, який, за М. Римським-Корсаковим, забарвлений у білий колір (Ястребцев, В., 1908). Знаходимо паралель з ескізом В. Гартмана, де в центрі полотна зображений білий циферблат годинника.

Крім того, мелос і колорит п'єси втілюють художній образ Баби-Яги. Так, низхідні стрибки на велику септиму, акордовий виклад мелодії з форшлагами у верхньому регістрі та ламана лінія мелодії змальовують портрет фантастичного персонажа. Тремоло й тріолі в акомпанементі, що виконують колористичну функцію, слугують пейзажним фоном.

У музичному портреті «Хатка на курячих лапках (Баба-Яга)» мелос переважає над колоритом, оскільки за допомогою саме мелодичних засобів відображено основні лінії рисунку ескізу В. Гартмана та змальовано портрет казкового персонажа, тоді як колористична складова музичного твору відповідає колориту картини В. Гартмана лише частково і відіграє роль пейзажного фону.

«Богатирські ворота (У стольному граді у Києві)».

Прикл. 21



Музичний пейзаж М. Мусоргського «Богатирські ворота» написаний на основі архітектурного проекту міських воріт В. Гартмана (Прикл. 21). Мелодійне начало представлено в п'єсі трьома контрастними темами. Графічний рисунок деяких фрагментів цих тем асоціативно корелює з окремими елементами графіки картини В. Гартмана. Так, ламана гостроконечна лінія частини пасажу партії правої руки

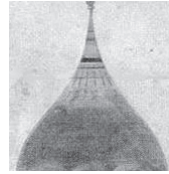


(такти 51–56, Прикл. 22) графічно подібна до лінії куполу храму на рисунку (Прикл. 23).

Прикл. 22



Прикл. 23



Крім того, тремолоподібні фігурації у тактах 106–109 (Прикл. 24) нагадують хвилясту лінію в оздобленні споруди (Прикл. 25).

Прикл. 24

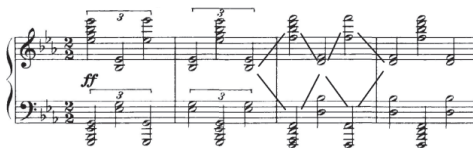


Прикл. 25



У тактах 113–118 лінія мелодії та акомпанементу загалом немов утворюють геометричну фігуру – ромб (Прикл. 26). Ромби присутні і в елементах декору будівлі воріт (Прикл. 27).

Прикл. 26



Прикл. 27



Колорит п'єси виражений частково фактурою і ладотональністю. Тональність п'єси Es-dur цілком відповідає колориту картини В. Гартмана. Так, за версією М. Римського-Корсакова, Es-dur – це тональність мурів і міст, а Б. Асаф'єв стверджував, що ця тональність викликає відчуття сині неба (Ванечкіна, І. & Галеев, Б., 2003). Звідси випливає, що, за двома версіями, обрана тональність з точністю відповідає колориту архітектурно-живописного ескізу, адже на ньому зображена міська споруда – в'їзна брама, на тлі блакитного неба.

В картині В. Гартмана рисунок переважає над колоритом. Хоча М. Мусоргський в цілому надихався картиною, він переосмислив співвідношення мелосу / колориту в п'єсі. Мелос передає лише деякі особливості рисунку, його найважливіші лінії, тоді як фактурно-колеристичні музичні засоби відтворюють як лінійну сторону образу, так і власне колористичну, тобто колористична складова домінує.

Отже, інтермедіальний аналіз портретів і пейзажів із циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського дозволяє дійти ряду **висновків**.

1. Співвідношення мелосу / колориту в п'єсах М. Мусоргського врегульовано таким чином:

- мелос домінує над колоритом у п'єсах «Гном», «Два євреї, багатий і бідний», «Хатка на курячих лапках (Баба-Яга)»;
- колорит домінує над мелосом у п'єсах «Старий замок», «Кагакомби. Римська гробниця» і «Богатирські ворота (У стольному граді у Києві)».

2. Співвідношення мелосу / колориту в проаналізованих п'єсах циклу в цілому відповідає такому в картинах В. Гартмана, якими надихався композитор. Виняток становить музичний портрет «Хатка на курячих лапках (Баба-Яга)» (адже В. Гартман зобразив стилізований годинник як приклад декоративно-вжиткового мистецтва, а М. Мусоргський зробив акцент на втіленні образу Баби-Яги).

3. Основним виражальним засобом при створенні портрета, як правило, виступає мелодія (мелос), а пейзажу – ладотональність, фактура, тембр (колорит). Інтермедіальний аналіз вищезгаданих портретів і пейзажів із фортепіанного циклу М. Мусоргського підтверджує цю концепцію.



4. Результати такого аналізу сприятимуть розширенню меж виконавської свідомості і оновленню поглядів на інтерпретацію шедеврів музичного мистецтва та збагаченню емоційно-сміислової палітри художника.

ЛІТЕРАТУРА

- Асафьев, Б. (1978). *Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий*. 2-е изд. Москва: Советский композитор, 200.
- Берченко, Р. (2003). *Композиторская режиссура М. П. Мусоргского*. Москва: Едиториал УРСС, 224.
- Білодід, І. К. (Ред.). (1973). *Словник української мови* (Тт. 1–11). Т. 4. Київ: Наукова думка, 840.
- Ванечкина, И. А. & Галеев, Б. М. (2003). «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. В кн. *Русская музыка и традиция*, сс. 182–195. Казань: Консерватория. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm
- Гете, И. В. (2011). *Учение о цвете. Теория познания*. Москва: Либроком, 200.
- Колорит. *FDSTAR. Электронная музыка. Сайт композиторов, СJ-ев и DJ-ев*. Получено 11.09.2019 с https://fdstar.com/music_terms/rus_K/Kolorit/
- Маклыгин, А. Л. (1990). Сонорика. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Келдыш Г. В. (Ред.). Москва: Советская энциклопедия, 514–515.
- Полякова, Л. (1951). «*Картинки с выставки*» М. Мусоргского. Москва; Ленинград: Музгиз, 29.
- Сирятський, В. О. (2001). *Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 17.
- Скрябина, А. С. (2015). «*Картинки с выставки*» М. Мусоргского в стилевых диалогах с современностью. *Южно-Российский музыкальный альманах, 1(18)*, 74–79.
- Ястребцев, В. (1908). О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова. *Русская музыкальная газета*, № 39–40, 842–845. URL: <http://www.synaesthesia.ru/Korsakov.pdf>
- Cooke, Deryck. (1989). *The language of music*. Oxford University Press, 289.



