

Міністерство культури, молоді та спорту України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кафедра історії української та зарубіжної музики

*Аспекти
історичного музикознавства*

Випуск XXI

Збірник наукових статей

Харків
2020

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 XXI

Collection of Research Papers

Kharkiv
2020

Министерство культуры, молодёжи и спорта Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

*Аспекты
исторического музыкознания*

Выпуск XXI

Сборник научных статей

Харьков
2020

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 7 від 27 лютого 2020 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:

ВСРКІНА 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) [*Єремус-Левандовська Анна* – д-р хабілітований, проф. Академії музики ім. І. І. Падеревського (м. Познань, Польща)]; WASZKIEL MAREK – dr. hab., prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwegowicza, 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

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. **Вип. XXI** / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, ХНУМ, 2020. 316 с.
ISSN 2519-4143

Збірник презентує нові якості сучасного гуманітарного наукового простору й суспільного менталітету в цілому, спричинені глобалізуючим впливом стрімкого прогресу в сфері технологій та засобів комунікації. Значно поширилася тенденція до застосування комплексних інтегративних дослідницьких методологій, що дозволяють охопити широкий спектр взаємин музичних і позамузичних чинників, які стають імпульсами на шляхах історичного формування естетичних феноменів та викликають емерджентні, синергетичні, ефекти, маркуючи творчий продукт співпраці композитора, лібретиста, режисера, художника-дизайнера, артиста-виконавця (статті 1 розділу).

Інтерпретаційна складова, через доступність в медіа-просторі масиву композицій, відтворених видатними митцями минулого й сучасності, позначається на сталих методиках жанрово-стилістичного аналізу музично-історичних явищ, набуваючи майже парадигмального статусу (2 розділ книги).

Представлене наукове фахове видання адресоване, насамперед, мистецтвознавцям – викладачам закладів вищої художньої освіти, аспірантам, іншим професіоналам музично-театральної сфери та може викликати певний інтерес прихильників мистецтва.

УДК 78.03

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2020



ЗМІСТ

TABLE OF CONTENTS ■ СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| □ Зміст ■ Table of contents ■ Содержание | 5 |
| Розділ 1. ■ Section 1. ■ Раздел 1. | |
| <i>Сінергетичні складники творчого прогресу</i> | |
| ■ <i>Synergistic Factors of Creative Progress ■ Синергетические факторы творческого прогресса</i> | |
| □ Тула Є. П., Осадча А. М. Особливості впливу дизайну на прогрес людства ■ Тула Евгень, Осадча Алла. Features of the impact of design on the progress of humanity ■ Тула Е. П., Осадчая А. Н. Особенности влияния дизайна на прогресс человечества | 8 |
| □ Дзівалтівський М. Ю. Історичне формування самобутності американського хорового мистецтва другої половини ХХ сторіччя ■ Dzivaltivskiy Maxim. Historical formation of the originality of an American choral tradition of the second half of the XX century ■ Дзивалтвицкий М. Ю. Историческое формирование самобытности американского хорового искусства второй половины ХХ века | 23 |
| □ Лянь Юаньмей. «Dans Venise la Rouge...» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венеціанський текст» у французькій камерно-вокальній музиці ■ Lian Yuanmei. “Dans Venise la Rouge...” by A. de Musset – Ch. Gounod: the “Venetian text” in French chamber vocal music ■ Лянь Юаньмей. «Dans Venise la Rouge...» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венецианский текст» во французской камерно-вокальной музыке | 44 |
| □ Панасюк В. Ю. «Травиата» перелицьована. Опера Дж. Верді в сценічній інтерпретації Вол. Немировича-Данченка ■ Panasiuk Valerii. «La Traviata» remastered. G. Verdi’s opera in the stage interpretation by V. Nemirovych-Danchenko ■ Панасюк В. Ю. «Травиата» перелицованная. Опера Дж. Верди в сценической интерпретации Вл. Немировича-Данченко | 63 |
| □ Лю Цзянь. Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона ■ Liu Jian. Metamorphoses of Puccini’s “La bohème” in Jonathan Larson’s musical “Rent” ■ Лю Цзянь. Метаморфозы пуччиниевской «Богемы» в мюзикле «Rent» Джонатана Ларсона | 83 |
| □ Ян Фуїнь. Феномен Canzone Napoletana у дзеркалі науково-критичної думки ■ Yang Fuyin. The Canzone Napoletana Phenomenon in the reflection of scientific critical thought ■ Ян Фуинь. Феномен Canzone Napoletana в зеркале научно-критической мысли | 98 |



- *Чжан Лін.* **Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва** ■ *Zhang Ling.* The genre of folk song settings: the ways of interaction of traditional and professional musical art ■ *Чжан Лін.* Жанр обработки народной песни: пути взаимодействия традиционного и профессионального музыкального искусства 113
- *Лю Ся.* **Балада як нарративний жанр камерно-вокальної музики** ■ *Liu Xia.* The ballad as a narrative genre of the chamber-vocal music ■ *Лю Ся.* Баллада как нарративный жанр камерно-вокальной музыки 123
- *Чжун І.* **Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю** ■ *Zhong Yi.* Verbal aspects of China's vocal art system ■ *Чжун І.* Вербальные аспекты системы вокального искусства Китая 137

Розділ 2. ■ Section 2. ■ Раздел 2.

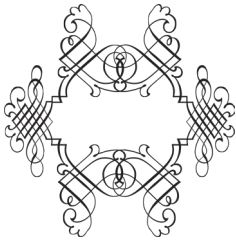
Жанрово-стильові та інтерпретаційні аспекти практики композитора й виконавця

- *Genre-style and interpretation aspects of the composers' and performers' practice*
 ■ *Жанрово-стилевые и интерпретационные аспекты практики композитора и исполнителя*

- *Гребенюк Н. Є.* **Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта в аспекті його пісенного мислення** ■ *Hrebenuk Nataliia.* F. Schubert's last Piano Sonatas in the aspect of his song-like thinking ■ *Гребенюк Н. Е.* Последние фортепианные сонаты Шуберта в аспекте его песенного мышления 150
- *Харақоз Т. В.* **Жанрово-виконавська специфіка хорової фуги Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a)** ■ *Kharakoz Hanna.* On the genre and performance peculiarities of J. S. Bach's choral fugue (on the example of comparative analysis of BWV 131 and BWV 131a) ■ *Харақоз Я. В.* Жанрово-исполнительская специфика хоровой фуги Баха (на примере сравнительного анализа BWV 131 и BWV 131a) 164
- *Савченко Т. С.* **Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського** ■ *Savchenko Hanna.* Combinatorics as a constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing ■ *Савченко Я. С.* Комбинаторность как константный принцип оркестрового письма И. Стравинского 180
- *Каширцев Р. Т.* **Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників** ■ *Kashyrtsev Ruslan.* The composer's interpretation: the dialectic of inner and outer factors ■ *Каширцев Р. Т.* Композиторская интерпретация: диалектика внутренних и внешних факторов 193



| |
|---|
| □ <i>Бондаренко О. М.</i> Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря ■ <i>Bondarenko Olena.</i> Toccata and toccata style in Yurii Reshetar's piano works ■ <i>Бондаренко О. М.</i> Токката и токкатность в фортепианном творчестве Юрия Решетаря 217 |
| □ <i>Чжан Гуанцзянь.</i> Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан») ■ <i>Zhang Guangjian.</i> Problems of interpretation of the piano compositions by Zhang Zhao (on the example of the Fantasy "Pihuang") ■ <i>Чжан Гуанцзянь.</i> Проблемы интерпретации фортепианных сочинений Чжан Чжао (на примере фантазии «Пихуан») 230 |
| □ <i>Чжан Сіцзюй.</i> Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста ■ <i>Zhang Xiqi.</i> Interpretive properties of recitation in the vocalist's performing arts ■ <i>Чжан Сичжуй.</i> Интерпретационные свойства декламации в исполнительском творчестве вокалиста 247 |
| □ <i>Ян Хаосюань.</i> Феномен співацького стилю Й. Кауфманна: теоретичний аспект ■ <i>Yan Haosyuan.</i> The phenomenon of the singing style of J. Kaufmann: theoretical aspect ■ <i>Ян Хаосюань.</i> Феномен вокального стиля Й. Кауфманна: теоретический аспект 260 |
| □ <i>Яхно О. І.</i> Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального та особливого ■ <i>Yakhno Olena.</i> Vocal stylistics in rock music: dialectics of general and special ■ <i>Яхно Е. И.</i> Вокальная стилистика в рок-музыке: диалектика общего и особенного 279 |
| □ <i>Лермонтова О. О.</i> Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності ■ <i>Liermontova Olena.</i> The sound image of the domra in V. Solomin's works as a representant of the sound image of modernity ■ <i>Лермонтова Е. А.</i> Звукообраз домры в творчестве В. Соломина как репрезентант звукового образа современности 293 |
| □ Про авторів 309 |
| □ About authors 311 |
| □ Об авторах 313 |



Розділ 1.

Сінергетичні складники творчого прогресу

УДК 7.012.23:338.49

DOI 10.34064/khnum2-2101

Гула Є. П.

ORCID 0000-0002-3795-5463

Осадча А. М.

ORCID 0000-0002-1213-0705

Київський національний університет технологій та дизайну;
01011, вул. Немировича-Данченка, 2, м. Київ, Україна

Особливості впливу дизайну на прогрес людства

АНОТАЦІЯ ■ Гула Є. П., Осадча А. М. Особливості впливу дизайну на прогрес людства. ■ У межах мистецтвознавчого дискурсу розглянуті особливості впливу дизайнерських розробок та концепцій на прогрес людства. Дослідники неоднозначно оцінюють це явище, тривають дискусії й пропонуються різні думки щодо впливу дизайну на технологічний і культурний прогрес людського суспільства. *Метою статті* є систематизація та узагальнення існуючих наукових поглядів на роль дизайну в суспільному прогресі. Дослідження залучає широкий *теоретико-методологічний інструментарій* – теорії дизайну, мистецтво- й культурознавства, соціальної психології, естетики та ін. Зіставлені визначення дизайну в працях ряду вітчизняних і зарубіжних науковців у контексті його культуротворчого впливу. Здійснений аналіз дизайну в його зв'язках із художньою творчістю. Визначені



складові сучасного дизайнерського мистецтва. Встановлено, що прогрес людства значною мірою зумовлений позитивним впливом дизайнерських розробок і технологій, а дизайнерське проектування є способом гармонізації життя людини в сучасному просторі, подолання розриву між технічною цивілізацією та духовною культурою. Новою прогресивною функцією дизайну в світовій культурі XXI ст. стало забезпечення єдності навколишнього природного середовища й людини на основі новітніх технологій та взаємодії й синтезу мистецтв. ■ **Ключові слова:** *дизайн, дизайнери, мистецтво, концепції, розробки, людство, проєкт, проєктування, технології, прогрес.*

АННОТАЦИЯ ■ **Гула Е. П., Осадчая А. Н. Особенности влияния дизайна на прогресс человечества.** ■ В рамках искусствоведческого дискурса рассмотрены особенности влияния дизайнерских разработок и концепций на прогресс человечества. Исследователи неоднозначно оценивают это явление, длятся дискуссии и предлагаются разные мнения относительно влияния дизайна на технологический и культурный прогресс человеческого общества. *Цель статьи* – систематизация и обобщение существующих научных взглядов на роль дизайна в общественном прогрессе. Исследование привлекает широкий *теоретико-методологический инструментарий* – теории дизайна, искусствоведения, культурологии, социальной психологии, эстетики и др. Сопоставлены определения дизайна в работах ряда отечественных и зарубежных авторов в контексте его культуротворческого влияния. Осуществлен анализ дизайна в его связи с художественным творчеством. Определены составляющие современного дизайнерского искусства. Установлено, что прогресс человечества в значительной мере обусловлен позитивным влиянием дизайнерских разработок и технологий, а дизайнерское проектирование является способом гармонизации жизни человека в современном пространстве, преодоления разрыва между технической цивилизацией и духовной культурой. Новой прогрессивной функцией дизайна в мировой культуре XXI в. стало обеспечение единства окружающей природной среды и человека на основе новейших технологий и взаимодействия и синтеза искусств. ■ **Ключевые слова:** *дизайн, дизайнеры, искусство, концепции, разработки, человечество, проєкт, проектирование, технологии, прогресс.*



ABSTRACT ■ Hula Yevhen, Osadcha Alla. Features of the impact of design on the progress of humanity.

■ **Background.** Within the framework of art-historical discourse, the peculiarities of the influence of design developments and concepts on progress of humanity are considered. Researchers offer ambiguous estimates of this phenomenon, discussions are lasting and different opinions on the issues of influence of design on technological and cultural progress of human society are putting forward. **The aim of the paper** is to systematize and generalize scientific concepts about the design role in the society progress. **Novelty of the research** consisting in synthesis of information on features of development of design for the last years in various spheres of culture and social practice defines its **practical significance**: the Ukrainian educators and art critics can consider the information contained in the article useful to develop new strategy of training in bases of design to non-specialist students.

Methodology. Major publications and monographs on the subject have been reviewed. It has been found that terminological judgment of design began with the middle of the XX century, first, within postmodern paradigm. The design as a component of culture correlates with cultural and art traditions, philosophy, ecology and other areas of public and humanitarian knowledge. Hence, the study of the role of design in ensuring progress provides for the wide use of theoretical and methodological tools not only of design theory, but also of other disciplines: art history, cultural studies, social psychology, aesthetics, ecology, etc. The design is considered both as universal and as a national phenomenon. The definitions of design in the works of a number of domestic and foreign authors in the context of its cultural-creative influence are compared. The analysis of design in its connection with artistic creativity is carried out. The components of contemporary design art are determined, the characteristic to the newest manifestations of design is given.

Results. The design represents the hierarchical structure expressed by means of a material, space and balance of proportions, contrasts, repetitions (in ornaments, etc.), scale and a form, a size, a color and density, texture and weight, and other. It is possible to consider culture of design as the huge multilayered text, which is written down by different ways in different spheres of culture and art. However the dilemma “art or production” in the sphere of design is inevitable.

Design is directly involved in technical progress in material culture and uses the art of planning, invention, modeling as a method, also introducing new



object forms (see, for example, Vershinin & Melentyev, 2005: 1001). The design role in culture is connected with creation of esthetically perfect fine environment. At the same time, it is differentiated essentially depending on the region of the world. So, design creativity is reasonably considered a manifestation of project activities and project culture of the 20th century. However, the progressive function of design at the beginning of the 21st century is that design is becoming a way to bridge the gap between technical civilization and spiritual culture, and design projecting is becoming a way of harmonizing human life in a modern environment. The importance of design for the progress of humankind is clearly demonstrated by the modern ecological direction, one of the components of the international movement of “green” design, namely, “environmental” design. This concept implies the creation of products that are compatible with the environment, the reduction and complete elimination of the negative impact on nature through the use of alternative resources and energy, as well as non-toxic materials. Ideally, the design should be in line with the “3R” ecological principle: reduce, reuse, and recycle.

The value of design for progress in art can be understood, having only tracked integration of painting, architecture, industrial and graphic design and having seen what the role in tangled process of creation of design is played by contents and a form, which also are the expression of the thought, the point of view and social responsibility of the designers. It is also important to emphasize the role of the designer’s profession, because for many artists design and art is a cultural mission, where life and work are inseparable.

Judgments of design in art are formed, proceeding from two types of estimates: symbolical, or associative (external), and formal (internal). Symbolical estimates are mostly subjective and have no relation to design or art per se, being most often based on a habit, rumors, others thought, personal factors, prejudices, misunderstanding, that is on social, psychological, political, financial and even religious factors. Internal assessments concern an esthetics and actually design (appearance of the work of art, its visual quality) regardless of what it personifies. If external estimates belong to contents, then internal – to beauty. The latter is difficult to measure it and here such factors as talent, erudition, taste, susceptibility, experience and visual feeling matter. When determining a role of design in art, it is also necessary to remember that the principles of laconicism, laws of color, a rhythm and even plot equally work in any material, these fundamentals exist out of time, space, the state, school or style.



To resume, human progress is largely driven by the positive influences of design concepts. Summarizing the views of Ukrainian and foreign researchers, it can be argued that design as a type of purposeful creative activity of mankind contributes to progress, since: 1) provides support for the development of civilization by creating new and improving known man-made objects; 2) creates an optimal human environment in order to achieve maximum comfort of his existence; 3) contributes to the formation of creative personality traits, its purposeful activity, which is one of the main social tasks. Design acts as an universal phenomenon, which covers different spheres of human activity, being, at the same time, the factor of socio-cultural communication and the basis for personality realization. As the socio-cultural phenomenon, it correlates with understanding of the person as source of intrinsic forces acting like the harmony catalyst in space. ■ **Key words:** *design, designers, art, concepts, developments, humankind, project, design, technologies, progress.*

Постановка проблеми. Прогрес у розумінні винайдення нових, оригінальних рішень у ході творчої діяльності людини продовжувався кілька десятків тисяч років, що зрештою й визначило сьогоденний рівень людської цивілізації. Прогресування у дизайнерській справі спостерігалось в більше ніж два останні сторіччя, коли почався розвиток промислових мануфактур, а на зміну ремісничому дизайну (один майстер) прийшов «індустріальний дизайн», який передбачає використання високопродуктивних машин і автоматів. Створення нових матеріалів потребує вдосконалення технології їх обробки, сприяє виникненню нових технологічних процесів, які характеризуються більш широкими можливостями впливу на матеріал. У цьому полягає сутність технічного прогресу. Позитивні зміни у матеріально-технологічній базі, в свою чергу, забезпечують поступальний розвиток дизайну, що позначається на прогресі практично у всіх сферах людської діяльності (Голубятников, 2011: 15).

Відаючи належне вже проведеним дослідженням, що тривають на Заході орієнтовно з 1950 років, а в Україні з 1991 року, в тому числі на базі провідних профільних закладів вищої освіти, слід вказати на



потребу в узагальненні й систематизації інформації щодо особливостей ролі дизайну в культурному прогресі. Дослідниками надаються неоднозначні оцінки цього явища, тривають дискусії й пропонуються різні погляди щодо основних виявів впливу дизайну на технологічний і культурний прогрес людського суспільства. Отже, **об'єктом даного дослідження** є дизайн, а його **предметом** – вплив дизайну на цивілізаційний прогрес людства. **Метою даної статті** є систематизація та узагальнення наукових поглядів на роль дизайну в суспільному прогресі.

Науковий апарат дизайну був сформований десятиліття тому плеядою талановитих зарубіжних і вітчизняних дослідників. Термінологічне осмислення дизайну відбувалося із середини ХХ ст., насамперед, у рамках постмодерної парадигми. Вивчення ролі дизайну в забезпеченні прогресу передбачає широке залучення **теоретико-методологічного інструментарію** не лише теорії дизайну, але й інших дисциплін: мистецтво- й культурознавства, соціальної психології, естетики та ін. Тобто, дизайн як складова культури корелює з мистецтвом, філософією, екологією та іншими галузями суспільного й гуманітарного знання; спостерігаються тісні **міждисциплінарні взаємини** в межах означеної проблеми, її зв'язок із важливими завданнями ряду наукових дисциплін.

Виклад основного матеріалу. Фактично, дизайн являє собою ієрархічну структуру, виражену за допомогою простору, форми, розміру, фактури / текстури матеріалу, щільності та ваги, кольору, орнаментів; контрасту, повторень, масштабу, балансу пропорцій. Культуру дизайну можна розглядати як величезний багатшаровий текст, який записаний у різний спосіб в різних сферах культури та мистецтва. Однак дилема «мистецтво або виробництво» у сфері дизайну неминуча.

Відповідно до одного із найбільш розповсюджених визначень, дизайн – це «творча діяльність людини, спрямована на розробку й створення об'єктів матеріальної й духовної культури, що формують комфортне середовище існування людини» (Голубятников, 2011: 11). Ще 1950 р. західний дослідник Е. Кауфман зазначав: «Гарний дизайн – це ретельне поєднання форми й функції, розуміння загальнолюдських цінностей, яке реалізується в промисловому виробництві для потреб демократичного суспільства» (як цит. Рэнд, 2013: 38).



У 1960 роках викладачі Англійського Королівського коледжу мистецтв визначили дизайн як «сукупний досвід матеріальної культури й сукупний масив знань, навичок і цінностей, втілений у мистецтві планування, винаходу, формоутворення й виконання» (Вершинин & Мелентьев, 2005: 1001). Звідси, британські педагоги також вперше висунули власну концепцію щодо значення дизайну в людському прогресі, яка містить такі положення:

– дизайн безпосередньо дотичний до технічного прогресу в матеріальній культурі й використовує в якості методу мистецтво планування, винаходу, формоутворення та виконання;

– дизайн має власні предмети, способи та методи репрезентації;

– основна задача дизайну – концептуалізація й втілення нових предметних форм;

– інструментарієм дизайну є мова моделювання, еквівалентна мові науки й гуманітарній мові (Вершинин & Мелентьев, 2005: 1001).

У зарубіжних дослідженнях особливу увагу також приділено методології дизайну, зокрема, Г. Саймон у книзі «Науки штучно створеного» («The Sciences of the Artificial») (Simon, 1969: 67) актуалізує проблеми дизайну як такі, що є надто складними для вирішення, оскільки в той період не існувало жодної наукової методології у зазначеній сфері. Інші автори переконані, що проєктування (і виробництво) речей забезпечує особливий сегмент людської соціальної діяльності. Якщо теорія дизайну як методу художнього конструювання окремих промислових виробів виникає слідом за розвитком практики, а власне художнє конструювання, у сучасній його формі, складається до виникнення його теорії й обходиться без неї, то загальна теорія дизайну – теорія загального проєктування – має передувати додаванню цієї сфери до людської соціальної діяльності; вона виступає як основа її побудови (Теоретические и методологические исследования в дизайне, 2004: 37).

Сфера дизайну як засіб прогресу в художньо-комунікативній системі розглядається Е. Глінтерніком, на думку якого, прогресивна роль дизайну полягає у тому, що він має спричиняти формування певних асоціацій і символічних образів. Автор переконаний, що перенос акцентів зі споживацьких характеристик на естетику то-



вару сприяє прогресу, призводячи до необхідності пошуку таких дизайнерських рішень, які б вербалізували комунікативні смисли (Глинтерник, 2002: 55).

Значення дизайну для прогресу в сфері декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва досліджені І. Кузнецовою, котра акцентує увагу на тому, що візуальне сприйняття дизайн-об'єктів змінюється з часом. З огляду на зазначене, на поточному етапі при створенні будь-якого виробу необхідно прогнозувати особливості його сприйняття. Саме тому, беручи за основу прогресивні технічні інновації, дизайнери мають також звертатися до національних традицій і технік декоративно-прикладного мистецтва тощо (Кузнецова, 2007: 97–111).

Приділяючи увагу проблемам середовища як центра існування художніх форм, синтезу та ідейно-естетичному наповненню останніх, К. Кондратьєва (2000) передбачає включення сукупності художньо-декоративних засобів, об'єктів кольорової графіки та пластики в міське середовище, а засобів театралізації, видовищності – в міський дизайн. Як вважає вчена, дизайн розкривається через арсенал монументально-декоративних форм і засобів формування художньо-емоційного потенціалу. «На думку ряду дизайнерів, предметний світ повинен стати носієм нової функції, яка визначила б соціальну поведінку людини в суспільстві...» (Кондратьєва, 2000: 17). К. Кондратьєва також наголошує на тому, що середовищна складова дизайну виводить на перше місце розбудову засобами проектування гармонійних стосунків людини з навколишнім світом. Тобто, екологічна складова архітектурної і дизайнерської практики актуалізує питання співіснування людини і природи. Головним показником такого співіснування виступає сприйняття індивідом себе як частини природи. Отже, природне середовище існування – це засіб ототожнення себе з цілим, розуміння себе як його частини. Відтак, дизайн починає виконувати функцію гармонійного поєднання духовних, творчих та інтелектуальних цінностей і виступає джерелом задоволення морально-етичних потреб (Кондратьєва, 2000: 60).

У першій половині 2010 років вітчизняні науковці активно розглядали роль дизайну в окремих сферах мистецтва. Розвиток графічного дизайну в зв'язку із поширенням інформаційних, зокре-



ма, комп'ютерних, технологій вивчає Л. Турчак (2011: 11). Прогрес у цій сфері засвідчує те, що, починаючи приблизно з 1990 років і до сих пір, художники-графіки освоюють нові техніки та комп'ютерні «ноу-хау». Дослідниця Н. Сбітнева (2011) провела мистецтвознавчий аналіз проблем сучасного графічного дизайну та розглянула перспективи його подальшого розвитку. Автор наголошує на суттєвих змінах, що відбулись в традиційному дизайні: «Застосування нових сучасних технологій ... відкрило перед графічним дизайном необмежені можливості в плані створення і обробки зображення і шрифту ...» (Сбітнева, 2011: 53). Можна погодитися з думкою автора щодо проблеми «засмічення» візуального простору та підвищення вимог комунікативного середовища до якості дизайну: «Це змушує фахівців шукати ефективніші засоби дії, нові форми подачі, розраховані на реципієнта, не готового прочитувати довгі (як вербальні, так і невербальні) візуальні тексти» (Сбітнева, 2011: 54). Витоки цього Н. Сбітнева вбачає в естетичній сутності постмодернізму: «...розмивання звичного стереотипу сприйняття, використання нонсенсу, цитат, алюзій, парафраз та інших подібних художніх прийомів сприяло появі у графічному дизайні початку XXI сторіччя антидизайнерського, “сміттевого” підходу» (там само). Крім того, дослідниця актуалізує питання створення національного графічного мистецтва, що є головним вектором розвитку вітчизняного дизайну. Вона наголошує на важливості «пошуків елементів візуальної ідентифікації країни, які могли б гідно представляти імідж держави на міжнародній арені» (там само).

Зрештою, варто навести і визначення дизайну, зафіксоване у законодавстві нашої держави. У статті 1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» (1994: 13, 64) твори художнього дизайну віднесені до творів образотворчого мистецтва. Виходячи з інших нормативно-правових актів України (та їхніх проектів), дизайнерська творчість призначена для надання естетичних якостей товарам повсякденного вжитку, промисловій продукції та середовищу проживання людини (Рекомендації щодо забезпечення правомірності створення та використання творів дизайну, 2019).

Отже, дизайнерську творчість обґрунтовано вважають проявом проектної діяльності й проектної культури ХХ ст. Однак прогресив-



на роль дизайну на початку XXI ст. – це спосіб подолання розриву між технічною цивілізацією та духовною культурою, а дизайнерське проєктування є способом гармонізації життя людини в сучасному середовищі.

Розглянемо значення дизайну для прогресу людства на прикладі ролі дизайну в екології. Саме екологічний трек має стати складовою міжнародного руху «зеленого» дизайну, а саме, «environmental», стосовно навколишнього середовища. Це поняття передбачає створення продукції, сумісної із навколишнім середовищем, зниження та повне усунення негативного впливу на природу за допомогою використання альтернативних ресурсів та енергій, а також нетоксичних матеріалів. В ідеалі дизайн має відповідати принципу екології «3R»: reduce – reuse – recycle (зменшувати, повторно використовувати, переробляти). Для прикладу – в останні роки архітектори нашої країни почали застосовувати все більше сучасних еко-технологій для спорудження «зелених будинків». В таких будинках використовується менше опалення, електрики та комунікацій, циркуляція свіжого повітря більш ефективна за рахунок використання екологічно чистих будівельних матеріалів та покращених вентиляційних систем. Обслуговування таких будинків обходиться дешевше, а здоров'я працівників і мешканців лише міцніше. Яскравим прикладом такого еко-дизайну є вітчизняний проєкт «Bionic Hill», перший інноваційний парк в Україні, сучасне наукове містечко (BIONIC Hill. Innovation technopark, 2019). Проєкт одним з перших в Україні застосував світову екологічну систему сертифікації зеленого будівництва «The Leadership in Energy and Environmental Design» («LEED»), яка покликана мінімізувати вплив забудови на довкілля та здоров'я людей, що досягається шляхом зниження рівня споживання енергетичних та матеріальних ресурсів, підвищення якості будівель та комфорту їх внутрішнього середовища (там само).

Отже, новою прогресивною функцією дизайну в світовій культурі XXI ст. стало забезпечення цілісності та єдності навколишнього середовища і гармонійних стосунків з ним людини на ґрунті застосування новітніх технологій та взаємодії й синтезу мистецтв.

Значення дизайну для мистецького прогресу можна зрозуміти, лише простеживши поєднання живопису, архітектури, промислового



і графічного дизайну і побачивши при цьому, яку роль у заплутаному процесі створення дизайнерського рішення відіграють зміст та форма, а також усвідомивши, що дизайн також виражає думку, точку зору й соціальну відповідальність його автора. Важливо також особливо наголосити на ролі професії дизайнера в мистецтві, адже для багатьох творців дизайн та мистецтво є культурною місією; при цьому життя і творчість нероздільні, а «символи віри» для них – це рівні поверхні, прості матеріали й стриманість виразних засобів.

Дизайн – це більше, ніж просто упорядкування й компонування візуального матеріалу. Дизайн – це привнесення цінностей і змістів, роз'яснення, перетворення, облагороджування, перебільшення, спрощення, освіта, переконання й, можливо, навіть розвага. Дизайн розширює наше сприйняття, множить наш досвід і загострює наш мистецький «зір», будучи при цьому продуктом почуття й розуму, ідеї, що виникла в голові дизайнера, що (як сподівається дизайнер) передасться глядачеві й спрацює в його свідомості (Рэнд, 2013: 14).

Судження про дизайн у мистецтві формуються, виходячи із двох типів оцінок: символічної, або асоціативної (зовнішньої), і формальної (внутрішньої). Символічні оцінки значною мірою є суб'єктивними й жодного відношення не мають до дизайну або мистецтва як такого, будучи найчастіше засновані на звичці, слухах, чужій думці, особистих факторах, забобонах, непорозумінні, тобто на соціальних, психологічних, політичних, фінансових і навіть релігійних, факторах. Натомість, внутрішня оцінка стосується естетики й власне дизайну (зовнішній вигляд твору мистецтва, його візуальна якість) безвідносно до того, що воно персоніфікує. Якщо зовнішні оцінки відносяться до змісту, то внутрішні – до краси. Її складно виміряти, і тут значення мають такі фактори, як талант, ерудиція, смак, сприйнятливність, досвід і візуальне чуття. При визначенні ролі дизайну в мистецтві варто також пам'ятати, що принципи лаконізму й домірності, закони кольору, ритму й навіть сюжету однаково працюють у будь-якому матеріалі. Ці об'єктивні закономірності існують поза часом, простором, державами, школою або стилем.

Загалом же в епоху тотальної глобалізації розширюються підходи до розуміння дизайну, оскільки змінюється сприйняття людини, яке



стає більш технологізованим. Тому в сучасному дизайні, крім традиційних напрямів – промислового й графічного дизайну – можна виділити інші виміри – постмодерністський, деконструктивістський, нелінійний і т. п. Феномен дизайну є універсальним, він охоплює різні сфери людської діяльності, виступаючи при цьому чинником соціокультурної комунікації та основою й виміром особистості та її сприйняття. Як соціокультурне явище, дизайн корелює із розумінням людини як джерела сутнісних сил, що виступають каталізатором гармонії у просторі.

Підсумки дослідження. Отже, прогрес людства значною мірою зумовлений позитивним впливом дизайнерських розробок і концепцій. Узагальнюючи погляди українських і зарубіжних дослідників, можна стверджувати, що, загалом, дизайн як вид цілеспрямованої творчої діяльності людства сприяє прогресу, оскільки: 1) забезпечує підтримку розвитку цивілізації шляхом створення нових і удосконалення відомих рукотворних об'єктів; 2) створює оптимальне середовище проживання людини з метою досягнення максимальної комфортності її існування; 3) сприяє формуванню творчих рис особистості, її цілеспрямованої діяльності, що є одним з головних соціальних завдань.

Забезпечуючи власну прогресивну роль, в останній третині ХХ ст. дизайн перетворився у глобальне явище постіндустріального світу, що охопило нові сфері проектної практики. Наразі питання місця дизайну в технологічному і культурному прогресі розглядається за двома напрямками: гуманізації (розширення антропологічних об'єктів дизайну) та гуманітаризації (зростання інтересу до проектної культури, що спостерігається в усьому світі).

Тема місця і значення дизайну для прогресу суспільства, безсумнівно, має кілька **перспективних напрямів дослідження**, зокрема: а) прогнозування нових дизайнерських розробок і концепцій у коротко- (1–2 роки), середньо- (5–7 років) та довгостроковій перспективах (7–10 і більше років); б) аналіз співвідношення національних традицій та новаторства в сучасному дизайні; в) виявлення негативних тенденцій впливу дизайну на прогрес у розвитку людських спільнот.



ЛІТЕРАТУРА

- Закон України «Про авторське право і суміжні права» (1994). *Відомості Верховної Ради України*, 13, ст. 64.
- BIONIC Hill. Innovation technopark. Retrieved 2019, March 17 from <http://bionic-hill.com>
- Reduce, Reuse, Recycle. *Recycling Guide*. Retrieved 2019, December 17 from www.recycling-guide.org.uk/rrr.html
- Simon, Herbert A. (1969). *The sciences of the artificial*. The MIT Press. Cambridge; Mass.: M.I.T. Press, 130.
- Вершинин, Г. В. & Мелентьев, Е. А. (Сост.). (2005). *Хрестоматія по дизайну*. Тюмень: Інститут дизайну, 1056.
- Глинтерник, Э. М. (2002). *Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы*. Санкт-Петербург: Петербургский институт печати, 136.
- Голубятников, И. В. (Ред.). (2011). *Дизайн. История, современность, перспективы*. Москва: Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 224.
- Кондратьева, К. А. (2000). *Дизайн и экология культуры*. Москва: МГХПУ им. Строганова, 105.
- Кузнецова, І. О. (2007). До питання про моделювання динаміки візуального сприйняття об'єктів дизайну, декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва. *Геометричне та комп'ютерне моделювання*, 19, 97–111.
- Рекомендації щодо забезпечення правомірності створення та використання творів дизайну. Retrieved 2019, December 17 from <https://www.me.gov.ua/Documents/Detail?lang=uk-UA&id=212dbe8f-ce7b-4728-a689-512bae0fb98c&title=RekomendatsiiSchodoZabezpechenniaPravomirnostiStvorenniaTaVikoristanniaTvorivDizainu&isSpecial=true>
- Рэнд, П. (2013). *Дизайн: форма и хаос*. (Пер. с англ. И. Форонова). Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева, 244.
- Сбітнева, Н. Ф. (2011). Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, 6, 52–55.
- Теоретические и методологические исследования в дизайне*. (2004). Москва: Издательство Школы культурной политики, 372.



Турчак, Л. І. (2011). *Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 16.

REFERENCES

- Zakon Ukrainy «Pro avtorske pravo i sumizhni prava» [The Law of Ukraine “On Copyright and Related Rights”]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy [Bulletin of the High Soviet of Ukraine]*, 1994, 13, 64 [in Ukrainian].
- BIONIC Hill. Innovation technopark. Retrieved 2019, March 17 from <http://bionic-hill.com>
- Glinternik, E. M. (2002). *Graficheskiy dizayn kak khudozhestvenno-kommunikativnaya sistema i sredstvo reklamy [Graphic Design as an Artistic Communication System and a Means of Advertising]*. St. Petersburg: Peterburgskiy Institut Pechati, 136 [in Russian].
- Golubyatnikov, I. V. (Ed.) (2011). *Dizayn. Istoriya, sovremennost, perspektivy [Design. History, Modernity, Perspectives]*. Moscow: Mir Entsiklopediy Avanta+; Astrel, 224 [in Russian].
- Kondrateva, K. A. (2000). *Dizayn i ekologiya kultury [Design and Ecology of Culture]*. Moscow: MGKhPU imeni Stroganova, 105 [in Russian].
- Kuznetsova, I. O. (2007). Do pytannia pro modeliuvannya dynamiky vizualnoho spryiniattia ob'ektiv dyzainu, dekoratyvno-prykladnoho ta obrazotvorchoho mystetstva [On Modeling the Dynamics of Visual Perception of Objects of Design, Decorative Applied and Fine Arts]. *Heometrichne i komputerne modeliuvannya [Geometric and Computer Modeling]*, 19, 97–111 [in Ukrainian].
- Rand, P. (2013). *Dizayn: forma i khaos [Design: Form and Chaos]*. (Trans. from English by I. Foronov). Moscow: Izdatelstvo Studii Artemiya Lebedeva, 244 [in Russian].
- Reduce, Reuse, Recycle. *Recycling Guide*. Retrieved 2019, December 17 from www.recycling-guide.org.uk/rrr.html
- Rekomendatsii shchodo zabezpechennia pravomirnosti stvorennia ta vykorystannia tvoriv dyzainu [Recommendations for Ensuring the Legality of the Creation and Use of Design Works]*. Retrieved 2019, December 17 from <https://www.me.gov.ua/Documents/Detail?lang=uk-UA&id=212dbe8f-ce7b-4728-a689-512bae0fb98c&title=RekomendatsiiShchodoZabezpechen>



- niaPravomirnostiStvorenniaTaVikoristanniaTvorivDizainu&isSpecial=true [in Ukrainian].
- Sbitnieva, N. F. (2011). Hrafichnyi dyzain Ukrainy pochatku III tysiacholittia: problemy ta perspektyvy rozvytku [Graphic Design of Ukraine at the Beginning of the Third Millennium: Problems and Prospects for Development]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture]*, 6, 52–55 [in Ukrainian].
- Simon, Herbert A. (1969). *The sciences of the artificial*. The MIT Press. Cambridge; Mass.: M.I.T. Press, 130.
- Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizayne* (2004). [Theoretical and Methodological Research in Design]. Moscow: Izdatelstvo Shkoly kulturnoy politiki, 372 [in Russian].
- Turchak, L. I. (2011). *Evoliutsiia obrazotvorchoho mystetstva v nezalezhnii Ukraini [The Evolution of Fine Art in Independent Ukraine]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 16 [in Ukrainian].
- Vershinin, G. V. & Melentev, E. A. (Comp.) (2005). *Hrestomatiya po dizaynu [Chrestomathy on Design]*. Tyumen: Institut Dizayna, 1056 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2020 р.



УДК 784.1(73)«19»

DOI 10.34064/khnum2-2102

Дзівалтівський М. Ю.

ORCID 0000-0001-8326-7883

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
01015, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна

Історичне формування самобутності американського хорового мистецтва другої половини ХХ ст.

АНОТАЦІЯ ■ Дзівалтівський М. Ю. Історичне формування самобутності американського хорового мистецтва другої половини ХХ сторіччя. ■ Недостатнє висвітлення декотрих ключових моментів розвитку американської хорової музики другої половини ХХ ст. обумовило актуальність і наукову новизну даного дослідження, *метою* якого є визначення специфіки цього явища на прикладах творчості ряду видатних композиторів. Дослідження звертається до теоретичного, історичного та аналітичного методів. Аналіз хорової творчості американських композиторів переконує в думці про переміщення змістовних центрів професійної хорової музики, поступове зникнення дистанції, яка раніше існувала між її споживчими аудиторіями, зближення позицій музики «третього напрямку» і професійного хорового мистецтва. В контексті глобалізаційного розвитку суспільства і медіакультури жанрово-стилістичний зміст, духовні смисли хорових творів поступово набули нових рис: взаємодіють старовинні і сучасні музичні системи, традиційне і новаторське, модифікований фольклор і естрада. В хорових творах все частіше використовується естрадний інструментарій або стильові компоненти джазу, його ритмо-інтонаційні формули. Інноваційні процеси і трансформації в американській хоровій музиці виявляють її інтеграційну специфіку, виразом якої стає метамова, яка формується на основі взаємодії і діалогу різних типів мислення і музичних систем, розширення звукового середовища; збагачення акустичних можливостей хорової музики, глобалізаційних інтенцій. Отже, актуалізація нових культурних доміант і синтез розмаїтих стильових витоків визначають спе-



цифіку американської хорової музики. ■ **Ключові слова:** американська хорова музика, джаз, фольклор, театралізація, діалог, григоріанський спів, еkleктика, мінімалізм, традиція.

АННОТАЦІЯ ■ **Дзивалтвський М. Ю. Историческое формирование самобытности американского хорового искусства второй половины XX века.** ■ Недостаточное освещение некоторых ключевых моментов развития американской хоровой музыки второй половины XX в. обусловило актуальность и научную новизну данного исследования, *цель* которого – определение специфики этого явления на примерах творчества ряда выдающихся композиторов. Исследование обращается к теоретическому, историческому и аналитическому методам. Анализ хорового творчества американских композиторов убеждает в мысли о перемещении содержательных центров профессиональной хоровой музыки, постепенном исчезновении дистанции, ранее существовавшей между её потребительскими аудиториями, сближении позиций музыки «третьего течения» и профессионального хорового искусства. В контексте глобализационного развития общества и медиакультуры жанрово-стилистическое содержание, духовные смыслы хоровых произведений постепенно приобрели новые черты: взаимодействуют старинные и современные музыкальные системы, традиционное и новаторское, модифицированный фольклор и эстрада. В хоровых произведениях всё чаще используются эстрадный инструментарий, стилевые компоненты джаза, его ритмо-интонационные формулы. Инновационные процессы и трансформации в американской хоровой музыке обнаруживают её интеграционную специфику, выражением которой становится метаязык, формирующийся на основе взаимодействия и диалога различных типов мышления и музыкальных систем, расширения звуковой среды, обогащения акустических возможностей хоровой музыки, глобализационных интенций. Таким образом, актуализация новых культурных доминант и синтез разнообразных стилевых истоков определяют специфику американской хоровой музыки. ■ **Ключевые слова:** американская хоровая музыка, джаз, фольклор, театралізація, діалог, григоріанское пение, еkleктика, минимализм, традиция.



ABSTRACT ■ Dzivaltivskiy Maxim. Historical formation of the originality of an American choral tradition of the second half of the XX century.

■ **Background.** Choral work of American composers of the second half of the XX century is characterized by new qualities that have appeared because of not only musical but also non-musical factors generated by the system of cultural, historical and social conditions. Despite of a serious amount of scientific literature on the history of American music, the choral layer of American music remains partially unexplored, especially, in Ukrainian musical science, that bespeaks the science and practical *novelty* of the research results. **The purpose of this study** is to discover and to analyze the peculiarities of the historical formation and identity of American choral art of the second half of the twentieth century using the the works of famous American artists as examples. **The research methodology** is based on theoretical, historical and analytical methods, generalization and specification.

Results. The general picture of the development of American composers' practice in the genre of choral music is characterized by genre and style diversity. In our research we present portraits of iconic figures of American choral music in the period under consideration. So, the choral works of *William Dawson (1899–1990)*, one of the most famous African-American composers, are characterized by the richness of the choral texture, intense sonority and demonstration of his great understanding of the vocal potential of the choir. Dawson was remembered, especially, for the numerous arrangements of spirituals, which do not lose their popularity. *Aaron Copland (1899–1990)*, which was called “the Dean of American Composers”, was one of the founder of American music “classical” style, whose name associated with the America image in music. Despite the fact that the composer tends to atonalism, impressionism, jazz, constantly uses in his choral opuses sharp dissonant sounds and timbre contrasts, his choral works associated with folk traditions, written in a style that the composer himself called “vernacular”, which is characterized by a clearer and more melodic language. Among Copland's famous choral works are “At The River”, “Four Motets”, “In the Beginning”, “Lark”, “The Promise of Living”, “Stomp Your Foot” (from “The Tender Land”), “Simple Gifts”, “Zion's Walls” and others. *Dominick Argento's (1927–2019)* style is close to the style of an Italian composer G. C. Menotti. Argento's musical style, first of all, distinguishes the dominance of melody, so he is a leading composer in the genre of lyrical opera. Argento's choral works are



distinguished by a variety of performers' stuff: from a cappella choral pieces – “A Nation of Cowslips”, “Easter Day” for mixed choir – to large-scale works accompanied by various instruments: “Apollo in Cambridge”, “Odi et Amo”, “Jonah and the Whale”, “Peter Quince at the Clavier”, “Te Deum”, “Tria Carmina Paschalia”, “Walden Pond”. For the choir and percussion, Argento created “Odi et Amo” (“I Hate and I Love”), 1981, based on the texts of the ancient Roman poet Catullus, which testifies to the sophistication of the composer’s literary taste and his skill in reproducing complex psychological states. The most famous from Argento’s spiritual compositions is “Te Deum” (1988), where the Latin text is combined with medieval English folk poetry, was recorded and nominated for a Grammy Award. Among the works of **Samuel Barber’s** (1910–1981) vocal and choral music were dominating. His cantata “Prayers of Kierkegaard”, based on the lyrics of four prayers by this Danish philosopher and theologian, for solo soprano, mixed choir and symphony orchestra is an example of an eclectic trend. Chapter I “Thou Who art unchangeable” traces the imitation of a traditional Gregorian male choral singing *a cappella*. Chapter II “Lord Jesus Christ, Who suffered all lifelong” for solo soprano accompanied by oboe solo is an example of minimalism. Chapter III “Father in Heaven, well we know that it is Thou” reflects the traditions of Russian choral writing. **William Schumann** (1910–1992) stands among the most honorable and prominent American composers. In 1943, he received the first Pulitzer Prize for Music for Cantata No 2 “A Free Song”, based on lyrics from the poems by Walt Whitman. In his choral works, Schumann emphasized the lyrics of American poetry. **Norman Luboff** (1917–1987), the founder and conductor of one of the leading American choirs in the 1950–1970s, is one of the great American musicians who dared to dedicate most of their lives to the popular media cultures of the time. Holiday albums of Christmas Songs with the Norman Luboff Choir have been bestselling for many years. In 1961, Norman Luboff Choir received the Grammy Award for Best Performance by a Chorus. Luboff’s productive work on folk song arrangements, which helped to preserve these popular melodies from generation to generation, is considered to be his main heritage. The choral work by **Leonard Bernstein** (1918–1990) – a great musician – composer, pianist, brilliant conductor – is represented by such works as “Chichester Psalms”, “Hashkiveinu”, “Kaddish” Symphony No 3”, “The Lark (French & Latin Choruses)”, “Make Our Garden Grow (from Candide)”, “Mass”. “Chichester Psalms”, where the choir sings lyrics in Hebrew, became Bernstein’s most famous choral work and one



of the most successfully performed choral masterpieces in America. An equally popular composition by Bernstein is “Mass: A Theater Piece for Singers, Players, and Dancers”, which was dedicated to the memory of John F. Kennedy, the stage drama written in the style of a musical about American youth in searching of the Lord. More than 200 singers, actors, dancers, musicians of two orchestras, three choirs are involved in the performance of “Mass”: a four-part mixed “street” choir, a four-part mixed academic choir and a two-part boys’ choir. The eclecticism of the music in the “Mass” shows the versatility of the composer’s work. The composer skillfully mixes Latin texts with English poetry, Broadway musical with rock, jazz and avant-garde music. Choral cycles by **Conrad Susa** (1935–2013), whose entire creative life was focused on vocal and dramatic music, are written along a story line or related thematically. Bright examples of his work are “Landscapes and Silly Songs” and “Hymns for the Amusement of Children”; the last cycle is an fascinating staging of Christopher Smart’s poetry (the 18 century). The composer’s music is based on a synthesis of tonal basis, baroque counterpoint, polyphony and many modern techniques and idioms drawn from popular music. The cycle “Songs of Innocence and of Experience”, created by a composer and a pianist **William Bolcom** (b. 1938) on the similar-titled poems by W. Blake, represents musical styles from romantic to modern, from country to rock. More than 200 vocalists take part in the performance of this work, in academic choruses (mixed, children’s choirs) and as soloists; as well as country, rock and folk singers, and the orchestral musicians. This composition successfully synthesizes an impressive range of musical styles: reggae, classical music, western, rock, opera and other styles. **Morten Lauridsen** (b. 1943) was named “American Choral Master” by the National Endowment for the Arts (2006). The musical language of Lauridsen’s compositions is very diverse: in his Latin sacred works, such as “Lux Aeterna” and “Motets”, he often refers to Gregorian chant, polyphonic techniques of the Middle Ages and the Renaissance, and mixes them with modern sound. Lauridsen’s “Lux Aeterna” is a striking example of the organic synthesis of the old and the new traditions, or more precisely, the presentation of the old in a new way. At the same time, his other compositions, such as “Madrigali” and “Cuatro Canciones”, are chromatic or atonal, addressing us to the technique of the Renaissance and the style of postmodernism.

Conclusions. Analysis of the choral work of American composers proves the idea of moving the meaningful centers of professional choral music, the



gradual disappearance of the contrast, which had previously existed between consumer audiences, the convergence of positions of “third direction” music and professional choral music. In the context of globalization of society and media culture, genre and stylistic content, spiritual meanings of choral works gradually tend to acquire new features such as interaction of ancient and modern musical systems, traditional and new, modified folklore and pop.

There is a tendency to use pop instruments or some stylistic components of jazz, such as rhythm and intonation formula, in choral compositions. Innovative processes, metamorphosis and transformations in modern American choral music reveal its integration specificity, which is defined by meta-language, which is formed basing on interaction and dialogue of different types of thinking and musical systems, expansion of the musical sound environment, enrichment of acoustic possibilities of choral music, globalization intentions. Thus, the actualization of new cultural dominants and the synthesis of various stylistic origins determine the specificity of American choral music. ■ **Key words:** *American choral music, American choral music, jazz, folklore, theatricalization, dialogue, Gregorian singing, eclecticism, minimalism, tradition.*



Постановка проблеми, зв'язок з науковими та практичними завданнями. Хорова творчість американських композиторів другої половини ХХ ст. характеризується новими якостями, які виникли під впливом не тільки музичних, але і позамузичних чинників, породжених системою культурно-історичних і соціально-художніх передумов (наприклад, тенденції до візуалізації художніх образів, яка формує новий тип мислення, заснований на видовищності та впливі екранних мистецтв).

У теоретичній площині дана стаття продовжує низку досліджень американського музичного мистецтва, зокрема, хорової творчості композиторів другої половини ХХ ст., пов'язаних за хронологічним принципом. Саме він дає можливість послідовно і поетапно простежити еволюцію академічної хорової традиції. З практичної точки зору, розгляд американського хорового мистецтва другої половини ХХ ст. може бути корисним як для творчої роботи керівників хорових колек-



тивів, так і в навчальному процесі на відповідних кафедрах та відділах музичних навчальних закладів України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі ознайомлення з музикознавчою літературою, що присвячена музичній американістиці, ми дійшли висновку, що основні етапи розвитку музики США розглянуті доволі ґрунтовно. Цілий ряд досліджень кінця ХХ ст. присвячено музиці професійних американських композиторів. Серед них – «Американська музика від періоду перших переселенців до теперішнього часу» Г. Чейза (Chase, 1992), «Історія американської класичної музики» Дж. В. Страбла (Struble, 1995), «Американська музика. У пошуках національної самобутності» Б. Л. Тишлер (Tischler, 1986), «Музика Нового Світу» Ч. Хемма (Hamm, 1983), «Історія музичного американізму» Б. А. Зак (Zuck, 1980), «Музика Сполучених Штатів Х. В. Хічкока (Hitchcock, 2000).

Українські та російські вчені досліджували питання розвитку музичного мистецтва Америки в численних публікаціях, серед яких – роботи В. Конен (1965; 1994), Г. Шнеерсона (Шнеерсон, 1977), С. Сіґіди (Сигида, 2005), О. Дубинець (Дубинец, Е., 2006), С. Павлишин (2007), О. Манулкіної (Манулкина, 2010) та інших.

Незважаючи на солідний корпус наукової літератури з історії американського музичного мистецтва, видається, що хоровий пласт американської музики у певній мірі лишається недослідженим. Отже, недостатнє висвітлення декотрих ключових моментів на шляхах розвитку американської хорової музики другої половини ХХ ст. обумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета даної статті – з'ясувати та проаналізувати особливості історичного формування і самобутності американського хорового мистецтва другої половини ХХ ст. на прикладах композиторської творчості відомих американських митців.

Виклад основного матеріалу. Загальна картина розвитку композиторської практики США в жанрі хорової музики характеризується стилевим різноманіттям. У контексті розвитку та інтернаціоналізації суспільства жанровий і стилістичний зміст, духовні смисли хорових творів поступово стали набувати *нових рис*: взаємодіють старовинні і сучасні музичні системи, традиційне і новаторське, модифікований фольклор



і естрада. Естрадне мистецтво відіграє особливу роль у розширенні простору американської хорової музики ХХ ст. У хорових творах все частіше використовується естрадний інструментарій або який-небудь стильовий компонент джазу, наприклад, ритмічна чи інтонаційна формула. Синтез академічної музики з джазом є специфічною особливістю американської хорової музики. Актуалізація нових культурних домінант переконує нас в думці про переміщення змістовних центрів професійної хорової музики та поступове зникнення дистанції, яка раніше існувала між її різними споживчими аудиторіями, тобто зближення позицій музики «третього напрямку» і професійної хорової музики.

Творчість американських композиторів яскраво демонструє зазначені музично-мистецькі тенденції. Представимо портрети знакових фігур сучасної американської хорової музики другої половини ХХ ст.

William Dawson (1899–1990). Вільям Доусон – один з найвідоміших афро-американських композиторів. Випускник Інституту красних мистецтв імені Хорнера (Horner Institute of Fine Arts) зі ступенем бакалавра музики, Вільям Доусон пізніше навчався в Чиказькому музичному коледжі (Chicago Musical College) у професора Фелікса Боровскі (Felix Borowski), а потім в Американській консерваторії (American Conservatory of Music), де отримав ступінь магістра. Його довга і славна кар'єра, яку він розпочав як тромбоніст та шкільний вчитель, згодом зосередилася на знаменитому Таскігському Інституті (Tuskegee Institute), який він почав відвідувати з 13 років. Протягом 25 років Доусон був керівником і диригентом 100-голосного Tuskegee Choir, який отримав національну популярність.

Композитор мандрував світом, читав лекції, співпрацював із хоровими колективами та симфонічними оркестрами, а також займався дослідженнями африканської музики. Доусон запам'ятався хоровими творами (особливо, численними аранжуваннями спіричуелс), серед яких найбільш захоплюючі – «Ain'-a That Good News», «Ev'ry Time I Feel the Spirit», «Ezekiel Saw de Wheel», «Mary Had a Baby», «Oh, What a Beautiful City», «Soon Ah Will Be Done», «Steal Away», «Swing Low, Sweet Chariot», «There Is a Balm in Gilead», «There's a Lit'l Wheel A-Turnin' in My Heart». Хоровим творам Доусона притаманні такі риси, як багатство хорової фактури, пишність звучності, демон-



страція чудового розуміння вокального потенціалу хору. Традиційні афро-американські духовні пісні в аранжуванні Доусона широко публікуються в США і регулярно виконуються хоровими колективами шкіл, коледжів і громад.

Aaron Copland (1900–1990). Аарон Копленд – американський композитор і викладач, письменник, диригент, якого називали «деканом американських композиторів», оскільки його твори першими в США отримали міжнародне визнання. Більше 100 музичних творів самих різних жанрів, що написані композитором, репрезентують стиль «класичної американської» музики, формування якого пов'язане саме з ім'ям А. Копленда. Адаптуючи фольклорні мелодії і джазову стилістику, синтезуючи їх із досягненнями авангардної композиторської техніки свого часу, композитор створює власний стиль у прагненні бути доступним слухачеві. Відкритість, мінливі імпресіоністичні гармонії його музики нагадують про величні пейзажі і дух першопрохідництва, пов'язані з «образом Америки». У цьому плані, його творчість дуже слушно характеризував Д. Мійо (1983: 283): «Найбільше вражає у Копленда почуття землі, почуття країни. Його музика народжує відчуття широких просторів, забарвлених в пастельні тони».

Стиль хорової музики Копленда еkleктичний, – композитор тяжіє до трьох стильових напрямів: атоналізму, імпресіонізму, джазу. Він постійно використовує в своїх хорових опусах гострі дисонантні звучання і різкі темброві контрасти. Тим не менш, його хорові твори, пов'язані з фольклорними традиціями, написані в стилі, який сам композитор називав «vernacular» («простонародний») і для якого характерна більш ясна і мелодійно-виразна мова. Серед відомих хорових творів Копленда – «At The River», «Four Motets», «In the Beginning», «Lark» («Жайворонок») для соло баритона та змішаного хору, «The Promise of Living»; «Stomp Your Foot» (from «The Tender Land»), «Simple Gifts», «Zion's Walls» та ін.

Популярним твором у хоровому доробку Копленда є його «Four Motets» / «Чотири мотети» (1921) для змішаного хору *a cappella*, написані композитором у період навчання в Парижі під керівництвом Наді Буланже та на виконання її завдання. Композитор вважав цю роботу студентською і, погоджуючись на публікацію хорів, зауважив,



що стиль цих хорів «ще не справді» його (Perlis, 1998). Тим не менш, кожен із мотетів, створених на адаптовані старозавітні тексти (1. *Help Us, O Lord* / «Допоможи нам, Господи»; 2. *Thou, O Jehovah, abideth forever* / Ти, Єгова, перебунеш вічно»; 3. *Have Mercy on Us, O My Lord* / «Помилуй нас, Господи»; 4. *Sing Ye Praises to Our King* / «Співаймо хвалу нашому Царю»), демонструє чудове володіння технікою хорового письма та підтримує драматургічну динаміку побудови циклу – від тихого споглядального спокою першого хору до світлої радості ритмічно активного фіналу – співу, що хвалить Творця.

Хоровий стиль композитора повною мірою презентує інший твір – «*In the Beginning*» / «На початку» (1947) для хору без супроводу та меццо-сопрано, де за текстом Біблії описано сім днів творіння (гл. 1:1–2:7) – масштабне (15–20 хвилин звучання) та приголомшливе зображення історії створення світу засобами хорового співу. Тканина твору, що тяжіє до політональності, містить алюзії на канонічний стиль читання Біблії¹ та джазові, зокрема, блюзові сторінки.

Dominick Argento (1927–2019). Один з найвідоміших в Америці композиторів, Домінік Ардженто 1958 р. вступив до університету Міннесота (University of Minnesota), а по його закінченні викладав композицію протягом 39 років. Музичний стиль Д. Ардженто, насамперед, вирізняє панування мелодії, тому він є провідним композитором у жанрі ліричної опери. Його оперний стиль близький стилю відомого італійського композитора Д. К. Менотті. У творчості Ардженто значне місце посідає хорова музика. Від середини 1970-х він почав писати твори для хору Плімутської конгрегаційної церкви в Мінеаполісі (Plymouth Congregational Church, Minneapolis), яким керував його друг Філіп Брунель (Philip Brunelle). Світова прем'єра відомого хорового твору Ардженто «*Evensong: Of Love and Angels*» була представлена Соборним хоровим товариством (Cathedral Choral Society) у березні 2008 р. у Національному соборі Вашингтона (Washington National Cathedral), до сторіччя якого твір був написаний.

¹ Композитор зазначав, що прагнув до відтворення «вишуканого оповідального стилю, використовуючи біблійну фразу “І був день...” для завершеності кожної секції» (цит. Perlis, 1998).



У липні 2014 р. на Бетховенському Хоровому Фестивалі у Віноні, штат Міннесота (Minnesota Beethoven Festival Chorale, Winona, Minnesota) відбулася прем'єра хорового циклу «Пори року» («Seasons») на тексти Пэта Солстада (Pat Solstad) під керівництвом давнього друга Ардженто – Дейла Уорленда (Dale Warland). Для його ж хору та ударних Ардженто 1981 р. створив «Odi et Amo» («I Hate and I Love»), восьмичастинну композицію на основі текстів давньоримського поета Гая Валерія Катулла, яка засвідчує незвичайну витонченість літературного смаку композитора та його майстерність у відтворенні складних психологічних станів². Найбільш відомий духовний твір композитора великої форми – «Te Deum» (1988), у якому латинський текст поєднаний із середньовічною англійською народною поезією. Він був записаний і номінований на премію Греммі.

Показовою у плані новаторських тенденцій у творчості Ардженто є «Токата Галуппі» / «Toccata of Galuppi's» (1989) – твір за однойменною поемою Роберта Браунінга. Це 20-хвилинна музична п'єса, написана для оригінального виконавського складу: мішаний хор, струнний квартет та клавесин. Такий склад виконавців є досить незвичним для хорової музики як Ардженто, так і всього ХХ ст. Композитор включає цитати з двох клавірних сонат Бальдассаре Галуппі, а струнний квартет забезпечує супровід хору і клавесину. Це одна з багатьох робіт Ардженто, натхненних Венецією та музикою Галуппі. Твір драматичний, з рисами театральності, де для підвищення драматичної напруги застосовується також речитатив. Твір відрізняє технічна майстерність, зокрема, використання хору, та успішне злиття рис різних музичних епох. «Токкати Галуппі» належить чільне місце в пантеоні видатних сучасних хорових творів.

² «В «Odi et Amo» Домінік Ардженто кладе на музику сім віршів Катулла. Усі вірші цього циклу присвячені Клодії Метеллі, римській аристократці, з якою Катулл мав жахливий роман. Клодія була одружена з римським радником Квінтом Цецилієм Метеллом Целером, і якщо вірити тому, що розповідає Катулл, у Клодії були численні романи. Але Катулл полюбив її (або, принаймні, захопився нею). В «Odi et Amo» Ардженто ми спостерігаємо поступову руйнацію Катулла, оскільки його початкова ейфорія та ідеалізм перетворюються на нищівний сумнів, а згодом – на гіркий відчай» (Oberoi, 2019).



Хоровий доробок Ардженто вирізняється різноманітністю виконавських складів: від а cappell'них хорових п'ес – «A Nation of Cowslips», «Easter Day» для мішаного хору – до творів великої форми у супроводі різних інструментів: «Apollo in Cambridge», «Odi et Amo», «Jonah and the Whale», «Peter Quince at the Clavier», «Te Deum», «Tria Carmina Paschalia», «Walden Pond».

Samuel Barber (1910–1981). Вокально-хорова музика була провідною у творчості Семюела Барбера. Свою першу оперу Барбер спробував написати у 10 років, у 14 вступив до Інституту Кертіса, де вивчав вокал, фортепіано та композицію; пізніше навчався й диригуванню у Фріца Райнера. Барбер є лауреатом численних нагород та призів, включаючи Американський Prix de Rome та дві Пулітцерівські премії. (Samuel Barber. Retrieved 2020, Feb. 4).

Кантата С. Барбера «*Prayers of Kierkegaard*» за текстами чотирьох молитов датського філософа і богослова С. Кіркегора, написана для сопрано соло, мішаного хору та симфонічного оркестру, була закінчена 1954 р. Композитор поділив твір на чотири частини, кожна з яких представляє одну з молитов. I частина «O Thou Who art unchangeable» / «О Ти, хто є незмінним» говорить про «Бога незмінного» і починається чоловічим хором а cappella в стилі григоріанського співу. Згодом на фоні співу контрапунктом вступає оркестр. II частина «Lord Jesus Christ, Who suffered all life long» / «Господи Ісусе Христе, Котрий страждав усе життя» доручена соло сопрано у супроводі соло гобоя. Цей мінімалізм руйнується в III частині «Father in Heaven, well we know that it is Thou» / «Отче Небесний, ми знаємо, що це Ти», яка звернена до традицій російського хорового письма. Ця молитва зростає як в хорі, так і в оркестрі, аж поки не переходить у заключний «танець» – фінальний номер «Father in Heaven! Hold not our sins up against us» / «Отець Небесний! Не звинувачуй нас в наших гріхах»... До хорового доробку композитора належать також інші твори: «Agnus Dei», «A Nun Takes the Veil (Heaven-Haven)», «A Stopwatch and an Ordnance Map», «Let Down the Bars, O Death», «Reincarnations», «Sure on this Shining Night», «Twelfth Night».

William Schuman (1910–1992). Вільям Шуман – один з визначних американських композиторів, який 1943 р. отримав першу музич-



ну Пулітцерівську премію (Pulitzer Prize for Music) за Кантату № 2 «A Free Song», написану на вірші Уолта Уїтмена (Walt Whitman). Текст був вибраний зі збірки Уїтмена «Удар барабана». Кантата написана для хору і оркестру, складається з двох частин: I. «Look Down, Fair Moon» / «Поглянь униз, Ясний місяць»; II. «Song of the Banner» / «Пісня прапора». На думку Аннегрет Фаузер, твір змодельований на зразок П'ятої симфонії Л. ван Бетховена (Fauser, Annegret, 2013: 238).

Творчість Шумана особливо багата на хорові твори. Він був визнаним майстром хорового жанру. Його хорова музика різна за складністю і масштабами – деякі твори були написані спеціально для співаків-аматорів. Хоровий доробок композитора, окрім «A Free Song», містить такі твори, як «Carols of Death», «Casey at the Bat», «The Lord Has a Child», «Perceptions», «Te Deum», «This Is Our Time». У своїй хоровій творчості В. Шуман зробив наголос на текстах з американської поезії. «Carols of Death» / «Колядки смерті» написані на три драматичні вірші У. Уїтмена. На більш легкій ноті створена кантата «Casey at the Bat» / «Кейсі біля кажана» (1976), що відображає пристрась Шумана до бейсболу, музичний матеріал якої запозичений з його опери «The Mighty Casey» / «Могутній Кейсі» (1953) за «бейсбольним» віршем Ернеста Лоуренса Тейєра.

Norman Luboff (1917–1987). Норман Лубофф – один із видатних американських музичних діячів, які наважилися більшу частину свого життя присвятити популярній медіа-культурі своєї епохи; композитор, аранжувальник, керівник хору. Н. Лубофф був засновником та диригентом Norman Luboff Choir, одного з провідних американських хорових колективів. Norman Luboff Choir став відомим завдяки участі в дуже успішних різдвяних передачах з Бінгом Кросбі (Bing Crosby), які виходили з 1955 по 1962 рр. За 25 років його хоровий колектив записав понад 75 альбомів, які містять соло таких відомих співаків, як Френк Сінатра (Frank Sinatra), Доріс Дей (Doris Day) та Джо Стаффорд (Jo Stafford).

Святкові альбоми «Songs of Christmas» (1956) та «Christmas with the Norman Luboff Choir» (1964) стали багаторічними бестселерами. У 1961 р. Norman Luboff Choir отримав премію Греммі за найкращий хоровий виступ. Колектив також записував класичну хорову музику.



ку, від епохи Відродження до сучасності. Дуже важливою частиною спадщини композитора є його плідотворна робота над створенням аранжувань народних пісень, що допомогло зберегти ці улюблені мелодії для наступних поколінь. Його величезну і неоціненну колекцію партитур 1993 р. подарували Бібліотеці Конгресу.

До хорового доробку Н. Лубоффа входять відомі твори: «A Capital Ship», «All Through the Night», «A-Roving», «Black Is the Color of My True Love's Hair», «Riders in the Sky», «Skip to My Lou», «Vigolin», «Whoopie Ti Yi Yo», «Yellow Bird» та ін.

Leonard Bernstein (1918–1990). Леонард Бернстайн, автор «Вестсайдської історії» – надзвичайно популярного мюзиклу ХХ ст. – був великим музикантом – композитором, піаністом, блискучим диригентом-популяризатором. Хоровий доробок композитора представлений такими творами, як «Chichester Psalms», «Hashkiveinu», «Kaddish (Symphony No 3)», «The Lark (French & Latin Choruses)»; «Make Our Garden Grow (from Candide)», «Mass». Широко відомий в усьому світі його хоровий шедевр – «Chichester Psalms». Твір написаний на замовлення декану Чичестерського собору Вальтера Хассі (Walter Hussey) для Фестивалю Південних Соборів (Southern Cathedrals Festival) 1965 року. Інша, не менш популярна, композиція Леонарда Бернстайна – «Mass: A Theatre Piece for Singers, Players, and Dancers» – сценічне драматичне дійство, неординарний твір, що синтезує риси традиційної меси і театральної бродвейської вистави. Твір був заказаний Жаклін Кеннеді на вшанування пам'яті Джона Кеннеді і прозвучав на відкритті Центру Кеннеді (the John F. Kennedy Center for the Performing Arts) у Вашингтоні. У виконанні «Меси» беруть участь понад 200 співаків, акторів, танцюристів (балетна трупа), музикантів двох оркестрів і трьох хорів. Перший оркестр втілює ортодоксальну традицію, він розміщений в оркестровій ямі (струнні та ударні інструменти, електроорган); другий оркестр розташований на сцені (мідні, дерев'яні духові, рок-інструменти, такі як електрогітара, бас-гітара і велика кількість ударних). Хоровий склад – це чотириголосний змішаний «street» (вуличний) хор, чотириголосний змішаний академічний хор і двоголосний хор хлопчиків. Твір написаний на канонічні (Тридентинської католицької меси) та сучасні тексти –



Стефена Шварца (Stephen Schwartz), Пола Саймона (Paul Simon) та самого Бернстайна. Композитор майстерно поєднує богослужбові латинські тексти із фрагментами на івриті та англійськими віршами. Музика «Меси» демонструє багатоплановість стилістики: поряд із серіалізмом, елементи мюзиклу, джазу, року, фольклору; жанрову різнобарвність – католицькі співи сполучаються із симфонічним маршем, святковим гімном, східними танцями, оркестровими медитаціями, а також хоралами. Все це разом, об'єднане головною ідеєю (конфлікт світоглядів, який виявляється в різних аспектах), складається в єдине драматичне дійство.

Conrad Susa (1935–2013). Все творче життя Конрада Сузи було зосереджено на вокальній та драматичній музиці. Його твори, тональні за основою, ґрунтуються на синтезі барокового контрапункту та багатьох сучасних технічних прийомів та ідіом, залучених з популярної музики. К. Суза написав понад 100 творів для театру, кінематографа й телебачення. Особливо відомим він став завдяки своїм операм, які створював на замовлення оперних театрів Сан-Франциско (San Francisco Opera), Міннесоти (Minnesota Opera) та Американської гільдії органістів (American Guild of Organists). Його перша опера «Transformations», на тексти поезій Анни Секстон, стала однією з найбільш виконуваних американських опер.

Хорові цикли, написані Сузою, об'єднані сюжетною лінією або пов'язані тематично. Яскравими прикладами його хорових композицій є «A Christmas Garland», «Carols and Lullabies», «Christmas in the Southwest», «Fum, Fum, Fum», «Hymns for the Amusement of Children», «Landscapes and Silly Songs», «Magnificat & Nunc Dimittis», «Three Mystical Carols», «Two Marian Carols», багато з них користуються великою популярністю у Різдвяні свята.

William Bolcom (нар. 1938). Композитор і піаніст Вільям Болком, лауреат Пулітцерівської премії (1988) та премії Греммі (2005) – один з небагатьох музикантів, який продовжує традиції Джорджа Гершвіна, виконуючи його фортепіанну музику, а також створюючи власні естрадно-джазові композиції, поруч із симфонічною, оперною, вокальною, камерною, хоровою музикою. Випускник музичного факультету Мічиганського університету, у 1994–2008 рр. він був професором



композиції Університету Росс Лі Фінні (Ross Lee Finney). У якості піаніста Болком виконував і записував власні твори часто разом зі своєю дружиною, співачкою Джоан Морріс (мецо-сопрано). Виконання популярних американських мелодій ХХ ст., у тому числі, з мюзиклів, було особливістю концертів та музичних записів дуету, який 2015 р. створив свій 25-й альбом «Осіньне листя» (William Bolcom. Retrieved 2020, Febr. 5).