REFERENCES

- Asafyev, B. (1978). *Putevoditel po kontsertam: Slovar naibolee neobkhodimyykh terminov i ponyatiy [Guide to concerts: Dictionary of the most necessary terms and concepts]*. 2nd ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 200 [in Russian].
- Berchenko, R. (2003). *Kompozitorskaya rezhissura M. P. Musorgskogo [Composer directing by M. P. Mussorgsky]*. Moscow: Editorial URSS, 224 [in Russian].
- Bilodid, I. K. (Ed.). (1973). *Slovyuk ukrainskoi movy [Dictionary of the Ukrainian Language]*. (Vols. 1–11). Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka, 840 [in Ukrainian].
- Cooke, Deryck. (1989). *The language of music*. Oxford University Press, 289.
- Gete, I. V. (2011). *Uchenie o tsvete. Teoriya poznaniya [The doctrine of color: The theory of knowledge.]*. Moscow: Librokom, 200 [in Russian].
- Kolorit [Colourfulness]. *FDSTAR. Elektronnaya muzyka. Sayt kompozitorov, CJ-ev i DJ-ev – Electonic music. Site of composers, CJs and DJs*. Retrieved September 11, 2019 from https://fdstar.com/music_terms/rus_K/Kolorit/ [in Russian].
- Maklygin, A. L. (1990). Sonorika [Sonorica]. *Muzykalnyy entsiklopedicheskiy slovar – Musical Encyclopedic Dictionary*. Keldysh G. V. (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 514–515 [in Russian].
- Polyakova, L. (1951). «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo [«Pictures at an Exhibition» by M. Mussorgsky]. Moscow: Leningrad: Muzgiz, 29 [in Russian].
- Skryabina, A. S. (2015). «Kartinki s vystavki» M. Musorgskogo v stilevykh dialogakh s sovremennostyu [«Pictures at an Exhibition» by M. Mussorgsky in style dialogues with modernity]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanakh – South Russian Musical Almanac*, 1(18), 74–79 [in Russian].
- Syriatskiy, V. O. (2001). *Pianistychna spadshchyna Musorhskoho v konteksti yevropeiskoi fortepiannoi kultury [Mussorgsky's pianist legacy in the context of European piano culture]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 17 [in Ukrainian].
- Vanechkina, I. A. & Galeev, B. M. (2003). «Tsvetnoy slukh» v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [«Color hearing» in the works of N. A. Rimsky-Korsakov]. In *Russkaya muzyka i traditsiya – Russian music and tradition*, pp. 182–195. Kazan: Konservatoriya. Retrieved from: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm [in Russian].



Yastrebtsev, V. (1908). O tsvetnom zvukozozertsanii N. A. Rimskogo-Korsakova [About color sound-contemplation of N. A. Rimsky-Korsakov]. *Russkaya muzykalnaya gazeta – Russian Musical Newspaper*, no. 39–40, 842–845. Retrieved from <http://www.synaesthesia.ru/Korsakov.pdf> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2019 р.

УДК 780.641.082.4 (355) : 78.04

DOI 10.34064/khnum2-1815

Таваккол Эхсан

ORCID 0000-0002-6190-026X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Внемзыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Реза Вали

АННОТАЦИЯ ■ Таваккол Эхсан. Внемзыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Реза Вали. ■ В статье рассмотрены особенности программы, истоки и символизм внемзыкальных образов Концерта для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» ирано-американского композитора рубежа XX–XXI вв. Реза Вали. Поэтическим импульсом Концерта послужило стихотворение «Зов начала» иранского поэта-символиста XX ст. С. Сепехри. В Концерте воссоздаются основные образы стихотворения – одинокого путника и агрессивного мира, окружающего его; затрагиваются темы трагических общечеловеческих событий современности и поиска человеком духовного пути к Богу. Композитор органично соединяет музыкальное мышление и языковые элементы традиционной

иранской музыки (систему ладов, связанных с определёнными типами мелодий, характерный ритм, способы развития музыкального материала) с современными европейскими техниками композиторского письма, что обусловлено осмыслением поэтического первоисточника. ■ **Ключевые слова:** *Реза Вали, концерт, ней, суфизм, символ, иранская музыка, европейская музыка.*

АНОТАЦІЯ ■ Таваккол Ехсан. Позамузичний зміст і способи його втілення в Концерті Реза Вали для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини». ■ У статті розглянуті особливості програми, витoki і символізм позамузичних образів Концерту для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» ірано-американського композитора межі ХХ–ХХІ ст. Реза Вали. Поетичним імпульсом Концерту є вірш «Поклик начала» іранського поета-символіста ХХ ст. С. Сепехрі. У Концерті відтворюються основні образи вірша – самотнього мандрівника та агресивного світу, що його оточує; порушуються теми трагічних загальнолюдських подій сучасності і пошуку людиною духовного шляху до Бога. Композитор органічно поєднує музичне мислення і мовні елементи традиційної іранської музики (систему ладів, пов'язаних з певними типами мелодій, характерний ритм, способи розвитку музичного матеріалу) зі сучасними європейськими техніками композиторського письма, що зумовлене осмисленням поетичного першоджерела. ■ **Ключові слова:** *Реза Вали, концерт, ней, суфизм, символ, іранська музыка, європейська музыка.*

ABSTRACT ■ Tavakkol Ekhsan. Extra-musical content and the ways of its embodiment in the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by Reza Vali.

■ **Background.** This article discusses the features of the program, the origins and symbolism of extra-musical images of the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by the Iranian-American composer of the XX–XXI centuries Reza Vali. There are also some features of the Concerto’s musical material analyzed: the form, instrumentation, and thematic, as well as the influence of Iranian musical traditions.

There are no published scientific musicological materials devoted to the consideration of this Concerto from the point of view the comprehensive analysis. In periodical non-scientific literature, only four publications were found regarding



this work. These include the article by the American writer Marakay Rogers, in which she gave a brief overview of the music of the Concerto and expressed her favorable impression of the composition. We also have the short article-annotation of American musicologist Brent Reidy and the article by American writer and journalist Lee Passarella written in connection with the release of the album, and the fragment of the interview by American musicologist Ellen Moysan with Reza Vali, where the composer spoke about the using Persian musical system in the Concerto for Ney and Orchestra.

The purpose of this article is to consider the specifics of the Concerto for Ney and Orchestra by R. Vali in the aspect of the author's embodiment of the chosen program, as well as the peculiarities of Iranian traditional culture and music and their influence on professional academic music.

Methods. The historical method was used to uncover the genesis of the "Sama" genre, also to study the genre features of the Concerto cycle; for considering the features of the structure and thematism of the Concerto the system-analytical method was used.

Research results. The Concerto for Persian Ney and Orchestra "Toward That Endless Plain" was created by Reza Vali in Boston in 2003. In the composer's legacy, this is the second big work in the concerto genre (for solo instrument and orchestra) and the first his work for an orchestra, which he composed on the base of the Persian traditional musical system. In addition to this Concerto, the composer wrote the Concerto for Flute and Orchestra (1992) and the Concerto for Kamanche and Ney with Orchestra (2009).

The peculiarities of the musical material and its development are determined by the composer's comprehension of the poem "Call of the Beginning" of the 20th century Iranian poet Sohrab Sepehri. Recreating the main images of the poem in the Concerto – the images of a mystic lonely traveler and aggressive surrounding world opposed to him – R. Vali touches on the topics of conflicting relations between an individuality and a society, the tragic panhuman events of our time, and also – of the searches of a lonely person on his spiritual path to God.

Understanding the origins of the Concerto's program and the essence of the images will allow performers and listeners to more deeply penetrate the spirit and idea of the composition. The program of the Concerto is presented as following: the name, epigraph, headings for each part and the author's notes to the program. The theme, the idea, the content and the images of the Concerto and its connection

with the tragic events of the modern world are expressed through the philosophy of Sufism and the symbols contained in it, that was used around 800 years ago by Jalal ad-Din Muhammad Rumi. Reza Vali believes that Sohrab Sepehri contacts the philosophy of ancient poets to the literature of the 20th century.

To express the basic musical idea – the search for the path of a human to God and the achievement of unity with him – the composer turns to the solo timbre of the Persian wood wind instrument Ney, which is the bearer of the image of sadness, loneliness, separation from the motherland. The sound of Ney, associated with spiritual search, is presented in Parts I, II and III of the Concerto. In *Prelude* and *Interlude*, Ney does not play anything. The theme of the danger is embodied in the *Prelude* and *Interlude* through the atonal technique and dissonant sounds of the instruments of the symphony orchestra that associates with the tragic war events that threaten all of humanity and their consequences.

R. Vali used both, the European musical (three-part) form and the structures inherent in Iranian music (the *mosaic* form in Parts I and III based on the classical repertoire of Iranian music (*Radif*), and the *Nobat* form in Part II). The structure of the cycle is due to the program concept; its specifics are two additional sections designated as *Prelude* (before Part I) and *Interlude* (between Parts II and III). The program led to a change in the sequence of tempo characteristics of the parts in the overall composition of the cycle, which is different from genre customary in a concerto of Western European music. In the R. Vali's Concerto, Parts I and III are slow and Part II is fast.

All the headings of the parts correlate with the mystical philosophy of Sufism. The author represents the headings in the score in two languages – Iranian and English that allows a deeper clarification of their semantic characteristics:

“Prelude” – “Chezolmát” / “The Abyss”;

Part I – “Gozar” / “Passage”;

Part II – “Sámâ” / “Ecstatic Dance”;

“Interlude” – “Bargasht” / “Return to the Abyss”;

Part III – “Foroud va Fánâ” / “Descent and Dissolve”.

In figuratively semantic plan, *Prelude* and *Interlude* are in opposition to the three main parts of the Concerto. The cruel, destructive images of the material world that presented in *Prelude* and *Interlude* are set against the world of concentrated contemplation, the search of spiritual path for a person, recreated in the I, II and III Parts of the cycle.



The musical language of the Concerto has roots in the vocal and instrumental Iranian traditional music – the ancient *Dastgāh* modal system and *maqam* forms.

The medium size of the symphony orchestra is used in the Concerto. The group of brass and percussion instruments is especially important in creating the atmosphere of cruelty and violence and achieving the wild harsh sound. For showing an impending catastrophe, in finish fragment of *Prelude*, the composer introduces large and small electronic sirens into the orchestra.

Conclusions. The extra-musical content and images of the R. Vali's Concerto for Persian Ney and Orchestra and its connection with the tragic events of the modern world history are expressed through the philosophy of Sufism and its symbols. These philosophical ideas, images and symbols are embodied by the composer on various levels of the work as the structural and artistic integrity:

1) at the level of the structure of the modified three-part cycle; 2) in cycle's tempo organization; 3) in the use of the system of the traditional Iranian music (*dastgāh* and *maqam*) in I, II, III parts; 4) in the use of principally distinct thematism in the *Prelude* and *Interlude* in comparison with the main parts; 5) at the level of the timbre and texture organization – in the semantization of the Ney's timbre and in multifarious, in terms of imagery, interpretation of the orchestra.