Хоровий цикл В. Болкома «Songs of Innocence and of Experience» / «Пісні Невинності та Досвіду», написаний за однойменною поезією У. Блейка, охоплює музичні стилі від романтичного до сучасного, від кантрі до року. У виконанні твору беруть участь понад 200 вокалістів (змішаний, дитячий хори, солісти: сопрано, мецо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас, дискант; виконавці кантрі, року і народні співаки (5–10 солістів) і оркестрантів. У творі успішно синтезується вражаюча палітра музичних стилів: реггі, класика, кантрі, вестерн, рок, опера та ін.

У творі «The Mask» В. Болком демонструє велику різноманітність музичної мови. Поетична основа твору містить вірші афро-американських поетів часів Гарлемського Ренесансу, які об'єднані темою маски і прихованої ідентичності.

Morten Lauridsen (нар. 1943). Мортен Лаурідсен – американський композитор, кар'єра якого побудована на створенні хорової музики. Він є одним з найпопулярніших в Америці хорових композиторів – його твори записані на 100 CD дисках. У 2006 р. Національний фонд мистецтв (National Endowment for the Arts) присвоїв Лаурідсену звання «Американського Майстра Хорового мистецтва» («American Choral Master»).

Музична мова творів Лаурідсена дуже різноманітна й залежить від особливостей вербального тексту. У своїх латинських сакральних творах, таких як «Lux Aeterna» і «Motets», він часто посилається на григоріанський спів, поліфонічні прийоми Середньовіччя і Ренесансу, змішує їх із сучасними звучаннями. В той час як інші твори, такі як «Madrigali» і «Cuatro Canciones», є хроматичними або атональними. «Lux Aeterna» Мортена Лаурідсена є яскравим прикладом органічного синтезу традиційного і нового, якщо точніше, то презентацією старо-



го по-новому. Особливості хорової фактури відсилають нас до технік епохи Ренесансу, що, у дусі естетики постмодернізму, взаємодіють з американським стилем 1940-х, зокрема, характерним для музики А. Копленда, та класичним тональним підходом, який визначає вертикальні і горизонтальні рухи (Morten Lauridsen – *Lux Aeterna* – *Introitus*. Retrieved 2020, Feb. 5; Morten Lauridsen. Retrieved 2020, Feb. 4).

З 1993 р. хорова музика Лаурідсена швидко здобуває міжнародну популярність і вважається найбільш часто виконуваною (Wine, T. Et al., 2007: 69–70). У списку улюблених публікою хорових творів – «*Ave Dulcissima Maria*», «*Ave Maria*», «*Les Chansons des Roses*», «*Lux Aeterna*», «*Madrigali: Six Fire Songs on Italian Renaissance Poems*», «*Mid-Winter Songs*», «*O Magnum Mysterium*», «*Three Nocturnes*», «*Ubi Caritas et Amor*», «*O Nata Lux*» (з «*Lux Aeterna*») і «*Sure On This Shining Night*» (з «*Nocturnes*»).

Висновки. Досліджуючи питання історичного формування самобутності американського хорового мистецтва другої половини ХХ ст., ми дійшли таких висновків.

1. Шляхи розвитку хорового мистецтва Америки визначені культивуванням акапельних форм церковної музики, специфікою концертної практики, особливостями професійного інструментального виконавства та музичної освіти. З іншого боку, в американському хоровому мистецтві розгляданого періоду еkleктично об'єднуються прийоми, запозичені з народної музики чотирьох континентів: Америки, Європи, Африки і Азії.

2. Жанрова палітра американського хорового мистецтва цих часів вирізняється різноманіттям: хорові жанри формувалися відповідно до історично-політичних умов, у яких розвивалося музичне мистецтво.

3. Інноваційні процеси, перетворення і трансформації в сучасній американській професійній хоровій музиці виявляють її інтеграційну специфіку, виразом якої виступають такі феномени: розширення музичного звукового середовища; збагачення акустичних можливостей хорової музики; інтеграційне музичне мислення; метамова, яка формується на основі взаємодії і діалогу різних типів мислення і музичних систем.



Перспективи подальших розвідок. В рамках статті неможливо охопити все розмаїття американської хорової музики, отже, перспективою подальших розвідок є висвітлення хорової творчості таких композиторів, як Стівен Паулюс (Stephen Paulus), Елізабет Браун Ларсен (Libby Larsen), Чень Йі (Chen Yi / 陳怡), Мозес Джордж Хоган (Moses Hogan), Brent Майкл Девідс (Brent Michael Davids), Аарон Джей Керніс (Aaron Jay Kernis), Дженніфер Хігдон (Jennifer Higdon) та інших.

ЛІТЕРАТУРА

- Дубинец, Е. А. (2006). *Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг*. Москва: Композитор, 416.
- Конен, В. Д. (1965). *Пути американской музыки*. Москва: Музыка, 396.
- Конен, В. Д. (1994). *Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 160.
- Манулкина, О. Б. (2010). *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века*. С.-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 784.
- Мийо Д. (1999). *Моя счастливая жизнь*. Москва: Композитор, 395.
- Павлишин, С. (2007). *Американська музика*. Львів, БаК, 316.
- Сигида, С. (2005). Соединенные Штаты Америки. В кн. *История зарубежной музыки. XX век*, сс. 433–515. Москва: Музыка.
- Шнеерсон, Г. (1977). *Портреты американских композиторов. Очерки*. Москва: Музыка, 232.
- Argento, Dominick. (2004). *Catalogue Raisonné as Memoir: A Composer's Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 256.
- Chase, Gilbert (1992). *America's Music. From the Pilgrims to the Present (Music in American Life)*. (3rd ed.). Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 744.
- Fausner, Annegret (2013). *Sounds of War: Music in the United States During World War II*. New York: Oxford University Press, 384.
- Hamm, Charles (1983). *Music in the New World*. New York: W. W. Norton & Company, 736.
- Hitchcock, Hugh Wiley (2000). *Music in the United States. A historical introduction (4th Edition)*. New Jersey: Pearson, 432.



- Morten Lauridsen – Lux Aeterna – Introitus. Retrieved 2020, February 5, from <https://www.barbosavasquez.com/single-post/2017/11/20/Morten-Lauridsen--Lux-Aeterna-%E2%80%93Introitus>
- Morten Lauridsen. Retrieved 2020, February 4 from https://en.wikipedia.org/wiki/Morten_Lauridsen
- Oberoi, Krishan. (2019, October 15). Dominick Argento’s “Odi et Amo”. Retrieved from <https://www.krishanoberoi.com/blog/2019/10/15/dominick-argentos-odi-et-amo>
- Perlis, Vivian (1998). Aaron Copland. Four Motets <https://www.aaroncopland.com/works/four-motets/>
- Perlis, Vivian (1998). Aaron Copland. In the Beginning <https://www.aaroncopland.com/works/in-the-beginning/>
- Struble, John Warthen (1995). *The History of American Classical Music: MacDowell Through Minimalism*. New York: Facts on File, 444.
- Samuel, Barber. Retrieved 2020, February 4 <https://www.wisemusicclassical.com/composer/72/Samuel-Barber/>
- Tischler, Barbara L. (1986). *An American Music: The Search for an American Musical Identity*. New York: Oxford University, 225.
- William Schuman A Free Song, Secular Cantata No. 2 (1942). Retrieved 2020, February 4 from <https://www.wisemusicclassical.com/work/32738/>
- William Bolcom. Retrieved 2020, February 5, from <https://www.williambolcom.com>
- Wine, Tom et al. (2007). *Composers on Composing for Choir*. Chicago: GIA Publications, 251.
- Zuck, Barbara A. (1980). *A History of Musical Americanism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 383.

REFERENCES

- Dubinet, E. A. (2006). *Made in USA. Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: Music is everything that sounds around]*. Moscow: Kompozitor, 416 [in Russian].
- Konen, V. (1965). *Puti amerikanskoj muzyki [The ways of American Music]*. Moscow: Muzyka, 396 [in Russian].
- Konen, V. (1994). *Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The*



- third layer: new mass genres in the music of the 20th century*]. Moscow: Muzyka, 160 [in Russian].
- Manulkina, O. (2010) *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century]*. St. Petersburg: Izdatelstvo Ivana Limbakha, 784 [in Russian].
- Millau, D. (1999). *Moya schastlivaya zhizn [My happy life]*. Moscow: Kompozitor, 395 [in Russian].
- Pavlyshyn, S. (2007). *Amerykanska muzyka [American music]*. Lviv: BaK, 316 [in Ukrainian].
- Sigida, S. (2005). Soedinennyye Shtaty Ameriki [United States of America]. In *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek [History of foreign music. XX century]*, pp. 433–515. Moscow: Music [in Russian].
- Shneerson, G. (1977). *Portrety amerikanskikh kompozitorov. Ocherki [Portraits of American Composers. Essays]*. Moscow: Muzyka, 232 [in Russian].
- Argento, Dominick. (2004). *Catalogue Raisonné as Memoir. A Composer's Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 256.
- Chase, Gilbert (1992). *America's Music. From the Pilgrims to the Present (Music in American Life)*. (3rd ed.). Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 744.
- Fausser, Annegret (2013). *Sounds of War: Music in the United States During World War II*. New York: Oxford University Press, 384.
- Hamm, Charles (1983). *Music in the New World*. New York: W. W. Norton & Company, 736.
- Hitchcock, Hugh Wiley (2000). *Music in the United States. A historical introduction (4th Edition)*. New Jersey: Pearson, 432.
- Morten Lauridsen – Lux Aeterna – Introitus. Retrieved 2020, February 5, from <https://www.barbosavasquez.com/single-post/2017/11/20/Morten-Lauridsen--Lux-Aeterna-%E2%80%93-Introitus>
- Morten Lauridsen. Retrieved 2020, February 4 from https://en.wikipedia.org/wiki/Morten_Lauridsen
- Oberoi, Krishan. (2019, October 15). Dominick Argento's "Odi et Amo". Retrieved from <https://www.krishanoberoi.com/blog/2019/10/15/dominick-argentos-odi-et-amo>
- Perlis, Vivian (1998). Aaron Copland. Four Motets <https://www.aaroncopland.com/works/four-motets/>.



- Perlis, Vivian (1998). Aaron Copland. In the Beginning <https://www.aaroncopland.com/works/in-the-beginning/>
- Struble, John Warthen (1995). *The History of American Classical Music: MacDowell Through Minimalism*. New York: Facts on File, 444.
- Samuel, Barber. Retrieved 2020, February 4 <https://www.wisemusicclassical.com/composer/72/Samuel-Barber/>
- Tischler, Barbara L. (1986). *An American Music: The Search for an American Musical Identity*. New York: Oxford University, 225.
- William Schuman A Free Song, Secular Cantata No. 2 (1942). Retrieved 2020, February 4 from <https://www.wisemusicclassical.com/work/32738/>
- William Bolcom. Retrieved 2020, February 5, from <https://www.williambolcom.com>
- Wine, Tom et al. (2007). *Composers on Composing for Choir*. Chicago: GIA Publications, 251.
- Zuck, Barbara A. (1980). *A History of Musical Americanism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 383.

Стаття надійшла до редакції 18.02.2020 р.



УДК 78.071.1(44)(092):784.3]:821.133.1

DOI 10.34064/khnum2-2103

Лянь Юаньмей

ORCID 0000-0003-2607-7105

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

**«Dans Venise la Rouge...» А. де Мюссе – Ш. Гуно:
«венеціанський текст» у французькій камерно-вокальній
музиці**

АНОТАЦІЯ ■ Лянь Юаньмей. «*Dans Venise la Rouge...*» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венеціанський текст» у французькій камерно-вокальній музиці. ■ У статті вперше досліджується романс Ш. Гуно крізь призму втілення топосу Венеції. Розглянуто поняття образу, топосу, міського міфу Венеції та «венеціанського тексту», що склалися у художньо-творчій та науковій практиках. Їх екстраполяція у площину музичного твору дає можливість розуміти під *топосом Венеції* наявність асоціативних зв'язків з реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню авторами спільного комплексу елементів музичної мови. Порівняльний аналіз поетичного першоджерела (А. Мюссе) та тексту романсу (Ш. Гуно) сприяє виявленню розбіжностей в інтерпретації образу Венеції. Якщо у літературній складовій міститься фіксація стійких художніх кодів міста, то музика завершує створення цілісності образу, його звуковій «упізнаваності». ■ **Ключові слова:** «венеціанський текст», *топос*, *образ*, *камерно-вокальна музика*, Ш. Гуно, А. Мюссе, *mélodie*.

АННОТАЦИЯ ■ Лянь Юаньмей. «*Dans Venise la Rouge...*» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венецианский текст» во французской камерно-вокальной музыке. ■ В статье романс Ш. Гуно впервые исследуется сквозь призму воплощения топоса Венеции. Рассмотрены понятия образа, топоса, городского мифа Венеции и «венецианского текста», сложившиеся в художественно-творческой и научной практиках. Их экстраполяция в пло-



скость музыкального произведения даёт возможность понимать под топосом Венеции наличие ассоциативных связей с реальным прототипом, которые устанавливаются благодаря использованию авторами общего комплекса музыкальных средств. Сравнительный анализ поэтического первоисточника (А. де Мюссе) и текста романса (Ш. Гуно) способствует выявлению отличий в интерпретации образа Венеции. Если литературная сторона фиксирует устойчивые художественные коды города, то музыка завершает создание целостности образа, его звуковой «узнаваемости». ■ **Ключевые слова:** «венецианский текст», топос, образ, камерно-вокальная музыка, Ш. Гуно, А. де Мюссе, *mélodie*.

ABSTRACT ■ Lian Yuanmei. “Dans Venise la Rouge...” by A. de Musset – Ch. Gounod: the “Venetian text” in French chamber vocal music.

■ **Introduction.** The attitude to Venice as one of the most poetic and picturesque cities in the world is firmly established in artistic practice. The city appears multifaceted and contradictory in numerous literary works. It appears as a space of eternal carnival and an education center (C. Gozzi, C. Goldoni), a place of secret conspiracies, gloomy massacres (“Angelo, Tyrant of Padua” by V. Hugo), a dream, an earthly paradise (I. Kozlov, “Eugene Onegin” by A. Pushkin). But always Venice is a special place where antiquity is closely intertwined with youth (G. Byron, J. W. von Goethe, A. Chénier, A. de Musset, A. Apukhtin, A. Maykov, F. Tyutchev, J. Brodsky, and others). Literary and poetic Venetian cultural stratum was supplemented by artistic journalism – essays, sketches, travel notes of prominent representatives of Romanticism. Such a variety of material contributed to the formation of the *image*, the *topos* of Venice, *myth of the city* in artistic and creative practice. Numerous interpretations of the chosen theme in works of art form the “*Venetian text*” of art. This topic has not been fully embodied in the form of independent musicological research, despite the large number of works in European music that glorify Venice and need to be included in scientific and performing practice.

Theoretical and methodology background. The theme of the city, urban text, urbanism in general is a very developed concept in various fields of modern science. The concept of “St. Petersburg text” has been affirmed in literary studies since the 1980s (V. Toporov, 1995). Such an *artistic text* (Y. Lotman, 1998) is not



just a mirror of a real city, but a device that realizes the transition from visible reality to the inner meaning of things. Real objects, such as squares, waters, islands, gardens, buildings, monuments, people, history, ideas, are the “language” of the city. They act in the form of toponymical, landscape, historical and cultural, personal and biographical elements of urban space. On the one hand, they create the text of the city, on the other hand, they become a well-known code of the city, and generate artistic images. By analogy with the “St. Petersburg text” on the basis of the proposed methodology, in literary studies there were a number of works on “local” texts, including Venetian (N. Mednis, 1999, O. Soboleva, 2010, K. Sivkov, 2015, N. Ilchenko & I. Marinina, 2015 and others). The concept of the image of the city (V. Li, 1914, N. Antsiferov, 1991) is inextricably linked with the text in its semiotic meaning as a structured sign system. Due to the universality and comprehensiveness, concept “topos” in music can be used instead of “image”, “sphere”, and other musicological concepts (L. Kirillina, 2007). In modern musicology, there are very few systematic studies in this area. Apart from research on the topic of musical urbanism (L. Serebryakov, 1994. I. Barsova, 2000, L. Gakkel, 2006, I. Yakovleva, 2014, T. Bilalova, 2005, G. Zharova, 2009), there are almost no works on the topic of Venetia in music. Therefore, this area of research is relevant.

Objective of the researching is to determine the features of the “Venetian text” in the chamber-vocal music by Ch. Gounod on the example of his romance “Venice” (on the poem by A. de Musset).

Research results and conclusions. *Ch. F. Gounod* (1818–1893) became one of the first French composers to draw attention to the theme of the city of Venice in his chamber and vocal music. The romance “Venice” (1842) was written by him at the age of 24. At that time, the young author had been in Italy for two years as a scholarship holder of the prestigious Prix de Rome. Ch. Gounod documented his impressions of the trip in an autobiographical book – “*Mémoires d’un Artiste*” (1896). The romance is based on the poem by A. de Musset “*Dans Venise la Rouge...*” (1828). The artistic space of Venice is constructed due to a number of constant images, such as sea lagoon, gondola, bronze lion, old doge, mask, carnival, ladies, mirror, night date. Clearly read signs of the city are metaphors for certain emotional states, often binary, which are strongly associated in most art sources with Venice: anxiety, loneliness, senility, death and sensuality, eroticism, youth, carnival of life. A. de Musset’s text is transferred to the conditions of the



chamber-vocal genre and undergoes radical changes. When comparing the two options – the poetic original and the text of the romance, it becomes clear their inconsistency from about the middle of the poem.

The composer's simplification of the textual side of the romance was caused by the refusal to mention the sculptural and architectural dominants of the city, color and chronological contrasts that are inherent in the topos of Venice. This softened the overall emotional mood, virtually freeing the text from the dominance of loneliness, emptiness, anxiety. In the text of "Venice" by Ch. Gounod's, the topos of the city is revealed as a space of mystery and dreams, a fusion of divine nature and man-made beauty, the triumph of earthly love. The representative of the contrast is the music side of this romance. It brings that note of excitement, anxiety, which seems to clear the musical image of Venice from the excessive gloss of the poetic text. It makes him alive, trembling, proving, on the one hand, the inseparable connection of words and music in chamber-vocal genres; on the other hand, characterizing Ch. Gounod as the greatest master who possessed not only an exceptional melodic gift, but also a rare sense of musical harmony. The composer seems to be going from the opposite: wrapping the text, "major" in mood, in the frame of the minor key; using capricious harmonic juxtapositions, he makes the intonation of the romance take on different colors, like the playing of moon reflections on the water. And in this balancing on the verge of "major-minor", "enlightenment-sadness", the precariousness, fragility and paradoxicality of the Venetia city image are revealed.

Thus, the music of the Ch. Gounod's romance that appeals to the *barcarole* genre attributes, in the same time, is lyrical and disturbing. It perfectly reproduces the melancholy state that was familiar to young authors, both, the poet and the composer. ■ **Key words:** "Venezian text", topos, image, chamber-vocal music, Ch. Gounod, A. de Musset, *mélodie*.



Постановка проблеми. Ставлення до Венеції як одного з найбільш поетично-живописних міст світу міцно затвердилося в художній творчій практиці. У численних літературних творах місто постає багатогранним і суперечливим, будучи зображеним то крізь призму злиття діловитості та романтики («Венеціанський купець»



В. Шекспіра), то як простір вічного карнавалу і центр освіти (п'єси венеціанців К. Гоцці, К. Гольдоні), то як місце таємних змов, похмурих розправ (драма В. Гюго «Анджело Падуанський»), то як мрія, земний рай («Венеціанська ніч» І. Козлова, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна і т. п.). Але завжди Венеція – особливе місце, в якому вічність, давнина тісно переплетені з юністю (Дж. Байрон, Й. В. Гете, А. Шеньє, А. Мюссе, О. Апухтін, А. Майков, Ф. Тютчев, Й. Бродський та ін.). Ключовим залишається і мотив магічної краси міста. Він хоча й змінювався під впливом різних естетик (наприклад, декадансу, з його особливим ставленням до смерті – «Полум'я» Г. Д'Аннунціо, «Смерть у Венеції» Т. Манна), але не втратив своєї актуальності і в ХХІ ст. Важливим доповненням до розвитку літературно-поетичної венеціани стала і художня публіцистика – есе, нариси, подорожні нотатки видатних представників романтизму. Таке багатство матеріалу, різного за жанровим, стильовим рішенням, але об'єднаного переживанням містичної чарівності міста, сприяло формуванню в художньо-творчій практиці образу, *топосу* Венеції, її «міського міфу». Численна ж кількість інтерпретацій обраної теми в художніх творах складає «венеціанський текст» мистецтва. Цікаво, що в музикознавстві дана тема не отримала закінченого вираження у вигляді самостійного напрямку дослідження, незважаючи на велику кількість творів європейського музичного мистецтва, що оспівають Венецію і потребують свого включення до наукової та виконавської практики. Зауважимо, що їх вивчення активізує міждисциплінарні зв'язки, вимагаючи залучення інформації, термінології та методів аналізу не тільки музикознавства, але й літературознавства, естетики, семіотики, культурології та інших галузей мистецтва, зокрема, живопису.

Аналіз останніх досліджень. Тема міста, міського тексту, урбанізму в цілому постає дуже розробленим концептом в різних галузях сучасної науки, окрім музикознавства, де й досі залишається багато «білих плям» у відтворенні художнього феномену міста. Завдяки роботам В. Топорова (1995) в літературознавстві від 1980 років затверджується поняття «петербурзького тексту», який сам вчений визначає не просто як дзеркало реального міста, а як пристрій, за допомогою



якого відбувається перехід *a realibus ad realiora*¹, тобто від видимої реальності, *через неї* до внутрішньої і сокровенної реальності речей (Топоров, 1995). Реальні об'єкти – площі, води, острова, сади, будівлі, пам'ятники, люди, історія, ідеї – є «мовою» міста. Виступаючи у ролі топонімічних, ландшафтних, кліматичних, історико-культурних, особистісно-біографічних елементів міського простору, вони, з одного боку, складають гетерогенний *текст міста*, з іншого, перетворюються на добре пізнаваний код міста, породжуючи художні образи. Але за В. Топоровим (1995), визначення «петербурзького» тексту не просто походить від топоніма (Петербург): воно передбачає наявність «*синтетичного свертхтексту*, з яким зв'язуються вищі смисли і цілі». Такий свертхтекст об'єднує основні тексти, пов'язані з містом, що виникли протягом хронологічного періоду його існування. За аналогією з «петербурзьким текстом», на основі запропонованої методології, в літературознавстві виник цілий ряд робіт, присвячений питанням «локальних» текстів, в тому числі й *венеціанського* (Меднис, 1999; Соболева, 2010; Сивков, 2015; Ильченко & Маринина, 2018).

З текстом в його семіотичному значенні структурованої знакової системи нерозривно пов'язане поняття *топосу*. Увагу цьому питанню було приділено ще в працях М. П. Анциферова 1920 років («*Душа Петербурга*», «*Петербург Достоевського*», «*Бувальщина і міф Петербурга*»), де автор вивчає *образ міста* (Анциферов, 1991: 28 і далі), розвиваючи ідею англійської письменниці В. Лі (1914) про існування *духу місцевості* (від латинського *genius loci* – дух локусу, геній місцевості), і, відповідно, *духу міста*². В музиці поняття *топосу*, *топіки* з причини їхньої універсальності та глибини, всеосяжності можливо використовувати замість «образу», «сфери» та інших музикознавчих понять (Кириллина, 2007). В цьому виявляється давня традиція зв'язків музики з іншими гуманітарними дисциплінами. Якщо топіка здатна вміщувати аналіз образу, сюжетних ліній твору або композиторської спадщини, стилю, то справедливо застосування цього

¹ «Realibus ad Realiora» – «від реального до найреальнішого». Гасло висунуте теоретиком російського символізму В'ячеславом Івановим (Бабочев & Боровский, 1982).

² Це поняття Вернон Лі вводить в 1870 роках у серії своїх есе, що присвячені Італії.



поняття і при характеристиці камерно-вокальних творів на венеціанську тему і у нашому дослідженні. В такому випадку під «*топосом Венеції*» в музиці ми пропонуємо розуміти наявність асоціативних зв'язків з реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню різними авторами спільного комплексу елементів музичної мови – жанру, темпу, інтонаційності, тональності.

Незважаючи на те, що ландшафт, пейзаж, семіотичні знаки міського простору присутні в багатьох музичних творах, починаючи з італійських *sacchia* XIV ст., де відображалася звукова атмосфера міського оточення, систематизованих досліджень за даним напрямком вкрай мало. Назвемо статті Л. Серебрякової (1994), І. Барсової (2000), Л. Гаккеля (2006), І. Яковлевої (2014), дисертації Т. Білалової (2005), Г. Жарової (2009). Характеристика виразних засобів, за допомогою яких відтворюється образ міста в музиці, як правило, входить до структури відповідних аналітичних нарисів. Однак актуальним лишається питання розробки в музикознавстві будь-якого міського образу як «сверхтексту», за аналогією філологічних досліджень В. Топорова, Ю. Лотмана та ін. І, хоча перші кроки в цьому напрямку вже здійснені, звернемо увагу на доцільність розробки музичної «венеціани» як окремої партії в багатоголосі музичного урбанізму. На сьогоднішній день нам не вдалося знайти праць за даною темою, що підтверджує актуальність обраного вектору дослідження.

Мета даної статті полягає у виявленні ознак «венеціанського тексту» в камерно-вокальній музиці Ш. Гуно.

Виклад основного матеріалу. Шарль Гуно / *Charles François Gounod* (1818–1893) став одним з перших французьких композиторів, який звернувся до теми Венеції у камерно-вокальній музиці. Романс «*Venise*» був написаний ним у віці 24 років (1842). На той час молодий автор вже два роки знаходився в Італії як стипендіат престижної музичної Римської премії (нагороджений 1839 р. за кантату «Фернан»). Подібно до своїх сучасників – Р. Шумана та Ф. Мендельсона – Ш. Гуно задокументував свої особисті враження від перебування у цій південній країні в автобіографічній книзі – «*Mémoires d'un Artiste*» (1896) / «Спогади артиста» (Гуно, 1962). Детальна розповідь про творчі заняття у Французькій академії в Римі



доповнюється цікавими роздумами про твори Палестрини, Рафаеля, Мікеланджело, паралелі живопису й музики; критичними оцінками італійської опери того часу, поділяючи в цьому питанні думку його німецьких колег. Будучи не тільки талановитим композитором, але й художником³, Ш. Гуно в деталях фіксує образи, що захопили його, мальовничо описуючи природу Італії, архітектуру та дух її міст, що розкриває у ньому професійного живописця, спостерігача-аналітика та поетичну натуру одночасно. Приділяючи головну увагу Риму, в меншій мірі Неаполю, та частково – Флоренції як головним осередкам мистецтва цієї країни, французький композитор залишає замітки й про Венецію, висловлюючись про неї як про примхливу вродливу жінку, що усвідомлює свою винятковість. «Венеція є веселою та печальною, – пише він, – променистою та сутінковою, вона то рожева, то синювата, то кокетлива, то лиховісна. Це місто нескінченних контрастів, поєднання найрізноманітніших вражень: перлина на смердючому болоті» (Гуно, 1962: 77). Порівнюючи Венецію з Римом, Ш. Гуно підкреслює їх явну протилежність, виділяючи в образі Венеції всі ті суперечності, про котрі не раз висловлювались інші творчі особистості. Якщо Рим дарує почуття спокою, стійкості, вічності, то Венеція – п'янить та хвилює. Вона – осяйна чарівниця та, водночас, «столиця Жахливого з печаткою Зловісного»⁴ (там само: 77). Якщо «Рим – самозаглибленість, то Венеція – дурман» (там само: 78), що віддає людину під владу спліну. У порівнянні з еллінською усмішкою Неаполя, усмішка Венеції – «і ласкава і віроломна водночас, це свято над помурим підземеллям» (1962: 78). Захоплення цим містом Ш. Гуно

³ Дар Ш. Гуно-живописця відмічав Д. Енгр, визнаний лідер академізму в європейському живописі XIX ст., директор Французької Академії в Римі у 1835–1841 рр., під час перебування там і Ш. Гуно. У «Спогадах артиста» композитор пише, що був залучений Д. Енгром у якості особистого асистента – робити копії картин майстрів минулого (Гуно, 1962: 56).

⁴ «Чи це не відголос жахливих драм, які тут розігрувалися і до яких Венецію призначало її положення? У всякому разі, мені здається, людина, що довго побула в цьому, якщо можна так висловитися, земноводному некрополі, має відчувати себе як уві сні, немов у владі спліну. Старовинні палаци, овіяні понурим мовчанням стоячих вод, жахливі сутінки, з надр яких причуваються стогони якоїсь знатної жертви <...>» (Гуно, 1962: 78).



прирівнює до пристрасті, сильної, але скороминущої, без глибокої прив'язаності та печалі при розлуці. В підсумку, самим композитором від'їзд з Венеції сприймався як своєрідне звільнення від чар міста⁵.

Художнім підтвердженням пережитих у цьому місті почуттів стала мініатюра «*Venise*» на слова Альфреда де Мюссе (1842, опублікована 1855 р.). Буде справедливим нагадати, що на той час уже були відомі спроби перекладення цього вірша на музику, наприклад, однойменний романс Іполита Монпу / *Hippolyte Monpou* (1804–1841). Написаний 1834 р., в період захопленості композитора пісенним жанром, він був достатньо поширеним і популярним у середовищі шанувальників салонного мистецтва, поряд з іншими піснями автора на слова поетів-романтиків («*Le Lever*», «*Madrid*», «*La Chanson de Mignon*», «*Le Fou de Tolède*», «*Gastibelza*», «*Les deux Archers*», «*Les Résurrectionnistes*», «*Le Voile blanc*»). На жаль, інформація про композитора є досить скупою, а ноти «*Venise*» недоступні. Але і ці обмежені відомості допомагають побачити формування у Франції (за аналогією з Німеччиною) традиції музичної інтерпретації *одного* поетичного тексту. Слідуючи за І. Монпу, Ш. Гуно створює свій варіант прочитання поезії А. де Мюссе, який ознаменував новий етап розвитку камерно-вокальних жанрів у французькій музиці та став еталоном для послідовників – Бенджамена Годара / *Benjamin Godard* (1849–1895), Жоржа Віллана / *Georges Villain*, Шарля Малерба / *Charles Malherbe* (1853–1911).

Музика романсу Ш. Гуно, вирішена у жанрі баркароли, водночас лірична і тривожна, прекрасно відтворює той стан спліну, котрий був знайомий молодим авторам, як поету, так і композиторові. Цю думку висловлює Грем Джонсон / *Graham Johnson* (2002: 222): саме у зв'язку з даною *mélodie* він відмічає здібність композитора оживляти спогади, оскільки вже в рухливій інструментальній інтерлюдії розкривається характер міста, що п'янить та непокоїть. Аналізований романс завершує збірку пісень композитора «6 *Mémoires*» (ор. 6),

⁵ «Мене вона одразу підкорила, втім, від'їжджаючи, я не відчував тієї глибокої печалі, котрої зазнавав, полишаючи Рим, і котра є ознакою та мірилом глибокої прив'язаності». І далі: «Ось чому, напевно, полишаючи це місто, як би несвідомо я відчув не смуток, а звільнення, – і це, не дивлячись на всі його шедеври та несказанну чарівність, якою все воно овіяне» (Гуно, 1962: 78–79).



до якої увійшли ранні камерно-вокальні твори Ш. Гуно 1841–1850 років⁶. Поетичну основу цих *mélodies* склали вірші французьких романтиків В. Гюго / *Victor Hugo* та А. де Мюссе / *Alfred de Musset* (№ 3 та №№ 5–6, відповідно), доповнені творами епохи Ренесансу – Жана Пассера / *Jean Passerat* (1534–1602, № 1) та Ж.-А. де Баїфа / *Jean-Antoine de Baïf* (1532–1589, № 2). Відмітимо, що італійські впливи отримали своє втілення також і в низці інших творів автора, таких як опера «Ромео і Джульєтта» (1867), вокальний цикл «*Biondina*»⁷ на слова *Giuseppe Zaffira* (1872). Є й такі, що безпосередньо відсилають до топосу Венеції – це баркарола для фортепіано «*Veneziana*» (1873), а також дует для сопрано та баритона на слова *Giuseppe Zaffira* – «*Barcarola*» (1873) та інструментальна п'єса «*La Nacelle*» / «Гондола» з «*Trois petits morceaux faciles à 4 mains*» / «Трьох маленьких легких п'єс у 4 руки» (1879). За відсутності конкретного згадування Венеції у двох останніх творах, в них присутній знак цього міста – гондола. Отже, можна сміливо стверджувати, що квінтесенцією музичного втілення топосу Венеції у творчості Ш. Гуно є вокальна мініатюра «*Venise*».

За основу романса взятий вірш Альфреда де Мюссе «*Dans Venise la Rouge...*» (1828). Заслуговує на увагу той факт, що в творчому доробку поета існують два різних вірші з однією назвою: другий датується 1844 роком (романс Ш. Гуно на той час був вже написаний) та має інший – більш драматичний – характер, що не випадково, враховуючи події особистого життя поета. Перший, відомий у російськомовному перекладі як «Венеціанський вечір красен...», був написаний 18-річним А. де Мюссе за кілька років до його фатального роману з Жорж Санд / *George Sand* та включений у збірку «*Premières poésies*» / «Перші вірші». Знайомство з письменницею, спалахнули почуття отримали продовження в спільній з нею подорожі Венецією, де

⁶ 6 *Méodies*: № 1, *Le premier jour de mai*; № 2, *O ma belle rebelle*; № 3, *Aubade*; № 4, *Chant d'automne*; № 5, *Le lever*; № 6, *Venise*.

⁷ 12 songs: *Prologo: Da qualche tempo; Biondina bella; Jer l'ho scontrata; Le labbra ella compose; E stati al quanto; Ho messo nuove; Se come io son poeta; Siam'iti l'altro giorno; E le campane hanno suonato; Ell'è malata; Jer fu mandata; L'ho compagnata* (1872, London).



закохані мешкали з грудня 1833-го по 1835 рік. Їх відносини складалися непросто, вони постійно сварилися, і згодом все скінчилося розривом. Незважаючи на обопільне бажання розлучитися, цей досвід, на думку ряду літературознавців, мав трагічні наслідки для А. де Мюссе, який так і не отямився від свого почуття, що переросло в душевну рану. Її наслідки й втілює другий вірш «*Dans Venise la Rouge...*» 1844 року⁸ (... *Toits superbes! froids monuments! / Linceul d'or sur des ossements! ... / ... Чудові дахи! Холодні пам'ятники! / Золотий саван на кістках! ...*), пронизаний мотивами «розбитого серця», відчаю та образами смерті. У порівнянні з ним, перший вірш ще вільний від трагічних настроїв. Поет намагається передати привабливість міста, його атмосферу з точки зору 18-річного юнака. Також є розповсюдженою думка, що в образі нічної Венеції, сплячої, ніби мертвої, поет у загадковій формі вказує на поневолення міста, оскільки з 1797 р., захоплене Наполеоном, воно втратило свою незалежність і знаходилося під владою австрійців до 1866 р., коли ввійшло до складу новоствореного Королівства Італія.

Зупинимося детальніше на засобах відтворення міського топосу у вірші А. де Мюссе. Художній простір Венеції конструюється за рахунок цілого ряду константних образів, таких як морська лагуна, гондола, бронзовий лев, старий дож, маска, карнавал, діви, дзеркало, нічне побачення. Ясно прочитувані знаки міста виступають метафорами певних емоційних станів, нерідко – бінарних, що стійко асоціюються у більшості художніх джерел саме з Венецією, як то: тривожність, самотність, дряхлість, смерть та чуттєвість, еротизм, юність, карнавал життя.

Стан *тривожності* охоплює читача вже з перших рядків, завдяки зануренню в споглядання кольорових відтінків вечірнього неба: «Венецианский вечер красен». Багатство і точність епітетів дозволяють не тільки наочно уявити собі цю картину, але й відчутти атмосферу міста, матеріальну складову явищ. Відчуття *небезпеки* народжується зі співставлення малого та великого простору та предметів – безмеж-

⁸ Другий вірш увійшов до збірки «*Poésies. A mon frère revenant d'Italie*» / «*Моєму братові, що повертається з Італії*» (березень 1844 р.).



ного морського горизонту та камерності міста, що немов зачалося; рибальських шлюпок і величних кораблів. Небезпека йде від моря: воно таїть в собі невідомість як для кораблів, що плывуть вдалечінь, так і для рибальських човнів, беззахисних за відсутності маяків. Образи *порожнечі* і пов'язаної з ним *самотності* багатократно підкреслюються, практично в кожному чотиривірші: це лагуна, де немає кораблів, з порожніми рибачькими шлюпками; самотність венеціанського лева, поряд з яким – нікого, окрім сплячих човнів; задумлива самотність місяця. Порожнеча як синонім непорушності порівнюється зі сном, що, в свою чергу, виступає знаком смерті. Констатація непорушності скульптури лева, човнів, завмерлого місяця, сон будівель, квітів, фонтанів закономірно підводять до висновку про *мертву* Венецію, що посилюється використанням епітетів – стародавні будинки, сірі в п'ятні портали. «Мінливе місто, що знаходиться між морем та землею, стає притулком для порогових фантазій відносно смерті та відродження» (Акройд, 2012: 6). Цю дихотомію смерті та життя буде продовжено в наступних рядках контрастом *нічної тиші* (= смерті) та *карнавального свята* (= життя).

Із семантикою карнавалу пов'язані образи дів, дзеркала, маски. П. Акройд відмічає, що Венецію охрестили жіночим містом, саме ім'я котрого вказує на зв'язок із богинею Венерою. Грунтуючись на свідченнях мандрівників, літературних творах, автор підкреслює: «У поезії та драмі Венецію часто зображували у якості коханої, чарівності якої тільки збільшувалася від того, що вона постійно знаходилась у небезпеці <...> коли чоловіча ідентичність міста була втрачена після здачі Бонапарту в 1797 році, воно перетворилося в суто жіноче місто, яке з XIX сторіччя облюбували вигнанці та туристи. Наприклад, у журналістиці та літературі останніх двох століть Венецію нерідко описують як побляклу красуню» (Акройд, 2012: 74). Із культом земних задовольень, любовних пригод безпосередньо пов'язаний венеціанський карнавал та його незмінний атрибут – *маска*. *Дзеркало* символізує жіночу вроду та красу: «Венеція, здається, застигла в роздумах над своїм віддзеркаленням у воді. Вона вдивляється в нього протягом багатьох століть. Тому постійно виникає асоціація між Венецією та дзеркалом» (Акройд, 2012: 8). Виразом міфічної природи Венеції



є в тексті венеціанський лев – емблема міста, символ релігійний, що вказує на заступництво євангеліста Марка, та, водночас, політичний, як констатація могутності Республіки. Поряд з цим, неодмінним атрибутом Венеції постає й запроваджувана поетом фігура Дожа⁹ – головна для всіх ритуальних подій Венеції. Одним з найважливіших у міфологізації повсякденного буття Республіки вважався ритуал одруження венеціанського дожа з Адриатичним морем. Здійснювався він кожної весни в свято Вознесіння: на золотій галері дож виходив у відкрите море, читав особливі молитви, прохаючи у нього підтримки, та кидав у море золотий перстень. Сміслові напруження народжується у вірші де Мюссе із протиставлення юності дів, що мріють про земну любов, і старості дожа, зарученого з ірреальною коханою – морем. Якщо діви чекають на ніч, передчуваючи побачення, то дож, навпаки, квапить наближення ранку. Цікаво, що на час створення де Мюссе цього вірша посаду дожа було вже скасовано Наполеоном. Але у вірші, в умовах художнього простору, фігура Дожа виступає як стійкий мотив, змістова домінанта топосу міста.

Вірш А. де Мюссе надає цікавий матеріал для дослідження в контексті «венеціанського тексту» європейської літератури. Проте в рамках *музичного* аналізу є закономірним питання: наскільки точно композитор слідкує за канвою поетичного задуму? Чи є «його Венеція» лише копією – двійником поетичного образу, де музика відіграє роль супроводу до римованих рядків? Чи перед нами приклад самодостатнього прочитання теми, здійснений не тільки засобами іншого виду мистецтва, але і варіювання первинної авторської концепції?

Перенесений в умови камерно-вокального жанру, текст А. де Мюссе зазнає докорінних змін. Зіставлення поетичного оригіналу і тексту романсу виявляє їхню невідповідність приблизно з середини віршу. Очевидною є відмова від ряду чотиривіршів, що значно скорочує структуру *mélodie*. Для порівняння, у А. де Мюссе – 17 чотиривіршів; у мініатюрі Ш. Гуно – тільки дев'ять. Композитор відмовляється від 2–4, 6–8 чотиривіршів А. Мюссе. Він вибудовує

⁹ Правитель Венеціанської республіки, Дож, навіть мав своє, відмінне від правителів інших європейських держав, облачення.



форму першого куплету, обмежуючись *першим* чотиривіршем, який в музиці відповідає першому реченню (*a*), *п'ятим* – друге музичне речення (*b*), і *дев'ятим* чотиривіршем – третя музична побудова замикаючого, кадансового типу (*c*). Така трикомпонентність внутрішньої структури куплету проєкується на форму *mélodie* загалом: три куплети по три речення в кожному. Відносно поетичної сторони вокальної мініатюри додамо, що з восьми строф поетичного оригіналу, що залишилися (з 10-ї по 17-ту), Гуно зберігає лише одну. Це – 10-й чотиривірш, який в музиці відповідає першому реченню другого куплету. Таким чином, з другого музичного речення запроваджується досить вільний, по суті, новий варіант тексту де Мюссе. Його зміст зберігає кістяк початкового задуму. В ньому також згадуються умовні героїні – Ваніна і Нарцисса, молоді дівчата в передчутті любовного побачення і карнавалу; витримані загальний тон і стиль оповіді; але до автографа де Мюссе це вже не має відношення. Цікаво, що в літературі про композитора відсутня інформація щодо цих змін: авторство де Мюссе не піддається сумніву.

Важко сказати, чи були внесені вказані нами зміни одразу або з часом? Кому насправді належить «перероблення» тексту? Можемо лише припустити, що це був саме композитор, оскільки факт змін віршового тексту став очевидний тільки після видання та розповсюдження романсу, з 1855 р. Наша гіпотеза підтверджується й тим, що інші композитори, натхненні «*Venise*» де Мюссе, нерідко використовували «варіант Гуно» замість оригінального поетичного тексту, відтворюючи його як повністю, так і частково.

Спрощення текстової сторони романсу Ш. Гуно виникає внаслідок відмови від згадування скульптурно-архітектурних доміант міста (наприклад, венеціанського лева), нівелювання кольорового та хронологічного контрастів, властивих топосу Венеції, про які ми згадували у зв'язку з оригіналом А. де Мюссе. Це значно пом'якшило емоційний настрій у цілому, практично звільнивши текст від панування станів самотності, пустоти, тривожності. Можна сказати, що в тексті «*Venise*» Ш. Гуно топос міста розкривається як простір таємниці та мрії, злиття божественної природи та рукотворної краси, тріумфу земної любові. Інакше кажучи, відповідає всім вимогам втілення іде-



ального в романтичному мистецтві, суттю якого ставало злиття земного / чуттєвого та небесного / духовного. Але як бути з відчуттям цього міста самим Ш. Гуно, суперечливість оцінок якого наводилася вище? Репрезентантом контрасту стає музика. Саме вона вносить ту ноту хвилювання, тривожності, яка ніби очищує образ Венеції від зайвої глянуватості поетичного тексту. Робить його живим, тремтливим, доказуючи, з одного боку, нерозривний зв'язок слова і музики в камерно-вокальних жанрах. З іншого, характеризуючи Ш. Гуно як найвеличнішого майстра, що володів не тільки винятковим мелодичним даром, але й рідкісним чуттям музичної гармонії. Композитор ніби йде від зворотного: зодягаючи «мажорний» за настроєм текст в оправу мінору; використовуючи чудернацькі гармонічні зіставлення, змушує інтонаційність романсу забарвлюватися в різні відтінки, на кшталт гри місячних бліків на воді. І в цьому балансуванні на межі «мажор-мінор», «просвітлено-сумно» розкривається хиткість, крихкість та парадоксальність образу цього міста.

Висновки. Розглянувши романс «Венеція» Ш. Гуно як приклад втілення топосу цього міста, можна підтвердити наявність у цій вокальній мініатюрі всіх необхідних компонентів *художнього тексту*, до яких Ю. Лотман (1998) відносить: вираженість, відмежованість, структурність. Перший компонент передбачає фіксацію повідомлення, тобто його матеріальне втілення засобами мови. *Відмежованість* пов'язана зі *структурністю*, тому що притаманні їй прояви внутрішньої структурізації (наявність меж слова, речення, строфи та ін.) резонують з внутрішньою організованістю тексту як важливий показник *структурності*, злагодженості, завдяки яким текст отримує внутрішню цілісність. Відмежованість реалізується у вираженості культурної функції тексту, інакше кажучи, в його жанровій природі. Ознакою вираженості «міського тексту» в літературі стають конкретні топонімічні, топографічні, особистісно-біографічні, історико-культурні знаки, через які репрезентовано феномен міста. Структурність розкривається через внутрішню діалогічність та ієрархічність урбаністичних знаків, до яких залучені і кліматичні, і ландшафтні рівні.

У літературній складовій романсів та пісень «венеціанської тематики» міститься фіксація тих топонімічних, топографічних, істо-



рико-культурних знаків, які завдяки своїй пізнаваності виступають у ролі стійких художніх кодів Венеції. Музика, силами своєї мови, виразних засобів, завершує створення цілісності образу, звукової пізнаваності міста. І саме тут очевидним стає взаємозв'язок між *вираженістю* та *відмежованістю*: жанр *баркароли*, як провідний у випадку музичного втілення венеціанської тематики, постає тим фактором, що допомагає відмежовувати ці мініатюри від різноманіття інших жанрів елегійної спрямованості в романтичній камерно-вокальній музиці європейської традиції. Тобто, *відмежованість* досягається методом узагальнення через жанр. *Структурність*, на нашу думку, розкривається в ієрархічності елементів, що залучаються до побудови цілісного образу музичного твору: часто ландшафтні та кліматичні характеристики, поєднуючись у пейзажній замальовці, виступають як важливі риси художнього простору романсу, відтіняють, доповнюють або «протистоять» історії героя, наділяючи зміст твору новими вимірами психологічного толку.

ЛІТЕРАТУРА

- Акройд, П. (2012). *Венеция. Прекрасный город*. (Пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовой, Г. Шульги). Москва: Издательство Ольги Морозовой, 496.
- Анциферов, Н. П. (1991). «Непостижимый город...». *Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина*. С.-Петербург: Лениздат, 335.
- Бабичев, Н. Т. & Боровский, Я. М. (1982). *Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений*. Москва: Русский Язык. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_proverbs/72/A
- Барсова, И. А. (2000). Миф о Москве-столице (1920-е – 1930-е годы). В кн. *Россия – Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века*, сс. 468–480. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- Билалова, Т. В. (2005). *Феномен «Петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). С.-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 24.
- Гаккель, Л. (2006). Глинка и Петербургские символы. В кн. *М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. (Тт. 1–2)*. Т. 1, сс. 25–29. Москва:



- МГК им. П. И. Чайковского; С.-Петербург: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Гуно, Ш. (1962). *Воспоминания артиста*. (Пер. М. П. Волконского). Москва: Государственное музыкальное издательство, 119.
- Жарова, А. С. (2009). *Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XXI века*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 24.
- Ильченко, Н. М. & Маринина, Ю. А. (2018). Образ Венеции как пространство любви и смерти (по произведениям Э. Т. А. Гофмана и Т. Манна). *Вестник Томского государственного педагогического университета*, 6 (195), 158–162.
- Кириллина, Л. (2007). *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. III: Поэтика и стилистика*. Москва: Композитор, 376.
- Ли, Вернон. (1914). *Италия. Избранные страницы*. (Пер. Е. Уренус). Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 362.
- Лотман, Ю. М. (1998). Структура художественного текста. В кн. *Об искусстве*. С.-Петербург: Искусство – СПб, 14–285.
- Меднис, Н. Е. (1999). *Венеция в русской литературе*. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 392.
- Серебрякова, Л. А. (1994). Китеж: откровение «откровения». *Музыкальная академия*, 2, 90–106.
- Сивков, К. А. (2015). Венецианский текст И. Бродского и венецианский сверхтекст русской литературы. *Вестник Череповецкого государственного университета*, 7, 61–64.
- Соболева, О. В. (2010). *Венецианский текст в современной русской литературе: 1996–2009 гг.* (Автореф. дис. ... канд. филол. наук). Пермский гос. университет. Пермь, 16.
- Топоров, В. Н. (1995). Петербург и «Петербургский текст русской литературы». В кн. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*, сс. 259–367. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура». Retrieved from http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm
- Яковлева, И. (2014, 5 февр.). Московский и Петербургский тексты либретто оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». *Культура*, 2 [275]. Retrieved from



<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3796&level1=main&level2=articles>

Johnson, G. (2002). *A French Song Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press, 530.

REFERENCES

- Akroyd, P. (2012). *Venetsiya. Prekrasnyy gorod [Venice. The beautiful city]*. (Transl. from English by V. Kulagina-Yartseva, N. Krotovskaya, G. Shulga). Moscow: Izdatelstvo Olgi Morozovoy, 496 [in Russian].
- Antsiferov, N. P. (1991). «Nepostizhimyy gorod...». *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Peterburg Pushkina [“Incomprehensible city...”. Soul of Petersburg. Petersburg by Dostoevsky. Petersburg by Pushkin]*. St. Petersburg: Lenizdat, 335 [in Russian].
- Babichev, N. T. & Borovskiy, Ya. M. (1982). *Latinsko-russkiy i russko-latinskiy slovar krylatykh slov i vyrazheniy [Latin-Russian and Russian-Latin dictionary of winged words and expressions]*. Moscow: Russkiy Yazyk. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_proverbs/72/A
- Barsova, I. A. (2000). Mif o Moskve-stolitse (1920-ye – 1930-ye gody) [The myth about Moscow as the capital (1920s – 1930s)]. In *Rossiya – Germaniya: Kulturnye svyazi, iskusstvo, literatura v pervoy polovine dvadtsatogo veka [Russia – Germany: Cultural relations, art, literature in the first half of the twentieth century]*, pp. 468–480. Moscow: GMII im. A. S. Pushkina [in Russian].
- Bilalova, T. V. (2005). *Fenomen “Peterburgskogo teksta” v russkoy kamerno-vokalnoy lirike nachala XX veka [The phenomenon of the “Petersburg text” in Russian chamber-vocal lyric poetry of the early 20th century]*. (Extended abstract of PhD thesis). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, 24 [in Russian].
- Gakkel, L. (2006). Glinka and Petersburg symbols [Glinka i Peterburgskiy simvol]. In *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [M. I. Glinka. To the 200th anniversary of the birth]*. (Vols. 1–2). Vol. 1, pp. 25–29. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo; St. Petersburg: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
- Gounod, Ch. (1962). *Vospominaniya artista [Memories of the artist]*. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 119 [in Russian].



- Ilchenko, N. M. & Marinina, Yu. A. (2018). *Obraz Venetsii kak prostranstvo lyubvi i smerti (po proizvedeniyam E. T. A. Gofmana i T. Manna [The image of Venice as a space of love and death (based on the works by E. T. A. Hoffmann and T. Mann)]*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]*, 6 (195), 158–162 [in Russian].
- Johnson, G. (2002). *A French Song Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press, 530 [in English].
- Kirillina, L. (2007). *Klassicheskiy stil v muzyke XVIII – nachala XIX vv. Ch. III: Poetika i stilistika [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries. Part III: Poetics and stylistics]*. Moscow: Kompozitor, 376 [in Russian].
- Li, Vernon (1914). *Italiya. Izbrannyye stranitsy [Italy. Featured pages]*. Ye. Urenus (Transl.). Moscow: Izdanie M. i S. Sabashnikovoykh, 362 [in Russian].
- Lotman, Yu. M. (1998). *Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of artistic text]*. In *Ob iskusstve [About art]*. St. Petersburg: Iskusstvo – SPB, 14–285 [in Russian].
- Mednis, N. E. (1999). *Venetsiya v russkoy literature [Venice in Russian literature]*. Novosibirsk: Izdatelstvo Novosibirskogo universiteta, 392 [in Russian].
- Serebryakova, L. A. (1994). *Kitezh: otkroveniye “otkroveniya” [Kitezh: revelation of “revelation”]*. *Muzykalnaya Akademiya [Musical Academy]*, 2, 90–106 [in Russian].
- Sivkov, K. A. (2015). *Venetsianskiy tekst I. Brodskogo i venetsianskiy sverkhstek russkoy literatury [The Venetian text by I. Brodsky and the Venetian supertext of Russian literature]*. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta [Cherepovets State University Bulletin]*, 7, 61–64 [in Russian].
- Soboleva, O. V. (2010). *Venetsianskiy tekst v sovremennoy russkoy literature: 1996–2009 gg. [The Venetian text in contemporary Russian literature: 1996–2009]*. (Extended abstract of PhD thesis). Perm State University. Perm, 16.
- Toporov, V. N. (1995). *Peterburg i “Peterburgskiy tekst russkoy literatury” [Petersburg and the “Petersburg text of Russian literature”]*. In *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Selected works]*, pp. 259–367. Moscow: Izdatelskaya gruppa «Progress» – «Kultura». Retrieved from http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm [in Russian].
- Yakovleva, I. (2014, February 5). *Moskovskiy i Peterburgskiy teksty libretto opery M. I. Glinki “Zhizn’ za Tsarya” [Moscow and St. Petersburg texts of the*



libretto of the opera “Life for the Tsar” by M. I. Glinka]. *Cultura [Culture]*, 2 [275]. Retrieved from <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3796&level1=main&level2=articles> [in Russian].

Zharova, A. S. (2009). *Uralskiy gorod v programnykh sochineniyakh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka [Ural city in the program works by composers of the second half of the 20 – early 21 century]*. (Extended abstract of PhD thesis). Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka. Magnitogorsk, 24 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 1.02.2020 р.

УДК 78.071.1(450)(092):792.026

DOI 10.34064/khnum2-2104

Панасюк В. Ю.

ORCID 0000-0002-2307-6185

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
40002, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна

«Травіата» перелицьована. Опера Дж. Верді в сценічній інтерпретації Вол. Немировича-Данченка

АНОТАЦІЯ ■ Панасюк В. Ю. «Травіата» перелицьована. Опера Дж. Верді в сценічній інтерпретації Вол. Немировича-Данченка.

■ Застосовуючи дослідницькі підходи театрознавства і теорії літератури, аналізується створене В. Інбер лібрето до опери Дж. Верді «Травіата». Визначаються принципи роботи з вербальним текстом як складовою цілісної режисерської концепції, втіленої реформатором драматичного та музичного театру ХХ ст. Вол. Немировичем-Данченком (1934 р.). За радикалізмом порушення сталих традицій ідеї постановочної команди суголосні сучасним підходам до інтерпретації оперної класики. Звідси, набуває нової актуаль-



ності цей віддалений у часі досвід, демонструючи шляхи вирішення певних проблем сучасної практики режисерського театру. Доводиться, що за умов збереження жанрово-видової специфіки «оперового коду» в лібрето уможливаються органічні зміни соціокультурних параметрів, оновлення ключового конфлікту, системи дійових осіб і розвитку сюжетних подій. Завдяки цьому на сцені успішно реалізуються ідеологічні та власне мистецькі настанови, передбачені принципами радикальної інтерпретації оперової класики.

■ **Ключові слова:** театр, опера, лібрето, концепція, інтерпретація.

АННОТАЦИЯ ■ Панасюк В. Ю. «Травиата» перелицованная. Опера Дж. Верди в сценической интерпретации Вл. Немировича-Данченко. ■ Применяя исследовательские подходы театроведения и теории литературы, анализируется созданное В. Инбер либретто к опере Дж. Верди «Травиата». Определяются принципы работы с вербальным текстом как составляющей целостной режиссёрской концепции, воплощенной реформатором драматического и музыкального театра XX века Вл. Немировичем-Данченко (1934 г.). По радикализму разрушения устоявшихся традиций идеи постановочной команды созвучны современным подходам к интерпретации оперной классики. Отсюда, приобретает новую актуальность этот отдалённый во времени опыт, демонстрируя пути решения определённых проблем современной практики режиссёрского театра. Доказывается, что при условии сохранения жанрово-видовой специфики «оперного кода» в либретто становятся возможными органические изменения соціокультурных параметров, обновление ключевого конфликта, системы действующих лиц и развития сюжетных событий. Благодаря этому на сцене успешно реализуются идеологические и собственно художественные установки, предусмотренные принципами радикальной интерпретации оперной классики. ■ **Ключевые слова:** театр, опера, либретто, концепция, интерпретация.

ABSTRACT ■ Panasiuk Valerii. «La Traviata» remastered. G. Verdi's opera in the stage interpretation by V. Nemirovich-Danchenko.

■ The historical evidence of the XX – the beginning of the XXI century musical theatre proves that the drastic interpretation as “*a coherent artistic project*” can include creating a new text for a libretto, which is aligned to fundamentally



important provisions of the director's concept. It was true for G. Verdi's "La Traviata" theatrical performance implemented on the stage of the State Musical Theatre named after People's Artist of the Republic V. Nemirovich-Danchenko (1934). Due to their provocative approach and radicalism of breaking with well-established traditions the ideas of the stage producers (directors, a conductor, an artist and a librettist) are in tune with the guidelines of the modern interpreters of opera classic. Consequently, that far away experience becomes relevant nowadays. Considering it, one can enable solve certain problems in condition when the new ideological principles and innovative art directions are spread.

There is an urgent necessity to define the principles of coping with a libretto as an integral part of a holistic director's vision on the example of "La Traviata" staging implemented by V. Nemirovich-Danchenko (1858–1943), who was one of the most prominent reformers of both drama and musical theatres in the XX century. So, **the aim of this article** is to analyze the libretto for the opera "La Traviata" by G. Verdi created by V. Inber using the research approaches of theater studies and literary theory and to define the principles of working with the verbal text as with the part of a holistic director's conception implemented by V. Nemirovich-Danchenko.

The results of the research. Taking into account the guiding directions of the Soviet ideology, the producers obviously over accentuate the social component of the conflict. As a result, "the scenic situation is exacerbated" and consequently "Violetta's social characteristics" are adjusted; being originally a demimondaine, the main heroine turns into an opera singer, whose tragedy makes the class conflict obvious. The total redefining of the conflict, transferring the place of the action (Venice) and the time (the 1870s), and characters' social tagging enables implementing another fundamentally important provision – an aesthetic one. The visual identity of the 1870s is strongly associated with the impressionists' images, Venice is identified with a carnival and relevant artistic attributes (the third act of the play). Focusing on the certain "painting archetype of the epoch", the set designer (P. Williams) created the suitably matched environment for scenic playing.

The innovative approach provided by the director's concept is implemented within the libretto text by means of updating the stage narrative itself. The author of the libretto, Vera Inber (1890–1972) does not emphasize the opera singer's destiny, but pays attention to the main character's relations with the bourgeois



society. The latter observes the lifetime conflicts development of one of the artistic bohemia's representatives with a great deal of interest, but without any compassion. That fact justifies using the new scene – the stage, which enables applying the principle “a theatre within a theatre” (also in the sphere of the artistic design). This approach is naturally combined with the use of the “heraldic construction” in V. Inber's libretto. In the process of realizing the stage narrative, a separate plot situation is repeated in a small-scale version. The mindset to double and complicate the narrative is carried out in the libretto. Due to that fact, a new conflict (social in its origin and provided by the authors of the director's vision) development is enabled. The relevant literary allusions in poetical text (although obviously shallow) are set to create a meaningful artistic prospect.

In the turning points, the storylines development in V. Inber's libretto coincides with F. M. Piave's libretto drama collisions: happy lovers; their happiness, destroyed by Alfred's father; having an argument and the heroine's death. The key distinction of a new version is the refusal to use Violetta's disease as the character's feature and the plot component, which determines the tragic ending. That is why the fourth act becomes fundamentally different, unlike the original one. Being ignored by the bourgeois environment, Violetta secludes herself from the society and abandons her successful career. The singer informs her co-actors (who appear on the stage later) about that fact in the letter. Implementing the principle “a theatre within a theatre” consistently, V. Inber treats the entire final set (especially the heroine's death) as the last scene of the theatrical performance. Thus, the inevitability of the tragic resolution of the conflict between the artistic personality and the bourgeois society is proved. It facilitates realizing dramatically vital guidelines of a director's general vision, which becomes determinant in the process of staging G. Verdi's masterpiece.

Conclusions. The practice of rewriting librettos in the first decades of XXI century acquires a new relevance. First, creating a new libretto resolves all the disagreements between a conception of the production team and the original verbal text nowadays. Mostly those contradictions emerge in the process of changing the locality, in which the action proceeds and the time of the plot.

Secondly, one of the most burning problems of the XXI century musical theatre, concerning the performance language choice, is resolved. Performing an opera using the audience's native language promotes full-fledged communication between the actors and the spectators.



Thirdly, the necessity for rewriting librettos supposes involving the prominent masters of the word, especially poets. Thus the effective dialogue between different national cultures is put into practice and the active circulation of the previous centuries classic (including the opera one) in the socio-cultural sphere is insured.

■ **Key words:** *theater, opera, libretto, concept, interpretation.*



Досліджуючи стан сценічного мистецтва зламу ХХ–ХХІ ст., вітчизняна музикознавиця Л. Мельник (2010) визначає провідні тенденції сучасної оперової режисури як прояви настанов «Regie-театру». На її думку, вони «не перестають упродовж останніх десятиліть викликати найбільш запеклі дискусії у цілому світі», пропонуючи публіці інтерпретації, де режисерська концепція домінує «над ідеями авторів, акторів, чи, у випадку опери, – композитора, солістів, диригента-постановника» (Мельник, 2010: 207). Дійсно, Regie-театр «став “трендом”, важливим знаком сучасної сцени» (там само: 208), що пояснюється низкою історико-соціальних чинників: мовляв, сучасна публіка зазнає інших процесів соціалізації, аніж тих, за часів яких були написані оперові твори. А тому й вимагає, аби з нею спілкувалися «іншою сценічною мовою»: «Лише тоді режисерові вдасться досягти ефекту, задуманого автором, а відтак виправданими є й усі скорочення, вставки, перенесення місця та часу дії тощо, надмір режисерської свободи» (там само).

В результаті актуалізується питання – і в театральній практиці, і в науково-теоретичній сфері – щодо «безмежності меж» свободи постановника та безконтрольного свавілля його мистецької вдачі. Як свідчать вистави, здійснені адептами Regie-театру, хворобливі фантазії та химерно-непередбачувані концепції зазвичай укладаються в прокрустове ложе визначального тексту – музично-вербального. Незмінними залишаються нотний матеріал і лібрето, на основі яких, а, точніше, поверх яких розгортається новий сценічний наратив, інколи в іншому просторі та часі. В результаті виникають неузгодженості між явищами й атрибутами «нової реальності» й епохи, де розгортаються події, передбачені автором первинного лібрето. Подібні про-



тиріччя розробниками нової сценічної версії – драматургом, режисером і художником – не вважаються за «концептуально принципові», сприймаються як неминучі «недоречності виробничого процесу», а тому й не долаються, викликаючи роздратування публіки та звинувачення у непрофесіоналізмі з боку фахової критики.

Але історичний досвід музичного театру ХХ ст. свідчить про те, що радикальна інтерпретація як «цілісний мистецький проєкт» може передбачати створення нового тексту лібрето, узгодженого з принципово важливими положеннями режисерської концепції. Саме таким, досить переконливим, прикладом є втілення опери Дж. Верді «Травіата» на сцені Державного музичного театру імені народного артиста республіки В. І. Немировича-Данченка (1934 р.). Варто відзначити, що за своїм провокативним підходом і радикалізмом порушення сталих традицій ідеї постановочної команди (режисерів, диригента, художника та лібретиста) абсолютно суголосні сучасним інтерпретаторам оперної класики. Отже, набуває **нової актуальності** цей віддалений у часі досвід, врахування якого дозволяє вирішити певні проблеми за умов поширення ідеологічних засад і власне мистецьких настанов Regie-театру.

Першою чергою, вартій на увагу досвід опрацювання літературного матеріалу опери – лібрето, що зазвичай зазнає карколомних змін у процесі створення та втілення новаторського проєкту. Тому **мета статті** – визначити принципи роботи з лібрето як органічною складовою цілісної режисерської концепції на прикладі сценічного втілення «Травіати», здійсненого Вол. Немировичем-Данченком (1858–1943) – одним із найвидатніших реформаторів і драматичного, і музичного театрів ХХ ст.

Досягнення поставленої мети уможливується вирішенням цілої низки проблем. Їх виникнення зумовлене самою специфікою жанру лібрето. До сьогодні залишається відкритим питання щодо повноти й глибини його науково-теоретичного осмислення як «надзвичайно особливого» жанру драматичної літератури. Ця «відкритість», «неостаточність» вирішення поєднується з досить сталим уявленням про жанр лібрето як про «недолітературу», простір безпросвітнього й безталанного графоманства, куди «не заходять» представники справжнього «красного письменства».



У цьому відношенні чи не найпоказовішим є зауваження Дж. Аддісона, зроблене ним в одній із публікацій в журналі «The Spectator». Мовляв, італійська опера – на той час новинка для англійської публіки – схвилювала всіх лондонських віршомазів і світських пройдисвітів слідуванням «твердим правилам» створення лібрето, головне з яких виголошує: «Ніщо не можна добре приладнати до музики, якщо це не нісенітниця» («that is not nonsense») (The works of Joseph Addison, 1837: 42).

Отже, лишень «нісенітниця» є найбільш придатним текстом у якості оперового лібрето. Ця, здавалося б, досить «несподівана» думка підтверджується одним із фрагментів у мемуарах К. Гольдоні. Йому, вже відомому драматургу, а тоді – лишень лібретисту-початківцю, граф Прата, що добре знався на принципах створення текстів до оперових творів зокрема, та на звичаях залаштункового життя музичних театрів взагалі, твердив як беззаперечну аксіому таке: «... драма в музиці – це недосконалий твір, що підкоряється правилам і засадам, які дійсно не мають здорового глузду, але які необхідно неухильно наслідувати» (Memoires de Goldoni ..., 1814: 181). При цьому, на думку синьйора Прати, студіювання поетики Аристотеля чи Горація допомогло К. Гольдоні «написати свою п'єсу за всіма правилами трагедії» (там само), але не сприяло створенню «вправного лібрето», де треба «вгодити акторам і актрисам, задовольнити вимоги композитора, врахувати декоратора» (там само: 182). Видатний італійський драматург, керуючись цими настановами, дійсно став затребуваним лібретистом, працюючи з найпопулярнішими композиторами свого часу. Наприклад, з Й. Гайдном, у співдружності з яким була створена опера «Місячна країна».

Варто додати, що історія оперового мистецтва наступних століть «торувала шляхи», паралельні розвиткові «великої літератури». А тому поодинокі диверсантські вилазки «справжніх письменників» на територію музичного театру (наприклад, робота У. Х. Одена над «Пригодами гульвіси» І. Стравінського, В. Єрофєєва над «Життям з ідіотом» А. Шнітке або В. Сорокіна над «Дітьми Розенталя» Л. Десятнікова) вважаються рідкісними виключеннями, що підтверджують беззаперечне правило (Панасюк, 2008). Одночасно перетво-



рення текстів «художньо цінної» літератури на «мало високохудожні» оперні лібрето (як от «Євгеній Онегін» чи «Пікова дама») вважаються процесом «лінійного спрощення» «нелінійної» – складної й багато-векторної – вербальної оповіді (Панасюк, 2004).

Переводячи проблему дослідження лібрето в освітньо-педагогічну площину, І. Копоть і Л. Присяжнюк (2003) констатують той переконливий факт, що вивчення літературних творів у курсах спеціальних дисциплін вищих мистецьких закладів різного рівня акредитації є однією з «найменш опрацьованих проблем викладання»: «З одного боку, безперечно, що без ґрунтового вивчення текстового матеріалу вокальних творів (починаючи від романсу і закінчуючи операми і ораторіями) неможливо повноцінно сприйняти музичний твір, з іншого – цій складовій музичного твору не приділяється належної уваги ані з боку викладачів, ані (тим більше) з боку студентів. Відсутність належної уваги до текстового компоненту музичного твору притаманна також підручникам з названих курсів» (Копоть & Присяжнюк, 2003: 7). З урахуванням «пограничної» специфіки, «детальне вивчення лібрето ... є потребою як для сучасного вітчизняного музикознавства, так і для літературознавства. Адже лібрето можна вважати одним з жанрів літератури, як це було у ХІХ столітті. А дослідження текстів з погляду взаємодії музики і слова – одним з аспектів вивчення синтезу мистецтв, як нагальної проблеми сучасної музичної культури» (там само: 9). Цю виокремлену галузь, специфічне міждисциплінарне новоутворення, небезпідставно пропонується назвати «лібрето-логією» (див. Ганзбург, 2008).

Отже, виявляється, що будь-яке лібрето (й оперове теж), ставучи предметом дослідження, фокусує в собі цілу низку проблем, вирішення яких передбачає використання певного комплексу науково-дослідницького інструментарію, запозиченого з різних галузей сучасної гуманітаристики. У цьому сенсі не є виключенням і літературна складова інсценізації «Травіати» Дж. Верді, здійсненої Вол. Немировичем-Данченком – «керівником постановки», як зазначено в програмці до вистави (Джузеппе Верді. Травиата. Опера в 4-х действиях: программа, 1935) – у такі далекі 1930 роки. Органічне поєднання підходів театрознавства й теорії літератури уможливорює



вирішення проблем, що актуалізуються в першій третині XXI ст. дистанційованим у часі текстом.

Наразі це питання, спровоковані активним застосуванням у сьогочасній постановчій практиці принципів Regie-театру, а також завдання, які традиційно виникають або під час роботи над літературною основою нового оперового твору, або під час здійснення трансформаційних процедур, що зазвичай зазнає оперова класика в процесі своєї радикальної інтерпретації. Саме в 1930 роки посилюються тенденції «революційного прочитання» спадщини минулого, що, на думку М. Раку (2001: 129), санкціонувалося «усім ходом культурної політики» держави. Про це й свідчить постановка «Травіати» Дж. Верді під керівництвом Вол. Немировича-Данченка на сцені Державного музичного театру, який сьогодні носить його ім'я.

Що ж визначає інтерпретаційну карколомність оперового шедевру, непорушні сценічні традиції втілення якого на початок 1930-х перетворилися на «невмирущі штампи»? Це – дві настанови: ідеологічна й естетична.