■ **Key words:** *Reza Vali, Concerto, Persian Ney, Sufism, symbol, Iranian music, European music.*



Введение. Концерт для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» (2003) современный ирано-американский композитор Реза Вали создал в г. Бостоне в зрелый период творчества. В наследии композитора рассматриваемый Концерт стал вторым из крупных циклических произведений для солирующего инструмента с оркестром. Кроме названного Концерта, композитор сочинил Концерт для флейты с оркестром (1992) и Концерт для команча и нэя с оркестром (2009).

Обзор литературы. В музыковедческой литературе, к сожалению, отсутствуют опубликованные научные материалы, посвящённые рассмотрению Концерта для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Р. Вали с точки зрения его глубокого,

всестороннего анализа. В периодических ненаучных изданиях было обнаружено лишь четыре публикации по поводу данного Концерта. В их число входит статья американского писателя Маракайи Роджерс, в которой автор выступила с кратким обзором музыки Концерта и выразила своё благоприятное впечатление от прослушанного в связи с премьерой сочинения. Отметим также краткую статью-аннотацию американского музыковеда Брента Рейди и статью американского писателя и журналиста Ли Пассареллы, написанные в связи с выходом одноименного альбома (компакт-диска) Р. Вали (2013), а также фрагмент интервью американского музыковеда Эллен Мойсан с Р. Вали, где композитор высказался об использовании персидской системы в рассматриваемом Концерте и в своём творчестве.

Актуальность исследования, таким образом, обусловлена высокими художественными качествами Концерта для нэя с оркестром Р. Вали и недостаточной изученностью симфонического творчества композитора.

Целью статьи является рассмотрение специфики Концерта для нэя с оркестром Р. Вали в аспекте воплощения автором избранной программы, а также круга образов иранской традиционной культуры и музыки, их влияния на профессиональную академическую музыку.

Методология. Исторический метод использован при раскрытии истории возникновения жанра «Сама», исследовании жанровых особенностей цикла Концерта; системно-аналитический метод применяется при рассмотрении особенностей структуры и тематизма Концерта.

Изложение основного материала. Концерт для нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» относится к числу программных сочинений Р. Вали. Программа изложена в виде следующих составляющих: общего названия, эпиграфа, заголовков к каждой части и авторских «Примечаний к программе “На пути к этой бесконечной равнине”» (Vali, R., 2019). Содержание Концерта было вдохновлено стихотворением иранского поэта-мистика, символиста XX в. Сохраба Сепехри «Зов начала» (Sepahri, S., 2012, сс. 241–242), фрагмент которого композитор предположил своему сочинению в качестве эпиграфа (на английском и иранском языках):



*Я должен уйти сегодня вечером.
Я чемодан с собой возьму, в котором, быть может,
Рубаха одиночества моего поместится.
Я должен отправиться в путь
В края, где мифические деревья растут.
К этой бесконечной равнине,
Которая всегда
Без слов зовёт меня к себе.*

Стихотворение наполнено глубоким философским и сакральным смыслом. Подобную же концепцию выстраивает выдающийся персидский поэт XIII в., основатель суфизма Дж. Руми (Shafiei Kadkani, M., 2006):

*– Откуда я пришел? / Куда я иду? / Не знаю. / Где моя родина,
наконец-то? / Моя душа пришла из мест далеких, / Откуда она ро-
дом, туда же и вернётся.*

Стихотворение С. Сепехри затрагивает вечную тему отношений личности и Бога. Основная идея сочинения – стремление человека уйти от всего того, что разрушает его жизнь, поиск светлого начала, единения с Богом и нового обретения себя. Уход от повседневности и обретение свободы поэт видит в духовном, мистическом странствии страждущей души в то «никуда», что всегда влечёт человека, в путешествии к некоему началу – вечной субстанции.

Глубоко символические и связанные с эстетикой суфизма тема, идея и содержание стихотворения «Зов начала» С. Сепехри нашли отражение в Концерте Р. Вали, в котором композитор касается ещё и темы конфликтных отношений личности и социума, трагических общечеловеческих событий современности. Воссоздавая в Концерте основные образы стихотворения – образы одинокого путника и противопоставленного ему агрессивного окружающего мира, композитор закрепляет за ними звучание определённых тембров: с одной стороны, солирующего духового инструмента нэя, с другой – всего оркестра. Композитор поясняет: «На протяжении всего концерта соло нэя характеризует образ одинокого странника, пытающегося найти свой путь к Богу, в то время как оркестр воплощает чуждую ему, раз-

рушительную внешнюю среду» (Vali, R., 2019). Отметим, что композитор не случайно избрал в качестве солирующего инструмента в Концерте именно нэй – древний персидский народный инструмент, воспетый в стихотворениях многих персидских поэтов разных эпох. Его особый, окрашенный печалью, тембр, напоминающий звучание человеческого голоса, традиционно является символом одиночества, разлуки и тоски по Родине.

Цикл Концерта – трехчастный, в чём можно усмотреть опору на модель сольного концерта, сложившуюся в европейской музыкальной традиции. Строение цикла весьма специфично, что обусловлено программным замыслом. Все части Концерта имеют заголовки на двух языках (иранском и английском), которые основаны на постулатах мистической философии и суфизма:

Прелюдия – «Câhezolmât» («Колодец тьмы»); «The Abyss» («Бездна»);

I часть – «Gozar» («Путь»); «Passage» («Путь»);

II часть – «Sâmâ» («Сама»); «Ecstatic Dance» («Экстатический танец»);

Интерлюдия – «Bârgâsht» («Возвращение»); «Return (to the Abyss)» («Возвращение в бездну»);

III часть – «Fogoud va Fânâ» («Завершение и достижение истины») – на иранском языке; «Descent and Dissolve» («Завершение и растворение») – на английском языке.