Перша суголосна провідним тенденціям ідеологічної політики, що послідовно впроваджувалися радянськими можновладцями в усі сфери життя, в тому числі й мистецькі. Тому абсолютно природним є відверта соціологізація конфлікту, в результаті чого тенденційно «загострювалася сценічна ситуація» (Марков, 1960: 166) та відповідно корегувалася «соціальна характеристика Віолетти» (там само: 164). Ось чому головна героїня з «демімонденки» перетворювалася на оперову співачку, трагедія якої унаочнювала класовий конфлікт. «Історія актриси в буржуазному суспільстві – це історія принижень, обманів, підкупів, наклепу, продажництва... Буржуазне суспільство нехтує своїми слугами, коли вони відкрито порушують правила встановленої доброчесності й не миряться з його лицемірною мораллю; воно готове їх підтримати, коли вони покійно наслідують сталі умовності, які би гріхи не ховалися за дотриманням прийнятих норм зовнішньої поведінки – такою є атмосфера «Травіати»», – пише П. Марков, один із режисерів вистави (працював разом із П. Саратовським), пояснюючи концептуальний задум постановочної команди (там само).



Про це відверте соціальне протистояння мистецької особистості й «консервативної буржуазії» свідчить програмка до вистави: у переліку дійових осіб першими вказуються «суспільство сімдесятих років минулого століття (Італія)» й «актриса Віолетта». Прикметним є факт перетворення Альфреда і Жоржа Жермонів відповідно на «маркіза-студента» і «маркіза-батька» з красномовною процедурою втрати «особистих імен» і з подальшим набуттям ними виключно класового статусу (Джузеппе Верди. Травиата. Опера в 4-х действиях: программа, 1935: 2). Так само соціально уніфікувалися й інші персонажі, незалежно від їхньої професії та місця перебування на станових щаблях буржуазного суспільства. Героями стали банкір, граф, покоївки, чисельні «служителі Мельпомени»: перша актриса, суфлер, старий актор, актор-лялькар, «актори, що зображають ляльок», «актори (та “блазні” на карнавалі)» (там само: 2–3).

Це, своєю чергою, призвело до зміни місця розгортання подій: «Дія “Травіати” так, як вона задумана театром, може відбуватися і в дореволюційному Петербурзі, і в будь-якій західній столиці. Занурюючись у музику Верді, театр не побачив у ній рис, типових для 1700-х років: у музиці Верді не має й натяку на придворне французьке суспільство; дійсно народна, вона носить на собі печать демократичної Італії. Театр обрав місцем дії Італію 70-х років – Венецію» (Марков, 1960: 164).

Отже, радикальне переосмислення конфлікту, зміна місця та часу подій, соціальне маркування персонажів – усе це й уможливило реалізацію другої принципово важливої настанови – естетичної. Візуальний образ 1870-х у світовій культурі стало асоціюється з образами художників-імпресіоністів, а Венеція – з карнавалом і відповідним асортиментом мистецьких атрибутів (третя дія вистави). Орієнтуючись на певний «малярський прообраз епохи», сценограф П. Вільямс «намагався створити і середовище для гри акторів, і середовище, яке можна обіграти»: «Сцена, що представляла оперову залу, одночасно була й площадкою для дії, яка вільно поєднувалася з ложами-декораціями “оперової зали”». В цих ложах розміщувався хор, що зображав одночасно й світське товариство, яке спостерігало за подіями опери. Вільямс використав також зображення аристократів, глядачів і осіб, що брали участь у самій сценічній дії, але саме цим



умовним персонажам, а не акторам, віддавалася роль маріонеток, які підігрували драматичним подіям опери» (Сидоров, 1980: 17).

З огляду на ідеологічні та естетичні пріоритети команди, керованої Вол. Немировичем-Данченком, варто згадати факт символічної, але зовсім ненавмисної синхронізації випуску «Травіати» і «Дами з камеліями» в Державному театрі імені Вс. Меєрхольда того ж самого 1934 року. Безумовно, одночасність появи так чи інакше провокує порівняння вистав (хоча й різних за своїм сценічним кодом) і тогочасними глядачами, і сьогочасними науковцями. В порівняльній площині унаочнюються принципово важливі світоглядні та власне мистецькі збіги. За публічними деклараціями Вс. Меєрхольда, «всі прагнення театру були спрямовані на те, аби виявити найяскравіше соціальні мотиви, які самим Дюма розкриті занадто несміливо» (Мейерхольд, 1968: 287). Пафос «загибелі жінки, трагічними мазками зображений автором п'єси на тлі суспільних відносин 50-х років, не втрачає своєї виразності і в кінці 70-х» (там само: 286). А тому візуальний образ вистави, тобто «*souleur locale*», за визначенням її режисера, дається так, «як полюбляли його показувати на своїх полотнах і Е. Мане, і Ренуар» (там само).

Отже, в обох концепціях втілюються однакові ідеологічні й естетичні настанови. Навмисна соціологізація конфлікту реалізується з одночасним перенесенням подій у 1870 роки та створенням візуального образу «в дусі» художників-імпресіоністів. Але якщо первісний текст п'єси О. Дюма-сина в процесі інсценізації Вс. Меєрхольдом зазнав незначних змін (були вмонтовані фрагменти з однойменного роману та додані репліки, стилізовані «під Флобера»), то постановка Вол. Немировича-Данченка передбачала створення принципово нового лібрето. Його поява пояснювалася необхідністю «інакше зрозуміти музику». А вона зазвичай «переживає своє лібрето, тим більше музика Верді пережила лібрето Піаве... Музика говорила про інші, глибші речі. І, першою чергою, вона закликала до перегляду Віолетти. Її доля дана у Верді у рисах глибоко зворушливих, а інколи й потрясаючих. У музиці живе прекрасна наївність, внутрішня сила та зовнішній блиск образів» (Инбер, 1935: 8–9).



Усі ці достоїнства мав підкреслити новий вербальний текст, до створення якого була запрошена відома на той час поетеса В. Інбер (1890–1972). Вона й раніше залучалася театром до співпраці в якості авторки нової версії лібрето, наприклад, «Корневільських дзвонів» Р. Планкета. В. Інбер професійно впоралася з поставленим завданням і створила нову версію «Травіати», продовжуючи «кращі традиції» своїх попередників – лібретистів минулих століть. Правда, текст не справляє враження «взірцевої нісенітниці», позбавленої здорового глузду, але не є й взірцем «високої поезії». Чого, наприклад, вартий фрагмент монологу батька з другої дії:

«Начнёте вы свой дом,
Начнёте без конца
Сводит с ума сердца
И в том числе моё» (Инбер, 1935: 41).

Але чи не найяскравішою у цьому відношенні є «Віншувальна» («Libiamo»). Текст сольного номеру Альфреда – демонстрація високого рівня концентрації банальних рим (вновь – кровь – любовь):

«Он каждый раз пьянеет вновь,
Когда страны прекрасной
Проникнет воздух ясный
Ему и в плоть и кровь.

Он жадно впивает науку в Болоньи,
В Венеции пьет он любовь» (там само: 21).

А сольна частина його партнерки – це наполеглива декларація «вічних життєвих вартостей», перевірених багатолітнім досвідом. Наприклад, що «кращі друзі дівчат – діаманти»:

«В роскошной Италии воздух прекрасен,
Но женщине этого мало,
Ей дайте вина в золочёных бокалах
И блеск вокруг неё.



Она не может быть бедна.
При всех её талантах,
Оправа из брильянтов,
Как воздух, ей нужна» (там само).

Інноваційний підхід, передбачений режисерською концепцією, в тексті лібрето реалізується через оновлення самого сценічного нарративу. Власне, розгортається оповідь не про долю оперової співачки, а про її стосунки з буржуазним суспільством, що без співчуття, але з непідробною зацікавленістю спостерігає за розвитком життєвих колізій однієї з представниць мистецької богемі. А тому виправданим є принципове нове визначення місця подій, яким стає сцена. Це, своєю чергою, виправдовує використання (і в художньому оформленні теж) принципу «театр у театрі», свідченням чого є розлогі ремарки. Наприклад, до першої дії: «На заднем плане – логи. Там рассказывает хор, итальянское высшее общество того времени. Оно с любопытством следит за ходом “человеческой комедии”, которая разворачивается на нижней площадке – в гостиной актрисы Виолетты.

Общество не только следит, но и само участвует в том, что происходит там, “внизу”, где в данную минуту гости-актёры ждут прихода хозяйки дома» (Инбер, 1935: 16).

Ложі як «місце спостереження» присутні й в наступних актах. Так, у другому одна з них «заселена» чисельними представниками родини Альфреда. В третьому – всі ложі заповнені товариством у карнавальних костюмах і масках. І лише в останньому вони закриті полотном, як сценічний непотріб, зосереджуючи всю увагу глядачів на подіях трагічного фіналу.

Принцип «театр у театрі» органічно монтується з використанням «геральдичної конструкції»: в процесі ведення сценічної оповіді окрема сюжетна ситуація повторюється в «зменшеному вигляді». Зовсім не випадковим у переліку дійових осіб виявляється актор-лялькар. У першій дії він разом з іншою актрисою розігрує перед товариством і Віолеттою лялькову виставу, яка «у згорнутому вигляді» відтворює драматургію стосунків головних героїв. Отже,



в лібрето простежується настанова на подвоєння, ускладнення сюжетної оповіді, завдяки чому уможливилось розгортання нового – соціального за своєю сутністю – конфлікту, передбаченого авторами режисерської концепції. При цьому, за умови власне поетичної неспроможності тексту, встановлюються відповідні літературні алюзії, щоправда, відверто поверхові, але такі, що вибудовують багатозначну мистецьку перспективу. Наприклад, у сольному номері Альфреда з першої дії:

«Я так любил читать о том,
Как ждали час рассвета
Ромео и Джульетта.

Но лишь теперь я понял сам,
Взглядом какой печали
Утро они встречали» (Инбер, 1935: 29).

Або в арії батька із другої дії, добро відомої за оригіналом як «Di Provenza il mar, il suo!»:

«Создал ты особый мир,
Где красоткам нет цены,
Но давно сказал Шекспир,
Что ничтожны все они.

Да, характер их таков,
Может их купить любой.
От атласних башмачков
До головки золотой» (там само: 51).

Розгортання сюжетних подій у лібрето В. Інбер співпадає у поворотних точках з драматургічною колізією Ф. М. Піаве: щасливі закохані, їхнє щастя, зруйноване батьком Альфреда, з'ясування стосунків і смерть героїні. Головна відмінність нової версії – відмова від хвороби Віолетти як маркувальної риси персонажу та сюжетного ком-



поненту, що умотивовує трагічний фінал. А тому таким принципово інакшим, не схожим на первинний, стає четвертий акт.

Віолетта, знехтувана буржуазним оточенням, усамітнюється, відмовляється від продовження успішної оперової кар'єри. Про це вона повідомляє в листі до своїх сценічних побратимів (за лібрето Ф. М. Піаве, романс «Addio, del passato»): «Актёры, актрисы... вы меня любили. Я тоже вас люблю. Мне так больно, вас, друзей моих, оставит, но, что же делать, ведь вы, как я, бессильны.

Друзья, вы простите,
Что ушла я так рано,
Что в эту минуту
Даже к вам я не пришла.
Ах, прощайте, простите
Свою Виолетту.
Не надо об этом
Ни жалоб, ни стона.
Простите меня.

Мне очень хотелось
Быть в жизни счастливой.
Но вы были бессильны
Мне в этом помочь.
Ах, как мне, как мне
Хочется жить!
Жить нельзя. Жизнь прошла.
Страшно мне умирать» (Инбер, 1935: 72–73).

Прикметним є поява у листі натяку на неминучу смерть, що є досить несподіваним за умови фізичного здоров'я героїні. Лише пізніше можна дізнатися про рішення актриси вкоротити собі віку. Переконаючись у невідворотному рішенні Альфреда взяти шлюб із нелюбою, але багатою нареченою, яка своїм посагом рятує його та всю його родину від «кістлявої руки голоду», Віолетта приймає отруту:



«Оставь меня.

О, как сейчас сказать:
Прощай, прощай, любовь.
Любовь сильна.
Да, заглушить нам
Никак любви нельзя.
Моя любовь сильна,
Как смерть.
Любовь сильна, сильна,
Как смерть.

(Виолетта выпивает яд, но Альфред не видит этого. Входит суфлёр и 2-й актер) (Инбер, 1935: 83).

За таким сюжетних умов цілком логічним є поява сценічних побратимів. Вони за своїми вокальними показниками відповідають передбаченим лібрето Ф. М. Піаве персонажам – Жоржу Жермону (баритон) і лікарю (бас). Послідовно реалізуючи принцип «театру в театрі», В. Інбер увесь завершальний ансамбль, а особливо, смерть головної героїні трактує як фінальну сцену театральної вистави:

«Виолетта. Я... вас прошу... уйти сейчас... представленью конец... Тушите скорее свечи, не надо мне огня... Все ступайте... Я одна... Сейчас никого мне не надо...

Все. Так вот что! Так это смерть!

Альфред. Виолетта!

Все. Так это смерть!

Суфлёр и 2-й актёр. Финита!

Все. Так это смерть!» (там само: 86).

Отже, у такий спосіб доводиться неминучість трагічного виходу мистецької особистості з конфлікту, в який вона вступає з оточуючим її буржуазним суспільством. Саме це сприяє вирішенню принципово важливих настанов загальної режисерської концепції, що стала визначальною в процесі сценічного втілення оперового шедевр Д. Верді.

Традиційно вважається, що епоха Нової української літератури починається з «Енеїди» Вергілія, «перелицьованої» І. Котляревським.



У цьому випадку принцип «перелицьовування» передбачав зміну коду, а саме, відмову від панівного культурного коду «метрополії» та застосування власного – національного, який ефективно працює. Така ж процедура застосовується й до лібрето Вердієвої «Травіати». За умов збереження базового «оперового коду», за яким визначається жанрово-видова специфіка твору, змінюється код соціокультурний. У результаті оновлюється ключовий конфлікт, система дійових осіб, розвиток сюжетних подій – усе, що уможлиблює успішну реалізацію ідеологічних і власне мистецьких настанов режисерської концепції.

Висновки. Досвід «перелицьовування» «Травіати» в далекі 1930-ті нині набуває нової актуальності. Особливо тоді, коли оперова класика в процесі сучасного втілення зазнає радикальних сценічних інтерпретацій. При цьому стає реальним вирішення декількох нагальних для мистецької практики проблем.

По-перше, створення нового лібрето усуває всі можливі протиріччя між концептуальним задумом постановочної команди та початковим вербальним текстом, що зазвичай виникають, наприклад, у процесі зміни місця та часу розгортання подій. Тоді й уможлиблюється «органічне осучаснення» твору, його соціалізація, відповідність запитам сьогочасного глядача й актуальним викликам громадського сьогодення.

По-друге, вирішується одна з найважливіших проблем музичного театру ХХІ ст., що полягає у виборі мови виконання. Нині панівна тенденція «поголовного» виконання опер мовою оригіналу призводить до виникнення та поширення негативних явищ. Наприклад, до катастрофічного зниження мовленнєвої культури вокалістів, якості їхньої дикції, що зазвичай не відповідає сталим інтонаційно-просодичним і фонетичним нормам мови первинного лібрето. Це, своєю чергою, унеможлиблює встановлення повноцінних комунікацій між сценою та публікою. Більшість останньої не розуміє чужої мови, тобто «мови виконання», і дублювання на моніторі перекладу «мовою рідною» лише ускладнює процес сприйняття сценічної інформації.

По-третє, необхідність «перелицьовування» лібрето сприятиме залученню до цієї справи сучасних провідних майстрів слова, особливо поетів. Принагідно згадати позитивний вітчизняний до-



свід, коли до перекладу лібрето українською залучалися, наприклад, П. Тичина («Лоенгрін» Р. Вагнера) та М. Бажан («Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича) (Брага, 2017). Застосування сучасної поетичної метафорики та провідних віршувальних технік сприятиме принциповому оновленню самого лібрето як одного з жанрових різновидів літератури. Одночасно у такий спосіб здійснюватиметься ефективний діалог різних національних культур, активне функціонування віддаленої у часі класики, в тому числі й оперової, в сучасному соціокультурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

- Брага, І. І. (2017). Микола Бажан і Дмитро Шостакович: перехрестя творчих доль двох митців. У кн. *Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність*, сс. 14–32. Суми: ФОП Цьома С. П.
- Ганзбург, Г. И. (2008). Либретто и либреттология. *Антреме: журнал об искусстве*, 2, 36–39. Retrieved from <http://hansburg.narod.ru/Antreme.htm>
- Джузеппе Верди. Травиата. Опера в 4-х действиях: программа* (1935). Харьков, 5.
- Инбер, В. (1935). *Травиата. Опера в 4-х действиях. Музыка Джузеппе Верди*. Москва: Издание Управления театрами НКП РСФСР, 86.
- Копоть, І. Є. & Присяжнюк, Л. Ф. (2003). Про лібрето ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон». *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 25, 7–9. Київ; Суми: НМАУ, МІПРО.
- Марков, П. А. (1960). *Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре*. Москва: Всероссийское театральное общество, 468.
- Мейерхольд, Вс. Э. (1968). «Дама с камелиями». II. <Трактовка пьесы> (1934 г.). В кн. *Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917–1939*, сс. 286–287. Москва: Искусство.
- Мельник, Л. (2010). Народження скандалу з духу критики: Regie-театр та його віддзеркалення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, 89, 206–215. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Панасюк, В. Ю. (2004). Німе кіно та опера: специфіка взаємодії. *Музика у просторі культури*, 33, 79–86. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.



- Панасюк, В. Ю. (2008). Литература и опера: интертекстуальный аспект. В кн. *Автор как проблема теоретической и исторической поэтики (Чч. 1–2)*, ч. 2, сс. 224–230. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы.
- Раку, М. (2001). Миф о Чайковском и власть. *Музыкальная академия*, 2, 126–138.
- Сидоров, А. Ю. (1980). *Петр Вильямс. Альбом*. Москва: Советский художник, 136. *Memoires de Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son theatre*. (1814). En deux volumes. Vol. I. Paris Et Londres: Colburn libraire, 329.
- The works of Joseph Addison. (1837). Complete in the three volumes. Vol. 1. New-York: Published by Harper and brothers, 456.

REFERENCES

- Braha, I. I. (2017). Mykola Bazhan i Dmytro Shostakovych: perekhrestia tvorchykh dol dvokh myttsiv [Mykola Bazhan and Dmytro Shostakovich: the intersection of creative destinies of two artists]. In *Tvorchist S. Prokof'ieva i Dm. Shostakovycha v konteksti muzychnoi kultury Ukrainy: tradytsii ta suchasnist [Works by S. Prokofiev and Dm. Shostakovich in the context of musical culture of Ukraine: traditions and modernity]*, pp. 14–32. Sumy: FOP Tsoma S. P. [in Ukrainian].
- Dzhuzeppe Verdi. Traviata. Opera v 4-kh deystviyakh: programma [Giuseppe Verdi. La traviata. Opera in 4acts: program]* (1935). Kharkov, 5 [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (2008). Libretto i librettologiya [Libretto and libretology]. *Antreme: zhurnalobiskusstve*, 2, 36–39. Retrieved from <http://hansburg.narod.ru/Antreme.htm>
- Inber, V. (1935). *Traviata. Opera v 4-kh deystviyakh. Muzyka Dzhuzeppe Verdi [La traviata. Opera in 4 acts. Music by Giuseppe Verdi]*. Moscow: Izdanie Upravleniya teatrami NKP RSFSR, 86 [in Russian].
- Kopot, I. Ye. & Prysiazhniuk, L. F. (2003). Pro libreto oratorii H. F. Hendelia «Samson» [On the libretto of G. F. Handel's oratorio "Samson"]. *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia [Theoretical issues of culture, education and upbringing]*, 25, 7–9. Kyiv; Sumy: NMAU, MIHRO [in Ukrainian].
- Markov, P. A. (1960). *Rezhissura Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v muzykalnom teatre [Vl. I. Nemirovich-Danchenko's directing in the musical theater]*. Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo, 468 [in Russian].



- Melnyk, L. (2010). Narodzhennia skandalu z dukhu krytyky: Regie-teatr ta yoho viddzerkalennia [The birth of scandal in the spirit of criticism: Regie-Theater and its reflection]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Modern opera theatre and problems of opera science]*, 89, 206–215. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Memoires de Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son theatre [Memoirs of Goldoni, to serve as a story of his life, and that of his theater]*. (1814). En deux volumes [In two volumes]. Vol. I. Paris; Londres [London]: Colburn libraire, 329 [in French].
- Meyerkholt, Vs. E. (1968). «Dama s kameliyami». II. <Traktovka pesy> (1934 g.) [“Lady with the Camellias”. II. <Interpretation of the play>]. In *Meyerkholt Vs. E. Stati, pisma, rechi, besedy. Chast vtoraya. 1917–1939 [Articles, letters, speeches, conversations. Part two. 1917–1939]*, pp. 286–287. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Panasiuk, V. Yu. (2004). Nime kino ta opera: spetsyfika vzaiemodii [Silent cinema and opera: the specifics of interaction]. *Muzyka u prostori kultury [Music in the Space of Culture]*, 33, 79–86. Kyiv: National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Panasyuk, V. Yu. (2008). Literatura i opera: intertekstualnyy aspekt [Literature and opera: an intertextual aspect]. In *Avtor kak problema teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki [An author as a problem of theoretical and historical poetics]*. (Pts. 1–2). Part 2, pp. 224–230. Grodno: GrGU im. Ya. Kupaly [in Russian].
- Raku, M. (2001). Mif o Chaykovskom i vlast [The myth about Tchaikovsky and power]. *Muzykalnaya akademiya [Music Academy]*, 2, 126–138 [in Russian].
- Sidorov, A. Yu. (1980). *Petr Vilyams. Albom [Peter Williams. Album]*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 136 [in Russian].
- The works of Joseph Addison. (1837). Complete in the three volumes. Vol. 1. New York: Published by Harper and brothers, 456.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2020 р.



УДК 78.071.1(73)(092):792.57]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2105

Лю Цзянь

ORCID 0000-0001-6207-883X

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

Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона

АНОТАЦІЯ ■ Лю Цзянь. **Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона.** ■ Розвиток бродвейського мюзиклу демонструє періодичне звернення до оперних творів в ролі першооснови, на якій будуються сюжет та композиція твору. Прикладом такого підходу є «Оренда»/ «Rent» Дж. Ларсона (1993), де відбувається значна метаморфоза оригіналу. Аналіз дозволив виявити кілька її рівнів, зокрема, осучаснення (Нью-Йорк, 90 рр. ХХ ст.) та «зниження» сюжету (тема СНІДу, наркоманії), паралельно із ліризацією драматургії (три любовних лінії замість двох). Розвиток стосунків ключової ліричної пари (Роджер та Мімі), разом із тим, йде за логікою оперного твору (починаючи зі сцени знайомства і закінчуючи фінальним возз'єднанням закоханих, коли Мімі опиняється на грані смерті). В музичному компоненті панує принцип спрощення, у відповідності до жанрової традиції бродвейського мюзиклу, зокрема, скорочення до двох-актної композиції, звернення до номерної структури та розмовних вставок. Втім, Дж. Ларсон дещо ускладнює традиційну драматургію «омузиченими» діалогами та дуетними сценами, які, переважно, витісняють статичні сольні номери. ■ **Ключові слова:** бродвейський мюзикл, оперне першоджерело, літературне першоджерело, лібрето, сюжет, музична драматургія.

АННОТАЦИЯ ■ Лю Цзянь. **Метаморфозы пуччиниевской «Богемы» в мюзикле «Rent» Джонатана Ларсона.** ■ Развитие бродвейского мюзикла демонстрирует периодическое обращение к оперным произведениям в роли первоосновы, на которой строятся сюжет и компози-



ция произведения. Примером такого подхода является «Аренда» / «Rent» Дж. Ларсона (1993), где происходит значительная метаморфоза оригинала. Анализ позволил выявить несколько её уровней, в частности, осовременивание (Нью-Йорк, 90 гг. XX в.) и «снижение» сюжета (тема СПИДа, наркомании), параллельно с лиризацией драматургии (три любовных линии вместо двух). Линия ключевой лирической пары (Роджер и Мими), вместе с тем, следует логике её развития в опере (начиная со сцены знакомства и заканчивая финальным воссоединением влюбленных, когда Мими оказывается на грани смерти). В музыкальном компоненте господствует принцип упрощения, в соответствии с жанровой традицией бродвейского мюзикла, в частности, сокращение до двухактной композиции, обращение к номерной структуре и разговорным вставкам. Впрочем, Дж. Ларсон несколько усложняет традиционную драматургию «омузыкаленными» диалогами и дуэтными сценами, которые, в основном, вытесняют статические сольные номера. ■ **Ключевые слова:** бродвейский мюзикл, оперный первоисточник, литературный первоисточник, либретто, сюжет, музыкальная драматургия.

ABSTRACT ■ Liu Jian. Metamorphoses of Puccini's "La bohème" in Jonathan Larson's musical "Rent".

■ **Theoretical background.** Depending on the choice of the original source underlying the work, all Broadway musicals can be divided into three main types – with the original libretto and plot (“Next to normal” by T. Kitt), based on (or even on the material) of the same name cartoons (E. John’s “The Lion King”, D. Stewart’s and G. Ballard’s “Ghost”) and operas (E. John’s “Aida” after G. Verdi’s opera of the same name, J. Larson’s “Rent” written after “La bohème” by G. Puccini). In the latter group there is a contrasting branching, which can be observed even on the example of the two named musicals. If E. John seeks to preserve the historical correspondence to the epoch depicted in the opera, as well as to embody the conditionally Egyptian oriental color with the help of exotic orchestration, then J. Larson makes a radical modernization of the plot. His radicalism lies not so much in the time distance over which he “transposes” events, as in the “reduction” to naturalistic brutality and nudity of forbidden, but very “painful” in the 90s of the twentieth century topics – drugs, AIDS, same-sex relationships. In comparison with the problems of the musical, G. Puccini’s opera



is perceived as a romanticized fairy tale. The social acuity of the musical is closer to the verismo aesthetics than the opera by G. Puccini, and encourages a more thorough analysis of its relationship with the opera prototype.

The objective of the article is to reveal the specifics of the metamorphosis of the plot and musical drama of Puccini's "La bohème" in the musical "Rent" by J. Larson. In accordance with the goal, **research methods** such as structural and functional are used to identify the components of the composer's text and their role in the drama of the whole, comparative method to consider selected works in terms of plot interpretation, libretto features, general developing of the drama and musical text.

Results of the study. J. Larson's musical "Rent" demonstrate a free interpretation of G. Puccini's opera original, with which a number of metamorphoses take place. The first is related to the modernization of the plot, which is transposed from Paris in the mid-nineteenth century to the 90s of the twentieth century and the "lower classes" of New York. The plot is reduced due to the saturation of its topical issues, which reflected the American spirit of the 90's – AIDS, drug addiction, same-sex relationships. At the same time, the lyricization of drama is carried out, because in the musical J. Larson shows the development of the love affair of three couples. Almost all of them end tragically: Angel dies, Mimi is also on the verge of death. In turn, Joan and Maureen constantly quarrel and reconcile only at the end of the musical. At the same time, the plot outline of the development of Roger and Mimi's relationship duplicates a similar line of the opera, starting from the scene of their acquaintance and ending with a duet in the finale, where the characters once again confess their love for each other. The key scene is the manifesto of bohemian life, as in the opera, is the scene in a cafe ("La Vie Boheme", № 23).

Musical dramaturgy of "Rent", in contrast to the plot, is far removed from the operatic original, due to the genre tradition of the musical, which is reflected in the two-act structure, the principle of dramatic "relaxation" in the second act, where the denouement of all plot lines comes, number structure, where musical numbers alternate with conversational dialogues. At the same time, J. Larson strives for the integrity of the musical's dramaturgy, which is reflected in the "musicalization" of dialogues, which mostly sound with musical accompaniment and flexibly flow into duet-ensemble scenes. The solo numbers, which brings a stop to the action, is mostly replaced by duets that "promote" the



action and reveal the development of the characters' relationships (the key pair has four such duets).

Conclusions. All mentioned qualities of the musical "Rent" significantly distinguish the composition of J. Larson from another example of the musical based after the opera – "Aida" by E. John, which allows us to talk about the presence of individual compositional and dramatic solutions, even when working with a similar source. This shows the significant potential of the Broadway musical as a musical-theatrical genre, as opposed to its accusations of commercialism and the assertion of the priority of entertainment, which makes it an interesting and perspective material for research. ■ **Key words:** *Broadway musical, opera basis, literary source, libretto, plot, musical drama.*



Постановка проблеми. В залежності від вибору першоджерела, що лежить в основі твору, всі бродвейські мюзикли можна поділити на три основних типи – з оригінальним лібрето та сюжетом («*Next to normal*» Т. Кітта), за мотивами (або навіть на матеріалі) однойменних кіно- та мультиплікаційних стрічок («Король лев» Е. Джона, «Привид» Д. Стюарта та Г. Балларда) та за оперними творами («Аїда» Е. Джона за однойменною оперою Дж. Верді, «*Rent*» Дж. Ларсона за «Богемою» Дж. Пуччіні). В останній групі спостерігається контрастне розгалуження, що можна побачити навіть на прикладі двох названих мюзиклів. Якщо Е. Джон прагне зберегти історичну відповідність епосі, зображеній в опері, і навіть втілити умовно єгипетський орієнтальний колорит за допомогою екзотичної оркестровки, то Дж. Ларсон здійснює радикальне осучаснення сюжету. Ця радикальність полягає не стільки в часовій відстані, на яку він «транспонує» події (одне століття), скільки в «зниженні» до натуралістичної брутальності і оголеності заборонених, але дуже «болючих» у 90 роки ХХ ст. тем – наркотиків, СНІДу, одностатевих стосунків. У порівнянні з проблематикою мюзиклу, опера Дж. Пуччіні сприймається як романтична казка. Соціальна гострота мюзиклу виявляється навіть ближче до естетики веризму, ніж опера Дж. Пуччіні, і побуджує до більш ґрунтового аналізу його співвідношення з оперним прообразом.



Мюзикл «Оренда» / «Rent»¹, написаний Джонатаном Ларсоном / *Jonathan Larson* для Бродвею в 1993 р. по мотивах пуччінієвської «Богемі», здобув визнання критиків і отримав декілька нагород, включаючи Пулітцерівську Премію за Драму і *Tony Award* як найкращий мюзикл. Постановка була закрита 2008 р., за 12 років, що робить мюзикл одним із найдовших шоу в репертуарі Бродвею (сьогодні він посідає 11 місце).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За виключенням коротких рецензій, мюзикл Дж. Ларсона не привертав особливої уваги дослідників. Окремі згадки про нього зустрічаються на сторінках статті В. Брейтбург, де він називається в ряду творів, «далеких від чистої розважальності» (Брейтбург, 2018: 107), в протилежність більшості мюзиклів. В роботі А. Захарової, присвяченій аналізу концепту *love story* в жанрі мюзиклу, «Rent» розглядається як маніфест кохання попри всі негаразди, що спіткали героїв, а також увагу дослідниці привертає нова, прогресивна «репрезентація жіночих персонажів» (Захарова, 2018: 37). Втім, з усієї композиції твору висвітлюються лише два номери – сольна арія Роджера («*One Song Glory*») та дует Морін і Джоан («*Take Me or Leave Me*»), хоча історії кохання в цьому творі цими зразками не вичерпуються. Найбільш ґрунтовно проблематика твору висвітлюється в сучасних рецензіях, які написані після відновлення спектаклю в 2016 р. К. Фрамке (Framke, 2016) відзначає, що мюзикл Дж. Ларсона став «втіленням» 1990-х, і сьогодні, оскільки проблематика втратила свою гостроту, він сприймається застарілим. Певній критиці піддається і його музична складова – К. Фрамке (2016) вважає, що, незважаючи на панування рок-саунду, найяскравішими номерами мюзиклу стали поп-номери «Богемне життя» / «*La Vie Boheme*», «Прийми мене або залиш» / «*Take Me or Leave me*» та «Сезони кохання» / «*Seasons of love*». Сьогоднішнє сприйняття і доля твору цілком зрозумілі з огляду на його злободенність в 90-ті, оскільки «проблема опори на популярне в момент, коли пишеш, по-

¹ Назву «Rent» можна також перекласти як «Квартплатня». В російських перекладах всупереч такій прозаїчній назві американського оригіналу, як правило, використовують назву «Богема».



лягає в тому, що час не стоїть на місці» (К. Фрамке, 2016). Втім, питання, яке підіймає завісу над творчою майстернею автора – як саме сюжет пуччінієвської «Богемі» адаптується в мюзиклі – залишається поза увагою дослідників.

Метою статті є виявлення специфіки метаморфози сюжету та музичної драматургії пуччінієвської «Богемі» в мюзиклі «*Rent*» Дж. Ларсона. У відповідності до поставленої мети використовуються такі методи дослідження, як структурно-функціональний – для виявлення компонентів композиторського тексту та їх ролі в драматургії цілого, порівняльний, який дозволяє зіставити обрані твори з точки зору трактовки сюжету, особливостей лібрето, загальної драматургії та музичного тексту.

Виклад основного матеріалу. Лібрето мюзиклу Дж. Ларсона має підзаголовок «Рок-опера під натхненням від *La Boheme*». Ігноруючи літературний оригінал – «Сцени з життя Богемі» А. Мюрже, лібретисти будують композицію мюзиклу аналогічно до пуччінієвської «Богемі» (1896). Змінюються імена, часи, антураж, але деякі мізансцени зберігаються. Нагадаємо, що лібретисти Дж. Пуччіні (Дж. Джакоза та Л. Ілліка) демонструють вільний підхід до літературного оригіналу – «Сцен із життя богемі» А. Мюрже (1849). Воно не позбавлене певних кліше, зокрема, спостерігається чіткий розподіл на ліричну (Рудольф та Мімі) та характерно-комічну пари (Мюзетта та Марсель), втім, саме завдяки цьому спрощеному показу персонажів, вдається ясно розкрити розвиток їхніх стосунків (в романі А. Мюрже вони розгортаються нелінійно). Із 23 «сцен» роману А. Мюрже Дж. Джакоза та Л. Ілліка обирають лише 7 глав, переважно, з другої половини роману (глави XI, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII). Їхня хронологічна послідовність не зберігається. Так, у першій дії використано матеріал глав XVI – «Перехід через Червоне море»², XXII – «Епілог роману Рудольфа та Мімі», XVII – «Наряди грацій», та XVIII – «Муфта Франсіни». На протилежність першій, майже вся друга дія («В латинському кварталі») основана на одній главі роману (XI – «Кафе Богемі»).

² Назва «багатостраждальної» картини, яку писав Марсель.



Прагнучи зберегти найбільш яскраві з точки зору сценічної реалізації моменти літературного оригіналу, лібретисти передоручають цікаві сюжетні ситуації головним персонажам. Так, побічна історія короткочасного кохання Рудольфа та дівчини Франсіни (Глава XVIII роману – «Муфта Франсіни») стає історією знайомства та основою розгортання його відносин із Мімі. Таке ж викривлення роману А. Мюрже зберігається і в лібрето Дж. Ларсона; це підтверджує, що він оминає літературне першоджерело і працює тільки з оперою Дж. Пуччіні.

На початку лібрето Дж. Ларсона знаходиться загальний опис подій (*outline*), схема, що характеризує сценічні ситуації та персонажів і дозволяє зрозуміти загальну логіку сюжету та специфіку мізансцен без деталізації номерної структури. Так, перша дія за цією схемою включає 17 сцен, які можна згрупувати в три блоки. Перший з них експонує окремі пари персонажів (сцени 1–4). В другому (сцени 5–12) – відбуваються ключові моменти взаємодії, що проливають світло на справжню сутність та проблеми персонажів (наркоманія, ВІЛ). Деякі з них повторюють сюжетну канву першої дії опери Дж. Пуччіні, а завершення I дії мюзиклу (сцени 13–17) частково співпадає з другою дією опери («В латинському кварталі»), зокрема, сцена 16 – «*Live cafe*» («Богемне життя») / «*La vie Boheme*»).

В першій частині I акту всього два місця дії – це лофт³ («*The Loft*»), де живуть «богемці» – Марк та Роджер – та вулиця («*The Lot*»). Зміщення подій з однієї локації на іншу зумовлює розподіл сцен.

Перша сцена в лофті має підзаголовок «Оренда». Подібно до опери Дж. Пуччіні, розпочинається мюзикл зі сцени в Святвечір, коли двоє друзів, Марк і Роджер – знімач відео та рок-співак, відповідно, панікують у своєму неопалюваному лофті, знаючи, що скоро прийде хазяїн помешкання за грошима. Врешті решт, вони вирішують спалити деякі меблі в каміні для того, щоб зігрітися. В оригінальній музичній драмі лібретисти комбінують матеріал XVI та XXII глав роману А. Мюрже. В сцені цієї дії ми бачимо друзів – художника (Марсель)

³ Лофт (від англ. *loft* – «горище») – в цьому випадку – кімната на горищі, або кімната для життя, обладнана в складському або промисловому приміщенні. Плата за оренду була значно нижче, ніж за звичайні квартири.



та письменника (Рудольф), які вирішують спалити перший акт п'єси Рудольфа, іронізуючи над тим, скільки в ній «жару», і як добре палають любовні сцени. В літературному оригіналі хлопці палять речі їх колишніх дівчат, що символізує остаточне прощання з коханням, і відбувається це лише наприкінці роману.

Друга сцена називається «*The Lot*», що може перекладатися як «ділянка». Під цим мається на увазі частина вулиці, де блукають бездомні, тут же Джоан майструє сцену та налаштовує апаратуру для мітингу та виступу Морін. Сцена розбивається на два розділи. Перший, «Різдвяні дзвіночки» («*Christmas Bells*»), вочевидь апелює до початкових розділів другої дії опери Дж. Пуччіні («В латинському кварталі»), де богемна «вечірка» вписується в контекст масового святкування Різдва. Тут невелика група бездомних майструє саморобну різдвяну ялинку з поламаних іграшок (в постановці 2016 р. – з пластикових пляшок). Другий розділ, «Санта Фе» («*Santa Fe*»), переносить глядача до нової пари головних героїв – ми знайомимось із Томом Коллінзом, прототипом якого є філософ Коллін з «Богеми». В мюзиклі він – комп'ютерний програміст і філософ, у якого викрали пальто, вигнаний із Массачусетського Технологічного Інституту (MIT) за його теорію «справжньої реальності». Нагадаємо, що пальто Колліна є предметом постійних жартів богемиців у романі А. Мюрже, оскільки він полюбляв скупляти різноманітну літературу і носити її в кишенях (хоча Дж. Пуччіні йому не приділяє особливої уваги, і комічний момент пошуку китайського словника серед інших книжок виступає експозицією образу Колліна в іншій опері – Р. Леонкавалло). Коллінзу допомагає Анджел, – вуличний ударник, трансвестит. Замерзаючи, вони мріють про кращі часи.

Третя сцена дублює назву попередньої – «*The Lot*» – і розкриває взаємодію двох жіночих персонажів – Морін (*Maureen*), політичної активістки, та її коханки Джоан (*Joanne*). Прототипом першої є Мюзетта, другої – Альциндор (міський радник), оскільки Джоан за професією адвокат. Вони разом налаштовують аудіо- та відео-обладнання для майбутнього мітингу.

Четверта сцена повертає до назви першої – «*The Loft*», і це не випадково, оскільки в ній частково відтворюються події другої



сцени першої дії опери Дж. Пуччіні, а саме, прихід хазяїна мешкання Бенуа, якого богемці напоїли, ошукали й вигнали (Глава XIX роману А. Мюрже). В мюзиклі його роль виконує персонаж Бенджамін Кофін / *Benjamin Coffin (Benny)*.

Друга частина першої дії мюзиклу (сцени 5–12) побудована на чергуванні фрагментів – кадрів паралельної дії, де кожна сцена представляє незавершений епізод, що буде продовжений через одну сцену. В результаті тут утворюються дві сюжетні лінії. Перша пов'язана з персонажами Марком, Коллінзом та Анджелом, що йдуть на зустріч хворих на ВІЛ (сцени 6, 9, 11). Друга – із Мімі та Роджером.

Момент, коли друзі полишають Роджера в «лофті» самого, відповідає аналогічному епізоду в опері Дж. Пуччіні. Тільки богемці йдуть не в групу підтримки ВІЛ-позитивних, а до Латинського кварталу. Рудольф обійцяє їх наздогнати після того, як допише «кілька рядків». У мюзиклі він силиться написати гітарне соло, присвячене його померлій коханій.

П'ята сцена першої дії, «Танець в спальні Мімі», не має аналогів у пуччінієвській драмі. Мімі сняться жахи – вона бачить танцюючих дітей у масках Хелловіну, і, врешті-решт, з'являється ключовий зловісний персонаж – символ цього свята – Похмурий Жнець (*Grim Reaper*), після чого вона прокидається і починає шукати схованку з героїном. У восьмій сцені («Запали мою свічку») вона хоче його підігріти за допомогою свічки. Роджер ховає героїн від Мімі в своїй кишені, але вона все ж таки його знаходить. Тут викривлено відтворюється сцена знайомства Мімі з Рудольфом, коли вони шукають ключі від кімнати Мімі в повній темряві (друга половина I дії опери), побудована на XVIII главі роману А. Мюрже.

Остання експозиція образу одного з ключових персонажів мюзиклу відбувається в сцені 15, де Морін показує свій політичний перформанс, в якому втілюється протест проти виселення бездомних з ділянки, де вони живуть.

Дві останні сцени (16–17) першої дії мюзиклу своєрідно відтворюють події «Латинського кварталу» (II дія опери Дж. Пуччіні). Тут втілюється колективна взаємодія персонажів. Цікавими є коментарі лібретиста щодо основних пар героїв, що лаконічно констатують



розвиток любовних ліній: «Роджер та Мімі намагаються не закохатися. Коллінз та Анджел все ж таки закохуються». В розпалі сцени відбуваються танці на столі. В завершенні сцени («Мені потрібно тобі сказати») поліція спалює саморобну ялинку, а Роджер і Мімі зізнаються один одному в коханні.

Друга дія мюзиклу значно простіша за будовою. Тут всього чотири крупних сцени. Розпочинається вона відразу різким переломом – зі сцени поховання («*A Funeral*»). У протилежність святковій атмосфері Різдва, події відбуваються під час Хелловіну. Друзі, вдягнені в маски, стоять в церкві та слухають госпел (в постановці 2016 р. немає ніякого додаткового антуражу, а співають члени групи підтримки). Все наступне є флешбеками про події минулого («Сезони кохання») – про сварки закоханих («День Валентина»), про перебування в лікарні («Без тебе» – Пасха), пізніше ми дізнаємося, що Анджел на межі смерті («Контакт» – Четверте липня), і нарешті відбувається повернення до реальності – похорон Анджела.

Друга сцена – «За межами церкви» – повертає до звичного «богемного» життя персонажів. Роджер бере свою стару машину до Санта Фе, Морін і Джоан знову разом, але всі події йдуть по лінії трагічної розв'язки – Роджер кидає Мімі, дізнавшись, що вона смертельно хвора. Друзі в зневазі проганяють його. Коллінз продає своє пальто, щоб оплатити візит лікаря для неї (в опері Коллінз продає плаща, щоб здійснити передсмертне бажання Мімі і купити їй муфту). Мімі і Роджер знову зізнаються один одному в коханні (Сцена 4), подібно до фіналу опери Дж. Пуччіні (IV дія).

Отже, в цілому Дж. Ларсон повторює загальну сюжетну канву оперного оригіналу Дж. Пуччіні, особливо лінію розвитку стосунків Рудольфа та Мімі, втім драматургія мюзиклу значно відрізняється від опери. Двохактна структура замість чотирьохактної (у Дж. Пуччіні) відповідає традиції бродвейського мюзиклу. Згідно останній, наскрізна побудова (властива опері Дж. Пуччіні) заміщується номерною структурою.

Окреслені в схемі сцени (21) розбиваються на 43 номери (23 – в I дії, 20 – у II). Значно збільшується їх кількість за рахунок численних, але коротких голосових повідомлень на автовідповідач (*voice*



mails), які отримує Марк (всього 6). Кожне з них посідає окреме місце в нотному тексті.

Суттєво впливає на драматургічну логіку спектаклю Дж. Ларсона збільшення кількості пар персонажів з двох (Мімі + Рудольф; Мюзетта та Марсель) до трьох (дві з них – фактично одностатеві). Найбільш безконфліктно розгортаються стосунки Анджела та Коллінза, побудовані на довірі та симпатії. Ця пара не має прямих аналогів у опері. Ревнощі присутні в парі Морін та Джоан, оскільки Морін дозволяє собі певні вольності в поведінці, їй властива демонстративність, жага до уваги публіки, що віддзеркалюється не тільки в сценічній дії, вербальному тексті, але й в зовнішньому вигляді героїні. Це надає їй схожості із Мюзеттою, яка теж не вирізнялася скромністю. В деяких постановках «Богемі» Дж. Пуччіні (як, наприклад, у версії Р. Джонса, *Opera Royal House*, 2020) саме вона, а не тремтлива Мімі, стає центром уваги.

Щодо Роджера та Мімі, прототипами яких є Рудольф та Мімі, то їхні стосунки розгортаються майже ідентично оперним. Єдине, що вирізняє цей дует в мюзиклі – початковий опір Роджера, який збагнув, що Мімі – наркоманка, і що це нічого хорошого не віщує в майбутньому. В цілому ж, співпадає зав'язка стосунків – прохання Мімі запалити свічку («Запали мою свічку» / «*Light my candle*», № 8), зізнання в коханні після Різдяного вечора в кафе («Мушу тобі сказати» / «*I should tell you*», № 23), розлучення та життя Мімі з іншим чоловіком («Без тебе» / «*Without you*», № 32), а також фінальна сцена возз'єднання коханих, що, водночас, є сценою смерті героїні (Фінал А – В, № 40–42). Внаслідок такої великої кількості пар, дует стає основним способом висловлювання в мюзиклі. Так, у Роджера та Мімі їх чотири (№ 8, 23, 32, 40–42). В інших пар їх по одному – дует-сварка, що завершується згодою Морін та Джоан («Прийми мене чи залиш» / «*Take me or Leave me*», № 30), а також дует згоди Анджела та Коллінза («Я вкрию тебе» / «*I'll cover you*», № 19), реприза якого відбувається вже в сольному варіанті (№ 35) – це спогади Коллінза на похоронах Анджела.

Лише Марк, «людина за камерою», залишається без пари. Його персонаж сприймається, скоріше, як коментатор подій, а не як їх безпосередній учасник, що наближує його роль до авторського слова.



Незважаючи на постійні комунікаційні зв'язки героя з оточуючим світом (голосова пошта, дзвінки від рідних та друзів), він все одно постає як відсторонений спостерігач. Його трохи оживляють спогади про колишню дівчину (Морін), якими він ділиться з Джоан («Танго Морін», № 12), а саме, про її зради та зухвалу поведінку.

Збільшуючи кількість закоханих пар, Дж. Ларсон в цілому йде по лінії спрощення драматургії в порівнянні із пуччінієвською «Богомою». Це спрощення стосується і музичних засобів – відсутня розгорнута оркестрова тканина, лейтмотиви, складні ансамблі. Виділяються тільки дві ансамблево-масові сцени. Це фінальний номер першої дії – своєрідний маніфест богомного життя («Богемне життя» / «*La Vie Boheme*», № 23), де короткий ансамблево-хоровий приспів «*La Vie Boheme*» чергується із мікродіалогами пар персонажів на зразок рефрену, надаючи сцені ознак рондальної композиції. Великий епізод перед останнім проведенням рефрену становить дует – зізнання в коханні Роджера та Мімі. Інший зразок складної ансамблевої взаємодії персонажів – це сварка – квінтет «Прощавай, кохання» / «*Goodbye love*» (№ 37).

Незважаючи на спрощення музично-драматургічних засобів, стилістична палітра мюзиклу досить широка – це переважно зразки класичного та альтернативного року, від баладних («Одна пісня слави» / «*One Song Glory*», № 7) та драйвово-запальних («Погуляємо сьогодні» / «*Out tonight*» № 14) до похмуро-психоделічних («Контакт» / «*Contact*», № 34). Крім того, сама постать рок-музиканта втілена в образі Роджера, хоча гітарою він переважно «бавиться» в речитативно-діалогічних сценах, полишаючи її як реквізит в розгорнутих дуетах та ансамблях, і лише в фіналі мюзиклу акомпанує собі на гітарі, співаючи пісню для вмираючої Мімі, яку він написав для неї («Твої очі» / «*Your eyes*», № 41). Річкові засоби відтінюються елементами соулу (партія Мімі) та естрадними номерами на зразок кабаре, де особливо показовими є танго («Танго Морін», № 12) та музика, що нагадує супровід сценічних шоу («Сьогодні для тебе», № 10). Ансамблево-хорові номери із деперсоніфікованими учасниками дії (масовкою), в свою чергу, апелюють до традиції протестантських гімнів («Чи втрачу я гідність» / «*Will I*», № 16; «Сезони кохання» / «*Seasons of love*», № 24) або



навіть спірічуелів та госпелів (Захарова, 2018: 35). К. Фрамке також вказує на елементи гранжу (Framke, 2016). Виступ Морін «в ролях» (над налаштуванням апаратури для якого працювала Джоан) взагалі виходить за межі суто музичної сольної характеристики персонажу та має ознаки перформансу («На сьоме небо» / «*Over the Moon*», № 22).

Незважаючи на відсутність лейтмотивів або тем персонажів, як у Дж. Пуччіні, в мюзиклі є одна наскрізна тема – тема дзвіночків, що уособлює викривлений дух Різдва (оркестрові дзвіночки + дисонанси фортепіано). Вона тричі повертається в першій дії і в одному з варіантів фіналу (№ 40). Відсутність її в другій пов'язана з просуванням дії в часі – «Новий рік» (№ 25), «День Святого Валентина» (№ 29), «Пасха» (№ 34). Лише тематика Хеллоуїну, затронута в лібрето, в сценічній постановці (2016) не знаходить фактичного відбиття.

У порівнянні з іншим зразком мюзиклу, написаного за оперою – «Аїдою» Е. Джона, мюзикл Дж. Ларсона значно складніший за драматургією. На відміну від Е. Джона, Дж. Ларсон не залишає розмовних діалогів без музичного супроводу. Так, самий початок мюзиклу представляє нам Роджера, який невимушено награв гітарне соло і тим самим омузичує розмову із Марком. Прагне композитор і до гнучких переходів від розмовних діалогів до співу, що зумовлює значно динамічніший темпоритм спектаклю. Те ж стосується й дуетів. Вони, як правило, не зупиняють дію, а просувають стосунки певної пари персонажів, від суперечки до пошуку порозуміння, або навпаки. Незважаючи на звернення до традиційної структури мюзиклу – двохактної – та принципу групування подій за логікою нагнітання (I акт) – розв'язання (II акт), від деяких правил мюзиклу Дж. Ларсон відступає. Так, за виключенням соло Коллінза на похоронах Анджела («Я вкрию тебе» / «*I'll cover you*», № 35) та коротких реплік-ремінісценцій в фінальній сцені з Мімі («Запали мою свічку», «Мушу тобі щось сказати»), точних розгорнутих репріз (в функції повторення ситуації з іншим результатом / розв'язкою) майже немає.

Отже, можна говорити, що Дж. Ларсон, звертаючись до «Богемі» Дж. Пуччіні, уникає такої відвертої примітивізації драматургії, яка присутня в «Аїді» Е. Джона, хоча спрощення є неминучим, оскільки твір в цілому відповідає традиції бродвейського мюзиклу.



Висновки. Мюзикл «*Rent*» Дж. Ларсона демонструє вільну інтерпретацією оперного оригіналу, із яким відбувається ряд метаморфоз. Перша пов'язана із осучасненням сюжету, який переноситься з Парижу середини ХІХ ст. у 90 роки ХХ ст. та «низи» Нью-Йорка. «Зниження» сюжету відбувається за рахунок насичення його злободенною проблематикою Америки 1990-х з її соціальними проблемами – наркоманією, СНІДом та ін. Паралельно здійснюється ліризація драматургії, адже в мюзиклі Дж. Ларсон показує в розвитку любовні стосунки трьох пар. Майже всі вони завершуються трагічно – Анджел помирає, Мімі теж на грані смерті. В свою чергу, Джоан та Морін постійно сваряться і миряться тільки наприкінці мюзиклу. Водночас, сюжетна лінія розвитку стосунків Роджера і Мімі дублює аналогічну в опері, починаючи від сцени знайомства героїв, і закінчуючи дуєтом у фіналі, де вони знову зізнаються один одному в коханні. Ключовою сценою – маніфестом божественного життя, як і в опері, виступає сцена в кафе («*La Vie Boheme*», № 23).

Музична драматургія «*Rent*», на відміну від сюжету, значно віддаляється від оперного оригіналу, що зумовлено жанровою традицією мюзиклу, яка відбилася в двоактній структурі, принципі драматургічного «послаблення» в другій дії, де відбувається розв'язка всіх сюжетних ліній (в протилежність зав'язкам та «нагнітанням» першої), номерній структурі, де музичні номери чергуються із розмовними діалогами. Разом із тим, Дж. Ларсон прагне до цілісності драматургії мюзиклу, що відбилося в омузиченні діалогів, які переважно звучать із супроводом та гнучко перетікають в дуєтно-ансамблевій сцени. Сольні номери, які уповільнюють дію, у Дж. Ларсона переважно витісняються дуєтами, які її «просувають» та забезпечують розвиток стосунків персонажів (у ключовій парі таких дуєтів чотири). Все це суттєво відрізняє мюзикл Дж. Ларсона від іншого зразка мюзиклу за оперним твором – «Аїди» Е. Джона, та дозволяє говорити про наявність індивідуальних композиційно-драматургічних рішень навіть при роботі зі схожим першоджерелом. Це свідчить про значний потенціал бродвейського мюзиклу як музично-театрального жанру, незважаючи на його комерційність та пріоритет розважальності, що робить його цікавим матеріалом для дослідження.



ЛІТЕРАТУРА

- Брейтбург, В. В. (2018). Отечественный эстрадный мюзикл в контексте бытования массовых жанров: к постановке проблемы. *Манускрипт*, 8 (94), 106–111. Тамбов: Грамота.
- Захарова, А. А. (2018). *Трансформация архетипа love story в американском мюзикле последней трети XX – начала XXI века*. (Выпускная квалификационная работа). Санкт-Петербургский государственный университет. С.-Петербург, 55.
- Лю, Цзянь (2020). Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. *Аспекти історичного музикознавства*, XIX–XX, 392–410.
- Framke, Caroline (2016, April 29). Why Rent feels so outdated 20 years after its debut (The dream of the '90s is alive in Rent). Retrieved from <https://www.vox.com/2016/4/29/11531350/rent-musical-20th-anniversary>
- Rent (musical). *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, February 2, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_(musical))

REFERENCES

- Breytburg, V. V. (2018). Otechestvennyy estradnyy myuzikl v kontekste bytovaniya massovykh zhanrov: k postanovke problem [Domestic pop musical in the context of the existence of mass genres: to the problem statement]. *Manuskript [Manuskript]*, 8 (94), 106–111. Tambov: Gramota [in Russian].
- Framke, Caroline (2016, April 29). Why Rent feels so outdated 20 years after its debut (The dream of the '90s is alive in Rent). Retrieved from <https://www.vox.com/2016/4/29/11531350/rent-musical-20th-anniversary>
- Liu, Jian (2020). Muzychna dramaturhiia brodveiskoho miuzyklu na prykladi «Aidy» Eltona Dzhona ta «Za mezhamy normy» Toma Kitta [Musical dramaturgy of the Broadway musical on the example of “Aida” by Elton John and “Next to Normal” by Tom Kitt]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*, XIX–XX, 392–410 [in Ukrainian].
- Rent (musical). *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, February 2, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rent_(musical))
- Zakharova, A. A. (2018). *Transformatsiya arkhetipa love story v amerikanskom myuzikle posledney treti XX – nachala XXI veka [The transformation of the love story archetype in the American musical of the last third of the XX – early*



XXI century]. (Final qualifying work). Saint Petersburg State University. St. Petersburg, 55 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2020 р.

УДК 78.072.3(450):784.3(450.721)

DOI 10.34064/khnum2-2106

Ян Фуїнь

ORCID 0000-0002-7942-4695

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

Феномен *Canzone Napoletana* у дзеркалі науково-критичної думки

АНОТАЦІЯ ■ **Ян Фуїнь. Феномен *Canzone Napoletana* у дзеркалі науково-критичної думки.** ■ Статтю присвячено питанню сучасних досліджень жанру неаполітанської пісні. Звернення до праць італійських вчених різного профілю дозволяє дійти висновку щодо актуальності даної теми для мистецтвознавства. Вивчення неаполітанської пісні, розпочате у романтичну добу через практичні форми збереження унікального пісенного доробку минулого, отримало продовження у другій половині ХХ століття в низці етномузичних експедицій та виконавських проєктів. На сьогодні феномен *Canzone Napoletana* визначається через його нерозривні зв'язки із культурним середовищем півдня Італії, через що він виступає носієм традицій, особливого «стилю життя», практик, знань, міфологічних і релігійних вірувань даної місцевості. Розуміння цього факту дозволяє вийти за рамки стереотипних уявлень про неаполітанську пісню, що склалися також і в італійському мистецтвознавчому дискурсі. ■ **Ключові слова:** *Canzone Napoletana*, італійська етномузикологія, D. Carpitella, R. De Simone M. Stazio, P. Avallone.



АННОТАЦИЯ ■ Ян Фуинь. Феномен *Canzone Napoletana* в зеркале научно-критической мысли. ■ Статья посвящена вопросу современных исследований жанра неаполитанской песни. Обращение к трудам итальянских учёных разного профиля доказывает актуальность данной темы для искусствоведения. Изучение неаполитанской песни, начатое в романтическую эпоху через практические формы сохранения уникального песенного наследия прошлого, получило продолжение во второй половине XX века в череде этномузыкальных экспедиций и исполнительских проектов. На сегодня феномен *Canzone Napoletana* определяется через его неразрывные связи с культурной средой юга Италии, из-за чего он выступает вместилищем, традиций, особого «стиля жизни», практик, знаний, мифологических и религиозных верований данной местности. Осознание этого факта позволяет выйти за рамки стереотипных представлений о неаполитанской песне, сложившихся также и в итальянском искусствоведческом дискурсе. ■ **Ключевые слова:** *Canzone Napoletana*, итальянская этномузыкалогия, D. Carpitella, R. De Simone M. Stazio, P. Avallone.

ABSTRACT ■ Yang Fuyin. The Canzone Napoletana Phenomenon in the reflection of scientific critical thought.

■ **Introduction.** The Neapolitan song is a phenomenon associated with stable patterns of perception. This was a consequence of the popularity of the genre in the field of “light music”, when from the end of the 19th century to the 1970s, other non-pop forms of *Canzone Napoletana* were ousted from the musical context and the minds of listeners. The transfer of interest from authenticity to the field of musical “pop culture” naturally provoked a certain mode of silence in the research environment. Little interest in the study of the genre indicated a lag in scientific and analytical processes in comparison with practical results.

Background. The active studying phase of the South of Italy song tradition falls on the middle of the 20th century and is associated with the activities of a music critic, professor of ethnomusicology Diego Carpitella (1924–1990). This defender of Italian folklore took an active part in ethnographic expeditions and the 1950s discussions, collected more than 5,000 songs, and paid special attention to the music of southern Italy. An important contribution was also made by Roberto De Simone (born 1933) – Italian theater director, composer and ethnomusicologist, founder of Nuova Compagnia di Canto Popolare (from



1967 to the present). Today, the fate of the historical past of Canzone Napoletana appears to be the object of close attention in Italy. This is evidenced by regularly held international conferences dedicated to the stylistics and poetics of Neapolitan song, its historical past, personalities who made a significant contribution to the formation of the genre, as well as monographs of various topics.

Objective of the researching. In Ukrainian and Chinese musicology, the state of elaboration of the information field on the issue of Canzone Napoletana is extremely weak. Therefore, it seems *relevant* to refer to the review of foreign scientific sources. Thus, the *subject of research* in this article is the tradition of scientific and critical understanding of the phenomenon of Neapolitan song, formed at the crossroads of different areas of modern Italian art history. The identification of the leading issues in the coverage of the phenomenon of Canzone Napoletana in the works of modern scientists is the *subject* of this article. The research material, on the one hand, is a song “Te voglio Bene assaje” as an example of commercialization of the genre, on the other hand – a monograph “*La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*” (2013).

Results. The prerequisites for modern scientific thought aimed at studying the musical folklore of the South of Italy first arose in the 19th century. In the context of Romanticism’s interest in folk culture, musicological search was more of a practical nature: collection and recording of the texts of Neapolitan songs, musical notation of samples of spoken creativity. The origin of these processes is investigated in the collective monograph “*La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*” (2013) prepared by historians, sociologists, anthropologists, musicians. They entered a group for the study of Neapolitan song on the initiative by Institute for Studies on the Mediterranean (ISSM, Italy).

Paola Avallone points to the ability of Neapolitan music to sublimate the musical traditions of various Mediterranean peoples, due to contact with the southern regions through geographic, commercial interaction. In Italy itself, the Neapolitan song is already recognized as a cultural phenomenon, the uniqueness of which is surprising against the background of the region’s economic problems, the depletion of its natural resources, and weak state financial support. The study of Neapolitan song at an interdisciplinary level dictates the development of such directions as: *historical, methodological, scientific-analytical, morphological*. The Neapolitan song is inextricably linked with the cultural environment of the southerners, their special “lifestyle”, mythological and religious ideas.



Marialuisa Stazio characterizes the Neapolitan song of the late 19th century as unique because of its strong connection to collective memory. The attitude to the Canzone Napoletana as a certain musical archetype reveals the insufficiency of methods and imperfection of the tools of analysis due to the archaic nature of the origins of the Canzone Napoletana, as well as because of the incompleteness of its evolution from 1824 to 1970. Many of the samples created during this period have many similarities. At the same time, the forms of communication changed: from “flying” leaflets to “compilations” – collections of Neapolitan songs, like “Passatempi musicali” by G. Cottrau; from author’s songs to the involvement of the media in the 20th century, “television festivals of the Neapolitan song”. In the last decade, the Internet resources YouTube, Spotify, Pandora have played a decisive role in promoting the musical product *Musica Napoletana*.

Conclusions. The Neapolitan song is of interest as a cultural and economic phenomenon. It has turned into a “tourist” product, a souvenir, which fully represents the cultural originality of the southern region, acts as a carrier of the cultural code of the nation and the Mediterranean as a whole. The problem of its preservation, as well as of bringing the existing developments in the field of ethnomusicology to a common denominator, giving them a certain integrity, remains urgent. ■ **Key words:** *Canzone Napoletana, Italian ethnomusicology, D. Carpitella, R. De Simone, M. Stazio, P. Avallone.*



Постановка проблеми. Неаполітанська пісня належить до того ряду явищ, стосовно яких склався певний шаблон сприйняття. Цьому значною мірою сприяла безпрецедентна популярність жанру в області «легкої музики»: з кінця XIX ст. і до 1970 років інші форми *Canzone Napoletana*, що не узгоджуються з її «полегшеним» естрадним варіантом, були просто витиснуті з музичної свідомості слухачів. Перенесення вектора зацікавленості з автентичності на специфіку музичної «поп-культури» закономірно спричинило певний режим мовчання і в науково-дослідницькому середовищі. Мала зацікавленість у вивченні жанру вказувала на відставання науково-аналітичних процесів від музичної практики.



Активна фаза вивчення пісенної традиції півдня Італії припадає на середину ХХ ст., будучи пов'язаною з діяльністю музичного критика, професора-етномузикознавця Дієго Карпітелли (1924–1990). У післявоєнній Італії розгорнулася гостра дискусія про масову культуру, в якій Д. Карпітелла став на бік захисників італійського фольклору. Як журналіст та вчений, він брав дієву участь в етнографічних експедиціях, записах італійських народних пісень: з 1952 по 1958 р. він зібрав понад 5000 фольклорних зразків, приділяючи особливу увагу музиці півдня Італії, яку розглядав як принципово «іншу» селянську культуру, котру ще належить відкрити та інтегрувати (Diego Carpitella. *Wikipedia*, 2020). Не можна не сказати і про діяльність Роберто де Сімонє (нар. 1933 р.) – італійського театрального режисера, композитора і етномузикознавця, засновника «Нової компанії популярної пісні» / *Nuova Compagnia di Canto Popolare* (діє від 1967 р.). Обравши своєю метою відродження музичного фольклору Кампанії, як усного, так і письмового, музиканти групи досліджували рідкісні, зникаючі матеріали, які збирали по селах цього району, записували від народних виконавців на фестивалях, ярмарках народної творчості, релігійних урочистостях. Паралельно проводилася робота по вивченню стародавніх архівних матеріалів стосовно особливостей виконання, інструментарію, що використовувався в традиційній музиці Неаполя і Кампанії. 17 альбомів *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, видані за 50 з зайвим років, є наочним підтвердженням кропіткої праці та являють собою унікальну антологію музично-поетичної творчості неаполітанського регіону XVII–XIX ст. (Roberto De Simone; *Nuova Compagnia di Canto Popolare. Wikipedia*, 2020).

На сьогоднішній день доля історичного минулого *Canzone Napoletana* постає об'єктом пильної уваги в Італії, про що свідчать регулярні міжнародні конференції, присвячені питанням стилістики і поезики неаполітанської пісні, її історичного минулого, персоналіям, що здійснили значний внесок у становлення жанру, а також різноманітні за тематикою монографії.

Завдання дослідження. Враховуючи ситуацію вкрай слабкої розробленості інформаційного поля з питання *Canzone Napoletana* в українському та китайському музикознавстві, вбачається актуаль-



ним звернутись до огляду іноземних наукових джерел. Таким чином, у якості **об'єкта дослідження** в даній статті виступає традиція науково-критичного осмислення феномену неаполітанської пісні, що сформувалася на перехресті різних напрямків сучасного італійського мистецтвознавства. Виявлення провідної проблематики у висвітленні явища *Canzone Napoletana* в працях сучасних науковців складає **предмет дослідження**.

Матеріалом обрано, з одного боку, пісню «Te voglio Bene assaje» як приклад процесів комерціалізації жанру, з іншого – монографію «*La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*» (2013).

Виклад основного матеріалу. Витоки сучасної наукової думки, спрямованої на вивчення музичного фольклору півдня Італії, сходять до XIX ст. Безумовну художньо-наукову цінність має ряд етнографічних праць того часу з питань народних танців (Філіппо Чіреллі, Анджело де Губернатіс, Джузеппе Пітре, Гаспаро Унгареллі), що були написані в стилі своєї доби: хоча і з певною долею романтизації, але з розумінням широкого культурного контексту і прагненням до диференціації танцювальних видів відповідно до особливостей регіональної лексики. Враховуючи, що танцювальні народні форми, які супроводжуються піснями, були синкретичними по суті, тобто містили, окрім хореографічного, також і музично-поетичний компонент, подібні праці можна вважати певним внеском і у формування музикознавчої думки з питання *Canzone Napoletana*.

У контексті загальної зацікавленості Романтизму явищами народної культури музикознавчі розвідки носили більшою мірою практичний характер: збір і запис текстів неаполітанських пісень, нотна фіксація зразків усної творчості. Першою в цьому напрямку стала збірка «*Passatempi musicali*» Г. Л. Коттрау (1824), до якої увійшли 103 неаполітанські пісні. Більше половини з них були старовинними зразками, що давно закріпилися в народній пісенній практиці. Інші представляли результат композиторської праці самого Г. Л. Коттрау, який писав свої вокальні мініатюри в дусі традиційної *Canzone Napoletana* (Ян Фуйнь, 2020). Саме з даної збірки розпочався процес стрімкого «просування» неаполітанської пісні у системі жанрів романтичної епохи. Наскільки плідним для подальшого розвитку жанру виявилось



створення збірки, красномовно свідчить історія пісні «Te voglio Bene assaje»¹ – однієї з мелодій, під чиїм знаком минуло XIX ст.

Навколо її авторства і досі не вщухають суперечки. Достеменно встановлено належність тексту пісні Раффаелю Сакко / Raffaele Sacco (1787–1872) – італійському оптику і поету-аматору, імпровізатору, котрий з дитинства писав безліч пісенних віршів, жоден з яких, однак, не отримав такої популярності, як «Te voglio Bene assaje». Вельми стійкою є і версія щодо авторства Г. Доніцетті (Franco Fabbri, 2008; Raffaele Sacco. *Wikipedia*, 2020). Маестро дійсно знаходився в Неаполі в той час, беручи участь у підготовці опери «Лючія ді Ламмермур» (прем'єра відбулася 26 вересня 1835 р. в театрі Сан-Карло в Неаполі), але серйозних доказів щодо його причетності до створення цієї мелодії не наводиться, окрім солодкості її кантилени, що багато в чому перегукується з оперним стилем композитора. Згідно з італійськими джерелами, пісня виникла як поетична імпровізація Р. Сакко на одному з вечорів у музично-літературному салоні в будинку заможного іноземця (ймовірно, того ж Г. Л. Коттрау). Покладена на музику і виконана того ж вечора, пісня одразу стає популярною: почувши її через відкриті вікна, мелодію підхоплюють городяни та гості міста, що приїхали на традиційне церковне свято в П'єдігrotта на початку вересня. Так виникла традиція представляти нові пісні на суд публіки саме у вересні, давши життя знаменитому фестивалю пісні, який було об'єднано з релігійним дійством. Популярність пісні підтверджувалась численними творчими «відповідями»: цю мелодію підстроювали під церковні тексти, чому сприяв навіть кардинал Неаполя, котрий допускав її використання в якості неофіційного церковного гімну; на цю мелодію склалися і вірші-пародії, де критикувалася та пісенна лихоманка, що охопила весь Неаполь. І, хоча, як зазначалося вище, версія авторства Г. Доніцетті є досі не доведеною, сама історія вже перейшла в розряд легенди і стала місцевою знаковою пам'яткою. Фасад неаполітанської оптичної майстерні на вулиці Капітеллі, де і зараз працюють нащадки Р. Сакко, прикрашає мармурова дошка. Вона вказує, що

¹ Окрім «Te voglio Bene assaje», надзвичайною популярністю в XIX ст. відзначалися «Santa Lucia» та «Fenesta ca lucive».



в цьому будинку працював вчений-винахідник Р. Сакко, автор відомої пісні на мелодію Г. Доніцетті, яка потішила у 1835 р. народ і перетворила церковне свято П'єдігротта на фестиваль пісні (Raffaele Sacco. *Wikipedia*, 2020).

Історія цієї пісні дає ключ до розуміння феномену стрімкого і повсюдного поширення *Canzone Napoletana* в Європі з подальшою її комерціалізацією до кінця XIX ст. «Te voglio Bene assaje» поширилася не тільки всією Італією, але і за її межами, в тому числі в Парижі та Лондоні, як в музичних салонах знаті, так і в народному середовищі, закріпившись на правах загальноновизнаного фольклорного матеріалу. Популяризації, з одного боку, сприяли випуски поетичних збірок з пісенними текстами, в тому числі й в перекладі з неаполітанського діалекту на італійську мову. Так, «Te voglio Bene assaje» була вперше надрукована 1835 р. в збірці *virshiv* «Cetra Partenopca» під назвою «Intercalare»; у 1843 р. в Лондоні увійшла до збірки «12 нових неаполітанських народних мелодій» / «12 Nuove Melodie Nazionali Napolitane», але вже в перекладі на італійську, який здійснив Манфредо Маджоні / *Manfredo Maggioni*. З іншого боку, важливу роль в її поширенні зіграла згадана збірка пісень Г. Коттрау. Його «Passatempi» багаторазово перевидавалися з доповненнями, в тому числі і в європейських столицях, нерідко з новими назвами. Згідно з інформацією, представленою на ресурсі, присвяченому історії неаполітанської пісні (Di Mauro, 2020), таких доповнень до основної збірки Коттрау було видано шість томів, за 10 з невеликим роком. Перші три доповнення, куди увійшли, відповідно, 16, 25 та 20 неаполітанських пісень, включали тільки відредагований Коттрау матеріал або його авторські пісні. У додатках з четвертого по шостий (25, 24 та 38 пісень відповідно, після 1948 р. були зібрані твори різних авторів (Біскарді, Рондінелли, Лабріоли та ін.). Їх підготовкою займався вже син Гульєльмо – Теодоро Коттрау (автор відомої «Santa Lucia»). Не можна не сказати і про «летючі листки» – флаєри, в сучасному розумінні. Саме через них розповсюджувались і пісні. Встановлено, що для задоволення запиту городян на популярну пісню «Te voglio Bene assaje» було надруковано 18 000 примірників – «летючих листків» з мелодією і текстом. Подібний спосіб реалізації



творчого продукту був кмітливо оцінений підприємливими людьми та перетворений в стійкий канал комунікації між поетом і композитором та слухачами.

Успіх однієї пісні надихнув поетів на написання нових текстів; композиторів – на редагування народного матеріалу і створення власних зразків у національному стилі. Зростає кількість видаваних збірок пісень і прискорились темпи їх подальшого просування. Вкажемо на деякі з них. Період з 1843 по 1855 рік, що вважається другим в історії неаполітанської пісні, ознаменувався появою вслід за «Passatempo» дев'яти пісенних збірок Франческо Флорімо² (1800–1888): «Le Montanine», 1843; «I canti della collina» / «Пісні пагорба», 1844; «Le brezze marine» / «Морський бриз», 1845; «Ischia e Sorrento» / «Іскья і Сорренто», 1848; «Le popolane» / «Простолюди», 1850; «Le serate di Capodimonte» / «Вечори Каподімонте», 1852; «Le Napolitane» / «Неаполітанці», 1853; «Canti del Golfo» / «Пісні затоки», 1854. В цьому ж ряду знаходиться і збірка Вінченцо де Мельо / Vincenzo de Meglio³ «Відлуння Неаполя» / «Eco di Napoli», 1877⁴. Вона налічує 150 пісень, розділених на три томи. На сьогоднішній день, дані збірки репрезентують нотно задокументований зріз неаполітанської культурної традиції, звукового контексту XIX ст., на який все частіше звертають увагу сучасні дослідники⁵.

² Франческо Флорімо / *Francesco Florimo* (1800–1888) – італійський вчений, фахівець з історії музики, композитор, архіваріус. Відомий як автор праці з історії неаполітанської композиторської школи «Scuola musicale di Napoli» у 4 томах (видавалася з 1869 по 1882 рік).

³ Вінченцо ді Мельо / *Vincenzo de Meglio* (1825–1883) – італійський піаніст і композитор епохи Романтизму. Навчався в Консерваторії Неаполя – свого рідного міста. Будучи в першу чергу викладачем, також займався написанням музики. У творчому доробку – опери «Ermelinda» і «Giocrisse», ораторія «Tre ore di agonia» та велика кількість інструментальних і вокальних творів, серед котрих *Andante e allegro op. 67*, *Пассаріелло*, *Фортепіанне тріо op. 140*. (Vincenzo De Meglio, 2020).

⁴ *Eco di Napoli: 150 canzoni popolari napoletane: per canto e pianoforte: in tre volumi* Milano: G. Ricordi, 1877.

⁵ Величезна робота проводиться італійським дослідником Ді Мауро з реставрації музичних витоків «Passatempo musicali» Г. Л. Коттрау. Результати його наукових відкриттів детально висвітлені нами в окремій статті (Ян Фуїнь, 2020).



У зв'язку з цим хотілося б зупинитися на деяких матеріалах, що були підготовлені Групою з вивчення неаполітанської пісні, яка об'єднала фахівців різного профілю – істориків, соціологів, антропологів, музикантів, мистецтвознавців. Ця група була організована з ініціативи Інституту досліджень середземноморських товариств (ISSM, Італія) на базі Неаполітанського університету імені Федеріко II з метою розкриття самотності неаполітанської пісні, неповторність якої формувалася в безупинному багатонаціональному культурному діалозі. Результати вивчення були представлені на двох конференціях в alma mater (28–29 листопада 2011 р., 7–8 червня 2012 р.), склавши зміст колективної монографії «La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione» / «Неаполітанська пісня. Між пам'яттю та інноваціями» (2013). Зупинимось докладніше на ряді статей.

Paola Avallone у передмові до монографії вказує на таку особливість неаполітанської музики, як здатність до сублімації музичних традицій різних середземноморських народів, що стикалися з південними областями через географічну, торгову взаємодію (Avallone, 2013). У самій Італії, згідно з науковими результатами Інституту досліджень середземноморських товариств (ISSM), неаполітанська пісня вже визнана культурним феноменом, унікальність якого є особливо дивною на тлі економічних проблем регіону, виснаженості його природних ресурсів, слабкої державної фінансової підтримки. На думку автора, вивчення неаполітанської пісні на міждисциплінарному рівні диктує розвиток таких напрямів, як *історичний* (усвідомлення закономірностей розвитку з урахуванням кризових і стабільних періодів, трансформації понять), *методологічний* (пошук найбільш ефективних методик – інструментів вивчення з урахуванням спеціалізації, задіяння мультимедійних засобів у вигляді інтернет-платформ, цифрових технологій), *науково-аналітичний* (дослідження матеріалів), *морфологічний* (розгляд неаполітанської пісні як самотньої гілки італійської музики і європейської культури в цілому). Усвідомлення нерозривного зв'язку неаполітанської пісні з культурним середовищем південців, яке виступає осередком знань і практик, традицій, особливого «стилю життя», вірувань, міфологічних і релігійних уявлень, дозволяє вийти за рамки сте-



реотипних уявлень про неаполітанську пісню, що склалися також і в італійському мистецтвознавчому дискурсі.

Marialuisa Stazio характеризує неаполітанську пісню кінця XIX ст. як унікальне явище через її міцний зв'язок з колективною пам'яттю не тільки певної етнічної групи, але і європейської музики в цілому. Відношення до *Canzone Napoletana* як певного музичного архетипу виявляє недостатність методів і недосконалість інструментів аналізу даного явища, з одного боку, з причини архаїчності його витоків, бо воно вже стало культурною спадщиною, а з іншого – через незавершеність його еволюції, позначеної стрімкістю змін, наприклад, тих, що відбулися за півтора століття – з 1824 по 1970 роки. Зокрема, багато зразків, створених за цей період, мають спільні риси, що дає право говорити про певну типологію, інтонаційно-гармонічний спільний код, хоча і з виявленням лінгвістичних, структурних і музично-інтонаційних особливостей. При цьому, форми комунікації, донесення до публіки такої інформації змінювалися, еволюціонуючи: від «летючих» листків до цілих «колекцій» – збірок неаполітанських пісень, на кшталт «*Passatempi musicali*» Г. Коттрау; від авторських пісень – до підключення ЗМІ в XX ст., які зіграли величезну роль в поширенні пісенного медіа-продукту під назвою «телевізійні фестивалі неаполітанської пісні». В останнє десятиліття вирішальну роль в просуванні музичного продукту *Musica Napoletana* відіграють Інтернет-ресурси *YouTube*, *Spotify*, *Pandora*. Повністю поділяючи думку *M. Stazio*, все ж додамо, що зазначені ресурси, в першу чергу, надають матеріали з неаполітанської поп-музики, тобто традиційні пісні даного регіону в популярній естрадній обробці. Що ж стосується пошуку дійсно рідкісних музичних зразків – автентичних за часом походження, особливостями виконання, інструментальним складом – то він в значній мірі є ускладненим і досі, з чим довелося безпосередньо стикатися і автору цієї статті.

Неаполітанська пісня викликає інтерес і як культурно-економічний феномен. Ключовою в праці М. Стаціо постає ідея про важливість «синергетичного функціонування», конкретно – взаємодії різних секторів неаполітанської культурної індустрії: публікації музичного продукту і подальшого його просування за допомогою теа-



тру, кінематографа, звукозапису, реклами, Інтернету. Неаполітанська пісня перетворилася в насправді «туристичний» товар, сувенір, який, на думку причетних до його розробки, максимально повно репрезентує культурну своєрідність південного регіону, виступаючи носієм культурного коду нації і Середземномор'я в цілому. Не випадково розглядається питання про включення неаполітанських пісень в список всесвітньої спадщини людства, створений ЮНЕСКО. При цьому, показовим є широке поширення продукту регіону, що вважався одним з найбідніших в Італії, з низьким відсотком освіченості. Проте М. Стаціо підкреслює, що картина стрімкого поширення неаполітанської пісні в XIX ст. безпосередньо пов'язана з формуванням саме в той період індустрії культури у вигляді видавничих компаній, які реалізовували друкарську продукцію за помірними цінами серед аудиторії мультикультурного профілю – різнонаціональної, соціально різнорідної. У сукупності це сформувало ставлення до неаполітанської пісні не просто як до засобу розваги, але як до продукту, який націлений на широку аудиторію і може стати успішним комерційним проектом. Згодом дана ідея втілилася в житті в нових історичних умовах, з новим розмахом і більш досконалою виробничо-технічною базою, підтвердивши правильність розрахунків попередників.

Але більшою мірою поясненням феномена неаполітанської пісні можуть бути не тільки процеси комерціалізації, а унікальність самого регіону, що залишається «лабораторією під відкритим небом» (Stazio, 2013) та являє приклад гібридизації традиційної культури, продуктів індустрії і локальних форм вираження. Не можна не побачити в цьому відмінну рису неаполітанської музики в цілому, що історично розвивалася під знаком процесів взаємопроникнення різнорідних елементів – селянських пісень, оперних фрагментів, традиційної міської музичної культури і т. п. Тому важливим є збереження в музичній практиці сучасності пісенної спадщини XIX ст. у вигляді серії цінних в музичному відношенні авторських зразків неаполітанської пісні. Виступаючи певним еталоном, вони і складають основу тієї традиції, що, як і раніше, є затребуваною в найрізноманітніших формах: і в народному, і в академічному виконанні, і в оправі поп-індустрії. І, від-



повідно, може розглядатися як вічно жива гілка не тільки народної музики південного узбережжя, але і явище міської культури, а також частина італійської музики.

Висновки. Згідно спостереженням італійських дослідників (Норі, 2019) до кінця ХХ ст. тенденція відродження традиційної культури в Італії посилилася, що проявляється в підвищеному інтересі до збереження звичаїв і форм народного мистецтва. Водночас, як і раніше, актуальною залишається проблема приведення існуючих напрацювань в області етномузикології до єдиного знаменника, надання їм певної цілісності. Враховуючи, наскільки «відкритим» є даний напрямок для самих представників італійської культури і науки, ми усвідомлюємо неможливість охоплення порушеної в нашій статті проблеми. Нами робиться лише спроба наблизитися до цікавого явища. Але і сама ця спроба вже несе в собі безліч відкриттів, що перевертають наше традиційне уявлення про неаполітанську пісню.

ЛІТЕРАТУРА

- Норі, Н. (2019). Итальянские народные танцы: краткая историография и источники изучения. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 6 (65), 50–64.
- Ян, Фуїнь (2020). «Passatempi musicali» Гійома-Луї Коттрау як засіб актуалізації неаполітанської пісні в музиці ХІХ століття. *Аспекти історичного музикознавства*, ХІХ–ХХ, 268–284.
- Avallone, P. (2013). Prefazione. In *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, pp. 47–10. CNR; ISSM.
- Di Mauro, R. Seconda fase 1840–1855. *Agli Albori della Canzone Napoletana*. Retrieved 2020, January 5, from <https://www.lacanzonenapoletana.info/periodo/seconda-fase-1840-1855>
- Diego Carpitella. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, January 5, from: https://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Carpitella
- Fabbri, F. (2008). *Around the clock, una breve storia della popular music*. Torino: UTET, 247.
- Gaspares, U. (1894). *Le vecchie danze Italiane ancora in uso nella provincia Bolognese*. Roma: Arnaldo Forni Editore, 56.



- La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione.* (2013). A. Pesce, M. Stazio (a curi). Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR); Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), 472.
- Nuova Compagnia di Canto Popolare. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, January 5 from https://it.wikipedia.org/wiki/Nuova_Compagnia_di_Canto_Popolare
- Raffaele Sacco. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, January 5, from https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele_Sacco
- Roberto De Simone. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved January 5, 2020 from https://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_De_Simone
- Stazio, M. (2013). I motivi di un progetto. In *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, pp. 11–23. CNR; ISSM
- Vincenzo de Meglio. Retrieved 2020, January 5, from <https://peoplepill.com/people/vincenzo-di-meglio/>

REFERENCES

- Avallone, P. (2013). Prefazione [Preface]. In *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione [The Neapolitan song. Between memory and innovation]*, pp. 7–10 CNR; ISSM [in Italian].
- Di Mauro, R. Seconda fase 1840–1855. *Agli Albori della Canzone Napoletana*. Retrieved 2020, January 5, from <https://www.lacanzonenapoletana.info/periodo/seconda-fase-1840-1855> [in Italian].
- Diego Carpitella. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, January 5, from: https://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Carpitella [in English].
- Fabbi, F. (2008). *Around the clock, una breve storia della popular music [Around the clock, a brief history of popular music]*. Torino: UTET, 247 [in Italian].
- Gaspere, U. (1894). *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia Bolognese [The old Italian dances still in use in the Bolognese province]*. Roma: Arnaldo Forni Editore, 56 [in Italian].
- La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione.* (2013). A. Pesce, M. Stazio (Eds.). Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR); Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), 472 [in Italian].
- Nori, N. (2019). Italyanskie narodnye tantsy: kratkaya istoriografiya i istochniki izucheniya [Italian folk dances: a brief historiography and sources of study].



- Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet], 6 (65), 50–64 [in Russian].
- Nuova Compagnia di Canto Popolare [New Company of Popular Singing]. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, January 5 from https://it.wikipedia.org/wiki/Nuova_Compagnia_di_Canto_Popolare [in Italian, in English].
- Raffaele Sacco. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2020, January 5, from https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele_Sacco [in English].
- Roberto De Simone. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved January 5, 2020 from https://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_De_Simone [in Italian].
- Stazio, M. (2013). I motivi di un progetto. In *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, pp. 11–23. CNR; ISSM [in Italian].
- Vincenzo de Meglio. Retrieved 2020, January 5, from <https://peoplepill.com/people/vincenzo-di-meglio/> [in Italian].
- Yang, F. (2020). «Passatempi musicali» Hiioma-Lui Kottrau yak zasib aktualizatsii neapolitanskoi pisni v muzytsi XIX stolittia [“Passatempi musicali” by Guillaume-Louis Cottrau as the way of Neapolitan song actualization in XIX century music]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of historical musicology], XIX–XX, 268–284 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2020 р.



УДК 784.4.088

DOI 10.34064/khnum2-2107

Чжан Лін

ORCID 0000 0002 3833 129X

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

Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва

АНОТАЦІЯ ■ Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. ■ Представлена стаття присвячена жанру обробки народної пісні в аспекті специфіки шляхів взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. Під традиційним ми розуміємо народну музичну творчість усної природи, «колективного» авторства, а під професійним – академічне музичне мистецтво композиторської, авторської природи (обидва види музичної творчості в європейській культурі). Кожен з цих видів творчості має у першоджерелі свою специфіку – жанрову, стильову, образну, мовну, виконавську, і способи взаємодії традиційного та професійного на цих основних рівнях впливають як на сам жанр обробки народної пісні, так і на його сценічну презентацію. З точки зору сучасного музикознавства, яке включає в систему жанру і його виконавську специфіку, обробка народної пісні постає як результат синтезу композиторської та виконавської інтерпретацій, що багато в чому обумовлює виконавську специфіку творів, написаних в даному жанрі, в різних історичних і сценічних умовах, а також породжує нові перспективи його вивчення. ■ **Ключові слова:** жанр, обробка народної пісні, традиційне музичне мистецтво, професійне музичне мистецтво, музичне виконавство.

АННОТАЦІЯ ■ Чжан Лин. Жанр обработки народной песни: пути взаимодействия традиционного и профессионального музыкального искусства. ■ Представленная статья посвящена жанру обработки



народной песни в аспекте специфики путей взаимодействия традиционного и профессионального музыкального искусства. Под традиционным мы понимаем народное музыкальное творчество устной природы, «коллективно-го» авторства, а под профессиональным – академическое музыкальное искусство композиторской, авторской природы (оба вида музыкального творчества в европейской культуре). Каждый из этих видов творчества имеет в первоисточнике свою специфику – жанровую, стилевую, образную, языковую, исполнительскую, и способы взаимодействия традиционного и профессионального на этих основных уровнях влияют как на облик самого жанра обработки народной песни, так и на его сценическую презентацию. С точки зрения современного музыковедения, которое включает в систему жанра и его исполнительскую специфику, обработка народной песни предстаёт как результат синтеза композиторской и исполнительской интерпретаций, что во многом обуславливает исполнительскую специфику произведений, написанных в данном жанре, в разных исторических и сценических условиях, а также порождает новые перспективы его изучения. ■ **Ключевые слова:** жанр, обработка народной песни, традиционное музыкальное искусство, профессиональное музыкальное искусство, музыкальное исполнительство.

ABSTRACT ■ Zhang Ling. The genre of folk song settings: the ways of interaction of traditional and professional musical art.

■ **Logical reason for research.** The contemporary music science is becoming an increasingly multifaceted research field. This is connected with the evolution of musical art in general (its language, genre system, stylistic diversity), and its interaction with other manifestations of human creativity, and with new aspects of studying the achievements of world and national culture. One of the topical perspectives of scientific attention over the past decades has been the attention of musicologists to musical practice, in particular, to musical performance in all its multi-vector manifestations – in its genesis, historical retrospective and general cultural, civilizational context, in its syncretic unity with the composing creativity, in its palette of forms and genres of musical practice, in the traditions and perspectives in musical science and the existence in modern cultural conditions.

■ **Innovation.** The presented article is devoted to the genre of folk song settings in the aspect of the specifics of the ways of interaction between traditional and



professional musical art. By traditional we mean folk musical creativity of an oral nature, of “collective” authorship, and by professional – academic musical art of a composing, author’s nature (both types of musical creativity in the European culture). Each of these types of creativity has its own specificity in the primary source – the genre, style, figurative, linguistic, performing one, and the ways of interaction at these basic levels affect both the genre of folk song settings and its stage presentation. In the theoretical aspect, the genre of folk song settings is the result of a synthesis of composing and performing interpretation, and in the performing aspect, in fact, an interpretation of interpretation, which determines new perspectives of its study.

Objectives. The purpose of this research is to characterize the ways of interaction between traditional and professional musical art on the example of the genre of setting a folk song in genre-style and performing aspects.

Methods. The main methods of the presented research are the genre one and the performing one. The genre method is necessary both for characterizing the basic constants of the folk song settings genre, especially those related to the synthesis of traditional and professional musical art, and for identifying the specifics of this genre in the performing aspect. The performing method makes it possible to identify those features of the genre of folk song settings that are associated with its performing specificity as one of the most important areas of manifestation of the above-mentioned synthesis.

Results and Discussion. One of the burning thematic areas of modern musicology is vocal music, its genre, style and performing specifics. It is related to the issues of the interaction of words and music, the methods of expressiveness, the stage presentation and the interpretation of vocal compositions, in particular, taking into account the specifics of style and genre through the prism of modern concert practice. This also applies to the genre of folk song settings, which is representing the traditions of both folk and professional music, with which this research is connected.

The synthetic genre nature of folk song settings, which has been preserved in the process of the historical development of the genre and is based on the interpretation of the composing and performing character as the main genre indicator, increases the degree of relevance of the scientific research of this genre phenomenon both in theoretical and practical aspects, with a projection on the needs of the composing and performing art in the modern cultural conditions.



The problem of an adequate reflection of the intonation and figurative content of the original folk source in the genre of folk song settings has always been the focus of attention of both folklorists, who collected samples of folk song creativity, and composers – authors of the settings of folk songs, and researchers of musical art.

The ways of interaction between traditional and professional musical creativity pass through the main levels of a musical composition, which are always interconnected and represent a complex living organism, where changes in one segment can affect all the others. We are talking about genre-style, figurative, linguistic (intonation) and performing aspects.

The latter should be emphasized separately, since in the field of the traditional, folk musical creativity, the performing presentation is a syncretic component, and this applies to any type of folk art. In professional musical art, where authorship (historically, first the composing one, and then the performing one) became a separate component, the performing aspect acquires a special meaning and its own specific tasks, and this way of interaction between traditional and professional musical art is the field where there happens the actualization of one or another quality (from one or another component of the above-mentioned synthesis) of the performed composition in the genre of folk song settings.

Conclusions. The genre of folk song settings by its origin is associated with several levels of specificity – the figurative and artistic, linguistic, genre, style, and performing one. All these levels in this genre represent two types of musical art, the interaction of which allowed the genre of folk song settings to appear – the traditional (folk, collective) musical creativity and the professional (author's) musical art (in particular, that of the European tradition). The peculiarities of the interaction of these two musical worlds in the genre of folk song settings represent different ways, and they are all connected with each other, which gives rise to new perspectives – the composing, performing, and research ones.

The possibilities for the further research in the direction which is fixed in the topic of the presented article are associated with the characteristic of the synthetic genre nature of the settings of a folk song. Combining the features of traditional musical art (as the music of the oral tradition) and the patterns of professional musical art (as the author's musical creativity with a fixed recording), the settings of a folk song offers the composer, the performer, the listener, and the musicologist a number of special tasks that can be solved in the special conditions of accounting



the above-mentioned specificity of the genre of folk song settings, which is the composing and performing interpretation of the original folklore source.

■ **Key words:** *genre, folk song settings, traditional musical art, professional musical art, musical performance.*



Постановка проблеми. Сучасна музична наука стає все більш багатоаспектним дослідницьким полем. Це пов'язано і з еволюцією музичного мистецтва в цілому (його мови, жанрової системи, стильового розмаїття), і його взаємодією з іншими проявами творчості людини, і з новими аспектами вивчення досягнень світової і національної культури. Одним з актуальних ракурсів наукової уваги протягом останніх десятиліть є інтерес музикознавців до музичної практики, зокрема, до музичного виконавства у всій багатовекторності його проявів – у його генезі, історичній ретроспективі та загальнокультурному, цивілізаційному контексті, в його синкретичній єдності з композиторською творчістю, в його розмаїтій палітрі форм і жанрів, традицій і перспектив у музичній науці та побутуванні в сучасних культурних умовах.

Представлене дослідження присвячене жанру обробки народної пісні в аспекті специфіки шляхів взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. Під традиційним ми розуміємо народну музичну творчість усної природи, «колективного» авторства, а під професійним – академічне музичне мистецтво композиторської, авторської, природи (обидва види музичної творчості в європейській традиції). Кожен з цих видів творчості має в першоджерелі свою специфіку – жанрову, стильову, образну, мовну, виконавську, і шляхи взаємодії на цих основних рівнях впливають як на жанр обробки народної пісні, так і на його сценічну презентацію. З точки зору сучасного музикознавства, яке включає в систему жанру його виконавську специфіку, обробка народної пісні є результатом синтезу композиторської та виконавської інтерпретації, що багато в чому обумовлює виконавську специфіку творів, написаних в даному жанрі, в різних історичних і сценічних умовах, а також породжує нові перспективи його вивчення.



Огляд літератури. Особливості взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва, в результаті якої народжується окремий музичний жанр, привертають увагу музикантів та музикознавців досить давно, власне, практично від початку цілеспрямованого збирання зразків музичного фольклору та його використання (зокрема, різних форм цитування) в професійній музичній творчості. Специфіка збереження образності, а також інтонаційних рис (у тому числі в аспекті національно-культурної специфіки) в жанрі обробки народної пісні регулярно ставала предметом обговорення вчених. Це питання в певний час набувало особливо гострої актуальності – наприклад, у дебатах вчених, композиторів, виконавців, музичних соціологів та культурологів, приблизно з другої половини XIX ст., час від часу підвищувався градус дискусійності цієї проблематики. Власне, у XX ст. тенденція до виявлення глибинної природи народної пісні і, ширше, специфіки традиційної (народної) музичної культури втілювалася в таких явищах, як «неофольклоризм» (перша половина XX ст.) і «нова фольклорна хвиля» (друга половина XX ст.). Відповідно, в музичній науці з'явився ряд досліджень з цієї проблематики. В першу чергу, треба згадати ґрунтовні праці «Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке» (Земцовський, 1978) та «Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков» (Головинський, 1981), в яких були систематизовані основні теоретичні та практичні питання збереження традиційної музики в XX ст., у тому числі, в аспекті взаємодії з професійним музичним мистецтвом. На початку нинішнього століття з'явилися наукові праці, в яких досліджуються різноманітні теоретично-практичні питання життя фольклору в сьогоденні. Так, можна згадати наукову розвідку про сучасні форми побутування фольклору (Осадча, 2000); про національну семантику в музичному виконавстві, а саме, про знаки традиційної музичної культури (Чайка, 2007); про особливості виконавської роботи співаків, що мають справу з традиційною музикою (Гапон, 2010). Однак перспектива досліджень у окресленому напрямку ще досить багата, вона містить досить незвіданого, частиною якого можна вважати жанр обробки народної пісні, де відбувається складна взаємодія традиційної (народної, автентичної) та академічної (як композиторської, так і виконавської) музичної творчості.



Мета представленого дослідження – охарактеризувати шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва на прикладі жанру обробки народної пісні в жанрово-стильовому і виконавському аспектах.

Основні **методи** представленого дослідження – жанровий і виконавський. Жанровий метод необхідний як для характеристики основних констант жанру обробки народної пісні, особливо, пов'язаних із синтезом традиційного та професійного музичного мистецтва, так і для виявлення специфіки даного жанру в виконавському аспекті. Виконавський метод дозволяє виявити ті особливості жанру обробки народної пісні, які пов'язані з його виконавською специфікою як однією з найважливіших сфер прояву вищезгаданого синтезу.

Виклад основного матеріалу. Одним з нагальних тематичних напрямків сучасного музикознавства є вокальна музика, її жанрова, стильова і виконавська специфіка. З нею пов'язані питання взаємодії слова і музики, прийомів виразності, сценічної презентації та інтерпретації вокальних творів, зокрема, з урахуванням специфіки стилю і жанру крізь призму сучасної концертної практики. Це стосується і жанру обробки народної пісні, що представляє традиції як народної, так і професійної музики, чия взаємодія становить інтерес даного дослідження. Синтетична жанрова природа обробки народної пісні, яка збереглася в процесі історичного розвитку жанру і спирається на інтерпретаційний композиторсько-виконавський характер як на основний жанровий показник, підвищує ступінь актуальності наукового вивчення даного жанрового явища як в теоретичному, так і в практичному (а саме, виконавському) аспектах, з проекцією на потреби композиторської та виконавської творчості в сучасних культурних умовах. Проблема адекватного відображення інтонаційного і образного змісту народного першоджерела в жанрі обробки народної пісні завжди була в фокусі уваги і фольклористів, які збирали зразки народно-пісенної творчості, і композиторів – авторів обробок народних пісень, і дослідників музичного мистецтва.

Аналітична та композиторська робота з жанром обробки народної пісні, що пов'язана із зверненням до автентичного першоджерела, на практиці стикається з низкою складних питань. Так, порівняльний



аспект народної пісні та її обробки містить декілька окремих ракурсів. По-перше, це проблема автентичності – походження пісні й тожності її запису, на який орієнтується композитор, її усній версії; по-друге, це питання існування регіональних та національних варіантів першоджерела; по-третє – інтонаційних особливостей першоджерела, звуковисотних, динамічних тощо – які частково зафіксовані у нотах, однак, здебільшого, збережені в усній традиції. Наукова реакція на цю проблематику потребує окремого підходу та відповідного науково-методичного інструментарію, щоб отримати відповіді, які стануть новими точками опори для подальшого дослідження жанру обробки народної пісні як у теоретичному, так і в практичному плані.

Нагадаємо, що інтерпретаційна природа жанру обробки народної пісні, де композитор створює свою інтерпретаційну версію (за термінологією В. Москаленка, 2013) народного першоджерела, посилюється тим, що саме це джерело є багатоваріантним, тобто вже є носієм певного комплексу трактувань, і це створює додаткові поля для дослідження шляхів взаємодії фольклорного та професійного музичного мистецтва, в тому числі, щодо традицій та можливостей виконавства в сучасних культурних умовах, що позначені духом експериментування, формуванням нових комунікативних зв'язків, покликаних, з одного боку, відображати актуальні тенденції глобалізації, з іншого ж – зберігати національно-культурну ідентичність, зокрема, і в мистецькому просторі, в сфері музичної творчості.

При цьому, одним з головних та надскладних завдань як для композитора – автора творів у жанрі обробки народної пісні, так і для їх виконавця, є збереження духу першоджерела, що міститься, насамперед, у його усній побутовій формі. Ця проблема пов'язана також з певними традиціями та особливостями професійної роботи спеціалістів з усною інформацією, загальні принципи якої фіксуються дослідниками сфери так званої «усної історії» (Thompson, 2000), і на яких базується відповідна методологія дослідження усних артефактів культури і мистецтва в області сучасної гуманітаристики, зокрема, й музикознавства.

Отже, шляхи взаємодії традиційної та професійної музичної творчості проходять по основним рівням музичного твору, котрі за-



вжди пов'язані між собою і представляють складний живий організм, де зміни в одному сегменті можуть відбитися і, тим чи іншим чином, відбиваються, на всіх інших. Тобто, йдеться про його жанрово-стильовий, образний, мовний (інтонаційний) і виконавський аспекти.

Останній слід підкреслити окремо, бо у сфері традиційної, народної, музичної творчості виконавська презентація є синкретичною складовою, і це стосується будь-якого виду народної творчості. В професійному музичному мистецтві, де авторство (історично спочатку композиторське, а потім, і виконавське) стало окремою складовою, виконавський аспект набуває особливого змісту і має свої специфічні завдання. Цей шлях взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва є тим полем, де відбувається актуалізація певних якостей (з тієї чи іншої складової вищезгаданого синтезу) виконуваного твору в жанрі обробки народної пісні.

Висновки. Отже, жанр обробки народної пісні за своїм походженням пов'язаний з декількома рівнями специфіки – образно-художньої, мовної, жанрової, стильової, виконавської. Всі ці рівні в даному жанрі представляють два види музичного мистецтва, взаємодія яких і дозволила з'явитися жанру обробки народної пісні – традиційна (народна, колективна) музична творчість і професійне (авторське) музичне мистецтво (зокрема, європейської традиції). Особливості взаємодії цих двох музичних світів в жанрі обробки народної пісні відбуваються різними шляхами, і всі вони пов'язані один з одним, що постійно породжує цілий ряд нових перспектив – композиторських виконавських, дослідницьких.

Можливості **подальших досліджень** в напрямку, зафіксованому в темі представленої статті, пов'язані з характеристикою синтетичної жанрової природи обробки народної пісні. Об'єднуючи в собі риси традиційного музичного мистецтва (як музики усної традиції) і закономірності професійного музичного мистецтва (як авторської музичної творчості з фіксованим записом), обробка народної пісні пропонує композитору, виконавцю, слухачеві, музикознавцю ряд спеціальних завдань, які можливо вирішити в особливих умовах врахування вищезгаданої специфіки жанру обробки народної пісні, який є композиторською та виконавською інтерпретацією фольклорного першоджерела.



ЛІТЕРАТУРА

- Гапон, Л. (2010). До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі. *Вісник Львівського університету. Серія: Філологія*, 43, 294–301.
- Головинский, Г. Л. (1981). *Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки*. Москва: Музыка, 280.
- Земцовский, И. И. (1978). *Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке*. Москва: Советский композитор, 172.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 271.
- Осадча, В. М. (2000). Форми побутування фольклору в сучасному культурному середовищі. В сб. *Міжнародна науково-практична конференція «Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури»*, сс. 38–41. Харків: Регіон-інформ.
- Чайка, О. В. (2007). *Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 20.
- Thompson, P. (2000). *The Voice of the Past: Oral History*. (Third edition). Oxford: Oxford University Press, 384.

REFERENCES

- Chaika, O. V. (2007). *Natsionalna kharakternist yak semantychna vlastyvist vykonavskoi interpretatsii [National characteristic as a semantic property of performing interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odessa National Nezhdanova Academy of Music. Odessa, 20 [in Ukrainian].
- Golovinskiy, G. L. (1981). *Kompozitor i folklor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Oчерки. [Composer and folklore. From the experience of masters of the nineteenth and twentieth centuries. Essays]*. Moscow: Muzyka, 280 [in Russian].
- Hapon, L. (2010). Do problemy vykhovannia spivaka u vtorynnomu folklornomu ansambli [To the problem of the singer's education in the secondary folk ensemble]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Filolohiia [Bulletin of the University of Lviv. Series: Philology]*, 43, 294–301 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. G. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev: Klyaksa, 271 [in Russian].



- Osadcha, V. M. (2000). Formy pobutuvannia folkloru v suchasnomu kulturnomu seredovyshchi [Forms of folklore in the modern cultural environment]. In *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Protses sotsializatsii u konteksti tradytsiinoi narodnoi kultury» [International scientific-practical conference “The process of socialization in the context of traditional folk culture”]*, pp. 38–41. Kharkiv: Rehion-inform [in Ukrainian].
- Thompson, P. (2000). *The Voice of the Past: Oral History*. (Third edition). Oxford: Oxford University Press, 384.
- Zemtsovskiy, I. I. (1978). *Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy o russkoy sovsotskoy muzyke [Folklore and composer. Theoretical sketches about Russian Soviet music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 172 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.02.2020 р.

УДК 784.3.083.5

DOI 10.34064/khnum2-2108

Лю Ся

ORCID 0000-0002-2854-9666

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

Балада як нарративний жанр камерно-вокальної музики

АНОТАЦІЯ ■ Лю Ся. Балада як нарративний жанр камерно-вокальної музики. ■ Статтю присвячено камерно-вокальній баладі, одним з жанрових показників якої є нарративність. Нарративність розуміється як особлива якість музичного твору, зокрема, вокального, яка спирається на оповідальність (як вербальну, так і досягнуту засобами музичної виразності). Нарративна оповідальність пов'язана, з одного боку, з подієвістю, сюжетністю, з іншого боку, вона характеризується емоційною та етичною оцінкою



відображених подій. У вокальній музиці провідником нарративу є слово, проте тільки ті жанри вокальної музики можна визначити, як нарративні, де сам словесний текст має нарративні якості. Серед жанрів вокальної музики таким є вокальна балада, чиє літературне походження та нарративність як основна генетична риса визначили відповідну нарративну специфіку. Нарративність як жанровий фактор у баладі є результатом синтезу нарративного вербального тексту і відповідної подієвості вокального твору (позамузична складова) та специфіки їхнього музичного втілення (музична складова). Концертна практика виконавця вокальної балади одним із своїх завдань має реалізацію нарративності як якості виконавсько-композиторської інтерпретації. ■ **Ключові слова:** *нарратив, нарративність, камерно-вокальна музика, жанр, балада.*

АННОТАЦІЯ ■ Лю Ся. **Баллада как нарративный жанр камерно-вокальной музыки.** ■ Стаття посвящена камерно-вокальной балладе, одним из жанровых показателей которой является нарративность. Нарративность понимается как особое качество музыкального произведения, в частности, вокального, которое опирается на повествовательность (как вербальную, так и достигнутую средствами музыкальной выразительности). Нарративная повествовательность связана, с одной стороны, с событийностью, сюжетностью, с другой стороны, она характеризуется эмоциональной и этической оценкой отражённых событий. В вокальной музыке проводником нарратива является слово, однако только те жанры вокальной музыки можно определить как нарративные, где сам словесный текст содержит нарративные качества. Среди жанров вокальной музыки таковым является вокальная баллада, чьё литературное происхождение и нарративность как основная генетическая черта определили соответствующую нарративную специфику. Нарративность как жанровый фактор в балладе является результатом синтеза нарративного вербального текста и соответствующей событийности вокального произведения (внемзыкальная составляющая) и специфики их музыкального воплощения (музыкальная составляющая). Концертная практика исполнителя вокальной баллады одной из своих задач имеет реализацию нарративности как качества исполнительно-композиторской интерпретации. ■ **Ключевые слова:** *нарратив, нарративность, камерно-вокальная музыка, жанр, баллада.*

**ABSTRACT ■ Liu Xia. The ballad as a narrative genre of the chamber-vocal music.**

■ **Logical reason for research.** The relevance of the topic of the present research is due to the fact that in music the interaction of purely musical and extra-musical phenomena continues to remain in the focus of increased attention of the researchers who represent both musicology and other areas of humanitarian knowledge. This interaction has a synergistic effect, which lies in the fact that the combination of the simultaneous influence of words and music, integrated into a single whole, leads to a significantly greater effect of these factors together, rather than separately. Such emergence is clearly manifested during all types of musician's activities – composing, performing, listening, but has not yet been sufficiently developed in musical science. And the need for a connection between musical science and practice directs our attention to such types of synergistic interaction in music, and one of the most basic is the interaction of music itself (of purely musical, sound patterns) and the verbal text (of the sphere of extra-musical – specific images, characters, events, etc.).

One of the concepts associated with the verbal text, which has its own specific qualities, is the “narrative”, and the study of the narrativeness as a special property (or a complex of properties) of a vocal musical composition with a narrative text, its potential, performance specifics and characteristics of perception by the listener seems relevant both in theoretical and practical directions.

Innovation. The article is devoted to a chamber-vocal ballad, one of the genre indicators of which is the narrativeness. The narrativeness is understood as a special quality of a musical composition, in particular, a vocal one, which relies on narration (both verbal and achieved by means of musical expression). The narrative narration is connected, on the one hand, with eventfulness, plot; on the other hand, it is characterized by an emotional and ethical assessment of the reflected events. In the vocal music, the conductor of the narrative is the word, however, only those genres of the vocal music can be defined as narrative, where the verbal text itself has narrative qualities. The vocal ballad is such among the genres of the vocal music, and its literary origin and narrativeness as the main genetic trait determined the corresponding narrative specificity. The narrativeness as a genre factor in the ballad is the result of the synthesis of a narrative verbal text and the corresponding eventfulness of a vocal composition (an extra-musical component) and the specifics of their musical embodiment (a musical component). As one of



its tasks the concert practice of a vocal ballad performer has the realization of the narrativeness as a quality of the performing-composing interpretation, which represents the understanding and presentation of the artistic potential of a musical composition. The narrativeness can manifest itself at different levels of the musical text of the ballad, usually enhancing the emotional and ethical assessment of the events.

Objectives. The purpose of the present research is to reveal the specifics of the narrativeness of the chamber-vocal genre of the ballad.

Methods. The main methods of the presented research are genre and systemic. The genre method is associated with the need to characterize the chamber-vocal genre of the ballad in connection with the chosen perspective of studying the meaning and action of the narrative in it. The systemic method makes it possible to identify and systematize the peculiarities of the interaction of the extra-musical narrative and the means of musical expression in a specific genre, namely, the chamber-vocal ballad.

Results and Discussion. The movement into the inter-disciplinary field remains a promising growth point in modern research in the sphere of humanities, where different areas of knowledge actively interact and share their experience. This also applies to musicology. Active assimilation of knowledge from other sciences helps to see from a new perspective many problems, the study of which by traditional methods has practically exhausted its potential. One of the concepts that can help in the study of the patterns of interaction between words and music in musical art is the “narrative” as a special quality of the verbal text. The narrative involved in the field of musical science receives additional scientific “saturation”, scientific meanings and research perspectives.

The development of an integrative scientific approach for two disciplines such as linguistics and musicology goes beyond their case studies and focuses on connecting the laws of “musical structures” to the analysis of the verbal text: for example, such concepts as tension and decline, open and closed form, the lyrical, harmonic content, etc.

The need to comprehend the dynamic nature of the narrative text leads to an expansion of the horizon of research related to the concepts of the birth of the text and the perception of the text, and the theory of musical forms is the closest to the narratology in this regard. Indeed, the organization of verbal and musical communication obeys the general laws of dynamism and temporality: the basis of



both linguistic and musical structures is the procedural nature of the development of information. The convergence of musicality and narrativeness has led to the development of such a concept as a “musical intrigue” in the works of the French narratologists R. Barony, F. Revaz and others. In musical science, there is a concept that, in our opinion, is associated with a “musical intrigue”, but is more capacious and better explaining the narrative in music of both, a purely musical and extra-musical nature – this is musical “eventfulness” (N. Gerasimova-Persidskaya, A. Ivko, and A. Durnev), which is understood broadly and multi-dimensionally, both in connection with the events “introduced” to music with the word, and with purely musical “events” – harmonic, rhythmic, intonational, timbre-acoustic, etc.

Such musical eventfulness, unfolded in the narration with a sequential presentation of the events from the “third” person and an emotional assessment of the happening things – both in the verbal and musical text, is most clearly represented in the chamber-vocal genre of the ballad. Owing to the literary origin of the genre and its original narrative nature, it has retained its narrative nature in music (this applies to both the vocal and instrumental ballads). Most often, the musical text in the vocal ballad is subordinated to the verbal one, it is an illustration of the events that are taking place and at the same time enhances their emotional assessment.

Conclusions. The narrativeness in the vocal music is primarily related to its extra-musical source. The narrativeness as a special quality of a narrative eventful text is characterized by an emotional attitude and a corresponding assessment, which is dictated from the outside (by the “storyteller”) to the person at whom the narrative is directed – in the sphere of musical practice this is the listener. Since the text (the word) is used in the vocal music, here we should talk about the narrative with all the specifics of its action.

Very various texts are used in the vocal music, and not all of them are narrative, therefore, the narrativeness as a genre quality in its pure form can be traced in the genre of the vocal ballad due to its literary origin and narrative character. That is why the most indicative vocal genre in the aspect of the narrativeness is such a genre of the chamber-vocal music as the ballad. The nature of the narrativeness: in the vocal ballad it determines the verbal text, and the means of musical expression, as a rule, embody both the events reflected in the text and their emotional assessment.

The prospects for the study of the narrativeness in musical art are associated not only with the characteristics of the interaction of musical and extra-musical



principles in the vocal music (both in the chamber music and in the large genres), but also with the study of manifestations of the narrativeness in instrumental music, especially in such compositions that are not associated with extra-musical manifestations even in minimal form (program headers and the like). In addition, since the narrativeness is associated with a “storyteller”-intermediary between the source of information and its recipient, it can be argued that the narrativeness in musical art is also associated with the performing art as one of its tasks, literally or figuratively. ■ **Key words:** *narrative, narrativeness, chamber-vocal music, genre, ballad.*



Постановка проблеми. Актуальність теми даного дослідження пов’язана з тим, що взаємодія в музиці суто музичних і позамузичних явищ продовжує залишатися в фокусі підвищеної уваги дослідників, які представляють як музикознавство, так і інші області гуманітарних знань. Ця взаємодія несе синергетичний ефект, який полягає в тому, що комбінація одночасного впливу слова і музики, інтегрованих в єдине ціле, призводить до істотно більшого впливу даних факторів разом, ніж у тому випадку, коли вони сприймаються окремо. Така емерджентність яскраво проявляється під час усіх видів діяльності музиканта – композиторської, виконавської, слухацької, але поки цей ефект ще не виглядає достатньо системним у музичній науці. Та все більш відчутна необхідність зв’язку музичної науки і практики звертає нашу увагу на такі види синергетичної взаємодії в музиці, і один з основних тут – це взаємодія власне музики (суто музичних, звукових, звуко-процесуальних закономірностей) і вербального тексту (сфери позамузичних проявів – конкретних образів, персонажів, подій і так далі).

Одним з понять, пов’язаних з вербальним текстом, який має свої специфічні якості, є «нарратив», і вивчення нарративного як особливої властивості (або комплексу властивостей) вокального музичного твору з нарративним текстом, його потенціалу, виконавської специфіки та особливостей сприйняття слухачем, буде актуальним як в теоретичному, так і в практичному напрямках.



Огляд літератури. Огляд наукових джерел в рамках представленого дослідження, насамперед, стосується наукових праць з питань наратології, які переважно належать до галузі літературознавства. Теорія наративу почала розвиватися у 60 роки ХХ ст., цей процес набуває обертів і на сьогоднішній день має серйозний потенціал не тільки стосовно мовознавства. Треба згадати ґрунтовне дослідження теорії наративу німецького філолога та теоретика літератури Вольфа Шміда, представника наратологічного підходу (в 1978–2009 рр. – професор Гамбурзького університету), зокрема, наукову працю «Наратологія» (друге видання російською мовою – 2008 р.). Це комплексне дослідження теорії наративу з її детальною системною характеристикою та окресленими шляхами подальших наукових розвідок має як теоретичне, так і практичне, зокрема, педагогічне, значення. «Наратологія» В. Шміда є певним результатом розвитку теорії наративу, що представлений, в першу чергу, в наукових працях західноєвропейських та американських лінгвістів, серед яких відомими та авторитетними є такі вчені, як Дж.-М. Адам (2011), Р. Бароні (2016), Р. Францозі (1998), Д. Херман (2009), В. Лабов (1967), Дж. Фелан та П. Рабинович (2005), С. Онега та Х. Ланда (2014).

Можна назвати й праці інших вчених у цій галузі, хоча більшість з них не має такого всеохоплюючого системного характеру, як дослідження Шміда, вони найчастіше присвячені окремим аспектам наративу на прикладі конкретного художнього (а саме, літературного) твору. В цьому контексті серед наукових результатів вчених – представників східноєвропейської науки, зокрема, української та російської, слід назвати статтю К. Куткової, що містить один зі стратегічних поглядів на наратив у дослідженнях ідентичності (2014); наукові праці В. Тюпи, а саме статтю-нарис про сучасну наратологію (2002); наукові статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертацію О. Леонтєвої (2005) про точку зору в наративі на матеріалі порівняльного аналізу сучасних російських коротких оповідань і перекладів їх німецькою мовою. Також згадаємо дослідження в сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Іхена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову працю музиколога К. Негуса, в якій предметом дослідження є наративний час у популярних піснях



сучасної естради, але подібне дослідження є скоріше винятком із загального тезаурусу наратологічних розвідок.

Мета даного дослідження – виявити специфіку наративності камерно-вокального жанру балади. Основні **методи дослідження** в представленій науковій розвідці – жанровий і системний. Застосування жанрового методу обумовлене необхідністю характеристики камерно-вокального жанру балади в зв'язку з обраним ракурсом вивчення значення і дії в ньому наративу. Системний метод дозволяє виявити і систематизувати особливості взаємодії позамузичного наративу і засобів музичної виразності в умовах конкретного жанру, а саме – камерно-вокальної балади.

Виклад основного матеріалу. Рух в сферу міждисциплінарності залишається перспективною точкою зростання в сучасних дослідженнях в області гуманітаристики, де активно взаємодіють і діляться досвідом різні області знання. Це стосується і музикознавства. Активне освоєння знань з інших наукових галузей допомагає в новому ракурсі побачити багато проблем, вивчення яких традиційними методами практично вичерпало свій потенціал. Одним з понять, яке може допомогти у вивченні закономірностей взаємодії слова і музики в музичному мистецтві, є «наратив» як особлива якість представленого художнього (музично-поетичного) тексту. Наратив, залучений до системи координат музичної науки, отримує додаткове наукове «насичення», наукові смисли і дослідницькі перспективи.

Теорія наративу завжди пов'язана з питаннями змісту художнього твору, з семантикою. В сфері музикознавства ці питання важко переоцінити, бо музичний зміст має особливі характеристики, і пояснення цих суто музичних характеристик крізь призму позамузичного, конкретного, є особливим завданням, що спирається на специфіку музичного мистецтва. У вокальній музиці цей ракурс має самостійне значення, він стосується особливостей взаємодії слова і музики на різних рівнях твору. Підтвердженням цього служить велика кількість музикознавчих праць у даному напрямку, зокрема, присвячених музично-театральному мистецтву, камерно-вокальній музиці, вокальному виконавству, а також численні дослідження з музичної інтерпретології (зокрема, праці В. Москаленка (2013), Ю. Ніколаєвської,



А. Хуторської, Ч. Чжоу), одним з магістральних напрямів якої є семантика в музичному мистецтві.

Питання взаємодії слова і музики у вокальних творах залишаються гостро актуальними як для науковців, так і для виконавців. У цьому сенсі особливий інтерес представляє використання вербальної основи, пов'язаної з нарративністю – особливою якістю тексту, а саме, з оповідальністю як послідовним викладом подій, що подаються від «третьої» особи і несуть оцінку того, що відбувається, зокрема, емоційну. У вокальній музиці жанрів з текстом подібної якості два – в камерно-вокальній сфері це балада, в області великих жанрів – опера. Яким чином нарративність словесного тексту проявляється у вокальному творі і стає жанровою константою, що визначає і композиторську, і виконавську роботу – саме це питання стало імпульсом для народження представленою дослідження. Його наукова новизна обумовлена постановкою теми і полягає в тому, що *вперше до обігу музичної науки залучена теорія наративу*; узагальнені та систематизовані можливості та перспективи залучення теорії наративу до музичної науки; виявлено специфіку прояву наративного у вокальній музиці, де, на основі цілісної характеристики проявів наративу, нарративність виявлена в окремих вокальних жанрах та зафіксована як жанроутворююча функція. Специфіка прояву наративу кожен раз є індивідуальною і обумовленою джерелом «розповіді», але основна якість («оціночна» оповідальність з послідовним розгортанням подій від «третьої» особи) у наративних музичних жанрах є визначальною для образів, їхньої музичної характеристики і розвитку (драматургії), тобто є жанроутворюючим фактором, константою, принципово залежною не стільки від музичного стилю, скільки від позамузичної складової твору.

Підсумовуючи основні характеристики наративності, ми можемо сказати, що в галузі музики нарративність слід розуміти як особливу якість музичного твору, зокрема, вокального, що спирається на оповідальність (як вербальну, так і досягнуту засобами музичної виразності). Наративна оповідальність пов'язана, з одного боку, з подієвістю, сюжетністю, з іншого боку, вона характеризується емоційною і етичною оцінкою відображених подій. У вокальній музиці провідником наративу, насамперед, є слово, однак тільки ті жанри вокальної музи-



ки можна визначити як наративні, де власне сам словесний текст має наративні якості.

Серед жанрів вокальної музики, зокрема, камерно-вокальної, таким є вокальна балада, чиє літературне походження і наративність як основна генетична риса визначили відповідну наративну специфіку. Нагадаємо, що балада до професійного музичного мистецтва «прийшла» з літератури, проте первісно цей жанр був народною «танцювальною піснею», котра різними шляхами інтегрувалася, залучалася до культури та власне літератури різних європейських країн, зберігаючи часто свою структуру, характерну для «танцювальних пісень» (зокрема, хороводного типу – з відмінним «заспівом» та однаковим «приспівом» у структурі кожного куплету, що відбивалося, насамперед, у тексті та особливостях використання рим) (Єфремова, Кушнірчук, 2006).

Дуже показовим є той факт, що відомий музикознавець Ю. Холопов (1990) зараховує баладу до «текстомузичних» форм, поряд із багатьма жанрами Середньовіччя (мотетами, віреле, хоралами тощо) та деякими жанрами сьогодення, будова яких визначається особливостями поетичного або молитословного тексту. І, хоча вокальна балада в музичному мистецтві на різних етапах розвитку та у різних національно-культурних умовах мала різне образне коло, її текстова оповідальна основа завжди залишалася жанровим стрижнем. Що ж стосується інструментальної балади, яка виникла під впливом вокальної, то її наративність потребує особливого дослідження і характеристики.

Наративність як жанровий фактор в баладі є результатом синтезу наративного вербального тексту і відповідної подієвості вокального твору (позамузична складова) і специфіки їх музичного втілення (музична складова). Наративність балади має специфіку проявів на усіх етапах буття музичного твору – етапі створення (композиторський задум), етапі виконавської реалізації (виконавська версія – термін В. Москаленка (2013)), етапі слухачького сприйняття. Концертна практика виконавця вокальної балади одним зі своїх завдань має реалізацію наративного як якості виконавчо-композиторської інтерпретації, яка представляє розуміння і презентацію художнього потенціалу музичного твору. Наративність, закладена автором твору (як автором



вербального тексту, так і автором музичного тексту), може проявлятися на різних рівнях музичного тексту балади, як правило, посилюючи емоційну і етичну оцінку подій.

Вироблення інтегративного наукового підходу для двох таких дисциплін, як лінгвістика та музикознавство, виходить за рамки тематичних досліджень цих наук і фокусується на підключенні до аналізу вербального тексту законів «музичних структур». Таким чином, до цього аналізу залучаються такі специфічні поняття, як напруга і спад, відкритість і закритість форми, ліричний, гармонічний зміст і так далі.

Необхідність осмислення динамічної природи оповідального тексту призводить до розширення горизонту досліджень, пов'язаних із концепціями народження тексту і сприйняття тексту, і найближчою до наратології в цьому аспекті нам представляється музична наука. Дійсно, організація вербальної і музичної інформації підкорюється загальним законам динамізму і процесуальності, темпоральності. В основі і мовних, і музичних структур лежить процесуальний характер розгортання інформації. Зближення музичного і наративного призвело до розробки в працях французьких наратологів Р. Бароні, Ф. Реваз та інших такого поняття, як «музична інтрига» (Baroni, 2016).

У музичній науці існує поняття, яке, на наш погляд, пов'язано з поняттям «музична інтрига», але воно є більш ємним і краще пояснює наратив у музиці, як суто музичної, так і позамузичної природи – це музична «подієвість» (Н. Герасимова-Персидська, А. Івко (2008)), що розуміється широко і багатоаспектно як в зв'язку з подіями, «привнесеними» в музику зі словом, так і з «подіями» чисто музичними – гармонічними, ритмічними, інтонаційними, тембрально-акустичними і так далі.

Така музична подієвість, розгорнута в оповіді з послідовним викладом подій від «третьої» особи і емоційною оцінкою всього, що відбувається – як у вербальному, так і в музичному тексті, найбільш чітко представлена в камерно-вокальному жанрі балади. Завдяки літературному походженню жанру і його генетично наративній природі, він і в музиці зберіг свою наративну природу (це стосується і вокальної, й інструментальної балади). Музичний текст у вокальній баладі



підпорядкований вербальному, він є ілюстрацією подій і одночасно підсилює їх емоційну оцінку.

Висновки. Отже, здійснене дослідження дає можливість констатувати, що наративність у вокальній музиці, в першу чергу, пов'язана зі своїм позамузичним джерелом. Наративність як особлива якість оповідального подієвого тексту характеризується емоційною установкою і відповідною оцінкою, яка диктується ззовні («оповідачем») та транслюється тому, на кого і спрямований наратив – в сфері музичного мистецтва це слухач. Оскільки у вокальній музиці використовується текст (слово), то тут слід говорити про наратив з усією специфікою його дії.

У вокальній музиці використовуються найрізноманітніші тексти, і не всі вони наративні, тому наративність як жанрову якість в чистому вигляді можна простежити в жанрі вокальної балади, завдяки її літературному походженню і наративному характеру. І саме тому вокальну баладу можна визначити як наративний жанр у вокальній, зокрема, камерно-вокальній музиці. Характер наративного у вокальній баладі визначає словесний текст, і засоби музичної виразності тут найчастіше втілюють як події, відбиті в тексті, так і їхню емоційну й етичну оцінку.

Перспективи дослідження наративного в музичному мистецтві пов'язані не тільки з характеристикою взаємодії музичного і позамузичного джерел у вокальній музиці (як камерній, так і у великих жанрах), але і з вивченням проявів наративного в музиці інструментальній, особливо в таких творах, які не пов'язані з позамузичними проявами навіть в мінімальній формі (програмних заголовків тощо). Крім того, оскільки наративність пов'язана з «оповідачем» – посередником між джерелом інформації та її одержувачем – то можна стверджувати, що наративність в музичному мистецтві пов'язана і з виконавством як одне з його завдань, що реалізується у прямому чи переносному значенні.

ЛІТЕРАТУРА

- Єфремова, Л. & Кушнірчук, О. (2006). Балада. В кн. *Українська музична енциклопедія. (Тт. I–V)*. Т. 1, сс. 125–126. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.



- Івко, А. В. (2008). *Подієві аспекти музичної форми XX століття* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 20.
- 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.
- Тюпа, В. И. (2002). Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*, 5, 5–31.
- Холопов, Ю. Н. (1990). Форма музыкальная. В кн. *Музыкальный энциклопедический словарь*, сс. 580–583. Москва: Советская энциклопедия.
- Шмид, В. (2008). *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 312.
- Adam, J.-M. (2011). The narrative sequence: History of a concept and a research area. *Colloque International 'Redefinition de la sequence dans la narratologie postclassique'*, May 20–21, 2011. University of Fribourg, 14 p. Retrieved from https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf
- Baroni, R. (2016). Introduction: The Many Ways of Dealing with Sequence in Contemporary Narratology. In *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies*. (Ed. by R. Baroni, F. Revaz), pp. 1–11. Columbus: Ohio State University Press.
- Franzosi, R. (1998). Narrative Analysis – Or Why (And How) Sociologists Should be Interested in Narrative. *Annual Review of Sociology*, vol. 24, 517–554.
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 272.
- Labov, W. (1967). Narrative Analysis: Oral versions of Personal Experience. In *Essays on the Verbal and Visual Arts*, pp. 12–44. Seattle: University of Washington Press.
- Phelan, J. & Rabinowitz, P. J. (2005). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 592.

REFERENCES

- Adam, J.-M. (2011). The narrative sequence: History of a concept and a research area. *Colloque International 'Redefinition de la sequence dans la narratologie postclassique'*, May 20–21, 2011. University of Fribourg, 14 p. Retrieved from https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf



- Baroni, R. (2016). Introduction: The Many Ways of Dealing with Sequence in Contemporary Narratology. In *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies*. (Ed. by R. Baroni, F. Revaz), pp. 1–11. Columbus: Ohio State University Press.
- Franzosi, R. (1998). Narrative Analysis – Or Why (And How) Sociologists Should be Interested in Narrative. *Annual Review of Sociology*, vol. 24, 517–554.
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 272.
- Ivko, A. V. (2008). *Podiievi aspekty muzychnoi formy XX stolittia [Event aspects of the musical form of the XX century]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
- Kholopov, Yu. N. (1990). Forma muzykalnaya [Musical form]. In *Muzykalnyy entsiklopedicheskiy slovar [Musical encyclopedic dictionary]*, pp. 580–583. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Kutkovaya, Ye. S. (2014). Narrativ v issledovanii identichnosti [Narrative in identity research]. *Natsionalnyy psikhologicheskii zhurnal [National Psychological Journal]*, 4 (16), 23–33 [in Russian].
- Labov, W. (1967). Narrative Analysis: Oral versions of Personal Experience. In *Essays on the Verbal and Visual Arts*, pp. 12–44. Seattle: University of Washington Press.
- Moskalenko, V. G. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev: Klyaksa, 271 [in Russian].
- Phelan, J. & Rabinowitz, P. J. (2005). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 592.
- Shmid, B. (2008). *Narratologiya [Narratology]*. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury, 312 [in Russian].
- Tyupa, V. I. (2002). Ocherk sovremennoy narratologii [Essay on modern narratology]. *Kritika i semiotika [Criticism and semiotics]*, 5, 5–31 [in Russian].
- Yefremova, L. & Kushnirchuk, O. (2006). Balada [Ballad]. *Ukrainska muzychna entsiklopediia [Ukrainian music encyclopedia]*. (Vols 1–V). Vol. 1, pp. 125–126. Kyiv: IMFE imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2020 р.



УДК 784.03(510)-028.16
DOI 10.34064/khnum2-2109

Чжоу Ї

ORCID 0000-0003-3135-7574

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

Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю

АНОТАЦІЯ ■ Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. ■ *Метою* статті є розгляд вокальної культури Китаю як цілісного феномена з позицій системного підходу, положення якого суттєво вплинули на розвиток наукової думки ХХ–ХХІ ст. Систематизація та моделювання значно спрощують процес пізнання і дозволяють виділити параметри, що визначають ідентичність і здатність до трансформації кожної окремої системи. Системна дослідницька методологія, інтегративна і заснована на поєднанні загальнонаукових підходів та музикознавчих методів, застосована до вивчення вокальної культури сучасного Китаю, дозволяє створити певну історично обумовлену модель цього культурного феномену.

З цієї точки зору, феномен вокального мистецтва Китаю представлено як систему, базовим елементом якої є мова. Як і мова кожної нації, китайська відображає національне світовідчуття та спосіб мислення, впливаючи навіть на розвиток людського мозку. Саме мова стала визначальним фактором у розвитку китайського вокального мистецтва, котре довгий час переважно розвивалося в пісенних жанрах, що згодом вплинули на формування феномена «Пекінської опери». Завдяки глобалізаційним процесам та через осягнення механізмів функціонування вокального мистецтва інших країн, ця система почала поступово змінюватися. Тому самотність вокальної культури сучасного Китаю визначається саме асиміляцією музично-мовленнєвих ресурсів інших націй. ■ **Ключові слова:** *вокальне мистецтво, національна вокальна школа, мова, музично-мовленнєві ресурси.*



АННОТАЦИЯ ■ Чжоу И. Вербальные аспекты системы вокального искусства Китая. ■ Целью статьи является рассмотрение вокальной культуры Китая как целостного феномена с позиций системного подхода, положения которого существенно повлияли на развитие научной мысли XX–XXI вв. Систематизация и моделирование значительно упрощают процесс познания и позволяют выделить параметры, определяющие идентичность и способность к трансформации каждой отдельной системы. Системная исследовательская методология, интегративная и основанная на сочетании общенаучных подходов и музыковедческих методов, применённая к изучению вокальной культуры современного Китая, позволяет создать определённую исторически обусловленную модель этого культурного феномена.

С этой точки зрения, феномен вокального искусства Китая представлен как система, базовым элементом которой является язык. Как и язык каждой нации, китайский отражает национальное мироощущение и способ мышления, влияя даже на развитие человеческого мозга. Именно язык стал определяющим фактором в развитии китайского вокального искусства, которое долгое время преимущественно развивалось в песенных жанрах, впоследствии повлиявших на формирование феномена «Пекинской оперы». Благодаря глобализационным процессам и через постижение механизмов функционирования вокального искусства других стран, эта система начала постепенно меняться. Поэтому самобытность вокальной культуры современного Китая определяется именно ассимиляцией музыкально-речевых ресурсов других наций. ■ **Ключевые слова:** *вокальное искусство Китая, национальная вокальная школа, язык, музыкально-речевые ресурсы.*

ABSTRACT ■ Zhou Yi. Verbal aspects of China's vocal art system.

■ **Background.** Art criticism, as part of the humanities, has long and productively used the terminology of related sciences. This is a systemic approach, the provisions of which significantly influenced the development of scientific thought in the XX–XXI centuries. Systematization and modeling greatly simplify the process of cognition and allow to highlight the parameters that determine the identity and ability to transform of each individual system. The same approach can be applied to the study of particular components of the meta-system of human culture. From this point of view, we will analyze the vocal culture of modern



China as a whole, formed by the interaction of national and international cultural patterns – primarily by verbal and musical languages.

The research methodology is determined by its objectives; it is integrative and based on a combination of general scientific approaches and musicological methods. The leading research methods are historical, genre-stylistic and interpretative analyzes.

Results. In the system of artistic creativity, vocal art occupies a unique place because it is a product of the synthesis of music and words, sensual and rational, imaginative and conceptual. It is language that determines the identity of national schools of composition and performance. Chinese has an unprecedentedly long history of development – from the second millennium BC. All this time the national vocal culture of the country functioned as a system that included the following elements:

- a body of philosophical works, the authors of which tried to determine the function of musical art (and, in particular, singing) in the development process of the state;
- treatises, aimed at the comprehension of the art of singing as a separate area of human creativity and as a type of energy practice;
- creative work of outstanding singers and epistolary testimonies about it;
- the full scope of musical artifacts – folk, author’s songs, works of various vocal genres;
- identifying areas of vocal performing, which for a long time had two basic locations – court and domestic;
- specialists’ training system and concert establishments.

Obviously, all these elements had to be united by something. Let’s point out two essential factors: mentality and language. It is known that the ethnic composition of the people who lived in ancient times in the territories of modern China was heterogeneous and only in the middle of the first millennium BC a single Chinese nation was formed. What brought people of different ethnicities together? Acceptance of common life values; gradual consolidation of Confucianism as a state-building ideology; attraction to figurative thinking and preference for contemplation. All this formed an interesting conglomeration of national artistic guidelines, which includes nature worship, philosophical understanding of the nature of art, understanding of the relationship between human existence and the laws of existence of the universe.



It is from this position that the philosophers and artists of ancient China treated the art of singing, which was perceived as one of the means of communication with the world and a part of spiritual practices. This determined the uniqueness of Chinese folk song as one of the most important components of national culture. We note that, as in the culture of other countries, Chinese folk song was one of the most common musical genres, responding to changing of aesthetic dominants of society. From ancient times, the Music Department has been operating in China, one of the tasks of which was to select songs and approve the time and order of their performance. One of the most famous monuments is the famous Book of Songs «Shijing» (詩經), which presents the established genre and style typology of songwriting: domestic, labor, love songs and works that glorify the rulers. Another facet of folk art associated with the embodiment of fantastic images is reflected in another monument – «Chu Ci» or «Verses of Chu» (楚辭). These artifacts determined the development path of Chinese vocal culture.

Now let's turn to an important factor for our study – language. Due to its phonetic features, the Chinese forms a specific intonation of melos and unusual for the European listener vocal speech. Considerable attention in Chinese singing culture was paid to the emotional coloring of the “musical message”, the tension of which was achieved through timbre colors and the use of extremely high register. Another important aspect of the language that influenced China's vocal culture is its rather complex rhythmic organization.

Language affects the singer's thinking, the formation of his organs of articulation. But can changes in vocal culture affect verbal language? Since the beginning of the twentieth century, the structure of the vocal art of the Celestial Empire has changed almost radically. Today it is practically identical to what we can find in any European country. But, in our opinion, there is something that significantly distinguishes the vocal art of modern China from other national vocal schools. It's a question of language. After all, a singer who seeks to improve in the academic vocal art is forced to restructure the entire speech apparatus without which it is impossible to master *bel canto* as a basic vocal technique.

Conclusions. The verbal component is an important part of vocal culture, because it is a representative of national picture of the world and through its structures embodies the specifics of thinking of a particular people. Language determines all the melodic parameters – semantic, intonation, compositional, emotional, etc. The most illustrative proof of this is the folk song culture, which



is the basis for the further formation of academic genres of music. In this sense, China's vocal culture is a unique phenomenon, in which academic culture is shaped by borrowing the cultural heritage of other countries. Moreover, one of the most important markers of this borrowing is the assimilation of music and speech resources namely. ■ **Key words:** *Chinese vocal art, national vocal school, language, music and speech resources.*



Постановка проблеми. Мистецтвознавство, як частина гуманітаристики, давно та продуктивно користується термінологічним апаратом (й, відповідно, теоріями та концепціями) суміжних наук. Зокрема, йдеться про системний підхід, положення якого суттєво вплинули на розвиток наукової думки в ХХ–ХХІ ст. Дійсно, систематизація та моделювання (як її логічне продовження), з одного боку, значно спрощують сам процес пізнання, а з іншого – дозволяють висвітлити сутнісні параметри, що обумовлюють самотність та здатність до трансформації кожної окремої системи. Тому не дивно, що системний підхід застосовується й у дослідженнях культури як певної цілісності, що, на думку американського антрополога, етнолога та культуролога Л. Уайта (2006), містить три підсистеми:

- технологічну підсистему, що характеризує взаємини людини з природою, використання нею технічних засобів і знарядь праці, типи осель, особливості харчування і т. п.;
- соціальну підсистему, що пов'язана із соціальними відносинами та відповідними типами поведінки;
- ідеологічну підсистему, що представляє собою сферу формалізації ідей: вірувань, звичаїв, а також різних видів знання (Уйат, 2006: 17–48).

Зрозуміло, що такий самий підхід може бути застосований й до вивчення окремих складових метасистеми людської культури: національних культур, систем, що утворюються певними видами мистецтва тощо. З цієї точки зору проаналізуємо вокальну культуру сучасного Китаю як цілісність, утворену взаємодією національних та інтернаціональних культурних патернів – перш за все, вербальною та музичною мовами.



Аналіз останніх публікацій за темою. Завдання дослідження обумовили необхідність звернення до праць в декількох сферах гуманітаристики. Перш за все, йдеться про роботи, що вивчають процес формування та розвитку етносів, насамперед, ґрунтовну працю Л. Гумільова (Гумилев, 1990). Другий блок наукових джерел склали праці, в яких предметом дослідження є мова як феномен, що відображає всі аспекти буття людства (І. Голубовська, 2009; А. Гуревич, 1993; Го Найань, 1984). Розкриття ж специфіки вокального мовлення спиралося на концепцію, розроблену Т. Мадішевою (2002).

Виклад основних результатів дослідження. Перш за все, скажемо про те, що в системі художньої творчості будь-якої країни вокальне мистецтво посідає унікальне місце завдяки тому, що воно є продуктом синтезу музики та слова, чуттєвого та раціонального, образного та понятійного. І, хоча багато вчених стверджують, що в парі «музика-слово» домінує музика, неможливо заперечувати той факт, що саме мова визначає самобутність національних композиторських та виконавських шкіл. Разом з цим, необхідно взяти до уваги й іншу думку, згідно якої в історії людства спів передував формуванню мовлення. Одним з перших на це вказав Ч. Дарвін: «праотці людини, мабуть, видавали музичні тони до того, як набули здатність до членороздільної мови ... музичні звуки представляють одну з основ, з яких розвинулася згодом мова» (Дарвін, 2013). Приймаючи такий погляд на предмет обговорення, припустимо, що вокальна генеза китайської мови не тільки вплинула на становлення та розвиток співацької культури, але й визначила специфіку взаємовпливу музики та слова в китайській вокальній музиці.

Підкреслимо, що, в порівнянні з іншими національними вокальними школами, китайська має безпрецедентно довгу історію розвитку, визначальною властивістю якого є принципове збереження традицій. Фактично, йдеться про період з другого тисячоліття до нашої ери і до початку ХХ ст., коли в Китаї вперше почали замислюватися про можливість засвоєння культурного досвіду інших країн. Весь цей час національна вокальна культура країни функціонувала як доволі закрита система, що включала такі елементи:



- корпус філософських праць, автори яких намагалися визначити функцію музичного мистецтва (й, зокрема, співу) в процесі розвитку держави;
- трактати, спрямовані на досягнення мистецтва співу як окремої сфери людської творчості та як виду енергетичної практики;
- творчість видатних співаків та епістолярні свідчення про неї;
- весь обсяг музичних артефактів – народні, авторські пісні, твори різних вокальних жанрів;
- визначені сфери вокального музикування, що довгий час мали дві базові локації – придворну (тобто церемоніальну) та побутову (народну);
- систему підготовки фахівців та концертні заклади.