Специфика строения цикла заключается во введении двух дополнительных разделов, обозначенных как *Прелюдия* (изложенная перед I частью) и *Интерлюдия* (помещенная между II и III частями). В образно-семантическом плане они составляют оппозицию трём основным частям Концерта. Жестоким образам материального мира, представленным в *Прелюдии* и *Интерлюдии*, противопоставлен мир сосредоточенного созерцания, духовного поиска человека, воссозданный в I, II и III частях цикла.

Программа обусловила и изменение очерёдности темповых характеристик частей в общей композиции цикла. Последовательность частей стала иной, чем было принято в жанре традиционного сольного концерта: в Концерте Р. Вали медленные I и III части обрамляют бы-



струю II часть цикла. Подвижные по темпу *Прелюдия* и *Интерлюдия*, в свою очередь, оттеняют медленные I и III части. Таким образом, крайние части, изложенные в медленном темпе, контрастируют средней части, написанной в быстром темпе.

Прелюдия, Allegro Furioso, открывающая цикл (от начала до ц. 5), имеет подзаголовок «Câhezolmát» («Колодец тьмы»), «The Abyss» («Бездна»). Фразеологизм «колодец тьмы», заимствованный из философии суфизма, символизирует грехопадение; смысл его заключается в том, что человеческая душа в течение жизни накапливает грехи, становится вместилищем тёмных сил и всевозможных пороков – своеобразным *колодцем тьмы*, на дне которого мерцает крошечный огонек света. Суфии видели спасение души в длительной молитве, медитации, совершении религиозных ритуалов, в аскетизме и считали, что человек, осуществляющий внутреннюю борьбу с врагами духовного мира, постепенно очищается и приближается к Богу. Освободившаяся чистая духовная энергия, озарённость внутренним светом позволяют человеку выбраться из *колодца тьмы* и вознестись над ним (Zohrevand, S., 2014, с. 105).

В *Прелюдии*, исполняемой оркестром, воплощаются агрессивность внешнего мира, угрожающая жизни человечества, а также негативные образы, связанные с пропастью, темнотой человеческого «Я». Композитор так раскрывает смысл этой части Концерта: «Бездна человеческого эго. Среда страха, террора, насилия и войны» (Vali, R., 2019). Соответственно, музыка *Прелюдии* – чрезвычайно резкая и диссонансирующая, в ней отсутствует тональная опора, что вызывает чувство тревоги и дискомфорта, передаёт трагическое ощущение жизни. В создании атмосферы жестокости и насилия и достижении дикого, резкого звучания особое значение имеет группа медных духовых и ударных инструментов. В *Прелюдии* используется парный состав симфонического оркестра. Однако для показа надвигающейся катастрофы композитор вводит большую и малую электронные сирены.

Прелюдия изложена в трёхчастной репризной форме, содержит контрастный тематический материал. Первый раздел воссоздает разрушительную картину войны и экспонирует образ злой силы. В этом разделе (А, *Allegro Furioso*; с начала до ц. 1) выявляются два характер-

ных элемента – диссонирующая аккордовая вертикаль и полифоническое изложение восходящих резких интонаций декламационно-призывного склада (б. 7).

Второй раздел Прелюдии (В, Poco meno mosso; цц. 1–3) выполняет функцию экспозиции двух противоположных образов – злой силы и страдающего народа, данных в сопоставлении. Начало раздела отмечено появлением настойчивой остинатной фигуры из мелких (тридцать вторых) длительностей, изложенной канонически у I и II скрипок в противоположном движении. Далее присоединяются контрафагот, контрабас и фортепиано с повторяющейся в низком регистре (остинатной) фразой, представленной шестнадцатыми с синкопированным элементом и исполняемой *pizzicato*.

Композитор использует художественный приём гротеска; ремарку *Grotesque* обнаруживаем в партиях двух валторн и двух тромбонов. Назойливо повторяющаяся мелодическая фраза, в неизменном акцентированном танцевальном ритме, свойственном современному стилю *ритм-энд-блюз*, распространённому в Америке с начала 1940 годов, исполняется указанными медными инструментами на разной высоте в одновременном звучании (от звуков *g#*, *c#* и *A*) вначале на *ff*, а затем на *ppp*. В сочетании с особо резким, звенящим тембром, полученным за счёт применения металлических сурдин (*metal mute*) у валторн и тромбонов, а также с использованием приёма глиссандо достигается саркастический эффект. Многократно повторенная резкая тритоновая интонация ассоциируется со звуками клаксонов.

Во втором разделе появляется новая речитативно-декламационная тема, написанная в народном духе. Тема членится на пять коротких фраз, каждая из которых сопровождается динамическим угасанием (*ff > p*) и содержит звучащую многократно восходящую тритоновую интонацию – ум. 5. Мелодия темы напоминает аваз *афшари* – грустную иранскую народную мелодию, семантика которой связана с темой разлуки влюбленных. При сравнении тематического зерна аваса *афшари* и темы Р. Вали обнаруживаем искажение начальной интонации народной темы: квартовый мелодический ход преобразован в щемящую интонацию ум. 5, что отражает образ изломанной судьбы подневольного народа. Подчеркнём, что интонация ум. 5 – *g#-d'* впер-



вые звучит у тромбонов за два такта до появления темы народного склада. Эскортирует *народную* тему тот же музыкальный материал, который предварял её появление. Тема исполняется в высоком регистре в виде канона деревянными духовыми инструментами (двумя флейтами пикколо и двумя кларнетами – **Еь** и **Вь**). В канонических переключках флейт и кларнетов слышатся разноголосые человеческие причитания, передающие страх и отчаяние.

Третий раздел (**A¹**, *stringendo*; цц. 4–5) уравнивает форму *Прелюдии* (где первый раздел содержит 9 тактов, средний и третий – по 12 тактов), и именно здесь происходит завязка всего произведения. В последнем разделе господствует образ злой силы. В музыкальной ткани обнаруживаем повторяющиеся кластерные малосекундовые созвучия, изложенные на *sfz*, что корреспондирует с первым разделом *Прелюдии* и даёт основание трактовать третий раздел как репризный.