Очевидно, що всі ці елементи (розуміємо, що, маючи інші цілі та завдання дослідження, можна виробити іншу модель, що включатиме інші складові) повинно було щось поєднувати, скріплювати в одне ціле. На нашу думку, тут доречно говорити про два сутнісні фактори: ментальність та мову, фонетика якої визначила шляхи розвитку вокального мистецтва Китаю.

Почнемо з першого з них – ментальності, спираючись на визначення, запропоноване О. Гуревичем: «Ментальність – це не філософські, наукові чи естетичні системи, а той рівень суспільної свідомості, на якому думка виступає невідокремленою від емоцій, латентних звичок та прийомів свідомості» (Гуревич, 1993: 59). Спробуємо окреслити базові риси китайської ментальності, усвідомлюючи, що на формування ментальності китайців вплинула історія цього народу, те, що Л. Гумільов називав «етногенезом», підкреслюючи: «ми маємо право визначати етнос як явище енергетичне» (Гумилев, 1990: 324).

Відомо, що етнічний склад народу, що у стародавні часи мешкав на територіях сучасного Китаю, був неоднорідним. Контактували поміж собою представники декількох племен – тунгусів, маньчжурів, монголів, тибетців, бірманців та інших. І тільки в середині першого тисячоліття до нашої ери представники різних етнічних груп та, відповідно, різних культур сформували єдину китайську народність, або, за визначенням Л. Гумільова, – суперетнос: «Суперетносом ми називаємо групу етносів, що одночасно виникли в певному регіоні, взаємопов'язаних економіч-



ним, ідеологічним і політичним спілкуванням <...>. “Серединна імперія” (Китай – етнічно вкрай мозаїчна країна) або “кочова євразійська культура» (тюрки і монголи), – це не просто слова, а позначення технічно упредметнених і соціально оформлених видових відмінностей людства, сукупностей етнічних цілісностей...» (Гумилев, 1990: 229).

Що з’єднало представників різних етносів в один народ? Прийняття загальних життєвих цінностей, що називають п’ятьма проявами щастя або п’ятьма благословеннями – це довголіття (长寿), багатство (富贵), умиротворення (康宁), чеснота (好德), легка смерть (善终). Також велике значення мало поступове закріплення конфуціанства як державотворчої ідеології, що вплинула на всі сфери соціального життя – людські стосунки, концепції навчання та виховання, розвиток мистецтв, філософської думки тощо. Крім того, панування державної ідеології призвело до того, що, з одного боку, китайці почали дуже зверхньо ставитися до своїх сусідів (аж до фактичної самоізоляції нації), а з іншого – прийняли дещо спрощену, чорно-білу модель світу.

Що ж стосується тих рис ментальності, що безпосередньо вплинули на розвиток китайського мистецтва, то тут визначальною особливістю виступає тяжіння до образного мислення і віддання переваги споглядальності, а не дієвості. Все це разом утворило цікавий конгломерат національних художніх настанов, що містить поклоніння природі (підкреслимо, що китайський живопис чи не єдиний в світовій історії приклад, коли ми довгий час не знаходимо зображення людини), філософське осмислення природи мистецтва, розуміння взаємозв’язку людини, людського (індивідуального та соціального) буття та законів існування Всесвіту.

Саме з цієї позиції філософи та митці Стародавнього Китаю ставилися до мистецтва співу, що сприймалося як один з засобів комунікації зі світом, частина духовних практик та оздоровчого комплексу. Це визначило унікальність китайської народної пісні як однієї з найважливіших складових національної культури. Зазначимо, що, як і в культурі інших країн, китайська народна пісня виявилася одним з найпоширеніших, найпопулярніших та наймобільніших музичних жанрів, що реагував на зміну естетичних домінант суспільства на всіх етапах історії країни – від Найдавнішого Китаю до нашого



часу. Проростаючи з повсякденного життя людей – трудової діяльності, людських стосунків, виховання дітей тощо – народна пісня в Китаї мала й деякі особливості, що були обумовлені втручанням держави в музичне життя всіх прошарків населення.

Відомо, що з давніх часів у Китаї працювало Музичне відомство, одним із завдань якого був відбір пісень та затвердження часу й порядку їх виконання. Вже за часів Династії Чжоу (周朝, 1046–256 до н. е.) існувала регламентація пісенної творчості та система відбору народних пісень «Чайфэн» (采风), завдяки якій ми і сьогодні маємо доступ до народної творчості Стародавнього Китаю. Однією з найвідоміших її пам'яток є славетна Книга пісень «Ши Цзін» (詩經), що датується XII–VI ст. до н. е. Значення «Ши Цзін» неможливо перебільшити, що підтверджується й таким цікавим фактом, що слово «поет» у китайській мові («шіжень», 詩人) дослівно перекладається як «людина Ши Цзін». А ось ієрогліф «ши» (詩) в Стародавньому Китаї означав ритмізований твір, що призначався для співу, тобто весь корпус поезій «Ши Цзін» був нерозривно пов'язаний з музикою. Це важливо, адже структура книги – «Го фен» (国风, «Звичаї царств»), «Сяо я» (小雅, «Малі оди»), «Та я» (大雅, «Великі оди»), «Сун» (頌 «Гімни») – презентує достатньо сформовану жанрово-стильову типологію пісенної творчості: побутові, трудові, любовні пісні та твори, які славлять правителів. Ще одна грань народної творчості, пов'язана із втіленням фантастичних образів, відобразилася в іншій пам'ятці – «Чу Ци» або «Чуські строфи» (楚辭).

Не вдаючись зараз до детального аналізу цих видатних книг, ще раз підкреслимо, що вони визначали шляхи розвитку китайської культури, і звернемося до важливого для нашого дослідження фактору – їх мови, структура якої обумовила як процес складання віршів, так і параметри їх музичної інтерпретації. Насамперед, необхідно сказати, що багато людей небезпідставно вважають, що китайська мова – одна із найскладніших у світі. На складність її вивчення, за думкою іноземців, впливають чотири важливі фактори:

- *ієрогліфічне письмо*, адже кожен ієрогліф – це окремий склад, отже, в слові їх від двох до чотирьох. Для побутового спілкування людина має знати біля 2000 ієрогліфів, написання яких майже ніяк не пов'язано зі змістом;



- *тонова природа* – в китайській мові близько 420 складів, кожен з цих складів може бути прочитаним 4 тонами (різними інтонаціями), тому тут є багато слів, що звучать однаково і можуть бути вірно інтерпретовані тільки в контексті;
- *граматика* – частин мови, категорій часу та числа, фактично, не існує, що вимагає ретельної уваги та готовності до інтерпретування;
- *діалектизми* – в Китаї й досі співіснує велика кількість локальних діалектів з певними фонетичними та лексичними відмінностями, що іноді заважають взаєморозумінню навіть серед носіїв мови.

Як мова кожної нації, китайська відображає національне світовідчуття та спосіб мислення, що викарбовується на «всіх без винятку стратифікаційних рівнях мови, причому сенсорно-рецептивна концептуалізація дійсності пов'язана з елементами фонетичної системи в їхніх проєкціях на морфологічний та лексичний рівні мовної системи; логіко-понятійна реалізується лексичним мовним рівнем, емоційно-оціночна – морфологічним (словотвірним) та лексико-фразеологічним; моральна-ціннісна лексико-фразеологічним та синтаксичним мовними стратумами» (Голубовська, 2009: 85).

Підкреслимо, що мова визначає специфіку мислення представників китайської нації навіть на фізіологічному рівні, адже мозок людини, яка з дитинства спирається на інтонацію вербального повідомлення для розуміння його сенсу, має більш розвинуту праву півкулю. Але для нашої роботи більш важливим є те, що через свої фонічні особливості, китайська мова формує специфічну інтонаційність мелосу та незвичне для європейського слухача вокальне мовлення. Як ми вже вказували, китайська – це близько 420 складів, які мають визначену структуру: початковий голосний звук (ініціал) та завершальний голосний (фінал). Причому в цій мові не має дзвінкх приголосних, що позбавляє вокальне мовлення пружності, а глухі приголосні, в свою чергу, додають звучанню шиплячий призвук. А от фінали вимовляються із направленням звуку до носових пазух, що надає звучанню характерного «котячого» відтінку.

Крім того, велика увага в співацькій культурі Китаю приділялася емоційному забарвленню «музичного повідомлення», напруженість яко-



го досягалася за рахунок тембральних фарб та використання гранично високого регістру. Зазначимо, що надання переваги високим регістрам є втіленням китайських естетичних настанов, згідно до яких красивим вважається високий тембр людського голосу та музичних інструментів (власне, те саме ми спостерігаємо в мовленнєвих традиціях).

Ще одним важливим аспектом мови, що вплинув на вокальну культуру Китаю, є її досить складна ритмічна організація. Так, Го Найань пише «Специфіка китайської мови здійснює вплив і на ритм музики. Хоча в мові є ударні та ненаголошені склади, вони є менш вираженими, ніж тони. Внаслідок цього ритм мелодій часто не відповідає звичному принципу чергування слабких і сильних долей, набуваючи звучання, яке базується скоріше на чергуванні тонів» (Го Найань, 1984: 66).

Підсумовуючи, скажемо, що мова стала визначальним фактором у розвитку китайського вокального мистецтва, котре довгий час переважно розвивалося в пісенних жанрах, а згодом вплинуло на феномен «Пекінської опери», що існує вже понад 200 років і є вершиною розвитку декількох сфер китайського мистецтва – театру, музики, хореографії, живопису тощо.

Зрозуміло, що всі ці особливості мови впливають не тільки на мислення співака, але й на формування його мовленнєвого апарату. На це вказує, зокрема, Т. Мадишева (2002: 7): «Звучання мови є домінантою в створенні “звукового” образу виконавцем: фоніка мови впливає і на поетичну творчість, і на творчість композитора, виконавця, перекладача». Тут перед нами постає запитання щодо можливості зворотного процесу, а саме – чи можуть зміни у вокальній культурі вплинути на мову вербальну? Таке, здавалося б, парадоксальне запитання є результатом усвідомлення процесів, що відбуваються в сучасному Китаї. Адже з початку ХХ ст., коли перші, ледь помітні прояви глобалізаційного процесу поставили перед співаками та вокальними педагогами завдання, пов’язані із необхідністю осягнення механізмів функціонування мистецтва інших країн, його стилістики, жанрової системи й, головне, мови – і вербальної, і музичної, структура вокального мистецтва Китаю змінилася майже докорінно. На сьогодні вона практична тотожна тому, що ми можемо знайти в будь-якій європейській країні:



- розподіл на народну, академічну та естрадну сфери;
- система підготовки фахівців, що спирається на синтез національних та світових надбань;
- музична індустрія, що намагається задовольнити смаки і професіоналів, і любителів.

Але, на наш погляд, є дещо, що суттєво відрізняє вокальне мистецтво сучасного Китаю від інших національних шкіл співу. Це питання мови. Адже співак, який прагне вдосконалитися в академічному вокальному мистецтві, не просто стикається з необхідністю вивчення іншої мови, що допоможе йому дотримуватися сучасної практики виконання творів мовою оригіналу. Він змушений перебудувати весь артикуляційний апарат, без чого неможливо оволодіння *bel canto* як базовою вокальною технікою. Це призводить до трансформації всієї системи вокального мистецтва Китаю, адже вокальна мова «обумовлює не тільки образно-емоційну природу виконавства, а також й інтонаційну та фонетичну своєрідність музично-мовної інтонації...» (Мадишева, 2002: 7).

Висновки. Вербальний компонент є важливою складовою вокальної культури, адже він є репрезентантом національної картини світу і через свої структури втілює специфіку мислення конкретного народу. Мова визначає всі параметри мелосу – семантичні, інтонаційні, композиційні, емоційні тощо. Найбільш наочним доказом цього є народна пісенна культура, що є підґрунтям подальшого формування академічних жанрів музичного мистецтва. В цьому сенсі вокальна культура Китаю є унікальним явищем, в якому академічна культура сформована шляхом запозичення культурних надбань інших країн. При цьому, одним з найголовніших маркерів цього процесу є асиміляція саме музично-мовленнєвих ресурсів.

ЛІТЕРАТУРА

- Го, Найань (1984). Современная музыка и наследие прошлого. *Культуры: диалог народов мира*, 4, 65–71.
- Голубовська, І. (2009). Константи національної ментальності у дзеркалі китайської мови. *Спадщина Омеляна Прицака і сучасні гуманітарні науки*. Київ: Аратта, 83–93.

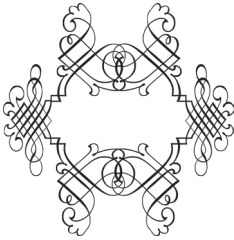


- Гумилев, Л. Н. (1990). *Этногенез и биосфера Земли*. (3-е изд.). Ленинград: Гидрометеиздат, 527.
- Гуревич, А. Я. (1993). *Исторический синтез и Школа “Анналов”*. Москва: Индрик, 328.
- Дарвин, Ч. П. (2013) *Происхождение человека и половой подбор*. Москва: Книга по требованию, 464.
- Мадишева, Т. П. (2002). *Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика*. Харків: Штрих, 160.
- Уайт, Л., (2006). *Понятие культуры. Антология исследований культуры. Интерпретации культуры*. Санкт-Петербург: СПбГУ.

REFERENCES

- Darvin, Ch. P. (2013). *Proishozhdenie cheloveka i polovoy podbor [Human origin and gender selection]*. Moscow: Kniga po trebovaniyu, 464 [in Russian].
- Go, Nayan (1984). *Sovremennaya muzyka i nasledie proshlogo [Contemporary music and heritage of the past]*. *Kultury: dialog narodov mira [Cultures: dialogue of the peoples of the world]*, 4, 65–71 [in Russian].
- Gumilev, L. N. (1990). *Etnogenez i biosfera Zemli [Ethnogenesis and the Earth's biosphere]*. Leningrad: Gidrometeoizdat, 527 [in Russian].
- Gurevich, A. Ya. (1993). *Istoricheskiy sintez i Shkola “Annales” [Historical synthesis and the “Annales” School]*. Moscow: Indrik, 328 [in Russian].
- Holubovska, I. (2009). *Konstanty natsionalnoi mentalnosti u dzerkali kytayskoi movy [Constants of national mentality in the mirror of the Chinese language]*. *Spadshchyna Omeliana Pritsaka i suchasni humanitarni nauky [The legacy of Omelyan Prysak and modern humanities]*. Kyiv: Aratta, 83–93 [in Ukrainian].
- Madsheva, T. P. (2002). *Spivak i mova. Kultura spivu movoiu oryhinalu: teoriia i praktyka [A singer and language. The culture of singing in the original language]*. Kharkiv: Shtrykh, 160 [in Ukrainian].
- Uayt, L. (2006). *Ponyatie kultury. Antologiya issledovaniy kultury. Interpretatsii kultury [Culture concept. Anthology of cultural studies. Interpretations of culture]*. St. Petersburg: SPbGU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 3.02.2020 р.



Розділ 2.

Жанрово-стильові та інтерпретаційні аспекти практики композитора й виконавця

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.082.2

DOI 10.34064/khnum2-2110

Гребенюк Н. Є.

ORCID 0000-0003-1279-2183

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

Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта в аспекті його пісенного мислення

АНОТАЦІЯ ■ Гребенюк Н. Є. Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта в аспекті його пісенного мислення. ■ Пісенність розглядається як одна з констант індивідуального мислення Ф. Шуберта, що охоплює всі сфери його творчості, набуваючи універсального значення. Відзначається наявність в музичній науці певної традиції вивчення впливу пісенності на інструментальні опуси композитора (В. Донадзе, І. Лаврентьева, Ю. Хохлов, І. Карачевцева, У. Кіндерман та ін.). Зазвичай дослідники звертають увагу на інтонаційну близькість шубертівських творів різних жанрів та певні принципи формоутворення, що корегують класичні структури інструментального походження. У статті формулюється питання про деякі властивості будови пісень і вокальних циклів Ф. Шуберта, які забезпечують їх органічне застосування в інших жанрових умовах. Відзначається, що у ряді випадків (куплетні мініатюри зі складно побудованими композиційними одиницями, багатотемні структури з розвиненим словесно-музичним сюжетом, цикли



вокальних мініатюр) спостерігається принцип музичної драматургії наскрізного типу в сукупності з композиційною дискретністю. Таке сполучення збігається з ідеєю розвитку, що притаманна сонатності, та, водночас, дозволяє перевтілити її в інші логічні закономірності. Для апробації евристичності даного погляду увагу сфокусовано на трьох останніх фортепіанних сонатах Ф. Шуберта: c-moll, A-dur, B-dur. Створені незадовго до смерті автора, вони демонструють досягнення ним тієї стильової єдності, що дозволяє вбачати в піснях та інструментальних опусах митця дію загальних естетико-художніх принципів. Робиться висновок про перехід формотворчих відкриттів Ф. Шуберта в піснях, як обумовлених поза-музичним планом їхнього змісту, в фортепіанні сонати в якості іманентно-музичних властивостей. ■ **Ключові слова:** *пісенність, фортепіанна соната, наскрізний розвиток, циклічність, формобудування.*

АННОТАЦІЯ ■ Гребенюк Н. Е. Последние фортепианные сонаты Шуберта в аспекте его песенного мышления. ■ Песенность рассматривается как одна из констант индивидуального мышления Ф. Шуберта, охватывающих все сферы его творчества, приобретаая универсальное значение. Отмечается наличие в музыкальной науке определённой традиции изучения влияния песенности на инструментальные опусы композитора (В. Донадзе, И. Лаврентьева, Ю. Хохлов, И. Карачевцева, У. Киндерман и др.). Обычно исследователи обращают внимание на интонационную близость шубертовских сочинений разных жанров и определённые принципы формообразования, корректирующие классические структуры инструментального происхождения. В статье формулируется вопрос о некоторых свойствах строения песен и вокальных циклов Шуберта, которые обеспечивают их органичное использование в других жанровых условиях. Отмечается, что в ряде случаев (куплетная миниатюра со сложно построенными композиционными единицами, многотемные структуры с развитым словесно-музыкальным сюжетом, циклы вокальных миниатюр) прослеживается принцип музыкальной драматургии сквозного типа в совокупности с композиционной дискретностью. Такое сочетание совпадает с идеей развития, присущей сонатности, и, в то же время, позволяет превратить её в другие логические закономерности. Для апробации эвристичности данного взгляда внимание сфокусировано на трёх последних фортепианных сонатах Ф. Шуберта: c-moll, A-dur,



В-дур. Созданные незадолго до смерти автора, они демонстрируют достижение им того стиливого единства, которое позволяет видеть в песнях и инструментальных опусах художника действие общих эстетико-художественных принципов. Делается вывод о переходе формообразующих открытий Ф. Шуберта в песнях, как обусловленных вне-музыкальным планом их содержания, в фортепианные сонаты в качестве имманентно-музыкальных свойств. ■ **Ключевые слова:** *напевность, фортепианная соната, сквозное развитие, цикличность, формообразование.*

ABSTRACT ■ Hrebenuk Nataliia. F. Schubert's last Piano Sonatas in the aspect of his song-like thinking

■ **Background.** Close relationships to a song is one of the constants of F. Schubert's individual thinking. As it embraces all the genre spheres in composer's heritage, it acquires a universal status, resulting in interchange of author's findings in chamber-vocal and instrumental works, particularly piano ones. The researchers reveal influence of songs in non-song works by F. Schubert on two main levels: intonationally-thematical and structural. This raised a question about premises, which had created conducive conditions for integration of compositional principles, characteristic for songs and instrumental works by F. Schubert. This question is regarded on the example of three last Piano Sonatas by F. Schubert. Having been written in proximity to composer's death, they demonstrated unity of composer's style, achieved by him by integrating his innovations in song and instrumental genres into a unity of the highest degree.

Objectives and methodology. The goal of the given article is to study the structure of selected songs by F. Schubert, marked by throughout dramatic development, and to reveal their influence on composer's last piano sonatas. In order to achieve these goals, compositionally-dramaturgical and comparative methods of analysis were used.

Theoretical preconditions. As a reference point for studying of influence of F. Schubert's songs on his instrumental works, we might consider an article by V. Donadze (1940). In this research author for the first time formulated a view on composer's song lyricism not only as on central element of his heritage, but also as on a factor, penetrating and uniting all the genres, in which the composer had worked. Thus, concept "song-like symphonism" entered musicological lexicon. The fruitful idea about song-like thinking of F. Schubert found rich development



in numerous works of researchers of next generations and keeps its relevance up to nowadays.

Results. Even in the one of the very first masterpieces of a song – “Gretchen am Spinnrade” – the author creates unique composition, organized by a circular symbol, borrowed from J. W. Goethe’s text. Using couplet structure as a foundation, F. Schubert creates the structure in a way, creating illusion of constant returning to the same thought, state, temporal dimension. The first parts of every couplet repeat, the second ones – integrate into a discrete, although definitively heading to a culmination, line of development. Thus, double musical time emerges simultaneously cyclical and founded on an attempt to achieve a goal. In the sonata *Allegri*, regarded in this article, the same phenomenon is revealed in interaction of classical algorithm of composition and functional peculiarities of recapitulations, which are transformed into variants of exposition. As an example of combination of couplet-born repetitions with throughout development we may name song “Morgengruss” from “Die schöne Müllerin”. The same method of stages in the exposition and recapitulation can be found in sonata *Allegro* of Sonata in C Minor. Polythematic strophic structure with throughout development is regarded on example of “Kriegers Ahnung” (lyricist Ludwig Rellstab) from “Der Schwanengesang”, which is compared to *Andante* from the before mentioned Sonata. Special attention is drawn to the cases in which cyclical features, characteristic for F. Schubert’s songs, find their way into sonata expositions and recapitulations. In the first movement of Sonata in B-flat Major these chapters of musical structures consist of three quite protracted episodes, which might be identified as first subject, second subject and codetta, respectively. Each of these episodes has its own key, image and logic of compositionally-dramaturgic process, while being marked by exhaustion of saying, which approximates the whole to a song cycle.

The logic governing the succession of the episodes is founded not on causation (like in classical sonata expositions and recapitulations), but on the principles of switching from one lyrical state to another. The same patterns of structure are conspicuous in exposition and recapitulation of the first movement of Sonata in C Minor, in which the first section is marked by throughout development, the second one is a theme with two different variations, and the third one, the one recreating the process of rumination, with long pauses and fermatas, interrupting graduality of the movement, is founded on the contrast between playful and lyrical



states. The outer movements of Sonata in A Major consist of several episodes. The first subject in ternary form has contrasting middle section; quite uncommon for F. Schubert linking episode dilates so much its function of “transition” is almost lost; enormous second subject eclipses the codetta in every section; it is an unique world, a palette of moods, images, musical events.

Conclusions. Innovativity, characteristic for F. Schubert in the field of Romantic song, reveals itself not only in the spheres of images and emotions, musical language, interaction between vocal melody and piano part, but also in the organization of a structure. This allowed to re-evaluate means of organization of compositionally-dramaturgic process in piano sonatas by the composer as in the genre of instrumental music. While in the songs and song cycles these principles of structure were closely connected to extra-musical content, conditioned by it, in instrumental works, specifically, in piano sonatas, they became a feature of the musical content, immanent for music. This particularly helps to explain, why is it possible to use these principles without song-like intonations, usual for them. By the same token, even in this “isolated” variant they remind of their song origin, so songs and song cycles by F. Schubert become a “program” of his piano sonatas and works in another instrumental genres, in a similar fashion to opera, which has become crucial source for development of classical symphony. ■ **Key words:** *song, piano sonata, throughout development, cycle, structure.*



Вступ. Пісенність є однією з констант індивідуального мислення Ф. Шуберта. Охоплюючи всі жанрові сфери творчого спадку композитора, вона набуває універсального значення, наслідком чого стає взаємообмін здобутків автора в камерно-вокальних та інструментальних, зокрема, фортепіанних, опусах. Дослідники спостерігають прояви пісенності в неписаних творах Ф. Шуберта на двох рівнях художнього тексту: інтонаційно-тематичному та формоутворюючому. У зв'язку з цим виникає питання про умови, за яких стає можливим органічне злиття композиційних принципів, притаманних шубертівським пісням, з одного боку, та інструментальним творам, з іншого. До таких слід віднести, по-перше, камерно-вокальні мініатюри зі складно побудованими строфами, по-друге, – багатотемні композиції з розвине-



ним словесно-музичним сюжетом, по-третє, пісенні цикли, відзначені специфічними засобами організації багаточастинного цілого. У всіх названих випадках спостерігається принцип музичної драматургії, що надає пісенним формам властивості *наскрізного розвитку*, кореспондуючи з ключовою ідеєю сонатності.

Отже, йдеться про виявлення таких властивостей пісень Ф. Шуберта, які сприяють природному включенню пісенних структур в інструментальні форми. Дане наукове положення доцільно розкрити і конкретизувати на матеріалі трьох останніх сонат Ф. Шуберта: c-moll, A-dur, B-dur. Написані у вересні 1828 р., тобто незадовго до передчасної смерті автора, вони демонструють ту єдність стиля композитора, якої він досяг, «схрестивши» свої художні відкриття в пісенній та інструментальній царинах творчості. Виявлення цієї єдності в останніх фортепіанних сонатах Ф. Шуберта є **метою пропонованої статті**.

Аналіз наукових публікацій за обраною темою дослідження.

Точкою відліку для вивчення питання про вплив пісенності на інструментальні твори Ф. Шуберта можна вважати давню статтю В. Донадзе (1940), присвячену симфонії h-moll митця. В ній майже вперше висловлена думка про пісенну лірику композитора не тільки як центр його творчості, але й фактор, що пронизує і об'єднує всі жанри, до яких звертався майстер. Це дозволяє досліднику висунути поняття «пісенного симфонізму» (Донадзе, 1940: 54–55), яке увійшло в науковий термінологічний апарат музикознавства. В. Донадзе також виявляє в супроводі головної теми сонатного *allegro* запозичення музичного матеріалу з пісні 1818 р. (там само: 59) та наводить плідне спостереження щодо оперування Ф. Шубертом у симфонії радше даністю, ніж результатом (там само: 68). У подальшому, розгляд інструментальних творів композитора з цих позицій набуває широкого розповсюдження в роботах І. Лаврентьєвої, присвячених впливу пісенності на формоутворення в симфоніях Ф. Шуберта (Лаврентьєва, 1967; 1974), П. Вульфюса – в контексті розгляду класичного і романтичного в інструментальних ансамблях композитора (Вульфюс, 1974), Г. Краукліса щодо його фортепіанних сонат (Краукліс, 1963, 1975) та ін. Загалом виділяються такі вектори вивчення проявів пісенності в інструментальних жанрах Ф. Шуберта: на рівні ліричного висловлення, інтонаційного складу,



варіантно-варіаційних методів розвитку, проникнення строфічності в сталі форми інструментальної музики та, чи не в першу чергу, – сонатну, запозичення тематизму з авторських пісень. У недавніх дослідженнях пісенність в комплексі своїх проявів розглядається як маркер творчої зрілості Ф. Шуберта в різних сферах його композиторської діяльності, про що пише, зокрема, І. Карачевцева (2015). До проблеми формоутворення в інструментальних композиціях австрійського романтика звертається Ч. Розен (Rosen, Ch., 1997), відзначаючи суттєве переосмислення Ф. Шубертом співвідношення «частка-ціле», обумовлене відмовленням від зв'язуючих засобів, що нагадує принципи циклізації пісенних мініатюр або багатотемний склад окремої мініатюри. Пряму залежність інструментальних шубертівських форм від пісенних відмічає У. Кіндерман (Kinderman, W., 1997). Отже, питання про вплив пісенності на інструментальні твори Ф. Шуберта активно обговорюється в науковій літературі, що доводить актуальність обраної теми статті: основна увага в ній приділяється саме взаємообміну в сфері формобудування шубертівських пісень та його фортепіанних сонат. Зауважимо, що пісенність виявляється в них або в комплексі інтонаційних та композиційних засад, або на одному з цих рівнів художнього тексту. Тобто, за принципами організації вплив пісенних форм може спостерігатися, а в інтонаційному плані – ні.

Методологія дослідження обумовлена постановкою наукової проблеми та метою пропонованої статті, тому перевага віддається композиційно-драматургічному та порівняльному методам.

Виклад основного матеріалу. Вже в одному зі своїх пісенних шедеврів – «Гретхен за прядкою» – молодий автор демонструє неабияку винахідливість щодо організації композиційно-драматургічного процесу. Зовні він не відступає від звичайної куплетної форми, скориставшись принципом повторюваності структурних одиниць і тематичного матеріалу. Насправді ж, Ф. Шуберт підкорює її оригінальній ідеї формобудування, підказаною самим віршем Й. В. Гете й сюжетною ситуацією. Ця ідея реалізується у формулі кола, яка охоплює водночас і зміст пісні, і її композиційно-драматургічні закономірності. По колу рухається думка героїні, яка то поринає в спогади, то повертається до нестерпної туги за втраченим щастям. У графічному вигляді



коло відбивається в *perpetuum mobile* фортепіанної партії, втілюючи образ прядки як явища об'єктивної реальності, частини побутового інтер'єру, з одного боку, та як символ нескінченності людських страждань, з іншого. Ідея коловорота визначає структуру кожного куплету, перша частина якого залишається майже незмінною, а друга виступає носієм наскрізного розвитку, спрямованого до кульмінації-зриву з подальшим поверненням до початкового слова-образа пісні. Отже, наскрізний процес має дискретний характер, внаслідок чого розвиваючі частини куплетів втрачають лінійно-поступовий рух, притаманний наскрізним композиціям інструментального, насамперед, сонатного, типу. Таким чином, встановлюються два виміри музичного часу: циклічний, заснований на послідовному поверненні до вихідної точки, та лінійно-дискретний, але спрямований. У сонатних *allegri* розглядуваних фортепіанних сонат така двоїстість музичного часу спостерігається в крупному плані, в збереженні загального алгоритму композиційних подій та, водночас, у функціональних особливостях реприз, які стають не стільки узагальненням результатів попереднього процесу, скільки варіантом експозиції, поверненням до вихідного моменту розгортання музичної думки. Не в останню чергу, цьому сприяє необов'язковість приведення до центральної тональності побічної партії в репризі, тобто збереження тонального біцентризму цього розділу із закріпленням головної лише в зоні заключної. На наш погляд, це є наслідком тяжіння композитора до фіксації даності, про яке йдеться в згадуваній вище статті В. Донадзе, точніше – до утримання цілісності, що складається з сукупності різного, а не із зіткнення протилежностей. Подібно до пісні «Гретхен за прядкою», виникає подвійний вимір подій, паралелізм їхнього співіснування. Прикладом може слугувати сонатне *allegro* сонати В-dur, де, минаючи будь-які зв'язки, в експозиції зіставлені контрастні за настроєм розділи в тональностях В-dur – fis-moll – F-dur. У репризі цей ланцюжок представлений як В-dur – h-moll – В-dur, тобто зі збереженням далекого ступеню спорідненості головної та побічної партій.

Цікавим прикладом сполучення повторності цілого за умов наскрізного розвитку всередині куплету є пісня «Ранкове привітання» з циклу «Чарівна млинка». Повторність точних за музикою купле-



тів сполучається зі спрямованим рухом кожного з них. Кожна композиційна одиниця пісні процесуальна, містить різні відтінки настроїв, при цьому монолог фактично перетворюється на внутрішній діалог. Виділяються три його етапи: від ніжного привітання коханої – через сумніви її любові – до рішення знову відправитися в подорож. Подібна ситуація – поза сюжетно-персонажними обставинами – спостерігається в першій частині Фортепіанної сонати c-moll Ф. Шуберта, де рішуча головна тема, що викликає в пам'яті тему 32 варіацій Л. Бетховена в тій самій тональності, перетворюється на свій благальний варіант, який непомітно переходить у світлий мажорний образ, що дарує надію. Надалі – в експозиції, а потім у розробці – дана колізія не знаходить ані продовження, ані розвитку, лише знову з'являючись у репрізі.

Особливий випадок взаємодії строфічності та наскрізного розвитку спостерігається в піснях багатотемного плану, де одночасність збігається з прикметами циклічності, а композиційна повторюваність проявляється в експозиційному показі подібних структурних одиниць.

Наведемо пісню «Передчуття війна» на слова Л. Рельштаба зі збірника «Лебедина пісня». Нагадаємо, що такі форми, де кожний епізод базується на власному тематизмі, настрої, має свою тональність і швидкісні показники, Ю. Хохлов (1997) називає «рапсодичними». На нашу думку, їх можна вважати перехідною формою між простою куплетною та циклічною. Подібно до «Гретхен за прядкою», тут стикаються сьогодення та минуле. Однак Ф. Шуберт уникає циклічності коловорота, лише в останніх тактах пісні повертаючи героя до дійсності, але вже не стільки теперішньої, скільки трагічної майбутньої. Композитор знов звертається до прийому символізації змісту, використовуючи у фортепіанній партії ритмічну фігуру сарабанди.

Паралеллю до цієї пісні виступає *Andante* з Фортепіанної сонати B-dur Ф. Шуберта. Воно написано у складній тричастинній репрізній формі з розвиненою середньою частиною. У драматургічному плані це *Andante*, аналогічно «Передчуттю війна», засновано на контрасті між скорботними крайніми частинами та піднесеною, інколи навіть переможною за емоційним станом, середньою. Це протиставлення підкреслюється ладовими засобами. Композитор обирає в якості вихідної тональності cis-moll, який зазвичай пов'язаний у його твор-



чості з почуттям глибокої туги, безнадійності, а також сповідальності. На противагу цьому, у середній частині Ф. Шуберт звертається до A-dur, який завжди асоціюється в його піснях з радісним очікуванням. В репрізі тонкими гармонічними засобами – наприклад, замість зіставлення cis-moll і E-dur в першій частині *Andante* мінорна тоніка зіставляється з акордом C-dur – автор немовби дарує слухачам образ світлого видіння, завершуючи всю «історію душі» однойменним Cis-dur. Побудові драматургічного «сюжету» сприяє принцип «узагальнення через жанр» (А. Альшванг), що використовується Ф. Шубертом. В крайніх частинах *Andante* панує змішана стилістика пісні та сарабанди, загострена в репрізі пунктирною фігурою октавних ходів. У середній – завдяки варіантно-варіаційному розвитку тематизм набуває то маршових, активних, то ліричних, мрійливих, фарб.

Відмовляючись у своїх сонатних *allegri* від сполучної партії, або переосмислюючи її, змінюючи в експозиціях і репрізах класичний біцентризм тернарністю, виокремлюючи їхні розділи у відносно завершені організми, Ф. Шуберт, тим самим, створює передумови для виникнення паралелей з циклічністю, що притаманна вокальній музиці. Адже композиція його пісенних циклів базується на системі переключень з одного ліричного стану до іншого, оминаючи причинно-наслідкову логіку, яка замінюється ланцюжком типово романтичних «раптовостей». У першій частині Сонати B-dur чітко вирізняються три розділи, кожний з яких має власний образно-тематичний профіль, тональний центр та композиційно-драматургічні закономірності. Головна партія написана в тричастинній репрізній формі з динамізованою репрізою, що виникає на хвилі динамічного і енергетичного зростання, сприймаючись як кульмінація. Побічна партія відмічена проявами тематичного розвитку, мінливістю настрою, раптовістю подієвих поворотів та укладається у двочастинну форму з кодою. У заключній партії з'являється новий образний нахил: грайливість, що змінюється немовби спогадами про переживання, які відбиті в побічній. Загалом цей розділ уміщується в два тематично різні епізоди, в першому з яких царює остинатний рух, у другому – деяка фрагментарність висловлення, що обумовлена переривчастою течією музичної думки, довгими зупинками на паузах з ферматами, що відбиває реальний про-



цес міркувань, ситуацію внутрішнього діалогу. Такий насичений різними психологічними проявами особистості драматургічний сюжет з частою зміною тематизму та засобів його викладення обертається множинністю композиційних одиниць, що додає сонатній експозиції схожості з низкою окремих висловлювань-пісень, які входять до вокального циклу. До речі, показові розбіжності в трактуванні структури цього сонатного *allegro* обумовлені вторгненням в нього іншої жанрово-композиційної логіки (див.: Крауклис, 1963, 1975; Хохлов, 1998). В першій частині Сонати c-moll головна партія, що описана вище, змінюється побічною – темою з двома контрастними варіаціями, пронизаною гармонічно напруженим розвитком, яка, в свою чергу, чітко відділена від заключної на власному музичному матеріалі.

Особливою розлогістю та багатоепізодністю відрізняється експозиція сонатного *allegro* A-dur. Вона складається з тричастинної головної партії, сполучної як самостійного епізоду, величезної побічної, репризи, яка виконує функцію заключної. Не менш цікавою є рондо-соната фіналу цього циклу, де побічна партія сприймається як майже самостійна мініатюра з безліччю варіантів вихідної теми.

Зауважимо, що не всі композиційні одиниці, які утворюють розглянуті сонатні експозиції та репризи, засновані на пісенному, або ширше – жанровому, матеріалі. Ф. Шуберт користується тими принципами побудови музичної форми, котрі склалися в його окремих піснях та пісенних циклах. Їх «приживлення» до суто інструментальних розкриває інший, ніж у композиторів-класиків, тип музичної логіки, прокладаючи шлях до оновлення традиційних форм та самого розуміння ідеї розвитку, що знайшло відбиття в творах наступних поколінь австро-німецьких романтиків аж до межі XIX–XX ст.

Висновки. Інноваційність, що притаманна Ф. Шубертові в царині романтичної пісні, знайшла прояв не тільки у сферах образно-емоційного складу, музичної мови, взаємодії вокальної мелодики і фортепіанної партії, співвідношення інтонаційності та словесного начала, але й в області формотворення. Це надало можливість для переосмислення засобів організації композиційно-драматургічного процесу в інструментальних жанрах, зокрема – фортепіанних сонатах. Якщо в піснях і вокальних циклах знайдені принципи структурування твору



та тип музичної логіки були тісно пов'язані з позамузичним планом художнього змісту, обумовлені їм, мотивовані самим складом тексту поетичного оригіналу, то в інструментальних опусах, в тому числі в розглянутих фортепіанних сонатах, вони перевтілювалися у власне музичне надбання, іманентні властивості музичного мистецтва. Цим, зокрема, пояснюється сполучення переосмислених вокальних форм в інструментальних композиціях не тільки з пісенною або жанровою інтонаційністю, але й зі стилістикою будь-якого іншого типу. Проте, у «знятому» вигляді вони нагадують про своє походження, тому пісні та вокальні цикли Ф. Шуберта можна вважати своєрідною «програмою» його фортепіанних сонат і інших жанрів інструментальної музики, подібно до опери, що стала живильним джерелом для класичної симфонії.

ЛІТЕРАТУРА

- Вульфийус, П. (1974). *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. На материале инструментальных ансамблей*. Москва: Музыка, 83.
- Донадзе, В. Г. (1940). Симфония h-moll Шуберта. В кн. *Очерки по истории и теории музыки*, ч. 2, сс. 51–99. Ленинград: [Гос. НИИ театра и музыки].
- Карачевцева, І. М. (2015). *Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично-історичній ситуації 1810–1820 років*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Коврига, Г. (1972). Сквозная форма в песнях Шуберта. В кн. *Вопросы музыкальной формы*, вып. 2, 139–165. Москва: Музыка.
- Крауклис, Г. В. (1963). *Фортепианные сонаты Шуберта*. (Путеводитель). Москва: Музгиз, 120.
- Крауклис, Г. В. (1975). Фортепианное творчество Шуберта. В кн. *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн. 1, сс. 216–261. Москва: Музыка.
- Лаврентьева, И. В. (1969). *Симфонии Шуберта и некоторые проблемы его симфонического стиля*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория. Москва, 28.
- Лаврентьева, И. В. (1974). Влияние песенности на формирование в симфониях Шуберта (к вопросу о взаимодействии вокальных и инструмен-



- тальных принципов в песенном симфонизме). В кн. *О музыке. Проблемы анализа*, 164–194. Москва: Советский композитор.
- Хохлов, Ю. Н. (1998). *Фортепианные сонаты Франца Шуберта*. Москва: Эдиториал УРСС, 528.
- Хохлов, Ю. Н. (1997). *Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту*. Москва: Куншт, 404.
- Kinderman, W. (1997). Schubert's piano music: Probing the human condition. In C. Gibbs (Ed.), *The Cambridge Companion to Schubert (Cambridge Companions to Music)*, pp. 155–173. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, Ch. (1997). *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 533.

REFERENCES

- Donadze, V. G. (1940). Simfoniya h-moll Schuberta [F. Schubert's Symphony in B Minor]. In *Ocherki po istorii i teorii muzyki [Essays on the history and theory of music]*, part 2, pp. 51–99. Leningrad: [Gos. NII teatra i muzyki] [in Russian].
- Karachevtseva, I. M. (2015). *Skrypkovy sonaty K. Vebera, F. Shuberta, F. Mendelsona u muzychno-istorychnii sytuatsii 1810–1820 rokiv [Violin sonatas by C. M. Weber, F. Schubert and F. Mendelssohn in musically-historic situation of 1810s–1820s]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy, Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Khokhlov, Yu. N. (1997). *Stroficheskaya pesnya i ee razvitie ot Glyuka k Shubertu [Strophic song and its development from Ch. Gluck to F. Schubert]*. Moscow: Kunsht, 404 [in Russian].
- Khokhlov, Yu. N. (1998). *Fortepiannyye sonaty Frantsa Shuberta [F. Schubert's Piano Sonatas]*. Moscow: Editorial URSS, 528 [in Russian].
- Kinderman, W. (1997). Schubert's piano music: Probing the human condition. In C. Gibbs (Ed.), *The Cambridge Companion to Schubert (Cambridge Companions to Music)*, pp. 155–173. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovriga, G. (1972). Skvoznaya forma v pesnyakh Shuberta [Through-composed form in songs by F. Schubert]. In *Voprosy muzykalnoy formy [Questions of musical form]*, iss. 2, 139–165. Moscow: Muzyka [in Russian].



- Krauklis, G. V. (1963). *Fortepiannye sonaty Shuberta [F. Schubert's Piano Sonatas]*. (Guide). Moscow: Muzgiz, 120 [in Russian].
- Krauklis, G. V. (1975). Fortepiannoye tvorchestvo Shuberta [Piano works by F. Schubert]. In *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany of the XIX century]*, vol. 1, pp. 216–261. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Lavrenteva, I. V. (1969). *Simfonii Shuberta i nekotorye problemy ego simfonicheskogo stilya [F. Schubert's symphonies and selected problems of his symphonical style]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Conservatory. Moscow, 28 [in Russian].
- Lavrenteva, I. V. (1974). Vliyaniye pesennosti na formoobrazovaniye v simfoniakh Shuberta (k voprosu o vzaimodeystvii vokalnykh i instrumentalnykh printsipov v pesennom simfonizme) [Influence of songs on the structure of F. Schubert's symphonies (to the problem of interaction of vocal and instrumental principles in song-like symponism)]. In *O muzyke. Problemy analiza [About music. Problems of analysis]*, pp. 164–194. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Rosen, Ch. (1997). *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 533.
- Vulfius, P. A. (1974). Klassicheskie i romanticheskie tendentsii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumentalnyh ansambley [Classical and Romantic tendencies in Schubert's works: on the material of chamber ensembles]. Moscow: Muzyka, 83 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2020 р.



УДК 78.071.1(430)(092):784.1.083.2.071.2

DOI 10.34064/khnum2-2111

Харакоз Г. В.

ORCID 0000-0002-4076-1264

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

Жанрово-виконавська специфіка хорової фуґи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a)

АНОТАЦІЯ ■ Харакоз Г. В. **Жанрово-виконавська специфіка хорової фуґи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a).** ■ Статтю присвячено вивченню особливостей хорової фуґи як самостійного жанру вираження композиторського задуму в контексті загальної теорії фуґи. Досліджені специфічні жанрово-виконавські фактори, які суттєво впливають на її музичний тематизм: текст (його структура та зміст), теситурні можливості виконавців, тембрально-фактурні характеристики голосів та ін. Завдяки порівняльному аналізу хорової фуґи BWV 131 та її органної версії BWV 131a встановлено та проаналізовано низку розбіжностей, які зумовлені виконавською специфікою обох варіантів, і на цій основі узагальнено типологічні властивості хорової фуґи. ■ **Ключові слова:** *хорова фуґа Й. С. Баха, хорова фактура, співвідношення тексту та музики, теситурно-регістрові принципи, тембрально-фактурна специфіка.*

АННОТАЦІЯ ■ Харакоз А. В. **Жанрово-исполнительская специфика хоровой фуґи Баха (на примере сравнительного анализа BWV 131 и BWV 131a).** ■ Статья посвящена изучению особенностей хоровой фуґи как самостоятельного жанра выражения композиторского замысла в контексте общей теории фуґи. Исследованы специфические жанрово-исполнительские факторы, которые существенно влияют на её музыкальный тематизм: текст (структура и содержание), теситурные возможности исполнителей, тембрально-фактурные характеристики голосов и др. Благодаря сравнительному анализу хоровой фуґи BWV 131 и её органной версии BWV 131a уста-



новлен и проанализирован ряд разногласий, обусловленных исполнительской спецификой обоих вариантов, и на этой основе обобщены типологические свойства хоровой фуги. ■ **Ключевые слова:** *хоровая фуга И. С. Баха, хоровая фактура, соотношение текста и музыки, тесситурно-регистровые принципы, тембрально-фактурная специфика.*

ABSTRACT ■ Kharakoz Hanna. On the genre and performance peculiarities of J. S. Bach's choral fugue (on the example of comparative analysis of BWV 131 and BWV 131a).

■ **Background.** Despite the vast musical material associated with the embodiment in the choral texture of the highest polyphonic form – the fugue, there is lack of the literature that would outline the specificity of this arrangement, its fundamental principles. Many researchers have addressed choral polyphony on the material of the works of various composers. However, the problem of identifying the specificity of the choral fugue hasn't been highlighted yet as a major issue in domestic musicology. Among the most recent works, which include the consideration of the issue of choral fugue, we should mention the capital study by N. Simakova (2007). The author offers a classification of choral fugue, depending on the accompaniment presence or absence. N. Simakova points out the importance of the timbre content of the theme for emphasizing the figurative content of the words, since the most striking in the process of the deployment of the fugue is the register-timbre modus, and the timbre coloring of soprano, alto, tenor and bass gives a relief figurative representation.

Objectives. The article's subject is to reveal genre and performance peculiarities of the choral fugue "Und er wird Israel" from the cantata BWV 131 by Johann Sebastian Bach. The comparative analysis of two editions of the cantata – choral and instrumental (organ fugue BWV 131a) – reveals the determinants of the choral fugue connected with the peculiarities of its performance.

Methods. The study is based on systematic-analytical, comparative and semantic musicological approaches.

Results. Two factors play a particularly important role in a choral fugue – the verbal text and the timbre coloring of the voices. This way, both themes of the fugue sound vivid and recognizable even to the unaccustomed listener, since they have different text assigned to the theme and each theme is placed in the voice that corresponds to it tonally. The first theme – light and full of hope – is assigned



to the timbral voice that corresponds to it, such as the soprano, while the second theme is assigned to the timbral rich, “heavy” bass part. In any section of the cantata fugue, unlike in the organ version, the themes will be well recognizable thanks to the verbal text and the timbre coloring of the various voices, whereas the timbre of the organ, in comparison with the sound of the choral parts, is monolithic, and the sound “attack” is viscous, leading to a lack of separation in the melodic line. Thus, the presence of a verbal text, fixed to a particular theme (or part of it) and the timbral dramaturgy determine particularly the specificity of the choral fugue. However, the potential of the human voice is known to be limited by its tessitura depending the physical capabilities, which in turn affects the structure of the theme and the form in general. For the two-voice fugue theme, in which the author seeks to emphasize contrast, the timbre and tessitura peculiarities is the most convenient solution.

It is important to compare the musical material of the two versions, to search for the differences and their causes, which are connected with the possibilities of the instrumental presentation of the fugue. So, in order to adapt it for two-hand performance, in the organ work we occasionally observe simplification, “removal”, of the texture, as well as the addition of the musical text in order to “outplay” with the different functions using the manual keyboards and the pedal on the organ. An important feature of the choral fugue is the orchestra presence, its peculiar instrumental double, which gives it a special stability. As a rule, this or that instrument is attached to a particular timbre that is associated with specific parts of the chorus. In most cases, the orchestral part in a given cantata duplicates all of the theme material in the chorus. The orchestra also provides a solid harmonic foundation for the choral parts, especially where tonality could be interpreted in two ways. The alto part plays a passive role throughout the entire fugue, and a thematic lead is assigned to it only twice, and this is not accidental, since the alto part is “hidden” within the texture, and for a varied two-theme fugue, the comparison of different themes and their registers becomes important in the first place. In the cantata, the fugue is the culmination, the emotional climax of the entire cycle, it sounds rich and dense, and the bright timbre richness of the orchestra complements the general majestic character of the sound. In the organ fugue, however, it is vice versa: here one can sense the borders of the sections of the generally accepted fugue form much more clearly, and simplicity and elegance predominate. The presence of episodic moments of the redistribution



of the thematic material in one part between two different voices (belonging to one voice in the original choral source) testifies to the secondary nature of the timbre factor in the instrumental fugue; the main thing here is the presence of the thematic voice-conducting itself. Therefore, in the clavier (organ) arrangement, one theme can be observed in different voices. All these examples make it possible to consider the choral fugue as a unique, independent form enriched with its own specific features.

Conclusions. Despite the abundance of literature devoted to the fugue theory in general, the phenomenon of the choral fugue has so far received insufficient research attention. In order to understand the nature of the choral fugue, it is necessary to consider the influence that such specifically “choral” factors as timbre, register, tessitura, verbal text, ensemble, and others have on its structure. The comparative analysis of the musical scores of “Und er wird Israel” from Bach’s cantata BWV 131 and the organ fugue BWV 131a revealed differences between the choral primary source and its organ version, which makes it possible to consider them as factors contributing to a better understanding of the choral fugue peculiarities. ■ **Key words:** *J. S. Bach choral fugue, choral texture, multi-tempo fugue, relationship between text and music, timbral-factual peculiarities, tessitura-register principles.*



Постановка проблеми. Хорова fuga як самостійний вид музичного мислення в аспекті жанрово-виконавської специфіки наразі вивчена недостатньо. Вона має свої характерні риси, пов’язані з особливостями виконання, зумовленими, зокрема, такими факторами, як вербальний текст, тембральні і теситурно-регістрові умови, ансамбль і хорова фактура. У більшості випадків жанрово-виконавська специфіка хорової fugи безпосередньо впливає на будову теми, проти-складення та її форму в цілому. Даний аспект розглянуто на матеріалі двох різних за своїм виконавським складом версій однієї й тієї ж fugи Й. С. Баха – фінальної частини кантати BWV 131 і органної fugи BWV 131a.

Аналіз останніх публікацій за темою. Незважаючи на чималий музичний матеріал, пов’язаний із втіленням в хоровій фактурі вищої



поліфонічної форми – фуги, теоретичних відомостей, які висвітлювали б специфіку цього викладу, його фундаментальні принципи, небагато, хоча до хорової поліфонії на матеріалі творчості різних композиторів зверталися багато дослідників. Однак проблема виявлення специфіки хорової фуги як такої досі не ставилася у вітчизняному музикознавстві. Серед останніх робіт, які включають в себе розгляд низки питань хорової фуги, слід назвати капітальну працю Н. Сімакової (Симакова, 2007). Авторка пропонує класифікацію хорової фуги залежно від наявності або відсутності супроводу. Н. Сімакова наголошує також на важливості тембрового наповнення теми для підкреслення образного змісту слів, оскільки найяскравішим в процесі розгортання фуги є реєстрово-тембровий модус, і темброве забарвлення сопрано, альту, тенора і баса дає рельєфне образне уявлення (Симакова, 2007: 261).

Предметом даного дослідження є індивідуальні особливості хорової фуги. **Мета статті** – розкрити жанрово-виконавську специфіку хорової фуги «Und er wird Israel» BWV 131 Й. С. Баха; шляхом порівняльного аналізу двох її редакторських версій – хорової та інструментальної (органної) – встановити детермінанти хорової фуги, пов'язані з особливостями її виконавського складу.

Отже, **методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний, компаративний та семантичний музикознавчі підходи.

Виклад основного матеріалу. Кантата № 131 є однією з перших кантат Баха, написаних у Мюльгаузені 1707 або 1708 р.¹ Існує припущення, що цей твір був написаний молодим композитором в пам'ять трагічних подій, пов'язаних з пожежею 1707 р. в цьому місті (побічні натяки на це можна вгледіти в окремих текстах кантати). Кантата цілком присвячена молитві, зверненню до Господа з щирим проханням не залишати грішної людини і допомогти їй омитися від гріхів.

¹ А. Швейцер вказує на відмінність форми даної кантати від подальших, оскільки в ній автор використовував форму аріозо, яка пізніше вийшла з моди і була замінена речитативом. Наприкінці партитури кантати «Aus der Tiefe rufe ich» є примітка: «На прохання пана Д. Георга Христ. Ельмара покладено на музику Й. С. Бахом, органістом в Мюльгаузені». Ельмар був пастором церкви і другом Баха (Швейцер, 1965: 408).



Завершується твір висловлюванням світлої надії на милість Бога, Його прощення і спасіння грішних душ. Композитор використовує текст Псалма 130:

| | |
|--|---|
| Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden. | Ізраїль, сподівайся на Господа, бо в Господа є милість і велика спокута у Нього, і Він відкупить Ізраїль від усіх його гріхів. ² |
|--|---|

Твір складається з п'яти частин. Хор звучить тільки в непарних частинах, чергуючись зі співом солістів; у всіх випадках він змішаний чотириголосний. З точки зору виконавської специфіки, кантата є «легкою», тобто звучить «на єдиному диханні» й відрізняється стрімким розвитком, що розгортається в діалозі між хором (щільним звучанням) і солістами. Безперервний рух направлений до кульмінації твору, яка відбувається у фіналі у вигляді двухтемної фуґи зі спільною експозицією. Це своєрідний девіз, сповнений надії і віри. Семантично насичені жести диригента допомагають виконавцям передати інтонаційне багатство і темброву різноманітність фуґи.

У фузі використовуються останні два рядки тексту псалма: «Und er wird Israel erlösen / aus allen seinen Sünden», де один рядок озвучений першою темою, а інший, відповідно, – другою. Обидві теми звучать паралельно, відстань між вступами – один такт, але при цьому завершуються одночасно. Перша тема (4 т.) відкриває фуґу і звучить у партії сопрано. Тема умовно ділиться на два елементи, причому другий включає в себе розспів слова «erlösen» шляхом секвенційного розвитку (нотний приклад 1).

Надалі перша тема фуґи іноді проводиться не в повному обсязі, перший або другий елемент нерідко звучать відокремлено. Варто звернути увагу на переважання другого елемента в розвиваючій частини (тт. 14–15, 17, 20, 24, 26, 28, 31) і нечасту присутність першого (тт. 25

² В канонічному перекладі російською: «Да уповает Израиль на Господа, / ибо у Господа милость / и многое у Него избавление, / и Он избавит Израйля / от всех беззаконий его».



і 29), можливо, через активний характер секвенцій шістнадцятими в другому елементі, що дозволяють з легкістю забезпечити насиченість звучання в кульмінації фуги. Такий поділ теми є дієвим прийомом динамізації розвитку фуги, до того ж, шляхом перерозподілу елементів між голосами, забезпечується звучання триголосся замість двоголосся.

Нотний приклад 1.



Друга тема вступає в партії басів (3 т.), вона на один такт коротша за першу (нотний приклад 2).

Нотний приклад 2.



Хоча тема звучить більш строго і розмірено, проте при цьому вона будується на стрімкому висхідному хроматичному звороті. Текст «Aus allen seinen Sünden» протягом усієї фуги належить тільки другій темі. В оркестрі ця тема звучить у подвоєнні терціями.

Тембральне забарвлення тем фуги підкоряється певній закономірності: світлий тембр належить першій темі, а густий – другій. Відповідь (реальна) звучить в партії альтів, незважаючи на перехрещення; темброве забарвлення голосів при цьому зберігається. Тема і відповідь звучать в одній тембровій сфері: світлий тембр у першій темі і густий – у другій:

S → T (1 тема); A → B (2 тема).

Безумовно, Й. С. Бах враховував такий аспект хорового звучання, як тембровий колорит – один з головних виражальних засобів у хоровому творі. Не випадково дві основні теми фуги доручені протилежним за тембровим забарвленням голосам.



Перша тема, що немов легко ширяє у повітрі, з безліччю шістнадцятих, доручена сопрано, а друга, ясно відрізняючись ритмічно і тембрально, контрастує першій за своїм звучанням в партії басів. Очевидно, цей задум – розділити теми тембрально, надаючи можливість навіть невідготовленому слухачеві відчувати їхню різнохарактерність, – був вельми важливим при створенні fugи. Стосовно проведення відповіді, спостерігаємо ту ж саму закономірність: світлій першій темі в партії тенорів відповідає суворіша друга тема в партії альтів.

Темброва драматургія є чи не найголовнішою ознакою специфіки хорової fugи. Можливості людського голосу обмежені фізичними якостями, що безпосередньо впливає на теситуру та будову тем і форми fugи в цілому. Однак для двоголосної fugи, в якій автор прагне підкреслити контраст, темброве зіставлення є найзручнішим рішенням. Fuga побудована за принципом контрастування голосів (сопрано – бас, тенор – альт, тт. 1–7) (нотний прикл. 3).

Нотний приклад 3.

Цей тембровий контраст яскраво відчувається в хоровому виконанні, в органній же версії він, натомість, «заретушований». Порівняно з органною fugою, в якій темброві особливості першоджерела стерті, оскільки використовується один мануал (тобто єдина темброва фарба), в хоровій фузі різний зміст вербального тексту значно підсилює темброво-теситурне протиставлення тем. При цьому в органному варіанті немає такої чіткої диференціації голосів, тема легко мігрує з голосу в голос, залишаючись в тій самій теситурі.

Важливою особливістю хорової fugи є наявність оркестру – інструментального «двійника» хору, який надає стійкості загальному звучанню. Певний інструмент прикріплюється до певного тембру,



асоціюючись з конкретними хоровими партіями. У більшості випадків оркестрова партія дублює всі проведення теми в хорі (за винятком т. 11, в якому відповідь другої теми проводиться тільки в партії оркестру). Оркестр утворює стійкий гармонічний фундамент для партії хору, особливо там, де тональність можливо інтерпретувати дwoяко (нотний приклад 4).

Нотний приклад 4.

und er wird Is - ra - el er - lö -
and un-to Is - ra - el re - demp -

Цікавим є той факт, що безперервний розвиток тематизму (враховуючи «дімінуйоване» наповнення теми шістнадцятими), тематичні проведення у цій фузі басовому голосу доручаються не часто (варто тільки уявити шістнадцяті у виконанні густих і неповоротких від природи басів). Так, усього тричі проводиться в басах другий елемент першої теми, хоча в сопрано і тенорів, наприклад, п'ять разів; при цьому спочатку він звучить з підкресленим пафосом (11 т.), оскільки басова партія виконується соло, а решта голосів тимчасово паузують. Це не випадково, адже початковий елемент теми вступив на так раніше, на тлі тонічної каденції в інших партіях (так завершується перший розділ). Зазначений момент замаскований, оскільки оркестр не дає можливості відчути каденцію, його функція – створити безперервний рух з метою полегшити не тільки виконання партії басів, але й усього хору: в такому випадку немає необхідності створювати штучний ансамбль, щоб партія була почута, і від басів не вимагається артикулювати складніше, ніж це дозволяють їхні природні вокальні



дані. Альтова партія протягом всієї фуги грає пасивну роль, лише двічі їй доручаються тематичні проведення, що знов-таки пояснюється специфікою суто хорової фактури, оскільки партія альтів «ховається» всередині фактури, а для різнохарактерної двотемної фуги важливим є, насамперед, зіставлення різних тем та їхніх регістрів.

Межі розділів у розглядуваній хоровій фузі досить завуальовані (що, між іншим, є більш властивим для поліфонії Генделя), форма в цілому неоднорідна, не має чітких меж, жодна з тем не проведена в усіх голосах, і подекуди важко пояснити закономірності вступу голосів. Безперервне зростання, відсутність ясних кордонів, збагачення тематизму контрастною двотемністю вкупі з дублюючим оркестром, – все це є важливим завершальним етапом кантати, фіналом, кульмінацією (схема 1).

Схема 1.

| такт | 1 | 2 | 4 | 5 | 7 | 8 | 10 | 11 | 13 | 14 | 15 | 17 (каден-я) g-moll | 18 розв. ч. | 19 | 20 |
|------|-----------------------|----------------------------|---------------------|-----------------------|----------------|------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------------|----------------------|---------------------------------|----------------|----------------|-------------------------|
| S | T ₁ (4 т.) | | | | | | | | B ₁ | | T ₁ 2 ел. | | → c-moll | Утрим. против. | |
| A | | | | B ₂ , тон. | | | | | | | T ₂ | B ₁ 2 ел. (S) | | | |
| T | | | B ₁ тон. | | | T ₂ | | | | B ₁ 2 ел. | | B ₂ | | | T ₁ 2 ел. |
| B | | T ₂ (2,5 такту) | | | | B ₁ скороч. | | T ₁ | | T ₂ | | | | | |
| ор-р | T ₁ | T ₂ | B ₁ | B ₂ | B ₁ | T ₂ | T ₁ | B ₂ | T ₂ | B ₁ 2 ел. | T ₂ | B ₁ , B ₂ | | | T ₁ 2 ел. |



До складу оркестру композитор включає струнні, гобой і фагот, темброве звучання яких максимально відповідає забарвленню хороших партій, при цьому інструментальні інтермедії виявляються не такими масштабними, як можна це побачити в інших кантатах.

Ця fuga існує і в іншому варіанті, в авторській переробці для органу. Порівняння обох версій відразу ж виявляє корінну відмінність між ними в змістовно-композиційному плані. У кантаті fuga є кульмінацією, емоційною вершиною, вона звучить насичено і, завдяки оркестру, щільно, яскраве тембральне багатство останнього створює загальний грандіозний завершальний характер звучання. В органній фузі натомість набагато яскравіше відчуються композиційні межі традиційної фуги, тут переважають простота і витонченість. Незважаючи на те, що в органній версії в цілому зберігається і загальна кількість голосів, і розподіл тематичних проведень по партіях, більш детальний аналіз виявляє низку цілком закономірних розбіжностей, які дозволяють висвітлити латентні специфічні риси хорової фуги, що визначають її сутність і можуть так і залишитися непоміченими при більш поверхневому вивченні лише хорової партитури.

Перш за все, наявність епізодичних моментів перерозподілу тематичних проведень в одній партії між двома різними голосами того ж самого регістру свідчить про другорядний характер тембрового чинника в органній фузі, головним тут стає присутність власне самого тематичного проведення. Тому в клавірному (органному) перекладенні спостерігаються вільні проведення однієї теми в різних голосах. Натомість для хорової фуги тембровий параметр є невід'ємною першорядною якістю, оскільки розосередження теми між голосами не зможе забезпечити єдність і безперервність тембрового забарвлення спільного звучання; голосам довелося б «наслідувати» один одному, що неминуче призвело б до втрачання темою чи не найголовнішої її характеристики.

Органна fuga, як і хорова, – чотириголосна, але при цьому на двох мануалах фактично виконується постійне триголосся зі змінною кількістю голосів на кожному з них (то 2 + 1, то 1 + 2), а бас, відокремлений в тембровому відношенні, зосереджується виключно в партії педалі, протиставляючись монолітному звучанню решти го-



лосів. Незважаючи на зовнішню ідентичність поліфонічної фактури, остання, порівняно зі своїм хоровим першоджерелом, характеризується низкою суттєвих змін у розподілі тематичних проведень між окремими партіями. Так, друга тема вступає в тенорі, а не в партії басів, як це відбувається в хоровій фузі, що, безсумнівно, тягне за собою ефект набагато більшого злиття загального звучання у зв'язку з використанням нижнього мануала замість масивного звучання педалі. Взагалі, протягом перших семи тактів в органному варіанті фуги викладено у вигляді компактного триголосся замість чотириголосся, лише пізніше (тт. 7–8) з'являється четвертий голос, який виконується на педалі (до того ж, в органній версії майже цілком випущеною виявляється партія *basso continuo*).

Цікаві результати дають спостереження за змінами в логіці проведень теми, по-новому інтерпретованої в умовах суто інструментального звучання. Наприклад, в тт. 4–5 хорової фуги тональна відповідь починається в альті, а її другий елемент проводиться у тенора. В органній версії цей нюанс практично є формальним і, головне, непомітним на слух, оскільки відповідь проводиться на одному мануалі. До того ж, в інструментальному варіанті повністю нівелюється і той надзвичайно яскравий тембровий контраст між двома темами хорової фуги, про який вже йшлося. Сказане засвідчує надзвичайну важливість тембрового чинника для хорового звучання, що підкреслює й факт фіксації тем за певними партіями в хоровому варіанті фуги.

Втім, яскравий тембровий контраст між окремими хоровими партіями в умовах однорідного інструментального звучання підміняється якісно зовсім іншими за своєю виразністю прийомами, що обумовлені теситурними можливостями органу. Спостерігаються і певні розбіжності в нотному тексті розглядуваних варіантів фуги. Зокрема, в проведенні другого елементу першої теми на педалі (в басовій партії) в тт. 11–13 можна побачити ритмічне спрощення безперервного руху шістьнадцятими, з використанням ритмічної фігури двох восьмих замість чотирьох шістьнадцятих, що, безсумнівно, впливає на характер теми (нотні приклади 5 та 6).

Аналогічним чином, в т. 19 органної фуги відсутнє секвенційне протискладення до другої теми в тембровому зіставленні басової



і сопранової партії, що сприяє її значному спрощенню та більш опуклому звучанню. В цілому, для зручності виконання, враховуючи, що для частини тематичних проведень застосовується педаль, в органній фузі досить часто спостерігається аналогічне спрощення фактури (наприклад, в тт. 24–25). Один із інших наочних прикладів – трансформування двоголосних канонічних секвенцій в одноголосні прості (тт. 27, 29 та ін.). Отже, незважаючи на низку об'єктивних складнощів, пов'язаних із виконанням цієї хорової фуги, людський голос виявляється більш мобільним, аніж можливості виконавського мистецтва органіста. Такий висновок дозволяє зробити систематичний характер застосування в органній версії прийому спрощення фактури.

Нотний приклад 5. Органна версія (11–13 такти).



Нотний приклад 6. Хорова версія (10–12 тт.)

und er wird Is - ra - el er - li -
and in - to Is - ra - el re - demp -

Практично всі дослідники хорової фуги наголошують на необхідності врахування наявності тексту при аналізі фуги, оскільки його зміст вимагає введення особливих виразних прийомів і суттєво впливає на будову і розвиток теми фуги, а також її метричну організацію. У тих випадках, коли в хоровій фузі використовується стислий фрагмент завершеного за своїм змістом тексту, протискладення буде міс-



тити такий само текст, як і тема, якщо ж словесний текст у фузі розгорнений, – протискладення буде містити текст другого речення.

Саме такий принцип будови тексту спостерігаємо у досліджуваній фузі і, безперечно, цей факт позначається як на особливостях тематизму, так і на будові теми. Наприклад, коротка пауза на початку першої теми, через яку вона умовно ділиться на два фрагменти, а також взагалі невеликий діапазон тем, почасти можна пояснити необхідністю брати співацьке дихання, а також врахуванням теситурних можливостей голосу, який проводить тему.

Риторичне «посилання» першої теми, її початковий розмашистий хід сприймається як позитивне непорушне твердження. Так само, і риторична за своїми характеристиками фігура другої теми, що ґрунтується на хроматичному висхідному ході від п'ятого до першого ступеня, відображує поступовий важкий процес сходження, створюючи враження, ніби людина просувається до світла, поступово звільнюючись від тягаря гріхів. Зазвичай в хоровій фузі тексту небагато, але, водночас, він прив'язаний до конкретних тематичних утворень для полегшення його моментальної «ідентифікації» слухачем. Тобто, *вербальний текст у хоровій фузі, як правило, ніколи не мігрує, він закріплений за тим або іншим конкретним тематизмом (образом) і тому має розглядатися у якості однієї зі сталих детермінант жанру хорової фуґи загалом.*

Розглядуваний твір висуває перед виконавцями низку певних труднощів, на які варто звернути увагу хормейстеру вже на початку роботи зі своїм колективом.

Так, вступ кожної теми має бути чітким, тембрально наповненим і ретельно збалансованим з урахуванням штучного ансамблю. Враховуючи той факт, що перша тема містить багато розспівів, варто приділити особливу увагу артикуляції в ній приголосних звуків, адже текст у фузі виконує тематичну й семантичну функції.

Хоча оркестр і дублює більшу частину партій хору, проте, головує, без сумніву, хор, з усім своїм подвійним потенціалом, текстовим і тембровим; тому диригенту варто постійно стежити за балансом звучання. Водночас, особливу складність становить безперервний метроритмічний рух фуґи, тобто існує реальна небезпека мимовільного



прискорення темпу, яке може спричинити «проковтування» тексту. Незважаючи на відсутність чітких цезур між окремими розділами, fuga має бути динамічно забарвленою і завдяки штучному ансамблю, за допомогою якого уможлиблюється «висвітлення» кожної нової думки (фрази), вступу кожного проведення теми (або тематичного комплексу).

Однак найбільш відповідальним завданням для хормейстера, яке потребує напруженої роботи творчої думки, здатності до охоплення в цілому драматургічного рівня багатотемної fugи, є вибудовування загальної композиційної архітекtonіки цього величного складного поліфонічного твору. Як зазначає Н. Беліченко (2018: 34), «...з огляду на надзвичайну важливість в імітаційній поліфонії, – зокрема, в фузі, – координації за діагоналлю, особливої ваги в ній, щонайперше, набуває результуючий тип архітекtonічного мислення інтерпретатора-виконавця». Ймовірно, головною небезпекою під час роботи над твором в цьому аспекті, на нашу думку, є небажане загострення уваги на тому, що дана fuga є кульмінацією кантати. Дійсно, цей номер є найяскравішим на тлі інших, але не варто виконувати його однаково голосно; диригентові, насамперед, слід вибудувати загальну виконавську архітекtonіку цієї fugи з урахуванням її внутрішньої динаміки й композиції.

Висновки. Незважаючи на велику кількість літератури, присвяченої теорії fugи загалом, феномену хорової fugи приділено недостатньо дослідницької уваги. В процесі порівняльного аналізу партитур fugи «Und er wird Israel» з Кантати Й. С. Баха BWV 131 та її інструментального перекладення – органної fugи BWV 131a – було виявлено відмінності між хоровим першоджерелом та його органною версією, які слід розглядати як чинники, що сприяють кращому розумінню специфіки хорової fugи. Отже, щоб зрозуміти природу хорової fugи, необхідно враховувати ті впливи, які чинять на її будову такі специфічні «хорові» фактори, як *вербальний текст, тембр, регістр, теситура, хоровий ансамбль* та ін. Насамперед, вплив *вербального тексту, закріпленого за конкретним тематизмом* (образом), має розглядатися як одна з її жанрових констант.