I часть Концерта, *Adagio*, (цц. 5–15) имеет подзаголовок «Путь». *Путь* здесь надо понимать как символическое странствие человека в его стремлении к Творцу. Своим спокойным характером музыка I части оттеняет трагическую рефлексию *Прелюдии*. Автор сосредотачивается на драматургии состояния, а не процесса (человек ищет и находит успокоение в сосредоточенной молитве, медитации, созерцании). В I части экспонируется основной образ Концерта. Напомним, что тема, звучащая в партии нэя, является основой музыкального образа одинокого скитальца (представителя народа), избравшего путь духовного роста. Эта тема-персонаж выполняет важную драматургическую роль во всём цикле, объединяя его. I часть основана на полифоническом развитии основной темы.

Музыкальную форму I части Р. Вали определил как мозаичную (состоящую из нескольких разделов), что свойственно иранской народной музыке. I часть включает три раздела, в основе которых лежат различные модусы-лады (дастгахи). Композитор отмечает: «I часть начинается со вступления соло нэя, играющего в мрачном авазе *баят-корд*. Тема соло нэя постепенно поднимается в более высокие регистры, проходя через серию тетрахордов *дастгаха шур* и, наконец, достигает *дастгаха хомаюн* в конце части» (Vali, R., 2019).

Подчеркнём, что в оркестровых партиях используются лишь те звуки, которые входят в тот или иной тетрахорд дастгаха.

Первый раздел, *Adagio*, (цц. 5–11) открывается медленной темой нэя, имеющей речитативный характер. Мягкий, тёплый звук нэя напоминает народный наигрыш и вызывает ощущение мирного бескрайнего простора, небесной выси. Для темы характерны переменный размер, прихотливый ритмический рисунок, микрохроматика. В основе темы лежит гуше *daramad* (иран. – *начало, открытие*). Тема интонируется в авазе *баяд-корд* (иран. – *деревня курдов*) с устоем (*шагетом*) *e* и звуком *hп* (четверть тона). В последних двух тактах ц. 9 происходит модуляция из авазы *баяд-корд* в дастгах *шур* (от иран. – *экстаз*), где *e#* меняется на *еп*, а в партии первых скрипок *solo* появляется *b*. В оркестровых партиях также используются и звуки, которые возникли в партиях нэя и скрипки – *еп* и *b*. В следующем построении с устоем *g* (*A tempo*; ц. 10) в партии нэя появляется новый звук – *fX*.

Второй раздел (*A tempo*; цц. 11–13) изложен в дастгахе *шур* с гуше *одж* (иран. – *зенит, вершина, кульминация*) с устоем *g*. В теме нэя, основанной на опевании звука соль, постепенно достигаются более высокие звуки – *a²п* (цц. 11–12), *b²* (ц. 13), *h#²* (ц. 13+4 т.), *e³* (ц. 13+5 т. – ц. 14), что соответствует указанному смысловому значению слова *одж*. Именно здесь находится кульминация рассматриваемого раздела. В двух последних тактах ц. 13 происходит модуляция из дастгаха *шур* в дастгах *хомаюн* (в иранской музыке слово «*хомаюн*» означает – *добрый, благословенный, благоприятный*), где появляются звуки *ап* и *h#*.

В третьем разделе, *Piu Mosso* (ц. 14), композитор использует дастгах *хомаюн* с устоем *c*, что подготавливает восприятие музыкального тематизма II части, которая начинается в этом же *дастгахе*. Дастгах *хомаюн* напоминает европейский гармонический *c-moll*, где вместо звука *as* применяется *ап*.

Таким образом, принципы развития темы в I части основаны на смене ладогармонических красок, где тетрахорды дастгаха выстроены по принципу контрастного сопоставления. При общем постепенном нарастании напряжённости тема многократно проводится всё в более высокой тесситуре. Волшебное звучание арфы и вибратона



создаёт сонорный эффект вибрирующего свечения, воплощающего образ внутреннего света человека, который позволяет ему перейти к следующему этапу пути, и внешнего сияния окружающего мира, олицетворяющего высшее, неземное начало.

Созданию своеобразного национального колорита способствует частая смена размера, что является характерным для музыкального фольклора Ирана и выходит за рамки структурированной европейской квадратности.

II часть Концерта, *Allegro scherzando*, озаглавлена «Сама» – на иранском языке – и «*Экстатический танец*» – на английском (ц. 15–43). Название «Сама» является более точным, оно служит ключом к пониманию сути отображаемого музыкального образа. Так, Р. Вали отмечает: «Характер движения напоминает мистический танец кружащихся дервишей (“Сама”» (Vali, R., 2019). Танец «Сама» является составной частью одноименного суфийского ритуала как формы богослужения и одним из семи этапов странствия человека на пути к Богу. Канву танца составляет движение кружения, что является одной из древнейших форм медитации. В танце дервиши достигают пика особого возвышенного духовного состояния.

Во II части Концерта композитор использовал музыкальную форму *нобат* (несколько напоминающую европейскую форму рондо), применяемую в старинной иранской народной музыке. Любопытно, что форма *нобат* зародилась именно в ритуальных танцах суфиев и использовалась в Иране до середины XVII в. Для темы рефрена (*сархане*), созданной в народном духе, характерны переменный размер, причудливый ритм, неравномерная акцентированность звуков, активная начальная восходящая квартовая интонация с последующим применением вспомогательных звуков. В рефрене, построенном на дастгахе *хомайон* с устоем «с», композитор использовал гуше *раз-о-нияз* (перс. «тайна и потребность в духовных поисках»), что соответствует программному сюжету. Композитор комментирует: «Вторая часть основана на двух верхних тетрахордах дастгаха *хомайон*» (Vali, R., 2019).

Обратим внимание на то, что ритуальный танец суфиев издавна сопровождался своеобразным звучанием иранских народных инстру-

ментов – нэя и ударного инструмента дафа. Именно поэтому в первоначальном проведении темы танца «Сама» (ц. 15) Р. Вали использует исключительно тембры этих инструментов. На протяжении II части композитор ещё дважды излагает тему нэя без оркестрового аккомпанеента, приближая её звучание к традиционному сопровождению «Сама». Так, нэй соло звучит в ц. 24, а в сопровождении дафа и конгаса – в ц. 34.

Музыка воссоздаёт не только особенности хореографии, свойственные «Сама» – многократно повторяющиеся кружащиеся движения, но и эмоциональное состояние танцующих. Постоянное обновление музыкального материала является отражением обновляющихся жестов и движений дервишей, что соответствует особенностям драматургии танца, а также – новых стадий особого внутреннего состояния: отрешённости, прострации, погружения в транс, сопровождающегося чувством восторга (религиозного экстаза).

Несмотря на то, что размер в «Сама» на протяжении II части меняется, в музыке всё же ощущается явно преобладающая трёхдольность, выраженная посредством размеров $3/8$, $3/4$, $6/8$, $9/8$, $12/8$.

Интерлюдия, *Piu Mosso*, (цц. 44–49) имеет подзаголовок «Bárgásht» («Возвращение») – на иранском языке; «Return (to the Abyss)» («Возвращение в бездну») – на английском. *Интерлюдия*, помещенная между II и III частями Концерта и связывающая их, представляет собой новый этап динамизации музыкального «сюжета», вводит в атмосферу и круг образов *Прелюдии* и основывается на её музыкальном материале. Приведём комментарий композитора: «Интерлюдия – “Возвращение (в Бездну)” основана на тематическом материале “Прелюдии”. Музыка становится резкой и диссоциирующей» (Vali, R., 2013, с. 10).

III часть Концерта, *Largo*, композитор назвал «Foroud va Fánâ» («Завершение и достижение истины») – на иранском; «Descent and Dissolve» («Завершение и растворение») – на английском (цц. 50–61). В суфийской литературе слово *foroud* означает «объединение», подразумевая концепцию объединения с Создателем. Слово *Fánâ* – термин, обозначающий самый последний этап духовного очищения – достижение истины и соединение с Творцом (Setayeshgar, M.,



2014, сс. 105–140). Освобождаясь от зла и негативности эго, человек наполняется светлой Божественной энергией.

Музыка финала, по сравнению с предыдущими частями, – наиболее спокойная, а темп – самый медленный в цикле. Композитор в художественных целях часто использует небольшие агогические отклонения. Музыка свойственна приглушённая динамика, где использованы все степени её градации – *mp*, *p*, *pp*, *ppp*. Как и в I части, широко применяется приём микрополифонии, интонационной основой которой являются иранские народные напевы.

Структура III части исходит из принципа мозаичности (подобно I части). В музыке обнаруживаем гуще *Дейламан* в авазе *дашти*, тетракорд *Саба*, гуще *шуштару* (*дастгах хомаюн*). Композитор даёт следующий комментарий относительно формы Концерта: «III часть основана на авазе *дашти*. Музыкальный материал II части тесно связан с тематическим материалом I части. Кроме того, вариация основной темы II части возвращается в III части» (Vali, R., 2013, сс. 10–11).

В финале отсутствуют резкие тембры медных духовых инструментов, ассоциирующиеся с образом злой силы (исключение составляет труба, но она применяется с сурдиной с целью ослабления, приглушения звучности). С помощью оркестровых красок (специфического звучания вибратона и арфы) достигается эффект колеблющегося света, что, с одной стороны, вызывает представление о небесном сиянии – пространстве обитания Бога, и, с другой – символизирует достижение человеком состояния просветлённости, постижение истины.

В третьем разделе финала Концерта (ц. 60) достигается развязка, момент которой композитор подчёркивает, применяя звукоизобразительные приёмы с целью имитации пения мифологической птицы и её полёта (ц. 60 + 4 т.), что конкретизируется авторской ремаркой: *like a bird, come forward*. В высоком регистре (в третьей октаве) на *mp* в партии фортепиано звучат интонационные переливы, основанные на хроматических интервалах: ув. 5, ув. 4, ум. 5, переходящие в повторяющуюся ч. 1 на звуке *b*³. Подчеркнём, что этот короткий пяти-тактовый фрагмент накладывается на последний угасающий звук нэя *b* (*p-pp*) и арфы *e*³ (*p*). Далее в музыке явно слышатся звуки трепета

птичьих крыльев. Этот фрагмент можно истолковать как персонафикацию идеи божественного зова через образ благословенной райской птицы и восхождения человеческой души к небесным высотам. Завершается Концерт длительным звучанием звука *b* в унисон у всех инструментов струнной группы, что, по мнению композитора, символизирует единение всех людей (согласно философии суфизма) в их стремлении к чистоте помыслов и свету души, к познанию истины (Vali, R., 2019).

Обобщая наши наблюдения, отметим в качестве **ВЫВОДОВ** следующее.

Внемузыкальное содержание и образы Концерта Р. Вали для персидского нэя с оркестром и связь произведения с трагическими событиями современного мира выражены в соответствии с философией суфизма и посредством его символов. Воплощение религиозно-философских идей, образов и символов осуществляется композитором на различных уровнях сочинения как структурно-художественной целостности: 1) на уровне строения модифицированного трёхчастного цикла; 2) в его темповой организации; 3) в использовании ладовой системы традиционной иранской музыки (дастгах с очерченной семантикой) в I, II, III частях; 4) в использовании принципиально различного тематизма в *Прелюдии*, *Интерлюдии* и основных частях; 5) на уровне темброво-фактурной организации – в семантизации тембра нэя и в различной с точки зрения образности трактовке оркестра.