ЛІТЕРАТУРА

- Беліченко, Н. М. (2018). Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурсу-аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, 30–38.
- Симакова, Н. (2007). *Контрапункт строгого стиля и fuga. (Ч. 1–2)*. Ч. 2. Москва: Композитор, 800.
- Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 725.
- Walker, P. M. Fugue. *NGD / Paul Mark Walker*. Retrieved 2019, July 11, from http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
- Williams, P. (2003). *The Organ Music of J. S. Bach. (2nd ed., rev.)*. New York: Cambridge University Press, 624.

REFERENCES

- Belichenko, N. M. (2018). Arhitektonichna tsilisnist polifonichnoho tvoruv v aspekti dyskurs-analizu [Architectural integrity of a polyphonic work in the aspect of discourse-analysis]. *Naukoviyyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, 123, 30–38 [in Ukrainian].
- Schweitzer, A. (1965). *Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow: Muzyka, 725 [in Russian].
- Simakova, N. (2007). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of strict style and fugue]. (Vols. 1–2)*. Vol. 2. Moscow: Kompozitor, 800 [in Russian].
- Walker, P. M. Fugue. *NGD / Paul Mark Walker*. Retrieved 2019, July 11, from http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
- Williams, P. (2003). *The Organ Music of J. S. Bach. (2nd ed., rev.)*. New York: Cambridge University Press, 624.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2020 р.



УДК 78.071.2(470)(092):785.11

DOI 10.34064/khnum2-2112

Савченко Г. С.

ORCID 0000-0002-9845-0450

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

Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського

АНОТАЦІЯ ■ Савченко Г. С. **Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського.** ■ *Метою статті є дослідження засобів втілення принципу комбінаторності як константи оркестрового письма І. Стравінського і «універсалії» (термін С. Савенко, 2001) його оркестрового мислення. В аспекті реалізації константних принципів, зокрема, комбінаторності, оркестрове письмо І. Стравінського не досліджувалось. У статті проблематизовано зв'язок між європейськими культурними процесами першої половини ХХ ст. (парадигмальна множинність, співіснування різних моделей часо-просторових відносин) і оркестровою як параметром, який в системі музичної мови має вихід у позамузичний контекст. Надана дефініція поняття «оркестрове письмо». Названі константні принципи оркестрового письма І. Стравінського – багатофігурність, комбінаторність, пластичність, які можна трактувати як «універсалії» оркестрового мислення композитора. Досліджено засоби реалізації комбінаторності в оркестровому письмі композитора, які виявляються 1) в оперуванні дрібними темброво-фактурними елементами і структурами; 2) в прийомі тембрових передач і переключення; 3) в прийомі під- та відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі. Резюмується, що розглянутий комбінаторний принцип у різноманітних поєднаннях з іншими «універсаліями» оркестрового стилю Стравінського, багатофігурністю та пластичністю, явно чи приховано діє в музиці композитора в «російський», «неокласичний» і пізній періоди творчості. Названі принципи задіяні в різній мірі, залежно від того, яку модель часу і простору обирає І. Стравінський в своїх композиціях, що*



належать до різних творчих етапів. ■ **Ключові слова:** *оркестрове письмо І. Стравінського, оркестрова фактура, комбінаторність, тембро-фактурна структура, часопростір.*

АННОТАЦІЯ ■ **Савченко А. С. Комбинаторность как константный принцип оркестрового письма И. Стравинского.** ■ *Целью статьи* является исследование способов воплощения принципа комбинаторности как константы оркестрового письма И. Стравинского и «универсалии» (термин С. Савенко, 2001) его оркестрового мышления. В аспекте реализации константных принципов, в частности, комбинаторности, оркестровое письмо И. Стравинского не исследовалось. В статье проблематизирована связь между европейскими культурными процессами первой половины XX в. (парадигмальная множественность, сосуществование различных моделей пространственно-временных отношений) и оркестровкой как параметром, который в системе музыкального языка имеет выход во внемузыкальный контекст. Дана дефиниция понятия «оркестровое письмо». Названы константные принципы оркестрового письма И. Стравинского – многофигурность, комбинаторность, пластичность, которые можно трактовать как «универсалии» оркестрового мышления композитора. Исследованы способы реализации комбинаторности в оркестровом письме, которые выявляются 1) в оперировании дробными тембро-фактурными элементами и структурами; 2) в приёмах тембровых передач и переключений; 3) в приёмах под- и отключения голосов фактуры (тембров) по вертикали и горизонтали. Резюмируется, что рассматриваемый комбинаторный принцип в различных сочетаниях с другими «универсалиями» оркестрового стиля И. Стравинского, многофигурностью и пластичностью, явно или скрыто действует в музыке композитора в «русский», «неоклассический» и поздний периоды творчества. Отмеченные принципы задействованы в разной степени, в зависимости от того, какую модель времени и пространства выбирает И. Стравинский в своих композициях, принадлежащих к разным творческим этапам. ■ **Ключевые слова:** *оркестровое письмо И. Стравинского, оркестровая фактура, комбинаторность, тембро-фактурная структура, пространство-время.*



ABSTRACT ■ Savchenko Hanna. Combinatorics as a constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing.

■ **Background.** I. Stravinsky's orchestration is quite an original phenomenon; its essential characteristics are influenced not only by objective intra-musical factors (reconfiguration of musical language on the verge of XIX–XX centuries) or by subjective individual and stylistic determinants, but also by the changes, which occurred in the cultural context of the first half of XX century under influence of scientific and technical progress (Arkadev, 1992; Gerasimova-Persidskaya, 2012).

The first two decades of XX century became the time, when the new generation of composers emerged, who reflected complexity of the world and different understanding of temporal and spatial relations in sound matter of their works. First, we mean C. Debussy, I. Stravinsky, the composers of the Second Viennese School and B. Bartók. Objectivation of the worldview largely influenced the orchestration as it is one of the means to organise musical matter in space-time.

Literature review. Orchestration by I. Stravinsky is the object of research in the articles of V. Gurkov (1987) and A. Schnittke (1967; 1973). Valuable observation and commentary on composer's orchestration are found in several monographs (Asafev, 1977; Baeva, 2009; Druskin, 2009; Savenko, 2001; Yarustovskiy, 1982). In the available works, orchestral writing by I. Stravinsky has not been examined, especially in the aspect of its constant principles.

Results. Concept of "orchestral writing" needs to be clarified; it is widely used, although scarcely developed. We suggest our own definition of this concept. Orchestral writing is an individual system of technological devices and principles, determined by composer's musical language and common, basic rules of orchestration, aimed at realisation of timbre and textural aspects of the work, conditioned by style, genre and artistic idea and incarnated in functional interaction of orchestral parts in horizontal and vertical axes.

General principles of I. Stravinsky's orchestral writing became discernible in his early works; we define them as multi-figure composition, combinatorics and plastique.

Combinatorics can be understood as universal principle of I. Stravinsky's compositional method and orchestral writing, which affects all the levels of compositional whole, the work itself. Combinatorics is widely used in visual arts, where it is interpreted as a method to find various combinations through rearrangements, moving, different configurations of given elements, their



juxtaposition in a certain order. Used as a term to define orchestral writing, combinatorics supposes manipulation with small timbre and textural elements and structures; this is conditioned by type of the themes, used by the composer as well as by variability of intervals and motives. Frequent succession of thematic structures causes rushed tempo of changes of timbre and textural structures, which, in its turn, causes musical time to be densely filled with informational events, and musical space became heterogeneous, contrasting, motley.

Combinatorics is embodied in such tools as timbre transmissions and switching, when thematic structures distributed between several timbre groups by the means of split, handoff or juxtaposition, combination of orchestral groups, while remaining in the same structural and compositional section; as a rule, this does not result in a change of orchestral texture. This engenders mosaic-like orchestration, intense contrasts of timbre.

Combinatorics in I. Stravinsky's scores is skillfully realized through increase and decrease in quantity of voices (timbres) in horizontal and vertical axes. In vertical axis it is achieved by usage of incomplete and inexact (fragmentary, variable) doubles, having role of timbre "highlighting", creating timbre variants of the main line, filling orchestral texture with unremitting timbre move and spatiality. As fragmentary and variable doubles are used, density of the texture is regulated through pauses in doubling lines; thus, the composer avoids risk of overloading the texture. In horizontal axis combinatorics causes alternation of timbres and timbre mixtures within rather shorts periods of musical time with the same orchestral texture, which causes constant timbre development and indicates wise usage of orchestral resources.

In the light of combinatorics it is possible to examine and a type of orchestral *tutti*, raising on the basis of multi-layered orchestral texture, composed from several timbre and textural strata.

Conclusions. Continuous usage of combinatorics allows to interpret it not only as constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing, but also as "universal" (according to definition of S. Savenko, 2001) in composer's orchestral thinking. The same can be applied to such principles as multi-figure and plastique. Their interaction spawns diverse combinations in the Stravinsky's compositions of the "Russian", "Neo-Classical" and late stages of his creativity, their influence might be either conspicuous or hidden. Abovementioned principles are used to different extent in each case, depending on the type of space-time that I. Stravinsky



employs in the works of different periods: time filled with events and motley, heterogeneous space in the works of the “Russian” period; relatively continuous time, rich with information and events, and more homogenous space in the works of the “Neo-Classical” period; Eternity and simultaneous usage of different time models and strictly geometrical (pure in its abstractness) Space in the works of the late period. ■ **Key words:** *I. Stravinsky's orchestral writing, orchestral texture, combinatorics, timbre-textural, structure, space-time.*



Постановка проблеми. Оркестровка І. Стравінського є цілком оригінальним явищем, сутнісні характеристики якого зумовлені не тільки об'єктивними інтрамузичними чинниками (перебудова системи музичної мови на межі ХІХ–ХХ ст.), суб'єктивними індивідуально-стильовими визначальними факторами, а й тими змінами, які відбувались в культурі-контексті першої половини ХХ ст., детерміновані науково-технічним прогресом (Аркадьєв, 1992; Герасимова-Персидська, 2012). Ідея парадигмальної множинності і співіснування різних типів просторово-часових відносин в синхронній культурі відбилась у численних (і часто «різномовних») світоглядних векторах в мистецтві, яке чуйно реагувало на зміни соціокультурних умов. В перші два десятиліття ХХ ст. яскраво заявляють про себе композитори, які в звукоматерії своїх творів відбивають складність світоладу та різне відчуття просторово-часових відносин – це, перш за все, К. Дебюссі, І. Стравінський, композитори Нової віденської школи та Б. Барток. При цьому об'єктивація світовідчуття в музиці відбувається великою мірою завдяки оркестровці як одному із засобів просторово-часової організації музичної тканини.

Актуальність теми даної статті зумовлена самою постановкою проблеми – констатацією визначального зв'язку між культурними процесами і оркестровкою як параметром, що в системі музичної мови має особливу природу. З одного боку, вона детермінована інтрамузичними закономірностями (зокрема, системою музичної мови), з іншого, вона спрямована назовні, в позамузичний контекст, через специфіку звуку, тембру та фактури, які мають об'єктивні фі-



зичні характеристики (висота, гучність, тривалість у часі, локалізація в просторі, щільність тощо), сприйняття яких не може бути позбавленим культурно-історичних детермінант і домінант. Тим самим, оркестровку (як і інші параметри, наприклад, інтонаційність) можна трактувати як «провідника» між культурою-контекстом і музичним твором. Підтвердження цієї думки знаходимо в науковій літературі. Так, С. Коробецька у визначенні оркестрового стилю спирається на ієрархічну структуру, що складається з чотирьох рівнів: філософсько-естетичного, культурологічного, психологічного і власне музичного (Коробецька, 2011: 22).

Актуальність цієї роботи також зумовлена обранням **предметом** дослідження оркестрового письма І. Стравінського в аспекті втілення константного принципу комбінаторності. **Метою статті** є дослідження засобів втілення принципу комбінаторності як константного принципу оркестрового письма І. Стравінського і «універсалії» (термін С. Савенко, 2001) його оркестрового мислення. В цьому зв'язку з'ясуємо ступінь дослідженості питань оркестровки і оркестрового письма в творчості І. Стравінського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оркестровка І. Стравінського є предметом досліджень в статтях В. Гуркова (1987) та А. Шнітке (1967; 1973). А. Шнітке (1967), вивчаючи оркестровку ранніх творів, пропонує поняття гетерофонії як таке, що розкриває специфіку взаємодії голосів і, відповідно, дає ключі до розуміння сутності ладо-гармонічних та інтонаційних процесів у балетах «Петрушка» і «Весна священна». В. Гурков (1987) простежує спадкоємні зв'язки між музикою І. Стравінського і традиціями російських композиторів від М. Глінки, одночасно окреслює кореляцію між стилями І. Стравінського і К. Дебюссі в плані функціональної будови оркестрової тканини і оперування тембромотивами. Вельми цінні спостереження і коментарі щодо оркестровки композитора містяться у відомих російськомовних монографіях в контексті дослідження окремих творів (Асаф'єв, 1977; Баєва, 2009; Друскін, 2009; Савенко, 2001; Ярустовський, 1982). У відомих нам роботах оркестрове письмо І. Стравінського в аспекті реалізації константних принципів, зокрема, комбінаторності, не досліджувалось.



Виклад основного матеріалу. В контексті цієї роботи поняття «оркестрове письмо» потребує уточнення: воно є загальноживаним, проте мало розробленим. Спроба осмислити це поняття як самостійну наукову дефініцію міститься в монографічному дослідженні С. Коробецької: «Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) – це конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки – це, по суті, правила оркестрової техніки» (Коробецька, 2011: 62). Як бачимо, автор ототожнює поняття оркестрової техніки і оркестрового письма, що є виправданим. Проте, в наведеному визначенні дещо бракує артикуляції індивідуально-стилістичного начала, з яким письмо найчастіше пов'язується. На нашу думку, оркестрове письмо є індивідуальною, детермінованою музичною мовою композитора, системою технологічних прийомів, яка напрацьовується композитором на основі прийомів базових (загальномовних і загальностильових). Ступінь співвідношення базових та індивідуально-стильових принципів і прийомів оркестровки визначає міру оригінальності оркестрового письма композитора в цілому і в кожному творі окремо. Тому оркестрове письмо може розглядатись як певна система прийомів і принципів на рівні всієї творчості композитора, а також на рівні окремих творів – в проєкції загального та одиничного. Отже, пропонуємо власне визначення поняття: *оркестрове письмо – це детермінована музичною мовою композитора і загальними базовими правилами оркестровки індивідуальна система технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовленою стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.*

В ранніх творах І. Стравінського поступово склались основні принципи оркестрового письма, які ми пропонуємо визначити як багатofігурність, комбінаторність та пластичність. Кожне з них може бути предметом окремого дослідження. Якщо поняття багатofігурності в загальних рисах було нами визначено (Савченко, 2019), то комбінаторність та пластичність ще потребують аналітичного осмис-



лення. Зауважимо, що названі принципи як механізми організації оркестрової тканини по горизонталі і вертикалі 1) взаємодіють між собою в різноманітних конфігураціях, причому ступінь виявленості та дієвості певного принципу в різних періодах творчості може збільшуватись або зменшуватись (наприклад, багатофігурність явно присутня в російському періоді, комбінаторність і пластичність – в пізньому); 2) модифікуються в різних періодах творчості; 3) створюють неповторний образ звучання музики І. Стравінського; 4) сприяють формуванню відчуття особливого часопростору в творах композитора.

Комбінаторність (комбінаторіку) можна трактувати як універсальний принцип композиторського і – як його проєкції – оркестрового мислення І. Ф. Стравінського. Цей принцип виявляється на всіх рівнях композиційної цілісності. Комбінаторіка є областю математики, і першим, хто запровадив у науковий обіг це поняття, був Г. В. Лейбніц, який 1666 р. опублікував свою роботу «Міркування про комбінаторне мистецтво» (Комбінаторіка, д. зв. 2020). Слід зазначити, що комбінаторність набула поширення передусім у візуальних видах мистецтва, де вона трактується як метод знаходження різноманітних комбінацій шляхом перестановок, переміщень, різноконфігураційних сполучень на основі даних елементів у певному порядку. Комбінаторіка визначається і як комбінування *нових* елементів із *даних* шляхом перестановок, зокрема, застосування певного алгоритму (принципу) перестановок. Очевидно, що розглянута в роботах С. Савенко (1977; 2001) техніка інтервальних структур як «стильова універсалія» (С. Савенко, 2001) І. Стравінського також сягає вищого логічного принципу комбінаторності, адже в своїй основі базується на ідеї варіантної повторності, комбінування інваріантних елементів для створення нових структур. У свою чергу, Л. Сергєєв (1975), досліджуючи мелодику І. Стравінського російського періоду творчості, підкреслює значення раціонального, конструктивістського начала в побудові мелодій, в яких автор вбачає втілення мотивно-диференційованої структури (Сергєєв, 1975: 332). А. Шнітке пише про парадоксальність музичної логіки І. Стравінського, яка «не вкладається в межі одного стилю і однієї епохи» і базується на поєднанні, комбінуванні різнорідного і непоєднуваного (Шнітке, 1973). Нарешті,



сам І. Стравінський підкреслював спорідненість між музикою і математикою: «Вона [музика – Г. С.] значно ближча до математики, ніж до літератури – можливо, не до самої математики, але до чогось безумовно схожого на математичне мислення і математичні співвідношення. ... Я зовсім не стверджую, що композитори мислять рівняннями або таблицями, або що такі речі здатні краще символізувати музику. Але спосіб композиторського мислення – спосіб, яким я мислю, – мені здається, не дуже відрізняється від математичного» (Стравінський, 1971: 228).

Розглянемо дію принципу комбінаторності на рівні оркестровки композитора. Комбінаторність в оркестровому письмі виявляється, передусім, в оперуванні дрібними тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної і мотивної варіантності. Швидка зміна тематичних структур призводить до прискороного темпоритму змін тембро-фактурних структур, а це, в свою чергу, надає музичному часу інформативно насиченої подієвості, щільності наповнення і протікання; музичному простору – неоднорідності, строкатості, контрастності. Швидка зміна тембро-фактурних структур зумовлює перемінність функцій голосів оркестрової фактури, що спостерігається в оркестровому письмі не тільки І. Стравінського, але й А. Шенберга, А. Берга. Перемінність функцій обумовлює функціональну і темброву гнучкість оркестрової тканини.

Комбінаторність виявляється також в прийомах тембрових передач і переключення, коли тематична структура доручається декільком тембрам шляхом подрібнення, передачі, або через співставлення, перекомбінування тембро-оркестрових груп в межах структурно-композиційної побудови, при цьому зміні оркестрової фактури, як правило, не відбувається. Це породжує мозаїчність оркестровки, різкі темброві контрасти.

Майстерно комбінаторність реалізується в партитурах І. Стравінського в прийомі підключення / відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі. По вертикалі це досягається через застосування неповних та неточних (фрагментарних, варіантних) дублювань, які виконують роль тембрових підсвіток, породжу-



ють темброві варіанти основної лінії, надаючи оркестровій тканині постійну темброву змінність і просторовість. Щільність тканини внаслідок застосування фрагментарних і варіантних дублювань регулюється за допомогою паузування в дублюючих лініях, що сприяє неперевантаженості фактури. Окрім того, тонка «прописаність» дублювань в різноманітних конфігураціях свідчить про вплив ансамблевого письма на оркестрове, в якому тим самим «знімається» крупний штрих. По горизонталі комбінаторність виявляється в зміні тембрів і тембрових мікстів на достатньо коротких відрізках музичного часу в межах одного типу оркестрової фактури, що призводить до постійного тембрового оновлення звучання і свідчить про економію оркестрових ресурсів.

У зв'язку із дією принципу комбінаторності доречно розглянути тип оркестрового *tutti*, яке виникає на основі полішарової оркестрової фактури, що складається з декількох темброво-фактурних шарів. Слід уточнити, що в загальному плані ми розрізняємо два типи *tutti* у І. Стравінського: умовно «вертикальне» та «горизонтальне». Запропоновані назви дозволяють розкрити сутність організації тканини, виходячи з логіки вертикалі, або, відповідно, горизонталі. Перший тип, вертикальний, в контексті розмов про комбінаторність нас мало цікавить, адже в його основі, як правило, є акордовий тип фактури. Що стосується другого – «горизонтального» – типу, то він виникає зі сполучення декількох темброво-фактурних шарів, в середині яких між голосами встановлюється взаємодія на основі комбінаторності та комплементарності. В результаті їх можна трактувати як варіантно-комбінаторне розгортання, проєкцію певного інваріанта (в кожному шарі свого), який сполучається з іншими варіантами, доповнюючи їх. Такі комбінаторно-комплементарні сполучення можуть виконувати різні оркестрові функції. В немелодичній функції використання прийому комбінаторно-комплементарного сполучення призводить до деталізації та тематизації другорядних голосів, що, в свою чергу, свідчить про переосмислення функціональної будови оркестрової тканини в музиці І. Ф. Стравінського.

Висновки. Стієкість застосування комбінаторності дозволяє трактувати її не тільки як константний принцип оркестрового пись-



ма І. Стравінського на різних етапах творчості, але й як «універсально» (термін С. Савенко, 2001) оркестрового мислення композитора. Те ж саме стосується й принципів багатотвірності та пластичності. Їхні взаємини породжують різноманітні поєднання, які явно чи приховано (в модифікованому варіанті) діють в творах І. Стравінського в межах «російського», «неокласичного» і пізнього етапів його творчості. Названі принципи задіяні в різній мірі, залежно від того, яку модель часу і простору І. Стравінський обирає в творах різних етапів: підвищено подієвого часу і строкатого, неоднорідного простору в творах російського періоду; умовно континуального часу, поєданого із насиченою інформативністю і подієвістю, і більш однорідного простору – в творах неокласицистського етапу; Вічності і поєднання у синхронії різних моделей часу та абсолютно геометричного (чистого у своїй абстракції) Простору в творах пізнього періоду.

Перспективою дослідження є вивчення особливостей оркестрового письма І. Стравінського в творах різних жанрів і різних періодів творчості в аспекті втілення константних принципів багатотвірності, комбінаторності і пластичності.

ЛІТЕРАТУРА

- Аркадьев, М. А. (1992). *Временные структуры Новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования)*. Москва: Библос, 168.
- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 279.
- Баева, А. А. (2009). *Оперный театр И. Ф. Стравинского*. Москва: Красанд, 304.
- Герасимова-Персидская, Н. А. (2012). Музыка в новой культурной парадигме. В кн. *Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство*, сс. 327–334. Киев: Дух і літера.
- Гурков, В. (1987). Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). В кн. *Оркестровые стили в русской музыке*, сс. 82–94. Ленинград: Музыка.
- Друскин, М. (2009). Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. В кн. *Друскин М. С. Собрание сочинений. (Тт. 1–7). Л. Г. Ковнацкая (Ред.-сост.)*. Т. 4, сс. 31–265. Санкт-Петербург: Композитор.



- Комбінаторика. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. Retrieved 2020, 25 January, from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Комбінаторика>
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: Монографія*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 332.
- Савенко, С. (1977). О неоклассицизме Стравинского. В кн. *Проблемы музыки XX века*, сс. 179–210. Горький: Волго-Вятское издательство.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор, 327.
- Савченко, Г. С. (2019). Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 242–258.
- Сергеев, Л. (1975). О мелодике Стравинского в произведениях русского периода творчества. *Вопросы теории музыки*, 3, 320–334.
- Стравинский, И. Ф. (1971). *Диалоги*. Ленинград: Музыка., 414
- Шнитке, А. (1967). Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*, 5, 209–261.
- Шнитке, А. (1973). Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. В кн. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*, сс. 383–434. Москва: Музыка.
- Ярустовский, Б. М. (1982). *Игорь Стравинский*. (Изд. 3-е). Ленинград: Музыка, 264.

REFERENCES

- Arkadev, M. A. (1992). Vremennye sruktury novoyevropeyskoy muzyki (opyt fenomenologicheskogo issledovaniya) [*The Temporal Structures of New European Music (An Essay on Phenomenological Study)*]. Moscow: Biblos [in Russian].
- Asafev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom* [*The Book about Stravinsky*]. Leningrad: Muzyka, 279 [in Russian].
- Baeva, A. A. (2009). *Opernyy teatr I. F. Stravinskogo* [*Opera theater by I. F. Stravinsky*]. Moscow, 304 [in Russian].
- Druskin, M. (2009). Igor Stravinskiy. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views]. In *Druskin, M. S. Collected works. (Vols. 1–7). L. G. Kovnatskaya (Ed.)*. Vol. 4, pp. 31–265. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].



- Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2012). Muzyka v novoy kulturnoy paradigme [Music in a new cultural paradigm]. In *Muzyka. Vremya. Prostranstvo* [Music. Time. Space], pp. 327–334. Kiev: Dukh i litera [in Russian].
- Gurkov, V. (1987). Orkestryvye printsipy i ladovoe myshlenie I. Stravinskogo (na primere “Vesny svyashchenoi”) [The orchestral principles and the mode of thinking of I. Stravinsky (on the example of the “Sacred Spring”)]. In *Orkestryvye stsls v russkoy muzyke* [Orchestral styles in Russian music], pp. 82–94. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Kombinatorika [Combinatorics]. *Material z Vikipedii – vilnoi entsiklopedii* [From Wikipedia, the free encyclopedia]. Retrieved 2020, 25 January, from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Комбінаторика> [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). Orkestryvii styl: teoriia, istoriia, suchasnist [An orchestral style: theory, history, modernity]. Kiev: Vidavnytstvo NITU im. M. Dragomanova, 332 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestryvoho pysma yak pryntsypp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestryvnykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky’s orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in Three Movements)]. *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258 [in Ukrainian].
- Savenko, S. (1977). O neoklassicizme Stravinskogo [About the neoclassicism of Stravinsky]. In *Problemy muzyki XX veka* [Problems of music of the twentieth century], pp. 179–210. Gorki: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [Stravinsky’s World]. Moscow: Kompozitor, 327 [in Russian].
- Sergeev, L. (1975). O melodike Stravinskogo v proizvedeniyakh russkogo perioda tvorchestva [About Stravinsky’s melodies in the works of the Russian period of creativity]. *Voprosy teorii muzyki* [Music theory issues], 3, 320–334 [in Russian].
- Shnittke, A. (1967). Osobennosti orkestryvogo golosovedeniya rannih proizvedeniy Stravinskogo [Features of the orchestral voice-leading of the early works by Stravinsky]. *Muzyka i sovremennost* [Music and Modernity], 5, 209–261 [in Russian].



- Shnittke, A. (1973). Paradoksalnost kak cherta muzykalnoy logiki Stravinskogo [Paradox as a feature of Stravinsky's musical logic]. In *I. F. Stravinskiy. Stati i materialy [I. F. Stravinsky. Articles and materials]*, pp. 383–434. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Stravinskiy I. F. (1971). *Dialogi [Dialogues]*. Leningrad: Muzyka, 414 [in Russian].
- Yarustovskiy, B. M. (1982). *Igor Stravinskiy [Igor Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 264 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 1.02.2020 р.

УДК 781.68.071.1

DOI 10.34064/khnum2-2113

Каширцев Р. Г.

ORCID 0000-0001-9335-4446

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

Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників

АНОТАЦІЯ ■ Каширцев Р. Г. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. ■ В статті запропонований авторський погляд на проблематику композиторської інтерпретації в музиці, яка не обмежується цариною різноманітних переробок вихідного музичного та немuzичного матеріалу, а пронизує весь творчий процес від самого початку, тобто від зародження ідеї (до процесу створення якої також залучається інтерпретаційна складова). *Метою статті* є висвітлення діалектичної взаємодії внутрішніх та зовнішніх чинників композиторської інтерпретації. За допомогою методів аналізу, систематизації, структурування, моделювання



будується дослідницька концепція, в якій *творча індивідуальність митця* та *об'єктивні передумови* написання твору виступають у якості *внутрішнього та зовнішнього чинників* композиторської інтерпретації. Запропоновано умовне розмежування власне *композиції* (як процесу написання музики) та *інтерпретації* (як засобу усвідомлення художнього потенціалу ідей, що генеруються митцем). Наділена певними параметрами, творча індивідуальність вступає у взаємодію із зовнішнім чинником, який складається із творчого завдання (необхідності написати твір певним чином, що викликана або власною творчою ініціативою автора, або вимогами замовника) та об'єктивних обставин (комплексу подій, що супроводжують процес роботи та впливають на нього). В рамках розробленої концепції запропоновані ситуативні моделі, які відображають певні, найбільш типові сценарії такої взаємодії при написанні музичного твору. ■ **Ключові слова:** *музична композиція, композиторська інтерпретація, чинники (фактори) інтерпретації, творча індивідуальність, творче завдання, сценарій.*

АННОТАЦІЯ ■ Каширцев Р. Г. Композиторская интерпретация: диалектика внутренних и внешних факторов. ■ В статье предлагается авторский взгляд на проблематику композиторской интерпретации в музыке, которая не ограничивается сферой разнообразных переработок исходного музыкального и немзыкального материала, а пронизывает весь творческий процесс с самого начала, то есть с зарождения идеи (в процесс генерирования которой также вовлекается интерпретационная составляющая). *Целью статьи* является освещение диалектического взаимодействия внутренних и внешних факторов композиторской интерпретации. С помощью методов анализа, систематизации, структурирования, моделирования строится исследовательская концепция, в которой *творческая индивидуальность художника* и *объективные предпосылки* создания произведения выступают в качестве *внутреннего и внешнего* факторов композиторской интерпретации. Предложено условное разграничение собственно *композиции* (как процесса написания музыки) и *интерпретации* (как средства осознания художественного потенциала идей, генерируемых художником). Наделённая определёнными параметрами, творческая индивидуальность вступает во взаимодействие с внешним фактором, включающим творческое задание (необходимость написать произведение определённым образом, вызванная либо



собственной творческой инициативой автора, либо требованиями заказчика) и объективные обстоятельства (комплекс событий, сопровождающих процесс работы и влияющих на него). В рамках разработанной концепции предложены ситуативные модели, отображающие определённые, наиболее типичные, сценарии такого взаимодействия при создании музыкального произведения. ■ **Ключевые слова:** *музыкальная композиция, композиторская интерпретация, факторы интерпретации, творческая индивидуальность, творческое задание, сценарий.*

ABSTRACT ■ Kashyrtsev Ruslan. The composer's interpretation: the dialectic of inner and outer factors.

■ **Background.** Consideration of a composer interpretation is an important sphere for investigation in the Ukrainian musicology. In this article, attention focuses on the interaction of a composer's artistic individuality (the inner factor) and objective prerequisites of creation a musical piece (the outer factor) in the process of a composer interpretation. Their dialectical interaction is showed on the designed models-scenarios, which display typical situations a composer may encounter in his / her work. Special attention is paid to differentiation of procedures of the actual composition art and the composer interpretation. The conventional view on the composer interpretation anticipates "the intermediation" between already existing primary source of musical and non-musical origin. In this concept the interpretation plays a significant role in a creation of compositions in "the genre of musical transcription" (Borisenko, 2005; Khutorska, 2009; Moskalenko, 2012). However, the nature of this phenomenon prove itself to be much more complicated and elusive as it's clear from the studies dedicated to certain personalities (Drach, 2002; Kopytsia, 2018) or the process of composer's art in general (Mukha, 1979; Schnittke, 1982; Shapovalova, 2008; Varnava, 2017; Chubak, 2017).

The objective of the present study is to clarify the dialectical interaction of inner and outer factors of the composer interpretation. The conception of this article is built on the base of such **methods** as analysis, systematization and structuring, the method of modeling .

Research results. *The artistic idea* itself is an abstract, somewhat blurred image of a future composition. This idea receives its "embodiment" in the text as "a translation from foreign language of the original, <...> which remains



intangible” (Schnittke, 1982: 105). The necessity of such “a translation” means that process of musical interpretation is involved not only for the reworking of any artistic piece written by another author, but for the own artistic conception built. However, terms of the composer’s interpretation and the composer’s art *are not identical*. Composer’s art includes 1) a *production* of structural musical elements and 2) their *synthesis* into organized system. The process of *interpretation* is involved on every stage of composer’s work as a *mean of comprehension* (understanding, analysis, reflection) of 1) *an artistically-imaginative potential*, 2) *a meaningfulness* and 3) *an appropriateness to given artistic task* of those musical text which the composer produces and synthesizes. The last one ensures *a modeling* (a setting of certain borders for artistic intent, “a designing”) – a reviewing of plans, a comparison of real and anticipated results etc.

The process of interpretation transpires as a dialectical interaction between the composer’s *artistic individuality (inner factor)* and the *objective prerequisites for creation of musical piece (outer factor)*. *The first one* has certain *parameters*, which could be classified as:

– *professional parameters* (the musical individuality): 1) “*the power of imagination*” (capability to generate ideas and give musical embodiment to them), 2) “*musical abilities*”, 3) “*knowledge and skills*” (theoretical, practical and scientific), 4) “*the experience*” (of musical performance, listening of own / other authors’ compositions), 5) “*tools and means*” (methods and approaches to work);

– *non-professional parameters* (the personal-artistic individuality): 6) “*the motivation*” (as a feature of the personality), 7) “*the emotionality*” (perception and empathy), 8) “*the intelligence*” (watchfulness, circle of interests); 9) “*the outlook*” (general attitude to life), 10) “*the health*” (physical and mental).

The objective prerequisites for creation of musical piece (the outer factor) consists of two main components:

– *the artistic task* is appearing due to *the need* for the musical piece to be made, and it could be 1) given from a third person / a group of people (customer) or 2) initiated by a composer himself / herself (“self-ordering”).

– *objective circumstances* – working conditions, organizational issues, distracting and stressing factors which could influence on the artistic task, speed up or slow down the work, or even pose a threat for a piece creation.

A comprehensive coverage of all combinations of objective circumstances is hardly possible within one article (it seems to be more effective to consider this in



certain cases). Thus, it's reasonable to pay the attention to *the artistic task*, which depends from *the customer type* and could be classified. And it's possible to create *models* of typical scenarios of interaction between the composer and the customer.

1) *Scenario no. 1*: “own idea – own musical piece”. The composer initiates his / her own project, generates and embody idea. An important feature is that the composer sets the artistic task to himself / herself in case of “*self-ordering*”, which means that a composer needs to evaluate the work done as from “*outside*”. This is a significant manifestation of the composer's interpretation in this situation. Another specific feature is in *a strong willing* to make a composition as an action of self-expression – he / her become “possessed” with this artistic project which remains in the consciousness as an “unfinished business” must be done. Moreover, a probable risk of failure or / and public disregard does not stop the composer.

1) *Scenario no. 2*: “given direction from outside – idea – composition”. In this situation the role of *the customer (-s)* appears, but the artistic task set by him / her / them does not restrain the composer within strict borders. According to “the given direction”, the artist is free to choose stylistics, genre, musical means of expression etc. And this type of customer (he /she might be a performer, a music fan, a festival director or a participant etc.) is interested in creation and performance of this musical piece. So, this sort of the artistic task gives a freedom for self-expression with partners' support. Obviously, the project's success depends from its reliability and objective circumstances. But, the artistic cooperation becomes a valuable experience for the composer and also gains popularity, thus could offer new opportunities for the further career development.

3) *Scenario no. 3*: “idea of the project author – composer's interpretation – musical piece”. The composer cooperates with the type of customer who has own idea and own view of artistic task completed. This kind of situation is seemingly common for various commercial projects – music for movies, videogames, theatre shows (an initiative of a theatre), dance music, background music etc. The interaction in the sphere of symphony orchestra music could be also built on these principles. The customer is focused on commercial and / or public success and additional risks are highly unwanted. The composer's work gains an interesting particularity, because the interaction “composer – customer” becomes more active. In such a case, a collision between artistic interests seems inevitable, because, from the one side, there is *the artistic individuality* as *the inner factor* of the composer's interpretation, and from other side – *the objective* (for the



composer) *prerequisites for creation of musical piece*, which, at some points, depend on *the customer* as a source of artistic initiative, thus *artistic task* and some part of *objective circumstances*.

4) *Scenario no. 4: "teacher – student"*. This variant of interaction could contain features of all the scenarios modeled before. An interesting particularity of this situation is that the teacher acts in a role of *the customer*, who, at the same time, is interested in success of student's musical project. The teacher will model such artistic tasks which could raise the level of the student as a composer – develop *parameters* of his *artistic individuality* (moreover, not only the professional, but the non-professional too).

The conflict of artistic interests is possible to appear in described scenarios (in case of self-ordering – the inner conflict). This would lead to significant change of musical projects or even failure. However, this promising topic is better to be investigated in further studies.

Conclusions. The comprehension of the interpretational component in composer's art allows to approach not only to comprehension of single artist's personality principles of development, but to understanding the process of creation of a musical composition in general. Every written piece is a unique example with its own history of creation and later existence. Though not all of compositions gain public approval, every act of the true artistic self-expression is valuable for the author and raises him / her on a new level as a professional and a person. Because, "the process of author *thinking*" involves the whole spectrum of person's experience and is "*a way of self-fulfillment of a person who cognizes the world*" (Shapovalova, 2008: 9) ■ **Key words:** *musical composition, composer's interpretation, factors of interpretation, creative individuality, creative task, script.*



Вступ. Розробка питань, що стосуються композиторської інтерпретації, є важливою сферою вивчення в сучасному українському музикознавстві. Система «композитор – виконавець – слухач» набуває нового наукового потенціалу з точки зору її складових, зокрема, композиторської. Тому в цій статті увагу зосереджено на взаємодії творчої індивідуальності митця та об'єктивних передумов для написання твору як внутрішнього та зовнішнього чинників інтерпретаційного



процесу в композиторській творчості. Діалектична взаємодія названих чинників показана на розроблених моделях-сценаріях, які відображають типові ситуації в роботі композитора, в тому числі й при написанні оригінальних оркестрово-симфонічних творів. Окрему увагу зосереджено на розмежуванні процедурних дій власне творчості та композиторської інтерпретації в процесі народження музичної композиції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій показує, що проблематика художньої інтерпретації в музиці є актуальною та продуктивною для музикознавчих досліджень. Варто назвати праці Н. Корихалової (1979), Є. Гуценка (1982), І. Полусмяк (1989), В. Москаленка (2012). Здебільшого, вивчення проблематики інтерпретаційного процесу в музиці відбувається в дослідженнях виконавського мистецтва, в якому цей процес виражений досить явно. Природно, що з початку XXI ст. проблематика музичної інтерпретації в композиторській творчості починає привертати увагу дослідників. Але праць, прямо чи опосередковано присвячених вивченню композиторської інтерпретації, в сучасному українському музикознавстві порівняно небагато (О. Жарков, 1994; О. Котляревська, 1996; В. Дейнега, 2001; М. Борисенко, 2005; А. Хуторська, 2009; І. Коновалова, 2011; І. Палій, 2012).

Базисом для таких досліджень стають не стільки праці з виконавської інтерпретації, скільки інші джерела, в яких розглядаються аспекти композиторської творчості: 1) музикознавчі праці самих композиторів (Муха, 1979; Тіц, 1976; Шнітке, 1982) та 2) їхня епістолярна спадщина (Онеггер, 1963); 3) композиторська творча спадщина та різні аспекти творчості – від професійних до особистісно-психологічних (Драч, 2002; Копиця, 2018), 4) системні дослідження психологічних властивостей творчої особистості композитора (Варнава, 2017; Чубак, 2017), 5) філософсько-онтологічні питання, що стосуються природи творчості взагалі та музичної композиції (Шаповалова, 2008).

Отже, **метою статті є висвітлення діалектичної взаємодії внутрішніх та зовнішніх чинників композиторської інтерпретації в процесі написання оркестрово-симфонічних творів.**



У дослідженні застосовуються такі **методи**:

1) *аналітичний* – уможливило диференціацію позицій композиторської творчості та інтерпретації на основі аналізу інформації з джерел, прямо чи опосередковано присвячених обраним питанням;

2) *систематизації та структурування*, завдяки якому вибудовано концепцію взаємодії внутрішнього та зовнішнього чинників композиторської інтерпретації;

3) *моделювання*, покликаний для побудови типових *сценаріїв* діалектичної взаємодії внутрішнього та зовнішнього чинників інтерпретаційного процесу в композиторській творчості.

Виклад основного матеріалу. Окремі дослідження проблематики композиторської інтерпретації вже з'являються в нашому музикознавчому просторі, але переважна більшість із них розглядають її у контексті різноманітних переробок вже існуючих творів. Однак, якщо заглибитися далі у вивчення цього процесу, стає зрозуміло, що власне переробка – перекладення, транскрипція та більш глибокі варіанти переосмислення *вихідного тексту* (за аналогією з виконавським процесом) – є помітним проявом композиторської інтерпретації, дослідження якого наближує до усвідомлення цього процесу, але не повністю його пояснює.

Вихідний текст або вихідна система по праву вважається необхідним «учасником» інтерпретаційного процесу. Низка досліджень (зокрема, праці В. Дейнеги, 2001; М. Борисенко, 2005; І. Палій, 2012) присвячується саме проблематиці «варіативного потенціалу музичного твору» (Котляревська, 1996) – переробок вихідного твору, які продукуються за певними принципами, адже мають вже напрацьовані жанрово-стилістичні риси¹. А. Хуторська (2009) звертає увагу й на те, що у якості першоджерела може виступати не тільки *музичний текст іншого композитора*, а й, наприклад, *літературний текст* при написанні вокального твору і пропонує називати це явище «*міжвидовим художнім перекладом*».

¹ Цій проблематиці присвячена кандидатська дисертація М. Борисенко – «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» (2005).



Доречно згадати й інші праці українських музикознавців. Наукове дослідження українського композитора А. Мухи, «Процес композиторської творчості» (1979) містить системний розгляд образної проблематики. Наприклад, автор висвітлює поняття «особистості композитора», до якої входять музичні здібності, комплекс психологічних передумов та професійна підготовка. Окрім того, А. Муха зазначає і важливість «реального світу», який він трактує як метасистему, що є «сукупністю світів» – соціального буття, природи, світу мистецтва та культури (Муха, 1979: 37). М. Тіц зосередив увагу на проблематиці взаємодії «творець – світ», тобто «що здатний він бачити коло себе, яку вибирає для себе тему, як розуміє навколишню дійсність (сучасність), проти чого й за що бореться у житті й у своїй творчості» (Тіц, 1976: 268). У монографії, присвяченій В. Губаренку, І. Драч (2002) серед інших питань звертається до проблематики «Его» композитора (або, за автором, «Его-комплексу») як «цілісної сукупності поривань, уявлень, ідей, яка утворює центр поля його свідомості» (Драч, 2002: 108). Авторка також враховує можливість перетворення Его-комплексу на об'єкт художнього відображення (там само). Запропоноване Л. Шаповаловою (2008) визначення рефлексії² відображає засади інтерпретаційного процесу в композиторській творчості.

Наукові пошуки вищезгаданих музикознавців наводять на думку, що інтерпретаційний процес у композиторській творчості є *всеохоплюючим* і залучає всі сфери досвіду митця як особистості. Проте, В. Москаленко (2012) пропонує «локалізацію» композиторської інтерпретації в композиторській творчості й справедливо зазначає те, що «творче перероблення <...> матеріалу» чи «музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду» є «рисом» композиторської інтерпретації, а результатом цього процесу стають «жанр музичної транскрипції», «форми музичних запозичень» та «програм-

² «Феномен психічного ототожнення двох планів свідомості: предметного (відображення композитором об'єктивного світу, соціуму) та ментального (суб'єктивного, особистого досвіду душі) за яким стоїть цілокупна Я-свідомість автора» (Шаповалова, 2008: 15).



ні твори <...>, в яких використовується раніше зафіксований у слові, картині, малюнку й інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів» (Москаленко, 2012: 16–17).

Таким чином, загальноприйняте уявлення про композиторську інтерпретацію передбачає *посередництво* між першоджерелом (причому, у більшості досліджень, саме *музичним першоджерелом*) та виконавцем – композитор-інтерпретатор продукує нову версію чужого твору або власний твір на чужому матеріалі. Проте, очевидно, що існує певна теоретична колізія, адже, 1) з одного боку, чимала кількість музикознавців описує процес інтерпретації як всеохоплюючий (хоча сам термін і не фігурує безпосередньо в таких дослідженнях), 2) а з іншого – дослідники художньої інтерпретації наче «знижують» потенціал композиторської інтерпретації, поміщуючи її у царину «переробок». За такого підходу залишається невирішеною проблематика наявності інтерпретаційного процесу при написанні композитором твору, базованого на його, композитора, *власній ідеї*.

Для того, щоб наблизитися до вирішення цього питання, потрібно визначити засади його виникнення. А. Муха звертає увагу на «імпульси образного характеру», які можуть бути пов'язані з різними сферами реального світу (Муха, 1979: 151), а отже, з витворами образотворчого мистецтва, літературою, з певними явищами, світоспоглядальною діяльністю композитора, чуттєво-емоційною сферою³. Це означає, що власний творчий образ чи оригінальна концепція одразу виникає як продукт «переробки», а отже – інтерпретації⁴. А. Шнітке приділяє велику увагу *творчій ідеї* – абстрактного, навіть

³ У якості показового прикладу можна назвати «Лють з приводу загубленого гроша» Л. ван Бетховена.

⁴ З цього приводу доречно зауважити, що у випадку написання твору, концепція якого базована на *існуючому немuzичному матеріалі*, в творчості композитора вона отримує *музичне втілення*, яке може значною мірою (чи навіть повністю) змінювати вихідний образ. Подібне зустрічається й при роботі з *існуючим музичним матеріалом* (наприклад, твори композиторів-романтиків, які містять народні мелодії) – нова композиція настільки самостійна, що виходить за рамки «жанру музичної транскрипції», стаючи повністю самостійним твором із власною концепцією.



розмитого, образу, який втілюється у готовій композиції як «переклад на іноземні мову з оригіналу <...>, який залишається невловимим» (Шнітке, 1982: 105). З цього випливає, що абстрактна *ідея* потребує інтерпретаційного процесу ще й для того, щоб бути втіленою в тексті твору⁵.

Музична композиція переживає низку етапів формування – від абстрактної ідеї до прем'єри⁶. І діяльність композитора (й, вірогідно, митця будь-якої творчої професії) передбачає особисте тлумачення – інтерпретування⁷ – художнього образу та продукту (тексту), який має його містити, причому у вигляді, який має буде зрозумілим виконавцям⁸. Проте, діалектична єдність **внутрішнього та зовнішнього чинників** композиторської інтерпретації визначає, яким саме він буде від початку роботи над ним – інакше кажучи, якою буде *ідея*, та яким буде її «переклад» в сучасній музичній системі.

Згадане А. Шнітке (1982) слово «переклад» прямо вказує на присутність інтерпретаційного процесу в творчості композитора. Але потрібно зазначити, що композиторська інтерпретація та композиторська творчість *не є тотожними*. **Композиторська творчість** передбачає 1) **продукування** структурних музичних компонентів та 2) їх **синтез** у організовану систему. **Процес інтерпретації** є залученим на будь-якому етапі роботи композитора як **засіб усвідомлення** (тлумачення, аналізування, рефлексії) 1) **художньо-образного потенціалу**, 2) **змістовного значення** та 3) **відповідності творчому завданню** того музичного тексту, який *продукує* та *синтезує* компози-

⁵ Подібне намагався описати й А. Онеггер, ділячись своїми відчуттями від процесу творчості: «Стаєш подібним людині, що намагається поставити драбину, не надіючись притулити її до стіни» (Онеггер, 1963: 86).

⁶ Варто зауважити, що для композитора «час написання твору» – це не тільки кількість годин, проведених безпосередньо за робочим столом та / або інструментом, а загалом весь час, коли твір опрацьовується у свідомості митця.

⁷ Від лат. «*interpretari*» – «тлумачити», «детально роз'яснювати», «розуміти» (Online Etymology. Retrieved 2020, Jan. 23).

⁸ Питання комунікаційного аспекту в системі «композитор – виконавець – слухач» також належить до затребуваної проблематики сучасного українського музикознавства.



тор. Останнє передбачає *моделювання* (встановлення певних творчих меж, «проектування») – перегляд планів під час роботи, зіставлення реальних результатів та очікуваних тощо⁹.

«Передбачення» кінцевого результату, його очікувана та бажана якість грає важливу роль у інтерпретаційному процесі. Як вже було зазначено, *ідея твору* виникає як абстрактний образ і потребує «перекладу» (Шнитке, 1982). Разом із тим, цей «переклад» має задовольняти запитам самого автора, виконавців (бути зрозумілим для якнайточнішого відображення закладеної композитором *ідеї*) та людей, з якими композиторів доводиться взаємодіяти, якщо, наприклад, твір пишеться на *замовлення*. Але чи вся музика пишеться на замовлення? А якщо на замовлення, як може відбуватися інтерпретаційний процес при такому обмеженні ззовні?

Для наближення до розуміння цих процесів в статті запропонований умовний поділ на *внутрішній* та *зовнішній чинники* (фактори) художньої інтерпретації в композиторській творчості:

1) під *внутрішнім чинником* розуміється *творча індивідуальність митця*, наділена певними *параметрами*;

2) *зовнішнім чинником* виступають *об'єктивні передумови для написання твору*, до яких входить *творче завдання* (в рамках певного «замовлення») та навіть «самозамовлення») та *об'єктивні обставини*, за яких пишеться твір.

Тобто, *творча індивідуальність митця* виходить з певних *об'єктивних передумов при написанні твору*, які включають певне *творче завдання* як об'єктивну «мету» та *об'єктивні обставини* – комплекс життєвих ситуацій – які здатні вносити «свої корективи» в процес написання твору. Ця взаємодія визначає те, яким буде не тільки сам твір, а якою буде, власне, сама *ідея твору*. При цьому, навіть якщо «*передумови*» виникають у свідомості самого композитора (автор сам ініціює написання твору), в парадигмі діалектичної

⁹ Л. Шаповалова в контексті дослідження рефлексивної свідомості композитора називає цей процес «зустріччю двох свідомостей: автора (Я-образу) і, власне, суб'єктів музики (носіїв Я-образу – тем-образів, мотивів-символів, монограм, цитат і автоцитат)» (Шаповалова, 2008: 14).



єдності **внутрішнього** та **зовнішнього** факторів інтерпретації в композиторській творчості вони виступають у якості останнього¹⁰.

Розглянемо означені чинники більш детально. **Творча індивідуальність митця** наділена певними *параметрами*, які визначають її відповідь на дію **фактору зовнішнього**. Можна виділити дві основні категорії цих параметрів – 1) *професійні (музична індивідуальність)* та 2) *позапрофесійні (особистісно-творча індивідуальність)*. Звісно, такий «поділ» не означає, що ці параметри існують окремо – між цими складовими є виражений взаємозв'язок.

Професійні параметри – це ті властивості, що складають *музичну індивідуальність* композитора. Їх умовно можна поділити на *п'ять основних*:

1) *«потужність уяви»*, слухових передчуттів, *здатність генерувати творчу ідею*, план її реалізації, компоненти музичних побудов;

2) *«музичні здібності»* (музичний слух, відчуття ритму, музична пам'ять тощо), які залучені до *процесів продукування та синтезу*, але не визначають, власне, *здатність генерувати*;

3) *«знання та навички»* (теоретичні, практичні та наукові), які забезпечують «переклад» абстрактної ідеї згідно з вимогами *творчого завдання* і здатні зумовити винайдення цікавіших ідей та більш вишуканих прийомів їхнього втілення;

4) *«досвідченість»* – базис виконавської практики, досвід слухання чужих, та, що критично важливо, власних творів та аранжувань, оцінювання в творі, що виконується або прослуховується (чужому / своєму), застосованих засобів музичної виразності та методів композиторської роботи;

5) *«інструментарій»* – сукупність власних підходів до роботи, які наразі доступні композиторові, починаючи від дилеми «за фортепіано чи без нього», і завершуючи засобами розвитку матеріалу та технікою інструментування.

Окреслені п'ять професійних параметрів визначають «поточний» рівень майстерності та потенціал композитора як музиканта.

¹⁰ Такий варіант взаємодії більш детально описаний в цій статті нижче – композитор ставить *творче завдання* самому собі й оцінює себе сам немов зі сторони.



Позапрофесійні параметри відповідають *особистісно-творчій індивідуальності* композитора й впливають на художньо-образне забарвлення його творчості. Серед них:

б) «*вмотивованість*» композитора, але тільки її «внутрішня» складова як особистісний параметр – наскільки митець амбітний, схильний до творчої активності та якому темпу роботи надає перевагу;

7) «*емоційність*» (у тому числі, вірогідно, й «емоційний інтелект»¹¹), яка відіграє роль у сприйнятті композитором навколишнього світу та «націленості» його на виконавця й слухача під час творчості – тобто, *емпатії* до них, причому в перспективній проєкції;

8) «*інтелект*» як ступінь комплексного розвитку особистості – загальний кругозір композитора, його спостережливість, здатність до світоспоглядання, коло інтересів;

9) «*світогляд*», який визначає направленість інтересів митця як у глобальному масштабі, так і на міжособистісному рівні, його ставлення до оточуючих та світу в цілому – його добродійність, політичні погляди, ставлення до сімейних стосунків тощо;

10) «*здоров'я*» – параметр, що визначає різні аспекти психофізіологічного стану композитора.

Означені *параметри* не залишаються сталими – творча індивідуальність змінюється з часом, проходячи як періоди творчого піднесення та розвитку, так і занепаду та стагнації. Важливо враховувати й вплив стресового навантаження як наслідок тих чи інших подій в житті композитора (й взагалі, митця) – воно здатне стимулювати творчу думку, або ж пригнічувати її¹².

Об'єктивні передумови написання твору (які містять два ключових компоненти – *творче завдання* та *об'єктивні обставини*) є тим

¹¹ В українському музикознавстві поняття «емоційний інтелект» (в контексті виконавської творчості) використовується у статті О. Єрґієвої (2016).

¹² Проблематика особистісних метаморфоз композиторської індивідуальності також затребувана в українському музикознавстві. У таких дослідженнях можуть розглядатися різні питання розвитку творчої індивідуальності – як стосовно конкретного композитора (наприклад, монографія І. Драч, 2002), так і тенденції в цілому (дисертації А. Чубак, 2017) та Р. Варнави, 2017).



зовнішнім фактором, з яким композиторська **творча індивідуальність** взаємодіє в рамках інтерпретаційного процесу.

Творче завдання зумовлене *запитом* на написання твору, який може бути:

1) отриманий від третьої особи та / або групи осіб – *замовника (-ів)* – у цьому випадку композитор вступає у взаємодію з думкою зі сторони і йому доводиться «передбачати» очікування замовника, аби виконати поставлене *творче завдання* успішно¹³;

2) *ініційований* композитором *самостійно* («самозамовлення») – митець, таким чином, має бути «чужим для себе», оцінюючи результати своєї праці та вносячи корективи.

Комплекс *об'єктивних обставин* – умов роботи, побутово-організаційних питань, відволікаючих та стресових факторів – може сприяти або завадити ефективному просуванню в напрямку втілення музичного проєкту композитором. Також, вони можуть суттєво впливати й на *творче завдання* й, відповідно, образно-художнє наповнення твору, прискорити / уповільнити роботу над ним (що позначається на втіленні художнього образу в тексті), або навіть поставити під загрозу, власне, написання твору.

Охопити все розмаїття варіантів цієї ланки **зовнішнього фактору** в рамках статті видається малоперспективним – вочевидь, вплив певного «набору» *об'єктивних обставин* ефективніше оцінювати при розгляді конкретних ситуацій. Проте, *творче завдання* як запит на написання твору залежить від *типу* замовника та цільової аудиторії й піддається певній класифікації. Цілком можливо створити *моделі типових сценаріїв взаємодії*, що виникають між композитором та замовником (у тому числі, коли перший сам ініціює музичний проєкт).

1) *Сценарій № 1* – «*власна ідея – власний твір*». Композитор ви-находить свою ідею й береться за її реалізацію. Це відкриває простір для «чистого» самовираження, в чому є певна творча перевага, адже

¹³ Означений параметр «емоційності», до якого залучено й *емпатію*, відіграє свою роль. Інша справа, коли *творча індивідуальність* вступає у **конфлікт** з бажаним для замовника *творчим завданням*, яке йде всупереч з творчими інтенціями митця. Про це – коротко далі.



композитор у рамках «самозамовлення» має можливість експериментування, роботи за своїми правилами, практичного дослідження засобів музичної виразності тощо. Написання твору, за цим сценарієм, стає *необхідністю*, або, радше, *потребою* для композитора – в певному сенсі, він стає «одержимим» цією ідеєю, й вона зберігається у його свідомості як «невиконане завдання» яке треба втілити в життя обов'язково. Інакше кажучи, однією з характерних рис, за цих умов, є активна відповідь складової **внутрішнього фактору** – «*вмотивованості*». Творча свобода є вагомим перевагою у цьому сценарії – композитор не обмежений, власне, нічим, окрім часу (адже такі задуми часто втілюються у вільний від основної роботи час) та встановлених його власною ідеєю, а отже, їм самим, меж. Оскільки композитор виступає у якості **замовника** для самого себе, роль інтерпретаційного процесу надзвичайно висока. Робота над таким твором може тривати дуже довго (хоча це й не обов'язково).

Ще однією особливістю (але з негативним забарвленням) є те, що такий музичний проєкт має певні ризики, які композитор бере на себе. Такого роду твір може залишитися незатребуваним. Але композитор не в змозі відмовитися від цього проєкту, навіть попри те, що усвідомлює негативні перспективи – нездійснення такого задуму може бути більш стресовим, ніж навіть відсутність виконання чи визнання. Так була написана велика кількість шедеврів, що були визнані такими, на жаль, лише після смерті їхніх авторів. Проте негативний результат (в даному випадку – невиконання) не є обов'язковим – все залежить від того, наскільки задуманий твір відповідатиме запитам поціновувачів чи суспільства в цілому, що обумовлює подальшу долю твору тощо¹⁴.

2) *Сценарій № 2 – «заданий ззовні напрямок – ідея – твір»* – більш типовий для композиторів, що отримали певну відомість.

¹⁴ А. Шнітке висловлює цікаву думку з цього приводу. Зауважуючи, що «втілення замислу завжди є і деяким його обмеженням», автор робить висновок, що іноді для композиторів «ідеальним виходом є “нездійснення” замислу» і, як приклад, наводить незакінчену оперу А. Шенберга. У цьому випадку, на думку А. Шнітке, був «збіг внутрішнього та зовнішнього мотивувань», адже «істинним втіленням його замислу було невтіння» (Шнітке, 1982: 107).



За таких умов вже присутні треті особи, які *замовляють* твір, проте не ставлять строгих обмежень композитору. Він може у «заданому напрямку» обирати стилістику, жанр, музичні засоби виразності тощо. Замовники такого типу – часто ними є виконавці, окремі поціновувачі, організатори культурних заходів, наприклад, фестивалів – зацікавлені у стилістиці саме цього композитора або у тому, щоб твір був написаний та виконаний. Вірогідно, така ситуація є бажаною для композитора – важливо, що існує певна підтримка такого музичного проєкту й композитор має гарантії, що його музика прозвучить.

Звичайно, невдача в цій ситуації можлива, але її вірогідність залежить від надійності самого проєкту та низки інших чинників, що належать до *об'єктивних обставин*. Більше того, творче партнерство стає для композитора певним досвідом та додає йому популярності, яка відкриває можливості для майбутнього кар'єрного росту. Провальне виконання в рамках такого проєкту також не є вироком, адже композитор все ж почує свій твір, а невдача прем'єра не виключає успішного, та навіть тріумфального, повернення твору на сцену – історія музики дає чимало прикладів, коли визначні твори були написані за *сценарієм № 2*.

3) *Умови сценарію № 3 – «ідея автора проєкту – композиторське інтерпретування – твір»* – видаються більш складними та, в ряді випадків, стресовими, адже композиторська робота має відповідати запитам людей, які вже мають уявлення, що саме вони бажають отримати. Це замовлення певного продукту (в даному випадку – твору чи низки творів), який би виконував певну функцію. За таким сценарієм композитори працюють на ниві комерційної музики – музики до кінофільмів, комп'ютерних ігор, театральних вистав (ініціатива театру), танцювальної музики, фонові музики тощо. На цих засадах може будуватися взаємодія також у оркестрово-симфонічній музиці. Для цього сценарію показово, що замовник (навіть якщо він дилетант) має певне уявлення про те, що він має отримати в якості твору, й він націлений на комерційний та / або суспільний успіх – його не влаштовуватимуть додаткові ризики (які й так присутні, як у будь-якому проєкті). Композиторська робота набуває особливу цікавість, адже взаємодія «композитор – замовник» стає більш активною. За таких умов, коли-



зія творчих інтересів видається неминучою, адже, з одного боку, існує *творча індивідуальність* як **внутрішній чинник** композиторської інтерпретації, а, з іншого – **об'єктивні** (для митця) **передумови для написання твору**, що певною мірою залежать від замовника як джерела творчої ініціативи, а значить, і *творчого завдання* та / або низки *об'єктивних обставин*. Хоча й може здаватися, що в такій ситуації поява художньо цінного твору неможлива, визначні твори з'являлися й в умовах *сценарію № 3*.

4) *Схема сценарію № 4 – «викладач – учень»* – може мати риси усіх вищенаведених ситуацій. Юний композитор (а в деяких випадках – не юний) отримує завдання в певних рамках від професіонала-викладача, який розуміє його сильні та слабкі сторони. Відмітимо, що викладач з композиції виступає у якості *замовника*, який, водночас, є й *учителем*, безпосередньо зацікавленим в успіху музичного проєкту учня. Викладач вимагає винахідливості, ставлячи такі *творчі завдання*, які здатні підвищити рівень учня як композитора, тобто розвинути **параметри його творчої індивідуальності** (і не тільки професійні, а й *позапрофесійні*). Саме тому викладацьке «замовлення» може суміщати в собі риси всіх трьох наведених сценаріїв, адже викладач може «дозувати» вираженість певних рис типових ситуацій у своєму *творчому завданні*, розробляючи *власні сценарії* в межах індивідуального педагогічного підходу¹⁵.

Означені сценарії – лише схематичний нарис найбільш розповсюджених моделей взаємодії **внутрішнього** та **зовнішнього чинників** інтерпретаційного процесу в композиторській творчості. Проте, варто згадати й про випадки **конфліктної** взаємодії, в яких розглянуті сценарії можуть змінюватися, або взагалі провалюватися. Мова йде про **конфлікт творчих інтересів** замовника та композитора (на що часто нашаровуються й несприятливі об'єктивні обставини). Як приклад,

¹⁵ Наприклад, окремим «гібридом» *ситуацій № 3 та № 4* може бути участь у композиторському конкурсі: з одного боку, є риси замовлення ззовні (строгі конкурсні вимоги), з іншого – педагогічний процес. Отже, в даному випадку можна казати про «подвійну взаємодію»: система взаємодії «учень – викладач» в умовах конкурсу стає частиною системи «учень та викладач – журі та умови конкурсу».



можна назвати відому проблему написання творів з «небажаною» українською тематикою та використанням «заборонених» видів композиторської техніки, що постала перед українськими композиторами другої половини ХХ ст. (див. праці І. Драч, 2002 та М. Копиці, 2018)¹⁶. Сценарій № 1 («самозамовлення») також не є виключенням, адже в музичній композиції має місце й «боротьба з самим собою» – внутрішня суперечка як складова творчого пошуку. Як найпростіший приклад негативної, конфліктної сторони цього процесу наведемо перфекціонізм, який може заважати продуктивній роботі та навіть, в результаті, суттєво зменшити художній потенціал твору. Однак проблематика творчих конфліктів в рамках інтерпретаційного процесу в композиторській творчості не може бути розглянутою детально в рамках однієї наукової статті, тому обмежимося цим коротким зауваженням.

Підсумовуючи матеріал статті, можна зробити такі **висновки**.

1. Попри те, що в більшості досліджень композиторська інтерпретація представлена лише в контексті опрацювання вже існуючого твору-моделі (тобто, передбачає *посередництво*), її природа є значно ширшою, і цей процес охоплює всі етапи роботи композитора, починаючи від генерування *ідеї твору*.

2. Композиторська творчість та композиторська інтерпретація не тотожні одна одній, оскільки перша відповідає за *продукування* та *синтез* музичних елементів, а друга виступає *засобом усвідомлення*, тлумачення, визначення результатів на основі певного творчого завдання. Таким чином, інтерпретаційний процес у композиторській творчості покликаний визначати образно-художню, змістовну наповненість результатів композиторської діяльності та їхню відповідність творчому завданню.

3. **Внутрішній чинник** інтерпретаційного процесу в композиторській творчості уособлює *творчу індивідуальність митця*, яка

¹⁶ Якщо екстраполювати сценарій № 1 (в якому творча ідея містить «заборонену» тематику) у згадану несприятливу для вільної творчості українських композиторів атмосферу СРСР в ХХ ст., отримаємо новий сценарій з «багаторівневим конфліктом»: з одного боку, існує необхідність правдивого самовираження, з іншого – цензура з ризиками потрапити «в опалу».



наділена певними параметрами – професійними та позапрофесійними. **Зовнішній чинник – об’єктивні передумови написання твору** – включає, з одного боку, *творче завдання*, із яким пов’язана постать *замовника* (в рамках власного проекту сам композитор може бути замовником для себе); з іншого – комплекс *об’єктивних обставин*, які здатні вплинути на якість, темп та результат роботи.

4. Вибудована система дозволила провести *моделювання сценаріїв*, які відображають найбільш типові випадки взаємодії між внутрішнім та зовнішнім чинниками. Кожен *сценарій* має певні особливості: 1) у випадку № 1 – написання композитором твору за власною ідеєю та ініціативою – характерним є великий творчий потенціал, завдяки високому ступеню вмотивованості та інтерпретаційного опрацювання; 2) за сценарієм № 2 замовник ставить композиторові творче завдання, яке передбачає певну свободу дій, тому є можливість написати твір з підвищеними шансами на виконання та визнання без втрати можливості вільного самовираження; 3) в ситуації № 3 передбачається залучення автора до комерційного проекту, її специфікою є саме інтенсифікація взаємодії внутрішнього та зовнішнього чинників: «композитор – замовник та його проект»; 4) нарешті, в системі «вчитель – учень» (№ 4) реалізується можливість *моделювання* викладачем (який виступає у ролі компонента зовнішнього фактору) *нового сценарію*, метою чого є розвиток творчої індивідуальності учня. Проблематика *конфліктної* взаємодії в межах описаних сценаріїв потребує більш детального викладення у наступних дослідженнях, тому згадана лише мимохідь.

Усвідомлення значення інтерпретаційної складової в творчості композитора наближає до розуміння процесів розвитку не тільки окремих творчих особистостей, а й композиторського письма в цілому. Кожний написаний твір є унікальним за своєю історією – як створення, так і подальшого існування. Хоча далеко не всі твори отримують визнання, кожен акт дійсно творчого самовираження є цінним для автора, оскільки піднімає його на новий професіональний і особистісний рівень. Адже, «процес авторського *мислення*» залучає весь спектр досвіду особистості і є *«способом самодійсненості особистості, яка пізнає світ»* (Шаповалова, 2008).



ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковський гос. ін-т искусств ім. И. П. Котляревського. Харьков, 195.
- Варнава, Р. (2017). *Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 224.
- Гуренко, Е. (1982). *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)*. Новосибирск: Наука, 256.
- Дейнега, В. (2001). Оркестровка як різновид інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 18, 133–142.
- Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 306.
- Єргієва, О. (2016). Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*, 22, 273–285.
- Жарков, О. М. (1994). *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, 35, 271–280.
- Копиця, М. (2018). *Вибране: Монографічний збірник статей*. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 374.
- Корыхалова, Н. (1979). *Интерпретация музыки: теоретические проблемы муз. исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике*. Ленинград, Музыка, 208.
- Котляревська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтв). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Москаленко, В. (2012). *Лекції по музикальній інтерпретації*. Київ: Клякса, 272.
- Муха, А. (1979). *Процес композиторського творчества (проблеми і пути исследования)*. Київ: Музична Україна, 272.



- Онеггер, А. (1963). *Я – композитор*. (Пер. с. франц.). Ленинград: Музыка, 216.
- Палій, І. О. (2012). *Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Полусмяк, И. М. (1989). *Теоретические аспекты музыковедческой интерпретации*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 25.
- Тіц, М. (1976). Наша творчість і сучасність. В кн. *Про сучасні проблеми теорії музики: збірник статей*, сс. 264–278. Київ: Музична Україна.
- 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.
- Чубак, А. (2017). *Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 196.
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної особистості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 34.
- Шнитке, А. (1982). На пути к воплощению новой идеи. В кн. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*, сс. 104–107. Москва: Советский композитор.
- Online Etymology. (2020). Interpretation. Retrieved 2020, January 23, from https://www.etymonline.com/word/interpretation#etymonline_v_30076

REFERENCES

- Borisenko, M. (2005). *Zhanr transkriptsii v sisteme individualnogo kompozitorskogo stilya [Genre of the transcription in the system of composer's individual style]*. (Candidate's thesis). Kharkov State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov, 195 [in Russian].
- Chubak, A. (2017). *Pozastylovi ta stylovi vymiry tvorchoi zrilosti kompozytora [Extra-stylistic and stylistic dimensions of creative maturity of a composer]*.



- (Candidate's thesis). Lviv M. V. Lysenko National Musial Academy. Lviv, 196 [in Ukrainian].
- Deineha, V. (2001). Orkestrovka yak riznovyd interpretatsii [The orchestration as the sort of interpretation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], 18, 133–142 [in Ukrainian].
- Drach, I. (2002). *Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula individualnosti*. [Composer Vitalii Hubarenko: formula of the individuality]. Sumy: SDPU im. A. S. Makarenka, 306 [in Ukrainian].
- Gurenko, E. (1982). *Problemy hudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz)* [Problems of the artistic interpretation (the philosophical analysis)]. Novosibirsk: Nauka, 256 [in Russian].
- Honegger, A. (1963). *Ya – kompozitor* [I am a composer]. (Transl. from French). Leningrad: Muzika, 216 [in Russian].
- Khutorska, A. (2009). *Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky)* [Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the example of chamber-vocal music)]. (Extended Abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Arts, 17 [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2011). *Kompozytorska interpretatsiia v rakursi kulturnoho dialohu «avtor – tradytsiia» (na materiali khorovoi tvorchosti A. Kushnirenka)* [Composer's interpretation in view of the cultural dialogue «author – tradition» (on the material of A. Kushnirenko's choral work)]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 35, 271–280 [in Ukrainian].
- Kopytsia, M. (2018). *Vybrane: Monohrafichnyi zbirnyk statei*. [Selected: Monographic collection of articles]. Kyiv; Nizhyn: PP Lysenko M. M., 374 [in Ukrainian].
- Korykhalova, N. (1979). *Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muz. ispolnitelstva i kriticheskyy analiz ikh razrobotki v sovremennoy burzhuaznoy estetike* [Interpretation of music: theoretical problems of musical performance and critical analysis of their elaboration in the contemporary bourgeois aesthetic]. Leningrad: Muzyka, 174 [in Russian].
- Kotliarevska, O. (1996). *Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvorcu: kulturolohichnyi aspekt interpretuvannia* [Variable potential of the musical piece: culturological aspect of interpretation]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National



- Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2012) *Leksii po muzyikalnoy interpretatsii [Lectures on the musical interpretation]*. Kyiv: Klyaksa, 272 [in Russian].
- Mukha, A. (1979). *Protsess kompozitorskogo tvorchestva (problemy i puti issledovaniya) [The process of composer's art (problems and ways of investigation)]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 272 [in Russian].
- Online Etymology. Interpretation. Retrieved 2020, January 23, from https://www.etymonline.com/word/interpretation#etymonline_v_30076
- Palii, I. (2012). *Transduksiia yak yavyshe muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsykladu M. Musorhskoho «Kartynky z vystavky» i tvorchosti rok-hurtiv King Krimson ta Pink Floyd) [The transduction as a phenomenon of the musical culture (on the examples of the piano cycle by M. Mussorgsky «Pictures at an Exhibition» and the art of rock groups King Krimson and Pink Floyd)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 16 [in Ukrainian].
- Polusmyak, I. (1989). *Teoreticheskie aspekty muzykovedcheskoy interpretatsii [Theoretical aspects of musicological interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 25 [in Russian].
- Schnittke, A. (1982). Na puti k voploshcheniyu novoy idei [On the way to embodiment of a new idea]. In *Problems of traditions and innovations in the contemporary music*, 104–107. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Shapovalova, L. (2008). *Muzyka yak analog osobystosti: do problemy refleksyvnoi osobystosti [Music as an analogue of personality: to the problem of reflective personality]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 34 [in Ukrainian].
- Tits, M. (1976). Nasha tvorchist i suchasnist [Our art and contemporaneity]. In *About contemporary problems of the music theory: collection of articles*, pp. 264–278. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
- Varnava, R. (2017). *Psyholohichniy portret kompozytora yak dzherelo piznannia «obrazu avtora» (na prykladi Borysa Liatoshynskoho ta Vasylia Barvinskoho) [Psychological portrait of composer as a source of learning «authors image» (on the example of Boris Liatoshynsky and Vasyl Barvinsky)]*. (Candidate's thesis). Lviv M. V. Lysenko National Music Academy. Lviv, 224 [in Ukrainian].