Перспективой исследования является изучение симфонического творчества Р. Вали с точки зрения взаимодействия традиционной иранской музыки и профессионального европейского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Эрнст, К. [Ernst, C.] (2002). *Суфизм [Sufism]*. (Пер. с англ. А. Горькавого – Transl. from English by A. Gorkavy). Москва [Moscow]: ФАИР-Пресс [FAIR-Press] [in Russian].
- Sepehri, S. (2012). *Hasht ketab [Eight Books]: poetry collection*. Esfahan: Gofteaman Andishe Moaser [in Persian].



- Setayeshgar, M. (2014). *Robab of Romi (Rumi and music)*. Tehran: Honar mosighi.
- Shafiei Kadkani, M. (2006). *Poetry №3. Selection of Shams' sonnets*. Tehran: Amir Kabir Publication.
- Vali, R. (2013). *Toward That Endless Plain*. (Booklet of Music Album). Washington: BMOP sound.
- Vali, R. (2003). *Toward That Endless Plain. Concerto for Persian Ney and Orchestra* [Score]. St. Louis: Norruth Music.
- Vali, R. (2019, November 7). Listening Club: Prof. Reza Vali. Part 1. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8lRn5bvEvn0&t=1006s> [in Persian].
- Zohrevand, S. (2014). Sufist Exile and its Reflection in Persian Poetry. *Researches on Mystical Literature (Gawhar-i Guya)*, University of Isfahan, 7 (25), 105–140 [in Persian].

Стаття надійшла до редакції 15.12.2019 р.

Про авторів

Бацак Костянтин Юрійович – кандидат історичних наук, доцент, директор Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Біляєва Надія В'ячеславівна – аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Данилюк Яна Владиславівна – старший викладач кафедри народних інструментів України, здобувач кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Іванова Ірина Леонідівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лю Ся – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лянь Юаньмей – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Маклюк Дмитро Михайлович – заслужений артист України, лауреат Всеукраїнського конкурсу «Нові імена України», соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка, доцент кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Маринчак Ганна Віталіївна – аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач вокалу Дитячої школи мистецтв № 6 м. Харків.

Михайлець Вікторія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Таваккол Ехсан – здобувач кафедри теорії музики, викладач кафедри композиції та інструментовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Хатіпова Інна Алімівна – кандидат мистецтвознавства, в. о. професора кафедри «Фортепіано» Академії музики, театру і образотворчих мистецтв Республіки Молдова, (м. Кишинів).

Цзян Цинь – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжу Фендайцзяо – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Шевчук Богдана Миколаївна – аспірантка кафедри історії, теорії мистецтв і виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Об авторах

Бацак Константин Юрьевич – кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко.

Белик-Золотарёва Наталья Андреевна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Беляева Надежда Вячеславовна – аспирантка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Данилюк Яна Владиславовна – старший преподаватель кафедры народных инструментов Украины, соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Иванова Ирина Леонидовна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лю Ся – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лянь Юаньмей – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Маклюк Дмитрий Михайлович – заслуженный артист Украины, лауреат Всеукраинского конкурса «Новые имена Украины», солист Харьковского театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко, доцент кафедры сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Маринчак Анна Витальевна – аспирантка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель вокала Детской школы искусств № 6 (г. Харьков).

Михайлец Виктория Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



Таваккол Эхсан – соискатель кафедры теории музыки, преподаватель кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Хатипова Инна Алимовна – кандидат искусствоведения, и. о. профессора кафедры «Фортепиано» Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова (г. Кишинёв).

Цзян Цинь – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Чжу Фендайцзяо – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Шевчук Богдана Николаевна – аспирантка кафедры истории, теории искусств и исполнительства Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки (г. Луцк).



About authors

Batsak Kostiantyn Yuriiovych – Candidate (Ph. D.) in Historical Sciences, Docent (Associate Professor), Director of the Institute of Arts at the Boris Hrinchenko Kyiv University.

Bielik-Zolotariova Nataliia Andriivna – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, Docent (Associate Professor), Professor of the Department of Choral Conducting of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Biliaieva Nadiia V'iacheslavivna – a postgraduate student of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Danyliuk Yana Vladyslavivna – Senior Lecturer of the Department of Folk Instruments of Ukraine, a degree-seeking student of Ph. D. from the Department of Music Theory at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Ivanova Iryna Leonidivna – Candidate (Ph. D.) in Art History, Docent (Associate Professor), Professor of the Department of History of Ukrainian and World Music of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Jiang Qin – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Khatipova Inna Alimovna – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, acting head of Professor of the Department “Piano” of the Academy of Music, Theater and Fine Arts of the Republic of Moldova (Chisinau).

Lian Yuanmei – a postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Liu Xia – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy.

Makliuk Dmytro Mykhailovych – Honored Artist of Ukraine, Laureate of the All-Ukrainian Competition “New Names of Ukraine”, the soloist of the Kharkiv Opera and Ballet Theater named after M. V. Lysenko, Docent



(Associate Professor) of the Solo Singing Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Marynchak Hanna Vitaliivna – a postgraduate student of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi, a teacher of vocals at the Children's Art School No. 6 at Kharkiv.

Mykhailets Viktoriia Viktorivna – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, Docent (Associate Professor) of the Department of Choral Conducting at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Shevchuk Bohdana Mykolaivna – a postgraduate student of the Department of History, Theory of Arts and Performing of the 'Lesia Ukrainka' Eastern European National University at Lutsk.

Tavakkol Ekhsan – a degree-seeking student of Ph. D. from the Department of Music Theory, a teacher of the Department of Composer Art and Arrangement of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Zhu Fengdaijiao – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України
від 22.12.2016, наказ № 1609
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».

Виходить з 1998 року.

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – XVIII

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, канд. мистецтвознавства,
професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Редактори – Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк, канд. мистецтвознавства
Технічний редактор – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 28.12.2019. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 16,6. Об. вид арк. 16,7.
Зам. № ЕП-1911182. Тираж 300 прим.

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