- Yerhiieva, O. (2016). Emotsiinyi intelekt muzykanta-instrumentalysta i tranzytyvnyist khudozhno-estetychnykh emotsii v kontsertno-komunikatyvnyii sytuatsii [Emotional intelligence of musician-instrumentalist and transitivity of artistic and aesthetic emotions in concert and communicative situation]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Music art and culture]*, 22, 273–285 [in Ukrainian].
- Zharkov, O. (1994). *Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia [Artistic rendition in music: problems and solutions]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2020 р.

УДК 78.083.3

DOI 10.34064/khnum2-2114

Бондаренко О. М.

ORCID 0000-0002-2745-1907

Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»,
04210, проспект Героїв Сталінграда, 10, м. Київ, Україна

Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря

«Не математика та абстрактне мислення, історія та живе мистецтво –
і я додаю ще: великий міф – дають нам ключ до проблем часу»
О. Шпенглер, «Der Untergang des Abendlandes».

АНОТАЦІЯ ■ Бондаренко О. М. Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря. ■ Метою роботи є доповнення картини трансформації жанру фортепіанної токати в українській музиці початку XXI ст. Актуальність і наукова новизна даної статті полягає в тому, що



в ній вперше акцентується увага на культурному діалозі між музикою епохи Бароко і творчістю сучасного українського композитора Юрія Решетаря. Здійснено аналіз прийомів і засобів, що застосовуються композитором для створення діалогу часів і культур: синтезу європейських і національних параметрів жанру як відображення власного творчого методу.

Досліджено алгоритми модифікації жанру фортепіанної токати в творчості Ю. Решетаря, розкрито стильову специфіку композиторських принципів мислення та особливості пошуків композитора в жанрі фортепіанної токати. Виявлено особливості художніх і формоутворюючих елементів музичної тканини «Токати». Здійснено аналіз виконавських завдань втілення специфіки жанру. ■ **Ключові слова:** *Юрій Решетар, українська фортепіанна токата, жанр, стиль, час, діалог.*

АННОТАЦІЯ ■ **Бондаренко Е. Н. Токката и токкатность в фортепианном творчестве Юрия Решетаря.** ■ *Целью работы является дополнение картины трансформации жанра фортепианной токкаты в украинской музыке начала XXI в. Актуальность и научная новизна данной статьи заключается в том, что в ней впервые акцентируется внимание на культурном диалоге между музыкой эпохи Барокко и творчеством современного украинского композитора Юрия Решетаря. Осуществлён анализ приёмов и средств, применяемых композитором для создания диалога времён и культур: синтеза европейских и национальных параметров жанра как отражения собственного творческого метода.*

Исследованы алгоритмы модификации жанра фортепианной токкаты в творчестве Ю. Решетаря, раскрыты стилевая специфика композиторских принципов мышления и особенности поисков композитора в жанре фортепианной токкаты. Вывявлены особенности художественных и формообразующих элементов музыкальной ткани «Токкаты». Осуществлён анализ исполнительских задач воплощения спецификки жанра. ■ **Ключевые слова:** *Юрий Решетарь, украинская фортепианная токката, жанр, стиль, время, диалог.*

ABSTRACT ■ **Bondarenko Olena. Toccata and toccata style in Yurii Reshetar's piano works.**

■ **Background.** Changes in the conditions of human existence have sharpened our sense of time. Today's cultural space has adapted our perception



of art to the simultaneous existence in “offline” and “online” forms. This new reality needs its artistic embodiment. When a contemporary composer, whose name has not yet gained widespread recognition, succeeds in accomplishing such a task, it demonstrates the opening of a new page in national art and becomes an interesting and significant event. Such an event is piano music of our contemporary Yurii Reshetar, which has not yet become the subject of scientific comprehension.

The research methodology. The study is based on a synthesis of traditional musicological (genre-stylistic and comparative analysis) and modern, interpretive approaches, which are based on a question about the factors that determined the basic components of the author’s vision.

Results. Yurii Reshetar is a composer whose work is endowed with a sharp sense of beauty and uniqueness of musical language. The musical genres to which Yu. Reshetar refers belong to the classical treasury, but in the author’s interpretation they acquire a new sound. Yu. Reshetar has a unique biography. He got into the composition at the age of 30. Lack of professional education did not hinder the dynamic growth and acquisition of true compositional skill. An interested appeal to early genres is seen in the large creative heritage of the composer. Toccata, which has been included by the author in the “16 Concert Etudes” collection, is one of the many works of the composer, which embodied the ideas of movement and time. Toccata style can be found in his numerous works: in “16 Concert Etudes” cycle, in Sonata for piano in E minor, in Gigue from the Suite for Piano.

Toccata was created on October 17, 2017, it has a program content, which the author designates with the words “Purifying by fire”. To realize the chosen artistic content, the composer aptly chooses a form, which is unusual for toccata. This is an atypical rondo: $A B A B_1 A$, where the main theme (the theme of “fire”) is a refrain, and the theme of B and B_1 is associated with the changing of spirit state of man under the influence of fire. The texture formula of the main theme of toccata by repetitions and leaps of the main sound up and down the octave, resembles the unexpected flashes of flames.

Toccata by Yu. Reshetar is written in E flat minor. Performing of a virtuoso work on black keys has its own peculiarities: even if a performer is familiar with the pianistic difficulties, this additional difficulty encourages special concentration and control over hand coordination, to sharpening of the rationalization of movements and accuracy of finger movements. The standard of Toccata performance is its author’s interpretation, which is publicly available on the YouTube channel.



The performance impresses with a balance between the clear logic of building the form and the artistic richness of the music.

Toccata's music requires from the performer versatility of interpretation: of the artistic sense, understanding of the stylistic synthesis, creation of a modern image of the piano sound and the novelty of tonal-harmonic colors, developed metro-rhythmic sense, the ability to express the individuality. But the pianistic convenience of textural presentation is evidence of the author's natural feeling the laws of piano performance. Such impressions were shared by pianist Anastasia Zakharchenko, who performed Toccata during a competition held at the Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko in December 2017.

The toccata concept has also found its artistic embodiment in other works of the composer. Energy of modernity reflected in the intention of the directed ostinato movement is also skillfully embodied by Yu. Reshetar in the "16 Concert Etudes" cycle op. 38 (21.09.2019). Each of etudes is a pearl that reveals the harmonious combination of the uniqueness of the author's stylistic qualities, the modernity of artistic thinking and the unexpected originality of texture finds. The capriciousness of figurative characteristics is embodied with such imagination and inventiveness that even a high level of technical complexity will not be an obstacle for the enthusiastic mastering of this cycle by performers. "Concert style" underlined by the author is achieved through the using of various composing methods and techniques, among which the most weight is the toccata style.

The refined aesthetics of baroque music acquires its charming and convincing embodiment in Yu. Reshetar's "Baroque Suite for Piano". The suite consists of 7 pieces, each of which is a traditional part of the suite cycle of that era: Allemanda, Courante, Menuet, Aria, Gavotte, Sarabande, Gigue. The final piece of the cycle unobtrusively embodies the toccata's principle of the ostinato movement, which is elegantly combined with the characteristic dance metro-rhythmic and ornamentation-intonational features of the baroque gigue. The refined author's stylization is full of composer's respect and special honoring of old traditions.

Conclusions. Numerous Yu. Reshetar's appeals to toccata style as to the embodiment of the image of continuous movement as a symbol of time and creative activity of a man emphasize that toccata and toccata style became one of the artistic preferences of the composer and the characteristic of his style. Every example of toccata style in the above-mentioned piano works by Yu. Reshetar becomes a real discovery. The composer proves to the listeners of his works that the toccata code



has preserved endless prospect for its development and renewal. ■ **Key words:** *Yurii Reshetar, Ukrainian piano toccata, genre, style, time, dialogue.*



Постановка проблеми. Зміни соціокомунікаційних умов буття та вплив цифрової парадигми інформаційного простору загострили наше відчуття швидкоплинності часу та болочості пристосування до новітніх непередбачуваних умов існування людства. Культурний простір сьогодення має чітке розмежування в часі на «до» та «після» і вже пристосував людське сприйняття життя і мистецтва до одночасного існування в «офлайн» та «онлайн» формах. Звісно, ця нова реальність потребує свого художнього втілення. Відчути та зобразити «сьогодення» в рамках академічної традиції та перевірених часом жанрових інваріантів – це завдання, що може вирішити тільки видатна особистість, творчість якої є новим щаблем у діалозі культур і часів. Однак, коли сучасному композитору, ім'я якого ще не набуло широкого визнання, вдається його виконати, це свідчить про відкриття нової сторінки в національному мистецтві та стає цікавою й значущою подією. Саме такою подією, на наш погляд, є фортепіанна творчість нашого сучасника Юрія Решетаря, чия діяльність ще не стала предметом наукового осмислення, що визначає актуальність та новизну пропонованого дослідження. **Метою** роботи є доповнення картини трансформації жанру фортепіанної токати в українській музиці початку XXI ст.

Аналіз попередніх досліджень. Існуючі наукові дослідження найбільш ґрунтовно й послідовно висвітлюють період формування та розвитку токати й поняття токатності від XVI до XVIII ст., сучасний же етап трансформації жанру залишається вивченим недостатньо, а творчість сучасного українського композитора Юрія Решетаря для широкого мистецького загалу ще не відкрита та очікує на подальше виконавське розповсюдження.

Виклад основних положень. Юрій Решетар – композитор, творчість якого наділена дивним відчуттям краси у сприйнятті світу та неповторністю музичної мови. Стильові якості, що є впізнаваними в кожному з його творів з перших тактів їх звучання, вказують на сфор-



мованість, самобутність композиторського мислення. Музичні жанри, до яких звертається Ю. Решетар, належать до класичної скарбниці, але в авторській трактовці вони набувають нового, іноді несподівано грайливого звучання.

Юрій Решетар має унікальну біографію. Його батьки померли, коли він був ще дитиною. Тяжіння до мистецтва пододало перепони, перетнути які вдасться лише людині з особливою міццю внутрішнього стрижня. Першим творчим захопленням стало образотворче мистецтво, яке митець і зараз не залишає, а поштовхом до композиторської діяльності вже майже в 30-річному віці стало знайомство з Симфонією № 5 П. І. Чайковського. «Для мене якимось відразу були зрозумілі всі мелодичні лінії, звуковедення ... До того я непогано грав на баяні, гітарі, фортепіано. Працював у Польщі, Німеччині, вісім років був джазовим піаністом у Дубаї. Був достатньо затребуваним музикантом, але саме від того часу я почав створювати багато музики, робив аранжування, писав пісні...», – розповідає композитор в приватній розмові (Бондаренко О., 2020: 1). Відсутність професійної освіти не зашкодила динамічному зростанню та набуванню справжньої композиторської майстерності. «П'ять років тому, – продовжує Юрій, – я випадково познайомився з чудовою людиною й геніальним українським композитором – Віталієм Дмитровичем Кирейком, учнем Л. Ревуцького, та показав йому кілька своїх творів. Він порадив мені вступити до Національної Спілки композиторів України та написав рекомендацію. Мене одноголосно прийняли і це, мабуть, вперше – без консерваторської освіти. Вже три роки, як я зосередився виключно на створенні музики» (Бондаренко О., 2020: 2).

Винятковість супроводжує Юрія Решетаря не тільки в житті, вона набуває унікальну художню реалізацію та стає творчою особливістю в діяльності композитора. Виникнення художнього задуму та процес його втілення в творі завжди залишається процесом таємничим та індивідуальним, але його осмислення дозволяє прояснити володіння технічними гранями композиторської діяльності, рівень майстерності своєї «виробничої» сторони творчості та особливості художніх уподобань. Зацікавлене звернення до старовинних жанрів наочно простежується у великому творчому здобутку композитора, як і тяжіння



до створення різноманітних циклів, де традиційні барокові жанри набувають нове змістовне та стилістичне втілення. Втім, особливу прихильність до одного з них підтвердив сам композитор, який на запитання: «Чому токата як жанр привернула Вашу увагу, та чи були для Вас якісь вже існуючі токати зразками для уподобання?», – відповів: «Це виграшний твір для піаністів – він віртуозний і має певні переваги. У ньому є почуття часу й руху. Я не типовий піаніст і не був знайомий зі всіма токатами, тому ні на що не орієнтувався. Вона писалася під настроїв і якось дуже швидко вийшла, фактично – за одну ніч. А вже вдень я її закінчив, приблизно за 10 годин» (Бондаренко О., 2020: 3).

Подальша творча доля Токати стала продовженням історії її швидкого й натхненного народження: «Вона (Токата) якось відразу привернула до себе увагу виконавців, які із задоволенням виконували її на конкурсах у Львові, в Іспанії, в Ізраїлі» (Бондаренко О., 2020: 2), – каже автор з деякою сором'язливістю. Така стрімкість реалізації твору, від задуму до кінцевого результату, не є випадковою. Токата, яку автор включив до збірки «16 концертних етюдів», є одним з багатьох творів Ю. Решетеря, що втілили особливі художні ідеї («людина в творчому русі», «людина активна», «рух – це життя, а життя – це рух»). Композитор стверджує, що тема часу й руху для нього є природною й цікавою. Дійсно, токатність можна знайти в його численних творах: у циклі «16 Концертних етюдів», в Сонаті для фортепіано *e-moll*, в Жизі з Сюїти для фортепіано. В усіх цих творах бачимо оновлення мовно-інтонаційного швидко впізнаваного токатного коду, кристалізація якого відбулася ще наприкінці XVI – початку XVII ст. в творчості Дж. Фрескобальді, Алессандро та Доменіко Скарлатті, Й. С. Баха.

Підкреслимо, що використання токатного коду як специфічно-го гена моторного руху й символу часу є характерним не тільки для віртуозного жанру токати або художнього образу стрімкої активності, наполегливості, азарту, механістичності тощо. Воно зумовлене особливим відчуттям сьогодення і відображенням реальності через специфічні засоби музичної мови. Можливо, Ю. Решетар так гостро відчуває час, як митець і як людина, завдяки рисам свого характеру, які мають щось спільне з тією наполегливістю, яка властива саме токат-



ності. На запитання: «Чи є токато особливим жанром, тип комунікації якого зі слухачем має найбільш вражаючі переваги за можливостями емоційного впливу?», – композитор з відчутною посмішкою відповів: «Так, звісно! Саме тому виконавці часто обирають токати для виступу на концертах чи на конкурсах!» (Бондаренко О., 2020: 3).

Токату було створено 17 жовтня 2017 р. В контексті історії жанру виникає часова арка, яка відправляє увагу дослідника на 100 років назад, коли з'явилася Сюїта М. Равеля, присвячена пам'яті загиблих на війні друзів композитора. Токата в цьому циклі – остання п'єса. Вона побудована на різноманітних видах репетиційного викладу та акордах *martellato*, проте головною ознакою динамічної процесуальності в її драматургії є поступове та безперервне *crescendo*. Як зазначає В. Жаркова, «квінтесенція руху в його найрізноманітніших видах і формах народжує дивовижну візуальність, тілесну відчутність музики М. Равеля, вкорінених в самих сутнісних принципах французької музичної культури» (Жаркова В., 2009: 489).

Токата Ю. Решетаря, як і вищезгадана Токата М. Равеля, має програмний зміст, який автор позначає назвою: Токата «Purifying by fire» – Токата «Очищення вогнем». Створюючи напрямок для виконавської фантазії, автор одночасно започатковує діалог з художнім змістом майбутніх інтерпретаторських версій та з майбутніми слухачами. Традиційно для багатьох народів світу вогонь є символом стихії та енергії, що має сакральний зміст, який неможливо забруднити. А в стародавній традиції слов'ян полум'я дає потужні духовні можливості – очищення душі й тіла, пізнання людської суті. Традиційно подолання полум'я стає не тільки випробуванням для характеру людини, але й можливим зціленням. Вогонь – це саме те, що об'єднує людей усіх поколінь та епох, символ кохання та самого життя.

Для реалізації художнього змісту композитор вдало обирає нехарактерну для токати форму. Зазвичай, віртуозна токато – це п'єса, що написана в тричастинній формі. Токато ж Ю. Решетаря – це нетипове рондо: А В А В₁ А, де головна тема (тема «вогню») є рефреном, а тема В та В₁ асоціюється зі змінливим станом людини під впливом вогню. Фактурна формула, що влучно втілює в головній темі токати образ вогню – репетиції та стрибки основного звуку на октаву вверх



і вниз (октавні стрибки в партії правої руки) – нагадує несподівані сполохи язиків полум'я, їх швидкі й короткочасні злети та падіння.

Значимо, що текстова програмність нетипова для жанру фортепіанної токати: лише окремі з відомих зразків поєднують авторську ремарку для відтворення конкретного художнього змісту та графічний текст музичного твору. Крім згаданого твору М. Равеля, є лише декілька токат, які пов'язані з конкретним програмним замислом. Унікальною композицією, що визначила долю української фортепіанної токати, є перший зразок цього жанру в українській фортепіанній літературі, створений М. Лисенком – Токата з «Української сюїти у формі старовинних танців» на народнопісенні теми (1869). Блискучий піаніст, М. Лисенко створив національний варіант старовинного європейського жанру, синтезувавши традиційні атрибути токати та український інтонаційно-ритмічний колорит. До програмних зразків належить і Токата Ю. Іщенка – масштабний і драматичний твір, що був написаний 1968 р. та виконувався на Всеукраїнському конкурсі молодих піаністів як обов'язкова віртуозна п'єса сучасного українського композитора: «Токата Ю. Іщенка постає символом синтезу новизни і традицій на кількох художніх рівнях організації творчої думки і музичної тканини» (Бондаренко О., 2017: 82–83). Новизна композиторського рішення визначена художнім задумом – музичної «реконструкції» історичних подій 1917–1918 років, пов'язаних з організацією повстання на київському заводі «Арсенал». Самобутність композиторського стилю в цьому творі зумовлена специфікою тонально-гармонічної мови, складною поліритмічною організацією, самобутністю трактування фортепіано як інструмента, здатного створити оркестрову палітру звучання (про що, зокрема, свідчить трирядковий принцип нотного запису).

Токата Ю. Решетаря написана в тональності *es-moll*. Виконання віртуозного твору на чорних клавішах має свої особливості: навіть обізнаного на піаністичних складностях виконавця ця додаткова складність спонукає до особливої концентрації уваги та контролю за координацією рук, до загострення раціоналізації рухів й влучності руху пальців. У цьому аспекті Токата Ю. Решетаря споріднена з деякими виконавськими завданнями відомих фортепіанних творів, зокре-



ма – Етюд *Ges-dur* (op. 24) Ф. Шопена, Етюдів-картин *es-moll* (op. 33) і *Es-dur* (op. 39) С. Рахманінова, Токати *cis-moll* К. Дебюссі, Токати *b-moll* А. Хачатуряна.

Однією з головних жанрових ознак в Токаті є метро-ритмічна організація остинатного руху. Зазвичай, характерними для токат є розміри $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$. Натомість у Токаті Ю. Решетаря обраний для головної теми розмір – $\frac{5}{8}$, що ускладнює виконавське завдання. Примножує виконавські ритмічні складнощі акцентуація, яка є не тільки синкопованою, а ще й усамостійненою в партіях правої та лівої руки. Фактично, піаніст змушений під час виконання перебувати «на лінії вогню» та грати весь твір у цілеспрямованому відцентровому остинатному русі.

Еталоном виконання Токати є її авторська інтерпретація, з якою можна ознайомитися на каналі YouTube (Решетар Ю., 2017). Виконання вражає балансом між чіткою логікою вибудовування форми та її художньо-емоційним наповненням. Артикуляційна чіткість метро-ритмічної пульсації та акцентуації Токати стають привабливими жанровими домінантами, які забезпечують ефектність репрезентації музики та майже візуально відтворюють її художній зміст. Яскраве відчуття сучасності інтонації, що з першого такту підкорює своєю природністю і навіть простотою звучання, отримує значення авторської стильової риси. Вміння утримати контур інтонаційної горизонталі стає запорукою вибудовування цілісної форми. Піаністу вдається знайти різні фарби і відтінки звучання фортепіано в чергуваннях музичних епізодів **A**, де туше цупке, артикуляційно конкретизоване, і **B** – де репетиційність головної теми зникає і *martellato* акордів набирає більшої насиченості й гучності. Конкретика пальцевого і кистьового ударного туше підкреслює загостреність внутрішньої поліритмії в епізоді **A**; акцентовані акордові побудови в епізодах **B** сповнені шляхетністю і масштабності процесуального розвитку музики. Тому створюється враження протиставлення стихій вогню як природного явища та вогню як уособлення людського самопоходання та самоочищення.

Музика вимагає від виконавця багатогранності прочитання художнього змісту, розуміння особливостей стильового синтезу, створення сучасного образу звучання фортепіано і новизни ладо-гармо-



нічних фарб, розвиненого метро-ритмічного почуття, вміння проявити свою індивідуальність. Але піаністична зручність фактурного викладу є свідченням природного відчуття автором законів фортепіанного виконавства.

Саме такими враженнями поділилася піаністка Анастасія Захарченко, яка виконувала Токату під час конкурсу, що проходив у Львівській Національній Музичній Академії імені М. В. Лисенка в грудні 2017 р. Фактично, це виконання було прем'єрою Токати. Анастасія Захарченко – талановита піаністка, учениця професора Львівської Національної Музичної Академії імені М. В. Лисенка, Народної артистки України Оксани Михайлівни Рапіти. Вона так розповіла про свій досвід виконання Токати: «Коли я вперше виконала Токату на конкурсі, вона відразу постала в центрі уваги слухачів: після виконання традиційно академічної частини програми Токата слухалася як п'єса на “bis”. Вона така сучасна, свіжа, в ній є захоплюючий відцентровий рух і такі дуже привабливі та емоційно впливові речі, як жива інтонація, яскраве крещендо, віртуозність. Відразу після виконання мене всі питали, навіть аспіранти, хто автор і що це за п'єса», – з захопленням поділилася враженнями виконавиця (Бондаренко О., 2020: 1). На запитання: «Що в Токаті є найбільш складним для виконавця?», – відповідь була очікуваною: «Твір здається не дуже складним, але тільки за умови, що вдасться опанувати метро-ритмічні складнощі та ідеально вправлятися з особливою чіткістю, навіть з цупкістю, артикуляції. Мені було цікаво відчутти сучасну енергію твору, той посыл і напругу нашого XXI століття як інтенцію руху вперед до кінця понад усе!» (Бондаренко О., 2020: 2).

Токатний принцип набув свого художнього втілення і в інших творах композитора. Сучасна енергія як інтенція спрямованого остинатного руху майстерно втілена Ю. Решетарем і в циклі «16 Концертних етюдів» ор. 38 (21.09.2019). Кожен з етюдів – це перлина, яка розкриває гармонійне поєднання неповторності авторських стильових якостей, сучасність художнього мислення, неочікувану самотність фактурних знахідок та деякі традиційні ознаки безпедального піанізму, які втілюють феномен токатності. Л. Гаккель визначив комплекс



характерних для токати звукових прийомів і відмітив широке їх застосування в різних жанрах: «Дуже поширеним виявляється ударно-шумовий різновид безпедального піанізму. Фактура у цьому випадку може бути і лінійною, і акордово-гармонічною (останнє частіше): в будь-якому варіанті переважає артикуляція *non legato* і репетиційно-мартеллянтний техніцизм» (Гаккель Л., 1976: 19). Примхливість образних характеристик втілено з такою фантазією й винахідливістю, що навіть високий рівень технічної складності не стане перепорою для захопленого опанування цього циклу виконавцями. Підкреслена авторською назвою «концертність» досягається завдяки використанню різних композиторських методів та прийомів, серед яких найулюбленішою є токатність.

Так, Етюд № 1 *C-dur*, що відкриває цикл, заснований на принципі токатного руху, в якому сталі формули *martellato* набувають неочікуваного, майже «весняного» звучання завдяки зіставленню однойменних мажору і мінору, блискучих барв соковитих альтерованих гармоній, утриманню пульсації шістнадцятих при мінливості метро-ритму з чергуванням розмірів $11/8$ та $12/8$.

Рафінована естетика барокової музики набуває свого чарівного і переконливого втілення в «*Baroque Suite for Piano*» Ю. Решетаря. Сюїта складається з 7 п'єс, кожна з яких є традиційною часткою сюїтного циклу тієї епохи: *Allemanda*, *Courante*, *Menuet*, *Aria*, *Gavotte*, *Sarabande*, *Gigue*. Фінальна п'єса циклу ненав'язливо втілює токатний принцип остинатного руху, який елегантно поєднується з характерними танцювальними метро-ритмічними та орнаментально-інтонаційними ознаками барокової жиги. Витончена авторська стилізація сповнена композиторської поваги і особливого вшанування старовинних традицій.

Багатогранність художніх можливостей токатного принципу Ю. Решетар відчуває на глибинно-змістовному й, водночас, емоційно-барвистому рівнях. У Сонаті *es-moll* для фортепіано Ю. Решетар демонструє втілення драматичної характеристики токатного руху – його механістично невгамовного, наполегливо дієвого спрямування (головна партія). А в п'єсі «*Amusing Cakewalk*» за допомогою джазових ритмів та інтонацій митець відкриває ще одну сторінку художньої



та стильової реалізації генетичного коду жанру – підкреслено ігровий та скерцозний шарм токатного руху.

Висновки. Численні звернення Ю. Решетаря до токатності як втілення образу безперервного руху та символу часу й творчої активності людини підкреслюють, що токата й токатність стали одним з художніх уподобань композитора та набули значення характерної риси його творчості. Кожен зразок токатності у вищезгаданих фортепіанних творах Ю. Решетаря стає справжнім відкриттям. Композитор доводить слухачам своїх творів, що токатний код зберіг нескінченну перспективу свого розвитку та оновлення.

ЛІТЕРАТУРА

- Бондаренко, О. (2020, 12 лют.). Інтерв'ю з А. Захарченко. (Рукопис [Електрон. ресурс]). Зберігається в особистому архіві О. Бондаренко, 2.
- Бондаренко, О. (2017). *Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 92.
- Бондаренко, О. (2020, 7 лют.). Інтерв'ю з композитором Ю. Решетарем. (Рукопис [Електрон. ресурс]). Зберігається в особистому архіві О. Бондаренко, 3.
- Гаккель, Л. (1976). *Фортепіанная музыка XX века*. Очерки. Ленинград: Советский композитор, 296.
- Жаркова, В. (2009). *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)*. Киев: Автограф, 528.
- Решетар, Ю. (2017, 19 листоп.). "Toccata" (purifying by fire). YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=C3mwWDOh2lw>

REFERENCES

- Bondarenko O. (2020, February 12). Interv'iu z A. Zakharchenko [Interview with A. Zakharchenko]. (Manuscript [Electronic resource]). Stored in the personal archive of O. Bondarenko, 2 p. [in Ukrainian].
- Bondarenko, O. (2020, February 7). Interv'iu z kompozytorom Yu. Reshetarem [Interview with the composer Yu. Reshetar]. (Manuscript [Electronic resource]). Stored in the personal archive of O. Bondarenko, 3 p. [in Ukrainian].



- Bondarenko, O. (2017). *Tokata v ukrainskomu fortepiannomu mystetstvi: heneza ta shliakhy transformatsii zhanru [Tokata in Ukrainian piano art: genesis and ways of genre transformation]*. (Candidate's dissertation). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 92 [in Ukrainian].
- Gakkel, L. (1976). *Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki [Piano music of the twentieth century. Essays]*. Sovetskiy kompozitor, 296 [in Russian].
- Reschetar, George. (2017, 19 листоп.). "Toccatà" (purifying by fire). YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=C3mwWDOh2lw>
- Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera) [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of meaning of the message by Master)]*. Kiev: Avtograf, 528 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2020 р.

УДК 780.616.432:78.03(510)'06

DOI 10.34064/khnum2-2115

Чжан Гуанцзянь

ORCID 0000-0001-5387-6469

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

Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»)

АНОТАЦІЯ ■ Чжан Гуанцзянь. Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). ■ Творчість відомого сучасного композитора Чжан Чжао привертала увагу ряду китайських дослідників, однак його фортепіанні твори не розглядалися в аспекті виконавської специфіки. *Мета статті* – виявити універсальний механізм



інтерпретації фортепіанних композицій Чжан Чжао на прикладі його фантазії «Піхуан», основні виконавські завдання твору та шляхи їхньої реалізації. Цей твір, де втілено національні риси пекинської опери «піхуан», був удостоєний почесної нагороди національного композиторського конкурсу (2007) за високі художні якості та глибоку змістовність. Досліджується, яким чином Чжан Чжао використовує музичні елементи китайської оперної традиції для побудовування певної драматургії твору, як втілюється на фортепіано звукова специфіка тембральних барв голосу, прийомів вокального звуковидобування та декламації, образів традиційних китайських інструментів. Виявляється роль першого виконавця твору – відомого піаніста Лі Юнді – у популяризації творів Чжан Чжао в Китаї та за його межами. Доводиться методологічна важливість розгляду виконавського аспекту реалізації даної музики. Підкреслюється, що подібний аналіз створює широке поле для творчого пошуку в сфері інтерпретування музики китайських авторів, враховує сучасні вимоги, що сприяють розвитку самостійності та ініціативності у молодих піаністів. ■ **Ключові слова:** Чжан Чжао, китайська фортепіанна музика, фантазія «Піхуан», виконавська інтерпретація, піаністичні завдання, майстерність піаніста-виконавця, Лі Юнді.

АННОТАЦИЯ ■ Чжан Гуанцзянь. Проблемы интерпретации фортепианных сочинений Чжан Чжао (на примере фантазии «Пихуан»).

■ Творчество известного современного композитора Чжан Чжао привлекло внимание ряда китайских исследователей, однако его фортепианные произведения не рассматривались в аспекте исполнительской специфики. *Цель статьи* – выявить универсальный механизм интерпретации фортепианных композиций Чжан Чжао на примере его фантазии «Пихуан», основные исполнительские задачи произведения и пути их реализации. Это сочинение, где воплощены национальные черты пекинской оперы «пихуан», было удостоено почётной награды национального композиторского конкурса (2007) за высокие художественные качества и глубокую содержательность. Исследуется, каким образом Чжан Чжао использует музыкальные элементы китайской оперной традиции для выстраивания драматургии произведения, как воплощается на фортепиано звуковая специфика тембральных красок голоса, приёмов вокального звукоизвлечения и декламации, образов традиционных китайских инструментов. Вывявляется роль первого исполнителя



произведения – известного пианиста Ли Юнди – в популяризации произведений Чжан Чжао в Китае и за его пределами. Доказывается методологическая важность рассмотрения исполнительского аспекта реализации данной музыки. Подчёркивается, что подобный анализ создаёт широкое поле для творческого поиска в сфере интерпретации музыки китайских авторов, учитывает современные требования, способствующие развитию самостоятельности и инициативности у молодых пианистов. ■ **Ключевые слова:** Чжан Чжао, китайская фортепианная музыка, Фантазия «Пихуан», исполнительская интерпретация, пианистические задачи, мастерство пианиста-исполнителя, Ли Юнди.

ABSTRACT ■ Zhang Guangjian. Problems of interpretation of the piano compositions by Zhang Zhao (on the example of the Fantasy “Pihuang”).

■ **Background.** The article is devoted to the piano work of the famous Chinese composer Zhang Zhao. The focus is on the “Pihuang” Fantasy, which embodies the national characteristics of Peking opera. This work won an honorary award at the 2007 Chinese composition competition for high artistic qualities and deep content. The article examines, how the composer uses the musical elements of the Chinese opera tradition to create a certain drama of the work, how the sound specificity of the timbre colors of the voice, the techniques of vocal sound production and recitation, the image of Chinese instruments is embodied on the piano. The role of the first performer of the work – the famous pianist Li Yundi – is revealed to popularize the works of Zhang Zhao in China and around the world. The importance of considering the performing aspect of the realization of this music is proved. It is emphasized, that such an analysis creates a wide field for creative research in the interpretation of the music by Chinese authors, takes into account modern requirements that contribute to the development of independence and initiative among young pianists.

Objectives. The purpose of the article is to identify the universal mechanism for interpreting the piano compositions of Zhang Zhao by the example of his Fantasy “Pihuang”. For the disclosing of the research theme the **complex methodological approach**, combining the principle of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis is taken.

Results. The composer also embodied the centuries-old traditions of Chinese instrumental folk art, its timbre specificity and unique rhythm in the piano sound



of the Fantasy “Pihuang”. An important point is the formal and dramaturgical organization of this composition. Zhang Zhao organically combines the traditional mosaic structure of the Beijing opera with the Western genre of opera transcription, which allowed to give the whole musical composition “elasticity” within the framework of a fixed large form. This work attracts not only with the beauty of its melodies, the richness and originality of a harmonic language, the perfection of a form, various requirements for a performer, but also because all these features of his music are inextricably linked with the disclosure of the philosophical depth of content and eternal vital themes in it. A performer should be ready for frequent changes in images and moods, since the work of Zhang Zhao is romantic, rich in figurative and emotional content. From this point of view, one need to imagine different plot scenes and relate them to the sections of the music. The various characteristics of the sections will help a pianist to some extent decide, which timbres, tempo and mood are most appropriate. Throughout the performance, a pianist must be in the determined “role”. The piece opens by the loose improvisatory introduction, *Rubato*. The pianist must listen in advance to the Beijing opera in order to imagine how this music should sound, to understand and feel the free movement of its rhythmic organization (*sang-bang*). To achieve expressiveness in melodies, preeminently, one needs to have a flowing, singing sound. Sound quality is determined by the style and nature of the work, where each of the episodes and even a separate voice in polyphony require special coloring and special sound production.

The task of the performer is to show as more clearly the features that are essential for various types of the texture presentation: in the same material one can emphasize the melodic beginning or the character of the chord movement, give preference to the bass part or soprano echo; finally, highlighting a certain chord sound, one can strengthen the latter’s attraction to a particular functional sphere. It is well known, that a performer can, without deviating from the pitch line given by a composer, but actively using the means of dynamics, articulation, agogy, create an individual version of the melodic pattern with its own logical emphasizes, its own types of breath and plasticity. It is obvious, that the study of the laws expressing the substantial characteristics of the texture is of practical importance for the performer, since the texture is directly related to the problem of figurative-sound versatility of performance – one of the most acute for musical interpretation. Therefore, a performer’s attention to a significant extent should



be focused on which figurative-semantic characteristics are concentrated in each texture layer, what of these characteristics are dominant and what constitute the psychological complement of the image or act as an opposing force.

Conclusions. “Pihuang” attracts the attention of performers with the uplifting and joy of vitality, original, artistic language, specificity of rhythm, and improvisation. This work reflects the highest achievements of the Chinese pianistic school, the importance of which has long crossed national boundaries, occupying one of the honorable places in the education of young pianists-performers. The study of the performing interpretation of the piano works by Zhang Zhao, the identification of the relationship between expressive techniques and the peculiarities of the author’s style has many-sided significance. Based on the analysis of the interpretation of the Piano Fantasy “Pihuang” by the outstanding Chinese pianist Yundi Li, as well as checking the conclusions of theoretical analysis with the practice of concert performances, we establish certain connections in Zhang Zhao’s piano work, which can be traced as stable signs of his style. It should be noted that different performers can reveal a significantly different understanding of the same work and sometimes we have to talk about the difference in the very content of the sounding work. Auditory impressions from listening to Beijing opera, the sound of Chinese folk instruments should be the basis for the realization of the objective properties of the piano texture, reproduction on the piano laid in the musical notation features of rhythm, dynamics, agogics, timbres etc. This not only clarifies the understanding of the composer’s style, but also the specifics of all Chinese performing arts. ■ **Key words:** *Zhang Zhao, Chinese piano music, Fantasy “Pihuang”, performing interpretation, pianistic complexities, pianistic mastery, Li Yundi.*



Постановка проблеми. Сьогодні творчість сучасного китайського композитора Чжан Чжао (нар. 1964) стає відомою не тільки в Китаї, але і в інших країнах світу. Більшість його фортепіанних творів – концерт «Рапсодія Айлао», фантазія «Піхуан», «Китайська фортепіанна мрія», «В найвіддаленішому місці», «Три пісні південних передгір’їв», «Китайські мелодії» та інші – характеризується різноманітністю звуковою палітрою, яскравою колористикою, найскладнішими



піаністичними прийомами. Однак цей багатий репертуар ще не розглядався в музикознавстві в аспекті виконавського аналізу, проблеми осмислення його піаністичної реалізації на даний час не досліджені. Рішення такого роду завдань відкриває шляхи до розуміння змісту цих творів, допомагає виконавцю створити необхідні звукові уявлення для роботи над ними. Подібний підхід до дослідження «формальних відносин, функцій елементів і їх взаємодій спрямований на розуміння виконавцем музичного тексту як мови і як твору мистецтва, як поетичної мови і як образної структури і, в кінцевому підсумку, як художнього музичного феномена, побудованого за ясними і зрозумілими законами» (Дятлов, 2013: 805). Отже, видається за необхідне здійснення виконавського аналізу фортепіанних творів Чжан Чжао, що створить широке поле для творчого пошуку в сфері інтерпретування його музики з урахуванням сучасних вимог, які пред'являються до самостійності та ініціативності молодих піаністів.

Аналіз останніх публікацій по темі дослідження. Незважаючи на те, що творчість Чжан Чжао привернула увагу ряду китайських дослідників, серед яких – Дуань Вей (2016), Йі Хонг (2015), Цзін Цзінлан (2006), Ці Цзін (2015), Чжан Хунвей (2016), Ні Ін (2015) – фортепіанні твори композитора не розглядалися в аспекті виконавських завдань і проблем їх реалізації.

Мета статті – виявлення універсального механізму інтерпретації фортепіанних композицій Чжан Чжао на прикладі його фантазії «Піхуан», основних виконавських проблем твору та шляхів їх реалізації. Для розкриття теми дослідження використано **комплексний методологічний підхід**, що поєднує в собі принципи музично-теоретичного, музично-історичного та виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фантазія «Піхуан», що стала переможницею на Національному конкурсі композиції (2007), є одним з найяскравіших і відомих творів Чжан Чжао. Цей твір має високі художні вартості та глибокий зміст. Композитор не просто відобразив в ньому елементи китайської оперної традиції, але вибудував свій фортепіанний твір відповідно до театральних особливостей опери «піхуан». Чжан Чжао органічно синтезує дані риси із західним жанром фортепіанної оперної транскрипції, що дозволило надати всій



музичній структурі «пружність» в рамках фіксованої великої форми. Таким чином, в фортепіанному звучанні втілилися стародавні традиції китайської театральної-музичної творчості, темброва специфіка і унікальна ритміка вокально-сценічної музики.

Драматургія твору відповідає традиційній мозаїчній структурі пекінської опери, в ній використовуються відомі типи мелодій – *cini* (весела, жива) і *erхuan* (сумна, драматична). Фантазію відкриває розгорнутий вступ *Rubato*, що передує основній частині композиції. Цей розділ можна зіставити з оперною увертюрою; він звучить до основної теми-мелодії і сприяє загальному налаштуванню як виконавця, так і слухачів. Піаніст повинен обов'язково послухати пекінську оперу, щоб отримати уявлення про те, як звучать китайські інструменти, зрозуміти і відчутти особливості ритмічної організації *сань-бань*. Це поняття можна визначити як неупорядкованість (*сань*) ритму, метру, темпу, темпову свободу. Це дуже важливо для усвідомлення природи китайської музики при її виконанні. Так, в темі вступу піаніст має втілити звукові особливості барабанів, удари яких відкривають вільний перебіг музики. Застосування агогічних нюансів *accelerando* і *ritardando* дозволяє гнучко трактувати звучання барабанів, тоді як в європейській музиці подібні інструменти частіше асоціюються з остинатним ритмом. Часова організація в традиціях *сань-бань*, подібна до європейського поняття *rubato*, заявленого композитором на початку твору, дає відчуття імпровізаційного вступу. Виконуючи початкові удари барабана у вільному русі, виконавець то прискорює, то сповільнює їх швидкість.

Фортепіанна фактура обумовлена специфікою гри на китайських інструментах. Так, у вступі, досягаючи звуконаслідувального ефекту ударів барабанів, важливо виконувати основні звуки, використовуючи сильний перший палець. Традиція виконання на *цунь* втілюється на фортепіано в такий спосіб: першим пальцем виконуються найсильніші звуки, які підтримуються арпеджіюваними співзвуччями. Такий виконавський прийом називається *цза*, що означає акцентування звуку, виконаного першим пальцем. При цьому звук має велику тривалість. Виконання швидких пентатонних гам вимагає особливої технічної підготовки виконавця. Піаніст постійно повинен стежити за



розташуванням своїх рук і пальців, оскільки фігурації досить швидко змінюються, чергуючи білі та чорні клавіші фортепіано. Цей прийом незвичний західним виконавцям, тому потрібен деякий час, щоб вони звикли і адаптувалися до подібного типу позиційного розташування послідовностей.

Andante Pacatamente містить пряме відсилання до матеріалів пекінської опери. Воно відкривається співучим дуєтом, який супроводжується «застиглими» на тривалому проміжку часу квінтами і квартатами. Композитор використовує «властивий імпресіонізму прийом довгого “милування” однією фарбою» (Чень Жуньсюань, 2014: 73), відлуння, зіставлення. Дані звукозображальні ефекти виконавець зможе передати, якщо буде знайомий з багатими тембровими можливостями та ігровими прийомами китайського інструмента *піби*. Зіставлення основних тем завжди вимагає, щоб піаніст вів одночасно кілька різнотембрових звукових ліній. Застосування контрастної поліфонії вимагає не тільки слухового контролю звуковидобування і педалізації, але і знайомства піаніста з темами пекінської опери, а також того, щоб він приділяв пильну увагу розпізнаванню і озвученню різних мелодичних ліній. Тому дуже важливі точність і зосередженість, а також момент слухового передслухання, завбачання, яке забезпечить чутливість дотику до клавіш і уважне використання педалі. Через розбіжності ритмічного малюнка в різних голосах часто виникають труднощі у виконанні.

Allegretto Innocente вносить невелике пожвавлення, про що свідчать зміна штриха, посилення емоційного тону. Примхливо кучерява мелодія немов «підстрибує» на тлі остинатної лінії на *staccato*, передає відчуття грайливою безтурботності. Дослідник Йі Хонг бачить в даному епізоді картину «дитинства композитора, проведеного в іграх і витівках в мальовничому місці Юньнані, на тлі красот озера Дзянчі. Композитор змушує задуматися над істинним сенсом життя, коли небо було безхмарним і був час для чистої і красивої любові» (Йі Хонг, 2015: 117). Ми спостерігаємо в цьому розділі ясно виражену національну основу – використання характерних інтонаційних оборотів, остинатну лінію в нижньому голосі, що нагадує звучання народних китайських інструментів, своєрідне застосування орнамен-



тальних прикрас. Про це ж свідчать простота викладу і квадратність структури, ритми, моторика і технічні прийоми. Однак ці, на перший погляд, прості форми викладу ставлять відповідальні завдання для піаніста, який прагне досягнути глибини художнього змісту цього твору.

У наступних розділах – *Allegro zeffiroso* і буквально відразу наступаючому *Vivace Spirito*, головним чином, відображена типова героїчна романтика: персонаж музичного твору, перемагаючи знегоди, долає нелегкий життєвий шлях. Фактура переважно передбачає використання пальцевої техніки. Оскільки мелодичні фігурації побудовані на тривалому безперервному русі, на перший план, безумовно, виходить технічний рівень виконавця, його можливості тривалий час розгортати музичні побудови. Тільки при правильній і зручній аплікатурі можна домогтися рівності звучання, а також контрасту між *piano* і *forte* в пасажах. Особливої уваги вимагає вибір аплікатури в обох руках, принципи побудови якої не повинні входити в протиріччя між собою. Рухові якості піаністичного апарату в заняттях виконавця мають одне з першорядних значень. Швидкість і вправність, точність і здатність до тривалої фізичної напруги – все це якості, необхідні кожному виконавцю для інтерпретації творів китайських композиторів.

Взаємини між художньо-виразними уявленнями і технічними засобами дають можливість досягнути ті складні зв'язки, які виникають між свідомістю і аналітичною діяльністю та моторикою. Не заперечуючи залежності вибору технічних прийомів від художнього образу, існує зв'язок іншого типу: творчий задум народжується технічними прийомами. Помічено, що не тільки моторика є продуктом свідомої діяльності, а й сам художній образ багато в чому продиктований специфікою вибору технічних засобів. Таким чином, техніка виявляє тісний і нерозривний зв'язок між внутрішнім чуттям і сприйняттям. Моторика є сполучною ланкою, яка з'єднує художній образ з його реальним втіленням, і, в той же час, зближує представлений образ із реально сприйнятим образом. Тому надзвичайно важливим вбачається гармонійний розвиток звукових уявлень і фантазії піаніста, збагачення його технічного потенціалу. Композитор підходить до можливостей виконавця творчо, не розглядаючи зручність виконання і «виграшність» твору як самоціль, він вважає, що тільки при постійному



контролі думки над рухом музичного образу можна підпорядкувати техніку реальним художнім завданням (Чжан Гуанцзянь, 2019).

У ліричному розділі фантазії – *Largo a capriccioso* – Чжан Чжао розкриває колористичні і поліфонічні можливості фортепіано. Перед очима немов постають пейзажні замальовки – можливо, навіяні спогадами автора про місто Куньмін – сучасну столицю провінції Юньнань на півдні Китаю. Композитор любить своє рідне місто і прославляє його історію та культуру. Для досягнення виразності мелодій цього розділу потрібно, в першу чергу, оволодіти співучим плинним звуком. Якість звуку визначається стилем твору, де кожен епізод і навіть окремий голос в поліфонії вимагають особливого забарвлення і звуковидобування, конкретно поставленим художнім завданням. Важлива роль належить рельєфному фразуванню і пластиці гри, без якої не може бути й мови про натхненну передачу задуму композитора.

Крім цього, музика часто передбачає неоднозначні рішення: в одному і тому ж матеріалі можна підкреслити мелодичне начало або характерність акордового руху, віддати перевагу басовій партії або сопрановим підголоскам, нарешті, виділивши певний звук акорду, можна підсилити тяжіння останнього до тієї чи іншої функціональної сфери. Загальновідомо, що виконавець може, не відхиляючись від даної звуковисотної лінії, але активно використовуючи засоби динаміки, артикуляції, агогіки, створити індивідуальний варіант мелодичного малюнка зі своїми логічними наголосами, своєю пластикою і диханням. Більш того, за допомогою тих же засобів можна досягти відчуття підвищення або зниження висоти звуку в умовах темперованого строю фортепіано. Проблема образно-звукової багатоплановості виконання – одна з найважливіших в області музичної інтерпретації. Тому увага виконавця в значній мірі має бути зосереджена на тому, які образно-сміслові характеристики сконцентровані в кожному фактурному шарі: які з них виявляються домінуючими, а які становлять психологічне доповнення образу або виступають в ролі «протиборчої» сили.

Важливим аспектом виконавської реалізації музики є педалізація, оскільки витонченість відтінків не піддається точній нотній фіксації. Ще складніше проставляти педалізацію там, де вона виконує колористичні функції. В творі Чжан Чжао не обійтися без педалі: вона



призначена для тембрового збагачення, плавного загасання звуку перед паузами, накопичення мощі при підходах до динамічної кульмінації, створення глибини гармонічного фону і додання поліфонічного, для надання звуку рельєфності, пом'якшення удару, допомоги пальцям в скрутних аплікатурних випадках і т. ін.

Allegro vivace виконує функцію розробки, приводячи музичне дійство до *Vivace angoscioso*, де виконавець знову зустрічається з унікальним феноменом часової організації китайської музики *сань-бань*. Відчуття ритмічної свободи і гнучкості виконання представляється дуже важливим, оскільки подібне володіння часом визначає такі образні характеристики, як імпровізаційність, миттєвість, спонтанність. Особливу виразність даним епізодом надає індивідуальне тлумачення ритмічних структур, звуковисотної інтонації (для інструментів з нефіксованим ладом і голосу це – потужний засіб впливу на слухача), артикуляції, темпових співвідношень та ін. Природно, визначаючи параметри того чи іншого засобу, виконавець повинен узгоджуватися з пануючими тенденціями їх взаємовідносин, не порушуючи випадковими, необгрунтованими рішеннями логіку цілого.

Вільна ритміка і колористичні звукові прийоми надають цьому розділу яскраве національне забарвлення. Агогіка і хвилеподібна динаміка дозволяють досягти специфічних тембрових фарб. Такими засобами досягається ефект звучання *цитри чжен*, коли два (або більше) тони звучать синхронно, якщо музикант заципує дві або більше струн одночасно. Відкривається і дивовижне багатство метроритмічних знахідок, які наділяють музику примхливою ритмічною пластикою. Інтервали і гармонії, що тягнуться на педалі, заповнюються ніжними струмливими пасажами. Виразність метроритму йде від своєрідного переломлення ритмоформул народної інструментальної музики, а виразність мелодики утворюється під впливом інтонаційної специфіки національної музичної мови. Фактура, розростаючись, ускладнюється і поступово охоплює весь діапазон фортепіано, що призводить до ефектного закінчення віртуозними пасажами, *martellato* і *glissando*. У процесі збільшення звукової маси необхідно стежити за якістю дотику до клавіш і педалізацією, у підході до кульмінації потрібно неухильно нарощувати динаміку. Безсумнівно, виконання такого му-



зичного матеріалу вимагає від піаніста технічної майстерності, масштабності мислення.

Два акцентованих акорди, що імітують гучні удари гонгів і тарілок, використуваних в пекінській опері, призводять до кульмінаційного *Presto Sdegnoso*. Виконавець повинен трактувати контрапункт як прояв ансамблевості і мислити оркестровими тембрами: необхідно прагнути до відтворення в фортепіанній фактурі звучання кількох різних груп китайського оркестру. Найважливішу роль відіграють струнні інструменти, оскільки композитор надав велике значення руховим прийомам, штрихам, що імітують звуковидобування на *арху*, *нібі*, *гуцинь*. Екзотичність звучання, специфіка метроритму, примхливість мелодій, оригінальність музичної мови можуть спровокувати піаніста до надмірно темпераментного виконання. І, хоча фантазія не має бути скутою, а емоціям необхідно знаходити повнокровний вихід, все ж почуття міри не повинно відмовляти піаністові.

Напруження емоцій демонструє заключний розділ *Andante Brillante*, де звукові барви увібрали багатство фортепіанних тембрів, і який далі переростає в справжнє акордове *tutti*, наповнене особливою дзвінкістю, ударністю і, водночас, співучістю. Виконавцю необхідно виявити здатність переключатися від імпровізаційного висловлювання до відчуття злагодженості оркестрового викладу, повнокровного, сповненого пафосу, звучання. Важливе значення мають цезури, які розділяють такі масштабні побудови. Момент дихання завжди пов'язаний з мелодичною рельєфністю, об'ємністю звучання і змістовністю інтонацій, які проспівуються або вимовляються. Внутрішнє дихання надає рельєф, об'єм мелодичним лініям, окремим моментам виразного фразування і життєвість твору в цілому.

Виконавцю рекомендується подумати про акордову фактуру, що дуже часто є багатоярусним нашаруванням, яке можна зіставити з хором. Велику роль в фортепіанному викладі грає пісенне начало; як правило, вся фактура є мелодичною. Поліфонічні переплетення різних голосів дають можливість роялю співати багатоголосно. Хвилеподібна динаміка і органний пункт в нижньому регістрі створюють ефект звукового простору, допомагають відчутти піднесений тон музичного висловлювання.



Роль творчої співучасті виконавця у вибудовуванні художнього образу в сучасній музиці особливо зростає. Звукотворча воля піаніста сприяє можливості індивідуального вкладу виконавця як співавтора композитора в процесі реалізації музичного змісту твору. Чжан Чжао знайшов в особі піаніста-віртуоза Юнді Лі свого одноподумця. Співпраця композитора і виконавця почалася в 2011 р. (Чжан Гуанцзянь, 2019). З того часу піаніст став не просто першим виконавцем творів Чжан Чжао, а й їх пропагандистом. Одним з таких творів, безсумнівно, є «Піхуан».

Виконуючи фортепіанну фантазію, Юнді Лі трактує її як масштабну театральну-драматичну дію, відкриваючи в кожному розділі нову грань образності. Ритмічна імпульсивність і свобода проявляються в його грі як гнучкий музичний рух. Піаніст опукло підкреслює якісні властивості артикуляції мелодії, а також надає фортепіанній ритміці ту своєрідну нерівномірну розчленованість, при якій довгі лінії створюються як би постійним припливом коротких мотивів, їх несиметричною в'яззю, яка створює єдине ціле. Музична фраза має у виконавця свою внутрішню пульсацію, що відбиває імпровізаційну манеру вислову, фактично підпорядковану *rubato*, яке можна зафіксувати приблизно так: стриманий початок фрази, розбіг, уповільнення і підкреслено уривчасте її закінчення. Піаніст блискуче диференціює тембри і регістри фактурних шарів, гранично оголюючи внутрішню конструкцію тканини, вводить особливі прийоми звуковидобування, пов'язані з динамізуючою та колористичною педалізацією.

Гонконгський музикознавець Лоуренс Лок під час інтерв'ю запитав Юнді Лі: «Вивчаючи новий твір, чи слухаєте Ви записи, чи порівнюєте Ви різні інтерпретації?». Піаніст відповів: «Є різні способи вивчити новий твір. Слухання компакт-дисків – легкий шлях, але він може привести до наслідування. У той же час, слухання інших інтерпретацій може принести нове розуміння, тому, слухаючи, я обмірковую, спостерігаю і думаю, а це не може бути погано. Я люблю гарних виконавців. Кожен з них має власний стиль – їх важко порівнювати. Я завжди любив Артура Рубінштейна, Крістіана Циммермана та Мауріціо Полліні» (Lock, 2003: 6).



Висновки. Фантазія «Піхуан» Чжан Чжао приваблює не тільки красою своїх мелодій, багатством і оригінальністю гармонічної мови, досконалістю форми, різноманітними вимогами, що пред'являються до виконавця, а й тим, що інтерпретування його музики пов'язане з розкриттям в ній філософської глибини змісту, вічних життєвих тем. Розглядаючи основне коло піаністичних завдань, необхідно акцентувати важливість виконавського аналізу, який уможливило для інтерпретатора самостійні творчі пошуки. Здатність до народження цікавих виконавських рішень передбачає високий рівень культури піаніста, наявність у нього асоціативного мислення, яке створює невидимий підтекстовий фундамент для виконання будь-якої музики.

Виконавець має бути готовим до частих змін образів і настроїв, оскільки творчість Чжан Чжао романтична, багата за образно-емоційним змістом. Потрібно уявити собі різні сюжетні сцени, пов'язуючи їх з різними розділами твору. Яскраві образні характеристики епізодів фантазії допоможуть піаністові правильно налаштуватися і представити необхідні тембри, темпи і настрої. Слухові враження від прослуховування пекінської опери, звучання китайських народних інструментів повинні стати основою реалізації об'єктивних властивостей фортепіанної фактури, відтворення на фортепіано закладених у нотному запису твору особливостей ритміки, динаміки, агогіки, тембрових і регістрових барв, ладового колориту. Змістовність фактури проявляється у взаємодії різноманітних компонентів, характерних саме для даного твору. В результаті народжується образ, наповнений змістом, насичений емоційним звучанням. Таким чином, музичний зміст залежить не тільки від основної мелодико-гармонічної ідеї, але й від її фактурного втілення. Фактура фантазії багатопланова, і це вимагає від виконавця високої звукової майстерності у відтворенні колориту, озвучуванні різноманіття мелодичних ліній і підголосків.

Важливо, щоби виконавець чітко розумів завдання, що стоять перед ним. Одна з важливіших установок – ретельно проаналізовані, вивірені засобами піаніст має донести до слухача всю складну форму в цілому, жоден елемент не повинен закрити перспективи образу; при всьому розмаїтті епізодів твір має бути об'єднаний, справляти цілісне враження. Окрім того, у творі Чжан Чжао дуже точно



позначені динаміка й агогіка. Однак навіть найточніший нотний запис не може вмістити все образно-емоційне багатство музики. І, оскільки на папері фіксується тільки текст, а підтекст його слід розкрити інтерпретаторові, останній отримує можливість творчого співавторства з композитором в прочитанні і виконанні твору. Необхідно відзначити, що різні виконавці можуть демонструвати істотно різне розуміння одного і того ж твору, внаслідок чого іноді доводиться говорити про відмінності в самому змісті твору, що звучить.

«Піхуан» привертає увагу виконавців радісним, піднесеним настроєм, підвищеним життєвим тонутом, оригінальністю художньої мови, специфічністю ритму, імпровізаційністю. Твір відображає високі досягнення китайської піаністичної школи, значення якої вже давно вийшло за межі національних кордонів, посідаючи в справі виховання молодих виконавців одне з найпочесніших місць.

Вивчення виконавської інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао, виявлення взаємозв'язків між виразовими засобами та особливостями авторського стилю має багатостороннє значення. На основі аналізу інтерпретації фортепіанної фантазії «Піхуан» видатним китайський піаністом Юнді Лі та перевірки висновків теоретичного розгляду практикою концертних виступів, ми маємо можливість встановити певні зв'язки в фортепіанній творчості Чжан Чжао, які простежуються як стійкі ознаки його стилю.

ЛІТЕРАТУРА

- Дятлов, Д. А. (2013). Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, т. 15, 2(3), 804–806.
- Чень, Жуньюсянь. (2014). *Импрессионизм в фортепианной музыке китайских композиторов*. (Дис. ...канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 262.
- Чжан, Гуанцзянь. (2019). Композитор Чжан Чжао: взгляд на развитие современной китайской фортепианной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 85–100.
- Lock, Lourens (2003, July 14). Interview mit dem Pianisten Lee Yundi. *Der Musikmarkt (Starnberg)*, S. 6. GmbH & Co [нім.].



- 叶红. (2015). 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》. 戏曲元素分析 年第十二期《音乐创作》第12年116-118月 [Йи, Хонг. (2015). Відображення чунциньського життя. Аналіз елементів опери в фортепіанному творі Чжан Чжао «Піхуан». *Створення музики*, 12, 116–118] [кит.].
- 张宏伟. (2016). 《熔古铸今、中西合璧》. 和声研究 第2.年33-36月. [Чжан, Хунвей. (2016). Злиття древнього та сучасного, поєднання китайського та західного в «Китайській мрії» Чжан Чжао. *Науково-дослідницький інститут гармонії*, 2, 33–36] [кит.].
- 段微. (2016). 《镇南山谣三首》创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报《社会科学版》. 第17卷第3期 133–136月 [Дуань, Вей. (2016). Культурне втілення та творчий розвиток в творі «Три народні пісні з селищ в горах Наньшань». *Журнал університету Бейхуа «Суспільні науки»*, 17, 3, Jun., 133–136] [кит.].
- 聂莹. (2015). 谱写中国《钢琴梦》，铸就东方文明的朝圣之路. 访中国著名作曲家张朝 年第三期 音乐创作第3期. 第32–34页. [Ні Ін. (2015). Створення «Китайської мрії» для фортепіано. На шляху до затвердження ролі Східної цивілізації. Інтерв'ю з Чжан Чжао, відомим китайським композитором. *Музика*, 3, 32–34] [кит.].
- 佳锦兰. (2006). 成长的感悟. 青年作曲家张朝的. 变奏曲. 中央民族大学学报 (学社会科学版) 第4期 第 33 卷. [Цзін, Цзінлан. (2006). Відчуття росту. Варіації молодого композитора Чжан Чжао. *Журнал Центрального університету в справах національностей («Філософія і суспільні науки»)*, 4, 33. Пекін] [кит.].
- 齐晶. (2015). 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色 基于对作品中京剧音乐元素的分析. 湖州师范学院学报. 第37卷第9期 2015年9月. [Ці, Цзін. (2015). Розгляд творчих особливостей фортепіанної п'єси Чжан Чжао «Піхуан» на основі аналізу музичних елементів пекінських опер. *Журнал педагогічного коледжу Хучжжоу*, 37, 9] [кит.].

REFERENCES

- Chen, Zhunshuan. (2014). *Impressionism v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov [Impressionism in the piano music of Chinese composers]*. (PhD Dissertation). Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov, 262 [in Russian].



- Duàn, Wēi. (2016). 《Zhèn Nánshān yáo sān shǒu》 chuàng zuò zhōng de wén huà tí xiàn yǔ chuàng xīn fā zhǎn. Běihuá dà xué xué bào (shè huì kē xué bǎn) . Dì 17 juǎn dì 3 qī 133–136 yuè [Duan, Wei. (2016). Cultural embodiment and creative development in the work “Three folk songs from villages in the mountains of Nanshan”. *Beihua University Journal, Social Sciences*, 17, 3, Jun., 133–136] [in Chinese].
- Dyatlov, D. A. (2013). Ispolnitelskiy analiz pianista kak osnova interpretatsii [The pianist’s performing analysis as a basis for interpretation]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk [The News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]*, vol. 15, 2(3), 804–806 [in Russian].
- Lock, Lourens (2003, July 14). Interview mit dem Pianisten Lee Yundi [Interview with the pianist Lee Yundi]. *Der Musikmarkt (Starnberg) [The music market (Starnberg)]*. P. 6. GmbH & Co [in German].
- Niè, Yíng. (2015). Pǔ xiě zhōng guó 《Gāng qín mèng》 , Zhù jiù dōng fāng wén míng de cháo shèng zhī lù. Fǎng zhōng guó zhe míng zuò qū jiǎ Zhāng Cháo nián dì sān qī yīn lè chuàng zuò dì 3qī. dì 32–34 yè [Ni, In. (2015). Creating a “Chinese dream” for piano. On the way to asserting the role of Eastern civilization. Interview with Zhang Zhao, a famous Chinese composer. *Music*, 3, 32–34] [in Chinese].
- Qí, Jīng. (2015). Yě tán Zhāng Cháo gāng qín qū 《Píhuáng》 de chuàng zuò tè sè jī yú duì zuò pǐn zhōng jīng jù yīn lè yuán sù de fēn xī. Húzhōu shī fàn xué yuàn xué bào. Dì 37 juǎn dì 9qī 2015 nián 9 yuè [Qi, Jing. (2015). Consideration of the creative features of Zhang Zhao’s piano piece “Pihuang” based on the analysis of the musical elements of Beijing operas. *Journal of Huzhou Pedagogical College*, 37, 9] [in Chinese].
- Yè, Hóng. (2015). Tóng qín zhōng de fēn mò rén shēng. Zhāng Cháo gāng qín zuò pǐn 《Píhuáng》 . Xī qū yuán sù fēn xī nián dì shí èr qī 《Yīn lè chuàng zuò》 , dì 12 nián 116–118 yuè [Yi, Hong. (2015). Reflection of Chongqing life. Analysis of the elements of opera in the piano work of Zhang Zhao “Pihuang”. *Music Creation*, 12, 116–118] [in Chinese].
- Zhang, Guangjian. (2019). Kompozitor Chzhan Chzhao: vzglyad na razvitiye sovremennoy kitayskoy fortepiannoy muzyki [Composer Zhang Zhao: a look at the development of contemporary Chinese piano music]. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 52, 85–100 [in Russian]



- Zhāng, Hóngwěi. (2016). 《Róng gǔ zhù jīn、zhōng xī hé bì》. *Hé shēng yán guǐ* di 2. Nián 33–36 yuè [Zhang, Hongwei. (2016). A fusion of ancient and modern, a combination of Chinese and Western in the “Chinese Dream” by Zhang Zhao. *Harmony Research Institute*, 2, 33–36] [in Chinese].
- Zhuī, Jīnlán. (2006). Chéng zhǎng de gǎn wù. Qīng nián zuò qū jiā Zhāng Cháo de. *Biàn zòu qū. zhōng yāng mín zú dà xué xué bào (xué shè huì kē xué bǎn)*, di 4 qī di 33 juǎn [Jing, Jinglan. (2006). Feeling of growth. Variations by the young composer Zhang Zhao. *Journal of the Central University for Nationalities (“Philosophy and Social Sciences”)*, 4, 33. Beijing] [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2020 р.

УДК 784:808.54]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2116

Чжан Сіцюй

ORCID 0000-0002-3956-0983

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

Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста

АНОТАЦІЯ ■ Чжан Сіцюй. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста. ■ Однією з головних позицій практики вокаліста є розуміння декламації як своєрідної інтерпретації музичного тексту, що фіксується в нотах. Мова йде про інтерпретацію виконавцем декламаційного інтонування, оскільки композитор, зазвичай, не дає вказівок щодо тону, тембру, сили голосу, відтінків інтонацій, тривалості, місця розташування пауз для дихання, мінімально орієнтуючи виконавця в багатому арсеналі способів декламаційної виразності. У процесі виконання музичного твору



кожного разу здійснюється вибір лише одного конкретного варіанту з багатьох потенційних його осмислень. *Метою* цього дослідження є вивчення інтерпретаційних властивостей декламації у сфері вокальної музики. Виявлення їхньої природи, заснованої на одночасному та послідовному звучанні мовлення і музики, сприятиме подоланню виконавських труднощів в творчості вокаліста на шляху оволодіння ним художньою технікою цієї виразової сфери.

Розглядаються специфіка поєднання слова і музики в структурі мелодекламації, її витoki в різних національних культурах, як європейській, так і китайській, особливості побутування в різних жанрових умовах (музична драма, оперний речитатив), окреслюються певні складнощі і завдання, що постають перед співаком-декламатором. Одним з базових засобів музичної виразності співака є дикція, чітке вимовляння слова, яке, в тісному зв'язку з мелодією, підпорядковується завданню передачі художнього змісту твору від композитора до слухача. Донести музичний задум композиції, створити певний емоційний настрій, втілити своє трактування поетичного образу виконуваної музики неможливо без чіткої артикуляції мовних зворотів, які є носіями значущості іманентного художнього змісту. Ця вимога не стосується технічних музичних побудов, які використовуються для розпіву, «розігріву» голосового апарату співака, не стосується і вокалізів, що виконуються без слів. Кожен артист, який користується словом, і, насамперед, вокаліст, має розуміти його значення в створенні унікального художнього образу, усвідомлено застосовуючи дикцію як артикуляційний прийом розкриття змісту музичного тексту в поетичному контексті камерних, оперних, музично-драматичних жанрів. ■ **Ключеві слова:** *декламація, інтерпретація, декламаційне інтонування, мовлення, дикція, речитатив, музична драма, Сучжоу.*

АННОТАЦІЯ ■ **Чжан Сицью. Інтерпретаційні властивості декламації в исполнительському творчестві вокаліста.** ■ Одна из главных позиций в практике вокалиста – понимание декламации как своеобразной интерпретации музыкального текста, фиксируемого в нотах. Речь идёт об интерпретации исполнителем декламационного интонирования, поскольку композитор, как правило, не даёт указаний относительно тона, тембра, силы голоса, оттенков интонаций, продолжительности, места расположения пауз для дыхания, минимально ориентируя исполнителя в богатом арсенале способов декламационной выразительности. В процессе исполнения музыкаль-



ного произведения всякий раз осуществляется выбор только одного конкретного варианта из множества потенциальных его осмыслений. *Целью* данного исследования является изучение интерпретационных свойств декламации в сфере вокальной музыки. Выявление их природы, основанной на одновременном и последовательном звучании речи и музыки, будет способствовать преодолению исполнительских трудностей в творчестве вокалиста на пути овладения им художественной техникой этой выразительных сферы.

Рассматриваются специфика сочетания слова и музыки в структуре мелодекламации, её истоки в различных национальных культурах, как европейской, так и китайской, особенности бытования в разных жанровых условиях (музыкальная драма, оперный речитатив), очерчиваются определённые сложности и задачи, встающие перед певцом-декламатором. Одним из базовых средств музыкальной выразительности певца является дикция, чёткое произнесение слова, которое, в тесной связи с мелодией, подчиняется задаче передачи художественного содержания произведения от композитора к слушателю. Донести музыкальный замысел композиции, создать определённый эмоциональный настрой, воплотить свою трактовку поэтического образа исполняемой музыки невозможно без чёткого произнесения речевых оборотов, несущих значимость имманентного художественного содержания. Это требование не касается технических музыкальных построений, используемых для распевки, «разогрева» голосового аппарата певца, не касается и вокализов, исполняемых без слов. Каждый артист, использующий слово, и, прежде всего, вокалист, должен понимать его роль в создании уникального художественного образа, осознанно применяя дикцию как артикуляционный приём раскрытия содержания музыкального текста в поэтическом контексте камерных, оперных, музыкально-драматических жанров. ■ **Ключевые слова:** *декламация, интерпретация, декламационное интонирование, речь, дикция, речитатив, музыкальная драма, Сучжоу.*

ABSTRACT ■ Zhang Xiqui. Interpretive properties of recitation in the vocalist's performing arts.

■ **Background.** One of the main positions of the vocalist's practice is to understand the recitation as a kind of interpretation of the musical text, which is fixed in the notes. In the process of performing a piece of music, be it the song, the romance, the recitative, the aria in an opera or a musical drama, one specific



variant is selected each time from its many potential meanings. This is the performer's interpretation of the declamatory intonation, because the composer usually does not indicate the tone, timbre and strength of the voice, minimally orienting a singer in the desired intonation, in the duration and location of pauses for breath and in another wide arsenal of methods of declamatory expression.

The aim of this research is to study the interpretive properties of recitation in the sphere of vocal music. Discovering the nature of the interpretive properties of declamatory intonation, based on the simultaneous and consistent sound of speech and music, will help to overcome the performance difficulties in the vocalist's work on mastering the artistic technique of this area of expression.

The main results. The specificity of the combination of words and music in the structure of melodic declamation, its origins in various national cultures, both European and Chinese, the peculiarities of being in different genre conditions (musical drama, opera recitative) are considered, certain difficulties and tasks for the singer-reciter are outlined.

In European art, the tradition of melodic recitation has its roots in ancient mysteries. The beginning of European secular melodic recitation was marked at the end of the 16th century, but it was developing in the works of musicians known as the "Florentine Camerata" (Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, etc.), becoming one of the origins of opera. A distinctive feature of melody recitation at that time was the desire for solo recitative singing. Later, as an expressive mean, recitation was existing within the opera genre, and from the middle of the 18 century in Europe, this technique was contributing to the formation of an independent concert genre – chamber and vocal works with ballad texts, which found their place in the works of romantic composers (F. Schubert, R. Schumann, etc.). Note, that in the process of historical development, the genre of melodic declamation, on the one hand, modifies in the form of a recitative in European opera, on the other – remains independent within the musical-stage drama, still popular in various national cultures.

The Chinese Suzhou musical drama, which is indicative of our study, originated more than 200 years ago, beginning with folk melodies, including *xiaochang* ("little songs"), tales, dance movements, gestures (*khuaguden* dances – "with flowers, drums and lanterns") etc., and gradually spread at the area near the city Suzhou in the lower Yellow River. It later spread to Anhui Province, the Northern parts of Jiangsu Province, and the Southern parts of Shandong Province.



The creative achievements of this art, local at the beginning, later assimilated in the national Beijing Opera. But from its origins, this kind of musical and stage action is inextricably linked with the life of the Chinese people, is based on unpretentious plots, so it remains popular to this day, capable of significant emotional impact on the recipient – the audience and listener.

Note, that the genre varieties of musical drama developed from the 16–17 centuries both, in China and in the different cultures of the European, American, and Asian continents, where they exist and today. This stability of the genre is not least due to the fact that in the structure of musical drama is an artistic synthesis of several types of art: the word interacts with music, live stage action.

The melodic reciter in this context faces certain difficulties. So, one of the basic means of musical expression for the singer is diction, clear pronunciation of a word, which, in close connection with the melody, is subject to the task of transmitting the artistic content of the work – from composer to listener. It is impossible to convey the musical idea of the composition, to create a certain emotional mood, to embody one's interpretation of the poetic image of the performed music without a clear proclamation of language inversions, which contain the significance of the immanent artistic content. This requirement does not apply to technical musical constructions used for singing, for “warming up” the singer's vocal apparatus, nor does it apply to vocals performed without words. Every artist, including a vocalist who uses a verbal word, must understand its importance in creating a unique artistic image, consciously use diction as an articulatory technique of revealing the musical text content in the poetic context of chamber, opera, or musical-dramatic genres.

Conclusions. So, verbal-musical factors of declamatory intonation have the immanent possibility of various interpretations in the process of vocal performance. Recitation is based on the expressiveness of the word, perceived by the listener or theatrical spectator on several levels: 1) auditory – we hear the intonation richness of shades of musical speech; 2) mental – we understand the logical meaning of texts; 3) psycho-emotional – with the help of imagination, fantasy, we sympathize with the moods, emotions of the heroes of the work of art.

At the same time, the basis of interpretation in the art of singing is the voice as a physical phenomenon: it is not only a material carrier of speech sounds, but also the main tool for expressing musical meanings: the variety of voice sound modulations is inexhaustible. Therefore, the role of breathing in the process



of clear proclamation of the word, diction in the process of vocal intonation is difficult to overestimate.

It is necessary to emphasize the presence of constant transitions in the part of the performer-reciter from linguistic constructions to recitative and pure vocal. Mastering the techniques of correlation of singing and recitation is relevant for any vocalist, which caused an in-details study of this problem. ■ **Key words:** *declamation, recitation, interpretation, declamatory intonation, speech, verbal, diction, musical drama, Suzhou.*



Постановка проблеми. Декламаційність серед засобів вокальної виконавської виразності є одним з базових. Вона розглядається як музично-словесний феномен, що реалізується в логоформах – мови, мелодекламації та речитативу. Кожна з них має певні інтонаційно-мовні властивості – відповідно до матеріалу і структури музичного твору, будь-то камерно-вокальні або оперно-сценічні жанри. Вокаліст-співак одним із найголовніших своїх здобутків недарма вважає досконалість дикції, чітке проголошення слова, яке, в тісному зв'язку з мелодією, підпорядковується завданню передачі художнього змісту твору. Реалізації декламаційного інтонування у вокальному виконавстві сприяє індивідуальне втілення трьох обов'язкових найважливіших моментів: технічного (дихання, вимова, темброва краса і рівність звучання голосу), інтонаційного (чисте інтонування, логічні акценти) і художнього (драматичні, змістовні і символічні акценти, смислове забарвлення тону, паузи), які є ключовими в інтерпретаційному рішенні і в комплексі забезпечують створення конкретним музикантом-співаком особистої виконавської версії твору.

Враховуючи це положення, підкреслимо, що декламаційне інтонування у вокальному мистецтві є *інтерпретацією* музичного тексту, яка залежить від жанрово-стильових констант, естетичних факторів та особистості виконавця. Тому вивчення даної проблеми є актуальним не тільки для студентів-вокалістів, оперних співаків, викладачів вокалу в музичних освітніх закладах, але й буде корисним професійним акторам, а також всім, кого цікавить мистецтво декламації.



З цієї точки зору велику цікавість у якості дослідницького матеріалу викликає китайська традиційна музична драма, зокрема, сучжоуська, котра зберігає форми старовинної Опери Кунь (Куньцзюй), заснованої на наспівах «кунцян» (що походять з місцевості Куньшань поблизу міста Сучжоу), і в якій поєднуються різні види мистецтв. Особливості сучжоуської музично-сценічної драми визначаються цілою низкою чинників, серед яких – будова мелодій, їх ладова визначеність, ритмічна організація, зв'язок з рухами тіла і жестикуляцією акторів, змістом образів героїв та ін., що можливо досконало виявити лише у спеціальному дослідженні. Тому, звертаючись до рис китайського традиційного мистецтва у якості прикладів, дана стаття фокусується на загальних виконавських аспектах, а саме – інтерпретаційних властивостях декламації, що наразі потребують значної уваги і виявляються спільними в умовах різних національних художніх варіантів.

Аналіз останніх публікацій за темою. Теоретичною базою даної розвідки стосовно мистецтва декламації є праці В. Васиної-Гроссман (1972), А. Доліво (1962), М. Друскина (1977), Ф.-Х. Ноймана (Neumann, 1962), які репрезентували напрями вивчення різного роду оперних речитативів. Серед досліджень молодих вчених привертає увагу дисертаційна праця та передуючі їй статті Го Цяньпін, яка виявляє суттєві фактори цього виконавського засобу, що «сприяє портретуванню людини з естетико-психологічних позицій» (Го Цяньпін, 2019: 3). Важливо, що авторка виявляє відмінності, які характеризують декламацію камерно-вокальної і оперної жанрових сфер, стверджує, що її різновиди залежать також від стильових та композиційно-стильових градацій. Але головна її роль полягає в тому, що, в різних художніх контекстах, декламація постає як «семантичний посередник» (Го Цяньпін, 2019: 177), котрий має відповідні функції та властивості. Семантичний діалог декламаційних словесних та музичних логоформ забезпечує утворення специфічних різновидів слова та способів його інтонування. Го Цяньпін стверджує, що декламаційний виклад музичного матеріалу, поєднуючись із «прямим» вокальним мовленням, формує найбільш вагомий «силові лінії» семантичного поля оперного тексту. Слово повинне відповідати образному



завданню: репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватись на показані сценічні події психологічно цілісно, долучатися до них з певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти художньої дії (Го Цяньпін, 2019: 5). Саме особистісний компонент відрізняє декламацію від споріднених з нею речитативних форм, хоча повного розділення декламаційного і речитативного способів інтонування не виникає ні в опері, ні в драмі. Простежуючи шляхи функціонування декламаційно-риторичного комплексу в опері С. Барбера «Ванесса» (Го Цяньпін, 2019: 122–172), авторка залишає нез'ясованим питання щодо специфіки цього комплексу в музично-сценічній драмі.

Отже, огляд названих робіт свідчить про відсутність аналізу саме інтерпретаційних якостей декламаційності та їх природи і функцій у вокальному виконавстві. **Мета даної статті** – виявити інтерпретаційні властивості декламаційності у виконавському мистецтві вокаліста-співака, окреслити сутність її базових складових: мовлення, мелодекламації та речитативу.

Виклад основного матеріалу. Поняття декламації (від латинського *declamatio* – «вправа в красномовстві») як мистецтва виразного мовлення передбачає ритмізацію тексту, підкреслення інтонацією його ключових слів та інших смислових моментів. Воно існує в європейській культурі ще від давньогрецьких часів. Так, за легендою, славнозвісний Демосфен, декламуючи, клав до рота гальку, щоб домогтися граничної рухливості мовних органів, і тим самим забезпечити добру дикцію. Слово «декламація» (від лат. *declamare* – «голосно говорити») у древніх позначало виклад піднесених думок і почуттів, що було складовою мистецтва красномовства. В епоху класицизму в європейському театрі володіння декламацією вважалося необхідним атрибутом професійного актора.

Вокальна декламація в сучжоуській драмі також спирається на власні методики тренування дикції співака, яке починається з відпрацювання трьох звукових зразків: «я», «і», «хм». Вимовляння звуку «я» вимагає розкриття рота, резонансу порожнин живота і грудей, уявлення себе у вигляді порожнього бочкоподібного тіла, що видає звук рзтрубом-резонатором (Zhang, Siqu, 2018: 49). «І» потребує зменшення



розкриття рота, губи майже змикаються і розслабляються. Звук прямує в бік верхньої щелепи і носової порожнини, в його формуванні беруть участь порожнини черепа, рота і носа. При «хм» губи і зуби зводяться разом, тут важливо домогтися резонування порожнини черепа з порожниною носа, уявляючи, ніби звук, що йде з гортані, в роті повертає нагору. Цей прийом може супроводжуватися відчуттям дрібної вібрації барабаних перетинок і чола, і, наостанок, звук виходить з носа (там само: 50).

Виконавці драми в своїх професійних вправах неухильно дотримуються естетичних і етичних принципів: від малого до великого, від низького до високого, від легкого до важкого, намагаючись не допускати на початку тренувань надмірності в вираженні «люті», «висоти», «швидкості» та ін. (Zhang, Siqu, 2018: 48). Сміслові акценти можуть передаватися лише голосом, який недостатньо натренувати – потрібно ще пройти, як кажуть китайські вчителі, через «гіркоту» і «дуристь»; щоб уникнути останньої, необхідно прогресувати поступово, відповідно до правил, не сподіваючись на швидкий успіх. «Гіркота» ж передбачає протистояння труднощам, загартування характеру в постійному їх подоланні (там само: 51).

Важливо, що мелодекламація в різних жанрах демонструє багатоваріантні форми: зазвичай, це читання віршів або прози в супроводі музики, що засноване на одночасному або послідовному звучанні мови і музики. В європейському мистецтві традиція мелодекламації веде свої коріння від античних містерій. Початок європейської світської мелодекламації намітився наприкінці XVI ст., розвинулася же вона у творчості музикантів, відомих як «флорентійська камерата» (Вінченцо Галілеї, Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Оттавіо Рінуччіні та ін.), поставши одним з витоків опери (першим зразком якої вважається вокально-сценічний твір «Дафна» Пері на текст Рінуччіні, 1598). Відмітна риса мелодекламації того часу полягала в прагненні до одноголосного речитативного співу.

Як поетичний прийом, мелодекламація існувала в межах оперного жанру, а з середини XVIII ст. в Європі цей прийом сприяв формуванню самостійного концертного жанру – камерно-вокальних творів з текстами баладного плану, які знайшли своє місце у творчості ком-



позиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін.). Відмітимо, що в процесі історичного розвитку жанр мелодекламації, з одного боку, модифікується у форми *речитативу* в європейській опері, з іншого – залишається самостійним в межах *музично-сценічної драми*, популярної понині в різних національних культурах.

Показова для нашого дослідження китайська сучжоуська музична драма зародилася більш ніж 200 років тому, розпочавшись з народних наспівів, зокрема, сяочан («маленькі пісні»), приповідок, танцювальних рухів, жестів (танців куагуден – «з квітами, барабанами і ліхтарями») та ін., і поступово поширилася навколо міста Сучжоу в пониззі Хуанхе. Згодом вона набула поширення в провінції Аньхой, північних районах провінції Цзянсу, також у південних районах провінції Шаньдун. Творчі здобутки цього локального на початку свого існування мистецтва асимілювалися згодом в загальнонаціональній пекинській опері. Та від своїх витоків цей різновид музично-сценічного дійства нерозривно пов'язаний з життям китайського народу, будується на невігадливих сюжетах, тому зберігає свою популярність і до сього часу, спроможний на значний емоційний вплив на реципієнта – глядача і слухача.

Відмітимо, що жанрові різновиди музичної драми розвивалися з XVI–XVII ст. як у Китаї, так і в різних культурах країн європейського, американського і азійського континентів, де вони існують й понині. Така стійкість жанру не в останню чергу пояснюється тим, що в структурі музичної драми здійснюється художній синтез декількох видів мистецтва: слово взаємодіє з музикою, живою сценічною дією.

Мелодекламатор у такому контексті стикається з певними труднощами: оскільки усна мова користується підвищеннями і зниженнями голосу, її звуки мають певну висоту, яка постійно змінюється, то з'являються неминучі протиріччя між її тонами та музичним супроводом. Декламатори намагаються узгоджувати текст, що промовляється, з ладо-гармонічним наповненням музики, їх мова стає більш ритмізованою і, в свою чергу, впливає на структуру музичних епізодів, маючи можливість частково «виправити» упущення композитора, якщо такі є. Відмінність «мелодекламації» від «декламації під фоновою музику» полягає в тому, що в процесі виконання мелодекламації



співак більшою мірою дотримується ритміки інтонування, ніж його відповідності звуковисотності ладу. Отже, мелодекламація – це ніби спів без дотримання тональності, але з дотриманням ритму. Цікаво, що в сфері літературознавства мелодекламація отримала таку характеристику: «художня декламація віршів або прози з використанням музики» (Мелодекламація, 2007: 23).

Така форма вокальної декламації, як речитатив (італ. *recitative*, від *recitare* – декламувати), зберігає інтерпретаційні властивості стосовно прийомів вокального виконання – у ньому обов'язково присутні і музичний лад, і регуляторна ритміка; однак відсутні тематична повторність, симетрія побудови. Як згадувалось вище, речитативи формуються на початку XVII ст. у зв'язку з появою (Флорентійська камерата) і розвитком (К. Монтеверді) опери і близьких до неї монодійних жанрів – спочатку речитатив формується як свого роду «відродження співучої декламації античної трагедії» (Друскин, 1977: 98); згодом з'явилися і мелодія, і «чиста» пряма декламація, які поєднувались у ранніх зразках речитативу, але потім ці складові логоформи відокремилися. Важливо, що функції речитативу, як в опері, так і в музично-сценічній драмі, були завжди зумовлені розвитком драматургічної дії, виникаючи або в межах діалогу героїв (драматичний вид), або як наратив – розповідь про події (епічний вид).

У творчості композиторів неаполітанської оперної школи склалися два типу речитативу: речитатив-*secco* («сухий») – в супроводі акордів чембало, він зберігся до кінця XIX ст. в опері-буф); речитатив-*accompagnato* («акомпануючий» або мелодичний) – в супроводі оркестру, який набув поширення від XVIII ст., зокрема, творчості К. Глюка, Ф. Генделя та ін. Пізніше, у зв'язку з відмовою композиторів від номерної структури оперних творів, речитативний тип мелодії поступово проникає в аріозо, арії, оперні ансамблі (Р. Вагнер, Дж. Верді). Не випадково Р. Вагнер позиціонує свої опери як «музичні драми». Творчу винахідливість проявляють в питанні побудови речитативу О. С. Даргомижський, П. І. Чайковський, М. П. Мусоргський, М. А. Римський-Корсаков, С. С. Прокоф'єв та інші композитори XX–XXI ст. Речитативні інтонації широко використовуються також і в інструментальній музиці від Бароко до XXI ст. Однак структурні



складнощі речитативу потребують значної деталізації, що можлива лише в окремому самостійному дослідженні.

Висновки. Отже, вищевикладене дає підстави зробити деякі узагальнення. Вербально-музичним чинникам декламаційного інтонування іманентна можливість різноманітної інтерпретації в процесі вокального виконавства. Декламація базується на виразності слова, сприймаючись слухачем або театральним глядачем на кількох рівнях: 1) слуховому – чуємо інтонаційне багатство відтінків омузиченого мовлення; 2) мисленевому – розуміємо логічний зміст текстів; 3) психоемоційному – за допомогою уяви, фантазії співчуваємо настроям, емоціям героїв художнього твору. Відповідно розташовуються і групи засобів трактування виразного мовлення і декламаційного інтонування.

У той же час, основою інтерпретування в мистецтві співу є голос як фізичне явище: він є не тільки матеріальним носієм звуків мови, але й головним інструментом для вираження музичних смислів: різноманітність звукових змін голосу невичерпна. Тому роль дихання в процесі чіткого проголошення слова, дикції в процесі вокального інтонування важко переоцінити. У зв'язку з цим не можна не згадати спеціальну техніку, яка сформувалася в сучжоуській музично-сценічній драмі – «да-ше-тоу» (大舌头 «великий /довгий язик»); йдеться про роль дихання в звуковому малюнку – яка ще недостатньо вивчена, проте, поза всяким сумнівом, становить одну з видатних технічно-виразових особливостей сучжоуської музичної драми.

Необхідно підкреслити і наявність постійних переходів у партії виконавця-декламатора з мовних побудов до речитативних та суто вокальних. Оволодіння прийомами кореляції співу й декламації актуально для будь-якого вокаліста, чим і викликане поглиблене вивчення даної проблеми.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямку полягають у детальних пошуках різних способів декламаційного інтонування як засобу інтерпретації та виявленні специфічних прийомів відповідного звукоутворення у сфері вокального виконавства, що видається можливим на базі вивчення конкретних зразків жанру музичної драми, в тому числі, традиційної китайської.



ЛІТЕРАТУРА

- Васина-Гроссман, В. (1972). *Музыка и поэтическое слово*. Москва: Музыка, 150.
- Го Цяньпін. (2019). *Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX–XX століть*. (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 195.
- Доливо, А. (1962). Речитативи в вокальному мистецтві. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*, вып. 3, 179–219. Москва: Музыка.
- Друскін, М. (1977). Речитатив в руской классической опере. В кн. *Друскін, М. Исследования. Воспоминания*, сс. 96–169. Ленинград; Москва: Советский композитор.
- Мелодекламація. (2007). В кн. *Ковалів Ю. І. (Авт.-уклад.). Літературознавча енциклопедія. (Тм. 1–2)*. Т. 2, с. 23. Київ: ВЦ «Академія».
- Neumann, F.-H. (1962). *Die Aesthetik des Rezitativs; zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 41)*. Strasbourg; Baden-Baden: Heitz, 112.
- Zhang, Siqu. (2018). Специфика дыхания вокалиста в Сычжоуской музыкально-сценической драме. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society (December 20)*, vol. 1, 47–51. Warsaw: RS Global Sp. Z O.O.

REFERENCES

- Dolivo, A. (1962). Rechitativy v vokalnomo iskusstve [Recitative in vocal art]. *Voprosy muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva [The questions of music and performing arts]*, 3, 179–219. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Druskin, M. (1977). Rechitativ v russkoy klassicheskoy opera [Recitative in Russian classical opera]. In *Druskin, M. Issledovaniya. Vospominaniya [Druskin, M. Research. Memories]*, pp. 96–169. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Ho, Tsianpin. (2019). *Vokalna deklamatsiia yak muzychno-semantychnyi fenomen v yevropeiskii opernii tvorchosti XIX–XX stolit [Vocal recitation as a musical-semantic phenomenon in the European opera of the XIX–XX centuries]*. (Candidate's dissertation). Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 195 [in Ukrainian].
- Melodeklamatsiia [Melodic declamation]. (2007). In *Kovaliv Yu. I. (Author,*



- Comp.). *Literaturoznavcha entsyklopediia [Literary critics' encyclopedia]*. (Vols. 1–2). Vol. 2, p. 23. Kyiv: VTs «Akademiia» [in Ukrainian].
- Neumann, F.-H. (1962). *Die Aesthetik des Rezitativs; zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 41)*. Strasbourg; Baden-Baden: Heitz, 112.
- Vasina-Grossman, V. (1972). *Muzyka i poeticheskoe slovo [A Music and a poetical word]*. Moscow: Muzyka, 150 [in Russian].
- Zhang, Siqu. (2018). Spetsifika dykhaniya vokalista v Sychzhouskoy muzykalno-sstenicheskoy drame [The specificity of the breathing of a vocalist in the Suzhou musical stage drama]. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society (December 20)*, vol. 1, 47–51. Warsaw: RS Global Sp. Z O.O. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2020 р.

УДК 784.071.2(430)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum2-2117

Ян Хаосюань

ORCID 0000-0002-5977-2991

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

Феномен співацького стилю Й. Кауфманна: теоретичний аспект

АНОТАЦІЯ ■ Ян Хаосюань. Феномен співацького стилю Й. Кауфманна: теоретичний аспект. Згідно з метою дослідження – сформулювати основні риси співацького стилю Й. Кауфманна з точки зору феноменологічного підходу – проаналізовано специфіку виконавського стилю артиста. Представлено теоретичне обґрунтування аналізу виконавського сти-



лю з позицій феноменології творчості (дослідження Е. Гуссерля, О. Лосева, М. Аркадьєва, Г. Ципіна). Застосування системного підходу обумовило залучення теорії виконавського стилю (дослідження В. Медушевського, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської). На ґрунті аналізу періодики, інтерв'ю, біографічних матеріалів запропоновано періодизацію творчості Й. Кауфманна, зазначено параметри його співацького стилю. Особливу увагу приділено виконавській культурі (поєднання німецької та італійської співацьких шкіл), виконавському мисленню (зазначено переважання інтелектуалізму в роботі співака над творами) та описана виконавська поетика (особливості тембру, роботи з текстом, темпоритм, агогіка). ■ **Ключові слова:** феноменологія творчості, феномен особистості, творчість Й. Кауфманна, виконавський стиль, співацький стиль.

АННОТАЦІЯ ■ Ян Хаосюань. Феномен вокального стиля Й. Кауфманна: теоретический аспект. ■ Согласно цели исследования – сформулировать основные черты вокального стиля Й. Кауфманна с точки зрения феноменологического подхода – проанализирована специфика исполнительского стиля артиста. Представлено теоретическое обоснование анализа исполнительского стиля с позиций феноменологии творчества (исследования Э. Гуссерля, А. Лосева, М. Аркадьева, Г. Цыпина). Применение системного подхода обусловило привлечение теории исполнительского стиля (исследования В. Медушевского, В. Москаленко, Ю. Николаевской). На основе анализа периодики, интервью, биографических материалов предложена периодизация творчества Й. Кауфманна, сформулированы параметры его певческого стиля. Особое внимание уделено исполнительской культуре (сочетание немецкой и итальянской певческих школ), исполнительскому мышлению (отмечено преобладание интеллектуализма в работе певца над произведениями) и исполнительской поэтике (особенности тембра, работы с текстом, темпоритм, агогика). ■ **Ключевые слова:** феноменология творчества, феномен личности, творчество Й. Кауфманна, исполнительский стиль, певческий стиль.

ABSTRACT ■ Yan Haosyuan. The phenomenon of the singing style of J. Kaufmann: theoretical aspect.

■ **Background.** In recent years, there has been an increasing interest in the performing style issues in modern musicology. However, creative work of each



musician provides new and new grounds for further reflection, in particular, the creativity of the outstanding contemporary singer Jonas Kaufmann. He is now at the height of his career and his works include opera roles and chamber programs based on the compositions by R. Wagner, J. Verdi, J. Massenet, J. Puccini, R. Strauss, F. Schubert, J. Bizet, and J. Paisiello. The urgency of this study exists owing to the lack of a scientific description of the creative work of J. Kaufmann.

The objective of this study is to determine the main features of Kaufmann's singing style from the point of view of the phenomenological approach.

Methods. The complex research methodology is based on the theoretical substantiation of the analysis of a performer style through the positions of the phenomenology of creativity (research by E. Husserl, A. Losev, M. Arkadyev, G. Tsy-pin). The application of a systematic approach led also to the involvement of the theory of the performing style (research by V. Medushevsky, V. Moskalenko, and Yu. Nikolaievskaya).

Results. The results of the research support the idea that J. Kaufmann's singing style is a system of interrelated parameters. There are three components of the singing style. The first is related to the general phenomenon of style, the second – to the process of performance and the third – to the specifics of vocal performance. Thus, the musical style (component 1) is an expression of the peculiarities of musical thinking, and musical compositions are the product of dialogue and communication between the performer and the composer (according to V. Medushevsky). In this sense, the status of the performer, who, in fact, is the creator of the interpretation, is strengthened. For the theory of the performing style (component 2) the definition of V. Kholopova is relevant, that style is a «category-introvert» and the concept of «style of creative personality» (S. Shyp), «style of musical creativity» (V. Moskalenko), «type of creative personality» (E. Liberman), «archetype of a musician» (O. Katrych), which focus on individual characteristics, but in the perspective of the formation of universal features. The thinking of the performer-vocalist (component 3) is focused on the vocal-acting embodiment and reincarnation with the help of the voice as an instrument of what is laid down by the composer in the text of the composition, based on his own creative thinking and personality type. Thus, the definition is proposed: *The performing vocal (singing) style* is the integrity of the highest order, which manifests itself as a type of music-making, based on the characteristics of the timbre colouring of the sound and formed



vocal techniques (orientation on language phonetics, rigor or improvisational freedom, expression, etc.).

The noted theoretical provisions allow revealing more fully the specifics of J. Kaufmann's performing style. In addition, basing on journalistic research, interviews and biographical materials, the periods of J. Kaufmann's creative work has been proposed.

Based on the guidelines of the phenomenology of creativity (G. Tsypin) and various interpretative versions of J. Kaufmann, the following components of his singing style have been formulated.

1. *Intellectualism, conceptuality of the idea and «cyclicity» of the embodiment* – the parameter that is manifested in the singer's interpretation of the image of Faust in different interpretations (1999 – opera by F. Busoni, 2002, 2005, 2011, 2012, 2015 – dramatic legend by H. Berlioz and opera by S. Gounod, 2011 – symphony by F. Liszt). Moreover, the basis of the singer's interpretations in the compositions by Ch. Gounod, F. Busoni, H. Berlioz is the German tradition of interpreting the image of Faust and, in particular, Goethe's poem), which forms the integrity of the singer's interpretative concept.

It has been pointed out that J. Kaufmann always chooses complex programs (chamber cycles by R. Wagner, R. Strauss, G. Mahler) for the formation of liberabends, and the programs are dominated by song cycles «Five Songs on Matilda Wesendonk's Poems» by R. Wagner, «Three Sonnets of Petrarch» by F. Liszt, «Seven Sonnets of Michelangelo» by B. Britten, «Winter Road» by F. Schubert, «Songs about the Dead Children» by G. Mahler), or evenings are even dedicated to the creative work of one composer (R. Wagner, R. Strauss, G. Mahler), which is reinterpreted by the singer and presented in a new emotional and intellectual key.

2. *Commitment to director's theatre.* J. Kaufmann shares the views on the dominance of director's theatre in the modern world, which he repeatedly noted in the interviews. And although, in particular, the interpretation of Faust as a character of the concepts of *different* directors is centred by the artist's personal understanding of the depths of this image, still in different performances one can see its different shades (which depend on the director's interpretations).

3. *Composite system of vocal expression means that allow the singer to model different facets of images.* It is noted that J. Kaufmann's interpretations are characterized by: economy of performing means, commitment of the singer



to the cantilena, the role of the rhythmic component in the vocal score, the ability to adjust his voice in different vocal ensembles, brilliant piano and mezzo voce, brightness of forte, filigree of diminuendo and more. J. Kaufmann treats the text (score) with respect, always knows the libretto, he never allows himself to exaggerate in terms of agogics, dynamics, etc.). In Kaufmann's performance, *masculinity* always prevails.

Conclusions. The essence of the phenomenon of J. Kaufmann's work is the desire not to stand still, to move forward, to open new pages of music or to rethink already known ones, i. e. the tendency to constant self-development, in terms of phenomenology This applies to the interpretations of the works by F. Schubert, G. Mahler, R. Strauss, the mentioned interpretation of the image of Faust in the works of various composers, which demonstrates his constant rethinking. J. Kaufmann's chamber performing is of great interest for the study of his style. The complexity and diversity of images, texts of works, the unity of style, the ability to distribute the power of the voice, to subordinate its capabilities to the artistic idea – these are the features that characterize a true master. In addition, in his control is to almost the entire tenor repertoire – opera, concert, and chamber. Overall, we regard him a singer of universal type. ■ **Key words:** *phenomenology of creativity, phenomenon of personality, creativity of J. Kaufmann, performing style, singing style.*



Постановка проблеми. Проблематика пропонованого дослідження зумовлена відсутністю наукового опису творчості Й. Кауфманна як найяскравішого представника сучасного вокального виконавства. Співак зараз є на злеті своєї кар'єри і в його доробку – оперні ролі та камерні програми з творів Р. Вагнера, Дж. Верді, Ж. Массне, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, Ф. Шуберта, Ж. Бізе, Дж. Паїзієлло. Особливий успіх мав Й. Кауфманн після виконання опери Дж. Паїзієлло «Ніна», в опері Ф. Бузони «Фауст», Г. Берліоза «Засудження Фауста», в операх Ж. Бізе («Кармен»), приголомшливий успіх мали «Аїда» Дж. Верді, «Лоенгрін» Р. Вагнера. У концертах Й. Кауфманн виступав з П. Домінго, Д. Хворостовським, Х. Карерасом, Л. Паваротті, Ланг-Лангом (2014), в оперних виставах – з К. Олдріч, Г.-К. Антоначчі



(«Кармен»), Б. Хеппнером, Р. Флемінг («Кавалер троянд» Р. Штрауса), Л. Гало, А. Георгіу, А. Нетребко («Травіата» Дж. Верді), К. Ньюлунд («Фіделіо» Л. ван Бетховена), Г. Хартерос («Лоенгрін» Р. Вагнера), С. Кох («Вертер» Ж. Масне), Н. Дессе («Манон» Ж. Масне) та ін., працював з такими диригентами, як В. Гергієв, Г. Кантеллі, Н. Арнонкур, А. Паппано, К. Аббадо, Д. Баренбойм, режисерами Дж. Стрелером, М. Кушеєм. Творчий доробок Й. Кауфманна (створений за досить невеликий час, з моменту дебюту в Метрополітен-опера 2006 р.) є настільки значним, що вимагає наукового осмислення, обумовлюючи один з аспектів актуальності теми даного дослідження.

З огляду на популярність артиста та безліч публіцистичних матеріалів, його творчий доробок потребує системного підходу та особливої наукової методології вивчення феномену його виконавського стилю.

Аналіз останніх публікацій за темою. Пропонована тема об'єднала дослідження з різних напрямків. Аспект феноменології особистості містять роботи О. Лосева «Будова художнього світовідчуття» (Лосев, 1995), М. Аркадьєва «Антон Веберн і трансцендентальна феноменологія» (Аркадьєв, д. зв. 2020), Л. Акопяна, який вважав доцільним застосування феноменологічного підходу, оскільки він надає можливість виявити в композиторських творах прояви «абсолютного духу» (Акопян, 2004: 4), Г. Ципіна, який феномен творчості розумів як «процес підйому і спаду духовних сил» (Цыпин, 2012: 166), Т. Іваннікова (2018), який феноменологію творчості досліджував на ґрунті гітарної музики. Теорію виконавського стилю розроблено у дослідженнях В. Медушевського (Медушевский, 2014), В. Москаленка (2012), О. Катрич (2000), Ю. Ніколаєвської (2020), І. Сухленко (2011). Публікації, що присвячені Й. Кауфманну, здебільшого є публіцистичними: матеріали офіційного сайту (Jonas Kaufmann. Retrieved 2019), статті про вистави та концертні виступи, в яких є вихід на узагальнення щодо всієї творчості (Белова & Елагіна, д. зв. 2020; Прицкер, 2011; Franke, 2014), інтерв'ю (Бабалова, 2008); Елагіна, д. зв. 2020), які Й. Кауфманн охоче надає, та ін. Особливо відмітимо книгу Томаса Войгта «Meinen die wirklich mich» (Voigt, Th., 2010), в якій зібрано багато розмов з артистом, спогадів про роботу з ним його колег.



Мета даного дослідження – формулювання основних рис співацького стилю Й. Кауфманна з точки зору феноменологічного підходу.

Викладення основного матеріалу дослідження. Сформулюємо основні позиції феноменологічного підходу в інтерпретології. До феноменології в розумінні Е. Гуссерля (Гуссерль, 1991) та М. Гайдеггера (Хайдеггер, 2001) прийнято звертатися, коли йдеться про переживання «від першого лица» та особистісну свідомість. Тобто, точкою відліку феноменології є свідомий досвід. По суті, феноменологія вивчає структуру різних видів досвіду – від сприйняття, мислення, пам'яті, уяви, емоції, бажання і воління до тілесної свідомості та мовленнєвої діяльності. Гуссерлівська «інтенціональність» є спрямованістю переживання на речі в світі, причому наше переживання репрезентує (або «інтендує») їх через конкретні поняття, думки, ідеї, образи. Розроблена в межах феноменології комплексна концепція включає опанування часу (всередині потоку свідомості), простору (в сприйнятті), формування «горизонтної» свідомості, самосвідомості, «самості» (в сенсі тієї субстанції, що мислить, діє й т. ін.), втіленої дії (в тому числі кінетика, усвідомлення власного руху), цілі й інтенції, усвідомлення інших особистостей (в емпатії, інтерсуб'єктивності, колективно), мовної діяльності (в тому числі надання сенсу, комунікації і розуміння інших), активності в навколишньому життєвому світі (в тій чи іншій конкретній культурі). Історично виокремилася «онтологічна феноменологія» (М. Гайдеггер і його послідовники) та напрями герменевтичної феноменології (Деррида, Ж., 1999), яка вивчає інтерпретативні структури досвіду (розуміння та взаємодію особистості на інших об'єктів та суб'єктів). Тобто важливою при феноменологічному підході в межах інтерпретології є направленість його на виконавську свідомість (як об'єктивна даність, композиторський текст *переживається та відтворюється* конкретним виконавцем).

Г. Ципін (Цыпин, 2012) сформулював настанови феноменології творчості, з яких нами для аналізу співацького стилю Й. Кауфманна виокремлені такі: 1) «необхідність у вольовій дії»; 2) перевтілення «треба» в «хочу» (тобто бажання творити), 3) наявність внутрішньої



позиції («для кого грати?»), тобто діалог митця з Іншим («власним» слухачем, собою). Всі вказані позиції природно екстраполюються на мистецтво. Основними позиціями феноменологічного підходу в інтерпретології (дослідження феномену особистості в ракурсі виконавської творчості) є:

- усвідомлення унікальності кожного інтерпретаційного артефакту;
- усвідомлення багатовимірності творчої особистості;
- дослідження саморозвитку інтерпретуючої особистості.

Теоретичні аспекти вивчення виконавського стилю позначені необхідною специфізацією щодо окремих видів музичного мистецтва, зокрема, вокального, обумовленого якостями співацького голосу. За словами Т. Лимаревої (Лымарева, 2009), вокаліст розглядає свій голос, звучання свого живого інструменту як головний чинник виконання, а все, що не відноситься до голосу, сприймається ним вже як другорядне. С. Юдін відмічає: «Унікальність співацького інструменту визначається тим, що він є живим організмом, для якого співацьке голосоутворення є одним із проявів його функціональних можливостей, які не мають життєво важливого значення <...>. Інструмент співака – це самоналагоджувальний і самограючий інструмент. Його настройка і гра на ньому здійснюються без участі рук музиканта, виключно інтелектуально-вольовим шляхом – шляхом моделювання (створення і корекції) ідеальної програми майбутньої дії та практичної реалізації цієї програми за допомогою вольового зусилля» (Юдин, 1962: 14). За твердженням Ю. Сетдікової, інтерпретація виконавця є *дією-тлумаченням* об'єктивного і суб'єктивного як діалектичної єдності, що виражене у вигляді особистісного ставлення до виконуваного твору (Сетдикова, 2006). Отже, пріоритетним питанням вивчення вокального виконавства є, зокрема, феномен впливу «харизми» виконавця.

Теоретичні аспекти вивчення такого феномена, як виконавський, зокрема, співацький, стиль дозволяє виокремити в ньому три складові. Перша пов'язана із загальним явищем стилю, друга – з процесом виконання, третя – зі специфікою вокального виконання. Так, музичний стиль (складова 1) – вираз особливостей музичного мислення, а музичні твори – продукт діалогу і спілкування виконавця та



композитора (за В. Медушевським (2014)). В такому розумінні, посилюється статус виконавця, який, по суті, є творцем інтерпретації (Номо creator – Людина, що творить); власне, того, хто володіє стилем. В. Медушевський зазначає тісний зв'язок світо- та звуковідчуття: «Звуковідчуття як світовідчуття – це праматерія інтонації <...>. Від надміру серця – від світоспоглядальної серцевини звуковідчуття – нервові нитки тягнуться до периферії, до місця, де звук (при безпосередньому або опосередкованому клавішами контакті з ним) незбагнено стикається з тією або іншою частиною тіла (палець піаніста, губи при грі на духових, зв'язки та весь апарат голосоутворення при співі) <...>. Ніякий звук не народжується раніше звуковідчуття і прихованого в ньому світовідчуття» (Медушевський, 2014).

Для теорії виконавського стилю (складова 2) актуально визначення В. Холопової, що стиль є «категорією-інтровертом» (Холопова, 2000: 222), і поняття «стиль творчої особистості» – як сукупність рис, які характеризують останню, перевага для музиканта певних прийомів творчості (С. Шип, 1998). За визначенням В. Москаленка (2012), «стиль музичної творчості» характеризується співвіднесеністю музичного мислення музиканта і системи музично-мовних ресурсів. Також важливим є те, що на стиль можуть впливати ментальність, національні традиції, особистісні характеристики. В музикознавстві є поняття «тип творчої особистості» (Либерман, Е., 1988), «архетип музиканта» (автор – українська дослідниця О. Катрич, 2000), які орієнтуються на індивідуальні характеристики, але в ракурсі формування універсальних рис.

Мислення виконавця-вокаліста (складова 3) орієнтоване на вокально-акторське втілення і перевтілення за допомогою голосу як інструменту реалізації того, що закладено композитором в тексті твору, виходячи з власного творчого мислення і типу особистості. Отже, запропонуємо дефініцію.

Виконавський вокальний (співацький) стиль – цілісність вищого порядку, що проявляється як тип музикування, заснований на характерності тембрового забарвлення звуку і сформованих вокальних прийомів (орієнтування на фонетику мови, строгість або імпровізаційна свобода, експресія і т. ін.).



Одна з останніх праць, де обговорюється поняття «виконавський стиль» – монографія Ю. Ніколаєвської (2020). Як зазначає авторка, «основними параметрами виконавського стилю з позиції виконавської інтерпретології (разом із домінантними рисами особистості) є:

1) виконавська культура (на яку впливають, звісно, наявність школи, творчих контактів) і яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента;

2) виконавське мислення (перевага інтелектуалізму, логіки, чи емоційності; системність), що обумовлює вибір репертуару та структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні, «від твору – до тексту»);

3) виконавська поетика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіка, структурне мислення або формотворчий слух);

4) усвідомлена «звукотворча воля» (або хроно-артикуляційна стратегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації;

5) постульовані стратегії творчості конкретної особистості, *Nomo Interpretatus*» (Ніколаєвська, 2020: 230).

Також авторка пропонує представити динамічну *структуру виконавського стилю* з позицій інтерпретативної теорії музичної комунікації та *метасистему* стилю, визначаючи: а) фізичний рівень (він стосується арсеналу виконавця); б) художній рівень – власне виконавська поетика – сукупність виконавських засобів; в) духовний рівень – «царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів» (там само: 227). Справедливо, що усі рівні існують як цілісність, хоча мають стабільні та мобільні компоненти.

Зазначені теоретичні аспекти виконавського стилю дозволяють розкрити специфіку творчості Й. Кауфманна при її вивченні.

На основі численних біографічних та автобіографічних матеріалів визначимо етапи творчої біографії Й. Кауфманна. Так, перший етап – період навчання – позначений пошуками власної співацької манери, про що свідчить й перехід від німецької школи співу до італійської. Так, співак навчався у Вищій школі музики (Мюнхен), котру



закінчив як оперний та концертний виконавець 1994 р., потім виконував невеликі ролі, зокрема, у виставах Баварської державної опери. Однак з часом німецька традиція співу перестала його влаштовувати, він звернувся до відомого вокального педагога Майкла Родеса, навчання в якого, в результаті, дозволило поєднати традиції німецької та італійської шкіл. Завдяки цьому, Й. Кауфманн отримав свободу володіння голосом, що й сприяло його виходу на найвідоміші концертні та оперні сцени світу.

Другий етап – початок кар’єри (1998–2006) – характеризує виконання великої кількості різножанрових ролей, знайомство з видатними режисерами та диригентами, які вплинули на його становлення (А. Паппано, М. Кушей). Артист працював у Цюрихській опері, опері Чикаго, Штутгарта, Royal Opera House (Лондон), брав участь, окрім опер, у виконанні Дев’ятої симфонії, ораторії «Христос на Масличній горі», «Урочистої меси» Л. ван Бетховена, ораторії Й. Гайдна, Меси Ф. Шуберта, «Реквієму» Г. Берліоза, «Фауст-симфонії» Ф. Ліста.

Нарешті, третій етап – творчий зліт (з 2006 р. – дебют в партії Альфреда у «Травіаті» Дж. Верді в Метрополітен-опера) та визнання – можна охарактеризувати через формування програм концептуальних *liederabend*’ів, записи опер, концертів, виступи з видатними співаками, роботу з відомими режисерами, що дозволяє вже на цьому етапі досягнути його виконавський стиль як цілісність та окреслити деякі риси його творчого феномена.

Орієнтуючись на настанови феноменології творчості, які виокремлює Г. Ципін (2012, викладені вище), та розмаїття інтерпретаційних версій, здійснених Й. Кауфманном – від перших оперних спроб та *liederabend*’ів до трактувань видатних оперних образів, зокрема, Фауста, який є наскрізним у кар’єрі співака – спробуємо визначити складові його співацького стилю.

1. *Інтелектуалізм, концептуальність задуму та «циклічність» втілення.* Так, протягом років спостерігається його інтерес до образу Фауста (1999 – опера Ф. Бузоні, 2002, 2005, 2011, 2012, 2015 – драматична легенда Г. Берліоза та опера Ш. Гуно, 2011 – симфонія Ф. Ліста). При цьому, основою інтерпретацій співаком образу Фауста в творах Ш. Гуно, Ф. Бузоні, Г. Берліоза є німецька традиція його трактування,



зокрема, в поемі Гете), що формує цілісність інтерпретаційної концепції образу артистом.

Для *liederabend*'ів Й. Кауфманн завжди обирає складні програми (камерні цикли Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера); в програмах переважають цикли пісень («П'ять пісень на вірші Матільди Везендонк» Р. Вагнера, «Три сонета Петрарки» Ф. Ліста, «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, «Пісні про померлих дітей» Г. Малера), або, взагалі, вечори присвячено творчості одного композитора (Р. Вагнер, Р. Штраус, Г. Малер), яка пересмилюється співаком та подається в новому емоційно-інтелектуальному ключі.

2. *Прихильність до режисерського театру.* Й. Кауфманн поділяє погляди на домінування режисерського театру в сучасному світі, що неодноразово й зазначав у інтерв'ю. І хоча, зокрема, інтерпретація Фауста як персонажа концепцій *різних* режисерів центрована особистісним розумінням артистом глибин цього образу, все ж-таки, в різних виставах можна помітити різні його відтінки (які залежать саме від режисерських інтерпретацій).

3. *Складена система вокальних засобів виразності, що дозволяють співакові моделювати різні грані образів.* Інтерпретаціям Й. Кауфманна притаманні в цілому такі риси його стилю: економія виконавських засобів, прихильність до кантилени, увага до ритмічної складової вокальної партії, культура співу в різних вокальних ансамблях, вражаючи піано та *mezzo voce*, яскраві блискучі *forte*, філігранні *diminuendo* тощо. В камерному виконанні деякі речі звучать навіть більш рельєфно. Наприклад, це стосується тембру (співак вміє обирати потрібну окраску голосу, зокрема, матову або «сталеву») або динамічного відтінку *ppp* (іноді, дійсно, голос ледь чути, але це вражає більше, ніж *ff*), дикції (співак чітко промовляє слова) та ритму. До тексту (партитури вистави) Й. Кауфманн ставиться шанобливо, завжди досконало знає лібрето; також він ніколи не дозволяє собі перебільшень в плані агогіки або динаміки – у виконанні Й. Кауфманна завжди превалює маскулінність.

Висновки. З точки зору феноменологічного підходу, який екстрапольовано у царину інтерпретології, здійснено аналіз інтерпретацій



оперних партій, концертних виступів, «лідерабендів» та записаних альбомів Й. Кауфманна, що дозволило сформулювати основні параметри його співацького стилю.

1. *Виконавська культура.* Й. Кауфманн навчався в традиціях німецької вокальної школи, якій притаманний спів легким, світлим звуком. Однак навчання у М. Родеса (видатного вокального педагога ХХ ст.) надало йому переваг старої італійської вокальної школи – свободу і вміння розподіляти свої сили протягом всієї партії або арії.

2. *Виконавська поетика.* Тембр голосу Й. Кауфманна є дуже впізнаваним. Це драматичний голос, багатий обертонами в грудному регістрі і дуже красивий в високому регістрі. Іноді його тембр визначають як баритональний драматичний тенор. З точки зору *володіння голосом*, для співака є характерним кантиленне ведення звуку, плавний перехід з грудного регістра в горловий і рівне звучання на всьому голосовому діапазоні. Його акторські трактування навіть звичайних персонажів оригінальні і переконливі, а вокал у кращі моменти вражає відточеністю фразування, приголомшливими піано, бездоганною дикцією та ідеальним «смичковим» звуковедінням.

3. *Виконавське мислення.* З огляду на репертуар, позначимо, що Й. Кауфманн ніколи не був «співачом одного репертуару» і завжди був схильний до чергування різних амплуа: Вагнер і Верді, Масне і Пуччіні, Моцарт та Р. Штраус, Шуберт і Бізе. Й. Кауфманну підвладний практично весь теноровий репертуар світової опери, хоча, звичайно, його більш вагому частину складають твори композиторів-романтиків і веристів. Але найголовніше, що, враховуючи специфіку музики кожного з композиторів, по-різному звучить і його голос. Аналізуючи метод роботи Й. Кауфманна з авторським нотним текстом, відзначимо, що його трактування завжди дуже індивідуальні, впізнавані. В основі цього – особлива роль ритму. В цьому сенсі, виконавський стиль Й. Кауфманна представляється близьким романтичному. Хоча, з іншого боку, співак шанобливо ставиться до тексту виконуваних творів, не допускає перебільшеної агогіки, що вказує на превалювання «інтелектуального» типу виконання. Тобто артист завжди є *строго вірним ритму і темпу*, що зазначені композитором, і не прагне до показового *rubato* в ім'я демонстрації власних вокальних



досягнень. У такій економії виконавських засобів відбилися характерні для співака почуття міри і рафінований музичний смак, які, однак, не виключають глибокого і непоказного вживання в образ, коли сценічні почуття передаються як реальні, справжні і такі, що цю ж мить переживаються. У своїх інтерв'ю він завжди відзначає, якою важливою є взаємодія з іншими персонажами та режисером вистави.

Таким чином, якщо звернутися до відомих типологій виконавців, то Й. Кауфманна можна віднести до таких категорій:

- за типологією Д. Рабиновича (2008) – до емоційного і інтелектуального типу виконавця, метою якого є вираження і пізнання;
- за типологією К. Мартінсена (1996) – до романтичного типу.

Однак суть феномена творчості Й. Кауфманна – прагнення співака не стояти на місці, рухатися вперед, відкривати нові сторінки музики або переосмислювати вже відомі, тобто тенденція до постійного саморозвитку. Це відноситься до згадуваних трактувань творів Ф. Шуберта, Г. Малера, Р. Штрауса, інтерпретації образу Фауста в творчості різних композиторів, яка демонструє його постійне переосмислення (саморозвиток Особистості, в термінах феноменології). Видається, це також дозволяє віднести співака до «інтелектуального» виконавського типу.

Камерне виконавство Й. Кауфманна представляє величезний інтерес для дослідження його стилю. Складність та різнохарактерність образів, текстів творів, єдність стилю (витриманість в одному стильовому полі), вміння розподіляти силу голосу, підпорядковувати його можливості художньому задуму – це риси, що характеризують істинного майстра. До того ж, згадувана вище сценічність співака дозволяє виокремити *концертність як важливу якість його самопрезентації*, що яскраво представлена в камерному жанрі «*liederabend*».

Безумовно, Й. Кауфманну підвладний практично весь теноровий репертуар – оперний, концертний, камерний; тому ми вважаємо його співаком *універсального типу*.

Сьогодні мистецтво тенорового співу, так чи інакше, уособлює музичний театр, творчість майстрів оперної сцени, що ставить перед виконавцем комплексне завдання – володіння опуклою подачею музичного матеріалу, акторською майстерністю, сценічною мовою та



пластикою. Цей комплекс професійних якостей характеризує одне ємне поняття – артистизм. Саме артистизм визначає феномен творчої особистості Й. Кауфманна, сценічна кар'єра якого знаходиться в самому zenіті, а значить – можна сподіватися на появу нових блискучих інтерпретацій.

Перспектива подальшої розробки обраної теми пов'язана з дослідженням стилів інших видатних виконавців крізь призму феноменології особистості.

ЛІТЕРАТУРА

- Акопян, Л. О. (2004). *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 473.
- Аркадьев, М. Антон Веберн и трансцендентальная феноменология. Retrieved 2020, February 5, from <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25>
- Бабалова, М. (2008, 17.12). *Оперный певец Йонас Кауфман: «Коллега сказал, что я пою с таким видом, будто меня сейчас стошнит»*. [Интервью]. Retrieved from <http://izvestia.ru/news/343828>
- Белова, Т., Елагина, Т. *Кауфман Й.* Retrieved 2020, February 5, from <http://www.belcanto.ru/kaufmann.html>
- Гуссерль, Э. (1991). Феноменология. Стаття в Британской энциклопедии. В. И. Молчанов (Пер. с англ.). *Логос*, 1, 12–21.
- Деррида, Ж. (1999). *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля*. С. Г. Кашина, Н. В. Суслов (Пер. с франц.). С.-Петербург: Алетей, 208.
- Елагина, Т. Йонас Кауфман: «Я счастлив в своей профессии». Retrieved 2020, January 23, from <http://operanews.ru/14051202.html>
- Іванніков, Т. (2018). *Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 498.
- Катрич, О. Т. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Київ–Дрогобич: Відродження, 100.
- Либерман, Е. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка, 234.
- Лосев, А. Ф. (1995). Стрoение художественного мироощущения. В кн. *Форма. Стиль. Выражение*, сс. 297–320. Москва: Мысль.



- Лымарева, Т. (2009). *Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). С.-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. С.-Петербург, 19.
- Мартинсен, К. А. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли*. Москва: Музыка, 220.
- Медушевский, В. В. (2014). *Духовно-нравственный анализ музыки*. (Пособие для преподавателей и студентов вузов искусств и педвузов: авторская электронная версия). Особистий архів автора.
- Москаленко, В. Г. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 272.
- Николаевська, Ю. В. (2020). *Ното interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. (Монографія). Харків: Факт, 576.
- Прицкер, М. (2011). Йонас Кауффман не хочет быть только немецким тенором. *Reporter-176. Russian-American Daily reporter ru.com*. Published on Nov. 3, 9. Retrieved from <https://issuu.com/reporterru/docs/reporter-176>
- Рабинович, Д. (2008). *Исполнитель и стиль*. Москва: Классика-XXI, 208.
- Сетдикова, Ю. Б. (2006). *Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции*. (Автореф. дис. ... канд. филос. наук). Московский гос. ун-т культуры и искусств. Москва. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/esteticheskie-aspekty-vokalno-ispolnitelskogo-tvorchestva-genezis-i-sovremennye-tendentsii>
- Сухленко, І. Ю. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Хайдеггер, М. (2001). *Основные проблемы феноменологии*. А. Г. Черняков (Пер. с нем.). С.-Петербург: ВРФШ, 446.
- Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства*. С.-Петербург: Лань, 320.
- Цыпин, Г. М. (2012). Феноменология творчества. *Развитие личности*, 2, 166–192.
- Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт, 368.
- Юдин, С. П. (1962). *Формирование голоса певца*. Москва: Музгиз, 167.
- Franke, Ch. (2014, April 3). A Winter's Tale: Jonas Kaufmann sings Winterreise. Retrieved from <https://bachtrack.com/review-kaufmann-winterreise-berlin-aog-2014>



- Jonas Kaufmann. Retrieved 2019, December 12, from <http://www.jonaskaufmann.com/en/>
- Voigt, Th. (2010). Jonas Kaufmann. Meinen die wirklich mich? (Пер. с нем. Е. С.). Leipzig, 176. Retrieved from <https://yadi.sk/public/?hash=GwguuSCpquIZoS nOfCTeIFZFoWWCy0ddftc7OIk9GhY%3D>

REFERENCES

- Akopyan, L. O. (2004). *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: the experience of the phenomenology of creativity]*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 473 [in Russian].
- Arkadev, M. Anton Vebern i transtsendentalnaya fenomenologiya [Anton Webern and transcendental phenomenology]. Retrieved 2020, February 5, from <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25> [in Russian].
- Babalova, M. (2008, 17.12). Opernyy pevets Jonas Kaufman: «Kollega skazal, chto ya pouy s takimvidom, budto menya seychas stoshnit» [Opera singer Jonas Kaufman: «A colleague said that I sing with the look that I'm going to vomit now»] [Interview]. Retrieved from <http://izvestia.ru/news/343828> [in Russian].
- Belova, T. & Elagina, T. Kauffman J. Retrieved 2020, February 5, from <http://www.belcanto.ru/kaufmann.html> [in Russian].
- Derrida, J. (1999). *Golos i fenomen i drugie raboty po teorii znaka Gusserlya [Voice and Phenomenon and Other Works by Husserls on Sign Theory]*. S. Kashina, N. Suslov (Transl. from French). St. Petersburg: Aleteyya, 208 [in Russian].
- Elagina, T. Jonas Kaufman: «Ya schastliv v svoey professii» [Jonas Kaufmann: «I am happy in my profession»]. Retrieved 2020, January 23, from <http://operanews.ru/14051202.html> [in Russian].
- Franke, Ch. (2014, April 3). A Winter's Tale: Jonas Kaufmann sings Winterreise. Retrieved from <https://bachtrack.com/review-kaufmann-winterreise-berlin-aor-2014>
- Heidegger, M. (2001). *Osnovnye problemy fenomenologii [The main problems of phenomenology]*. A. G. Chernyakov (Transl. from German). St. Petersburg: VRFSh, 446 [in Russian].
- Husserl, E. (1991). Fenomenologiya. Statya v Britanskoj enciklopedii [Phenomenology. Encyclopedia Britannica article]. V. I. Molchanov (Transl.). *Logos*, 1, 12–21 [in Russian].



- Ivannikov, T. (2018) *Yevropeiska hitarna muzyka XX stolittia: fenomenolohiia tvorchosti [European guitar music of the twentieth century: the phenomenology of creativity]*. (Doctoral dissertation). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv, 498 [in Ukrainian].
- Jonas Kaufmann. Retrieved 2019, December 12, from <http://www.jonaskaufmann.com/en/>.
- Katrych, O. T. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [Musician-performer style (theoretical and aesthetic aspects)]*. Kyiv–Drohobych: Vidrozhennia, 100 [in Ukrainian].
- Kholopova, V. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]*. St. Petersburg: Lan, 320 [in Russian].
- Lieberman, E. (1988). *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstem [Creative work of a pianist with the author's text]*. Moscow: Muzyka, 234 [in Russian].
- Losev, A. F. (1995). Stroenie hudozhestvennogo mirooshchushcheniya [The structure of the artistic worldview]. In *Forma. Stil. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]*, pp. 297–320. Moscow: Mysl [in Russian].
- Lymareva, T. (2009). *Vokalno-ispolnitelskaya interpretatsiya kak khudozhestvennyy tekst [Vocal performing interpretation as artistic text]*. (Extended abstract of Candidate/PhD Thesis). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, 19 [in Russian].
- Martinsen, K. A. (1966). *Individualnaya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli [Individual piano technique based on sound creative will]*. Moscow: Muzyka, 220 [in Russian].
- Medushevskiy, V. V. (2014). *Dukhovno-nravstvennyy analiz muzyki [Spiritual and moral analysis of music]*. (Posobie dlya prepodavateley i studentov vuzov iskusstv i pedvuzov: avtorskaya elektronnaya versiya) [(A handbook for teachers and students of art universities and pedagogical universities: author's electronic version)]. Stored in personal the author's archive [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (2012). *Leksii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev: Klyaksa, 272.
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). “Homo interpretatus” v muzychnomu mystetstvi XX–pochatku XXI stolit [“Homo interpretatus” in the musical art of the XX–early XXI centuries]. (Monograph). Kharkiv: Fakt, 576 [in Ukrainian].



- Pritsker, M. (2011). Yonas Kaufman ne hochet byt tolko nemetskim tenorom [Jonas Kaufman does not want to be only the German tenor]. *Reporter-176. Russian-American Daily reporter ru.com*. Published on Nov. 3, 9. Retrieved from <https://issuu.com/reporterru/docs/reporter-176> [in Russian].
- Rabinovich, D. (2008). *Ispolnitel i stil [Artist and style]*. Moscow: Klassika-XXI, 208 [in Russian].
- Setdikova, Yu. B. (2006). *Esteticheskie aspekty vokalno-ispolnitelskogo tvorchestva: genesis i sovremennye tendentsii [Aesthetic aspects of vocal performance: genesis and modern trends]*. (Extended abstract of Candidate diss. in the Philosophical Sciences). Moscow State University of Culture and Arts. Moscow. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/esteticheskie-aspekty-vokalno-ispolnitelskogo-tvorchestva-genesis-i-sovremennye-tendentsii> [in Russian].
- Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]*. Kyiv: Zapovit, 368 [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2011). *Vykonavskiy styl Volodymyra Horovytsia u rusli rozvytku romantychnoi tradytsii [Volodymyr Horowitz's performance style in line with the development of the romantic tradition]*. (Extended abstract of Candidate Thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Tsy-pin, G. M. (2012). Fenomenologiya tvorchestva [The phenomenology of creativity]. *Razvitie lichnosti [The Development of Personality]*, 2, 166–192 [in Russian].
- Voigt, Th. (2010). Jonas Kaufmann. Meinen die wirklich mich? (Пер. с нем. Е. С.). Leipzig, 176. Retrieved from <https://yadi.sk/public/?hash=GwguuSCpqUIZoSnOfCTeIFZFoWWCy0ddftc7OIk9GhY%3D>
- Yudin, S. P. (1962). *Formirovanie golosa pevtsa [Singing voice shaping]*. Moscow: Muzgiz, 167 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2020 р.



УДК 784.03:78.011.26

DOI 10.34064/khnum2-2118

Яхно О. І.

ORCID 0000-0002-9597-9690

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

Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального і особливого

АНОТАЦІЯ ■ **Яхно О. І. Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального та особливого.** ■ Статтю присвячено виявленню специфіки вокальної стилістики в рок-музиці в її співвідношенні з іншими видами вокального інтонування, представленими в академічній музиці і джазі. Питання розглядається комплексно, виходячи з цілісної системи вокального інтонування у його витоках та еволюції. Зазначено, що вокальна складова рок-музики відрізняється особливою стилістикою, яка являє собою синтез різних джерел, де первинним та всеохоплюючим є пісенне начало, представлене у всій багатоманітності своїх проявів. Асимільоване у формах професійного музикування, до яких відноситься рок-музикант та її історично найближчий виток – джаз, пісенне начало в рок-музиці стає основою смисловираження, втілюється в сценічні форми репрезентації, доповнюється візуальними та акустичними ефектами, виходить на простір стадіонів із багатотисячною аудиторією. У статті вперше запропоновано систематизацію тих діалектичних процесів, які підсумувалися у вокальній рок-стилістиці та визначили її принциповий плюралізм – вербально-мовний та музично-інтонаційний, поєднаний з характерною для рок-естетики соціальною індикацією. ■ **Ключові слова:** *вокальна стилістика, музичні шари, рок-музикант, пісня, загальне та особливе у вокальній рок-стилістиці.*

АННОТАЦІЯ ■ **Яхно Е. И. Вокальная стилистика в рок-музыке: диалектика общего и особенного.** ■ Статья посвящена выявлению специфики вокальной стилистики в рок-музыке в её соотношении с другими ви-



дами вокального интонирования, представленными в академической музыке и джазе. Вопрос рассматривается комплексно, исходя из целостной системы вокального интонирования в его истоках и эволюции. Отмечено, что вокальная составляющая рок-музыки отличается особой стилистикой, которая представляет собой синтез различных истоков, где первичным и всеохватывающим является песенное начало, представленное во всём многообразии своих проявлений. Ассимилированное в формах профессионального музицирования, к которым относится рок-музыка и её исторически ближайший исток – джаз, песенное начало в рок-музыке становится основой смысло-выражения, воплощается в сценические формы репрезентации, дополняется визуальными и акустическими эффектами, выходит на простор стадионов с многотысячной аудиторией. В статье впервые предложена систематизация тех диалектических процессов, которые результировались в вокальной рок-стилистике и определили её принципиальный плюрализм – вербально-языковой и музыкально-интонационный, сочетающийся с характерной для рок-эстетики социальной индикацией. ■ **Ключевые слова:** *вокальная стилистика, музыкальные пласты, рок-музыка, песня, общее и особенное в вокальной рок-стилистике.*

ABSTRACT ■ Yakhno Olena. Vocal stylistics in rock music: dialectics of general and special.

■ **The article aimed** to identify the specific features of vocal style in rock music. This issue is considered in a *complex way* proceeding from the integral system of vocal intonation in its origins and evolution. It is noted that the vocal component in rock music is a synthesis of diverse origins, among which the primary and comprehensive is the song beginning, presented in all the diversity of its manifestations. Being assimilated into the forms of professional music-making, which include rock music and its historically closest source – jazz, the song component in rock music becomes the basis of meaning expression, takes the stage forms of representation, supplemented with various visual and acoustic effects and comes out to the stadium spaces with audience of many thousands. *For the first time*, the article proposes a systematization of those dialectical processes that were resulted in vocal rock stylistics and determined its fundamental pluralism – verbal-linguistic and musical-intonation, combined with social indication characteristic of rock aesthetics.



The article supports the idea, that vocal stylistics is a two-component concept in which two levels of terminological generalization are combined – general (“stylistics” as a set of techniques and methods, by which a music composition is created) and specific (“vocal”, which is determined by the genus of the music and its performers as a functional basis of genre).

Any stylistic phenomenon, despite its concreteness, is characterized by the qualities of a meta-system, which is reflected in such concepts as “historical stylistics”, “genre stylistics”, “national stylistics” (E. Nazaikinsky). The specific stylistics, derived from the “style of any kind of music” (V. Kholopova), has the same qualities. Among them there is the vocal style which is associated with the musical implementation of the speech line, including such different forms of intonation as recitative, declamation, cantilena, also the song itself as a musical genre that incorporates all the features of “musical speech” (B. Asafiev).

Therefore, the song, as the primary genre in the system of vocal intonation, was produced in the syncretism of playful forms of musical art, which included music, dance, and ritual (J. Huizinga). Keeping the quality of “conservatism” (O. Sokolov), the song on the way of its historical and evolutionary development acquired wide range of forms, being performed in different stylistic conditions and in different genre interpretations. The most general unification of multiformity of the song culture is the theory of three layers (V. Konen), in each of which it is presented as primary vocal intonation. However, despite its general origins, arising from the formula “a voice is a person” (E. Nazaikinsky), vocal art within each of the three layers – folklore, academic and the “third” – is distinguished by a number of specific features.

A certain differentiation is also observed within each stratum, which also applies to the “third”, which is distinguished as something middle between folklore and academic. In the most general terms, “non-academic” vocals are distributed between such types of “third” music (V. Syrov) as jazz, rock and pop music. This article offers a comparative characteristic of the peculiarities of the varietyized forms of vocal style in rock music and jazz.

Along with the general aesthetic, communicative and technological aspects, significant differences are observed here. The main one is the dominance of the vocal beginning in rock music and instrumental in jazz. At the same time, having emerged on a semi-folklore basis, as well as under the influence of entertaining forms of dance youth music of the 50s of the last century (*rock & roll*, youth protest songs,



soul, funk, etc.), rock music has developed its own system of vocal intonation, which is distinguished by: 1) the priority of word over the music; 2) a special approach to improvisation, the role of which is less significant in rock compositions than in instrumental jazz (the exception is scat improvisation); 3) the tendency towards the revival of the genre of “poems with music”, which is peculiar to the academic song culture of Europe in the late 19th – early 20th centuries.

The article proves that the “whateverism” of rock (V. Zinkevich) is not only in the variety in the “intonemas”, which are used in it (E. Barban), but also in all kinds of “splitting” of the vocal and the instrumental rock compositions into genre and stylistic subspecies. Acceleration of the processes of assimilation and modification of the intonation complexes, due to the system of musical mass culture, allows observation, since the second half of the XX century, the different hybrid varieties (*jazz-rock, folk-rock*, etc.) and the relatively new forms of vocal and speech music (*freestyle, fusion*) making with the connection of dance and theatrical components (*disco, hip-hop, rap, R&B*). On this basis, the vocal rock style is formed, which, however, has its own specifics. It always tends to the synthesis of music and words, and the word is often a priority and defines the ideology of rock as of a system of ideological and artistic communication.

Based on the abovementioned, **the conclusions** are about the presence of processes of dialectical interaction in the vocal style of rock of the general (patterns of vocal sound, forms of the relations between music and word, genre origins of prototypes) and the special (their realization, at the level of aesthetics and poetics, – rock as a “way of thinking” and “lifestyle”, according to V. Zinkevich). It is noted, that the study of these processes supposes referring to specific samples – styles and compositions of rock bands confessing different points of view due to their art and the role of the vocal component in it. **As the perspective**, the national aspects of vocal rock stylistics need the studying, including such a little researched one as the Ukrainian. ■ **Key words:** *vocal style, musical layers, rock music, song, general and special in vocal rock style.*



Постановка проблеми. У сучасній музикології все більше уваги приділяється тим формам громадського музикування, які раніше залишалися поза увагою дослідників або порушувалися лише епізо-



дично. Паралельно з джазологією та як її закономірне продовження, в останні два десятиліття формується «рокологія», що вивчає особливу сферу музичної мас-культури, яка заявила про себе наприкінці 1950-х. Рок-музика, що являє собою складний синтез інтонаційних віань і витоків, відрізняється особливою вокальною стилістикою. Її вивчення видається актуальним, в тому числі і в порівняльному плані, в зіставленні з іншими видами вокального інтонування, представленими в академічній музиці і джазі.

Зв'язок з науковими і практичними завданнями. Вокальна стилістика в рок-музиці в теоретичному плані вивчена далеко недостатньо. Відсутній, зокрема, системно-комплексний підхід до даного феномену, сенс якого пізнається в діалектиці загального і особливого, що і визначає головне наукове завдання здійснюваного в даній статті дослідження. Його прикладною частиною є важливе для практики рок-вокалістів розмежування функцій вокалу в різних пластах і жанрах музики з подальшим виявленням їх загальних і спеціальних особливостей в області співвідношення слова і музики, вокального та інструментального саундів, типів сонації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання вокальної стилістики в рок-музиці в наявній на сьогоднішній день дослідницькій літературі спеціально не ставилися. Разом з тим, з огляду на плюралізм її витоків, вказівки на численні загальні моменти можна виявити в роботах по фанку (Яркина, І., 2016), джазовому скет-вокалу (Федорченко, О., 2014), академічній вокальній стилістиці (Говорухіна, Н., 2009), Помпеева, А., 2017). Вміщені в цих роботах відомості про вокальну стилістику дають можливість екстраполювати їх на матеріал рок-композицій з виявленням загального та особливого.

Мета статті – виявити і систематизувати особливості вокальної стилістики в рок-музиці в її співвідношенні з іншими видами вокального інтонування.

Виклад основного матеріалу. Поняття «вокальна стилістика» містить дві складові, з яких більш загальною є «стилістика». «Вокальна» тут означає екстраполяцію загального на особливе з подальшою конкретизацією на тому чи іншому матеріалі. Стилiстика в музиці, виступаючи етимологічно похідною від стилю, перебуває



ніби між стилем і жанром і відноситься до «...внутрішньої будови якогось конкретного стильового об'єкта, котре оцінюється з точки зору його стильової специфіки» (Назайкинський, 2003: 139). Незважаючи на звукову конкретність стилістичних феноменів, їм притаманні якості метасистем, оскільки будь-яка сукупність прийомів і методів, використовуваних для створення музичної композиції, завжди містить в собі цілу піраміду рівнів і значень: 1) жанрових (мовне, моторне, кантиленне, сигнальне, звукообразжальне, розповідне); 2) соціально-культурних (нація, епоха, історія, «персона» і «персонаж»); 3) формально-структурних (там же).

Вокальна стилістика підпорядковується тим же логічним закономірностям, що і будь-яка інша. Її базовим рівнем виступає культурно-етнічний, який визначається, за С. Коротковим (1996), дихотомією «Схід – Захід». «Слухова свідомість» (за Т. Чередниченко, 1992 – еквівалент «музичного мислення») визначає в кінцевому підсумку і відмінності систем комунікації в шарах музики – фольклорному, академічному і «третьому» (Конен, В., 1994).

Рок-музика як явище «третього» шару синтезує різноманітні витоки, пов'язані генетично з категорією «гри», що розуміється в широкому (Homo Ludens – «людина граюча») і більш вузькому (гра на музичних інструментах) сенсі. Музика як самостійний вид мистецтва народжувалася із сінкретиза ігрових форм, що включали з часів Античності слово, танець, культовий ритуал. Як зауважує Й. Хейзінга, «... слово, що вимовляється, на цій стадії невіддільне від музичної декламації» (Хейзінга, 2011: 222), чим і визначається весь подальший шлях вокального мистецтва як діалектичної єдності музики і мови. Нормативи щодо цієї єдності були проголошені ще в «Законах» Платона, який вважав, що поза словесним вираженням музика втрачає «стиль і форму» (там же: 223). Міркування античних філософів про музику стосуються, перш за все, її виконання, яке і є «гра»: «По суті, характер всякого музикування – це гра. Чи призначена музика для радості і розваги, чи прагне вона висловити піднесену красу або має священне літургійне призначення, вона завжди залишається грою» (там же: 227). Граючи на інструментах або голосами, виконавці (вони ж часто і автори) створюють атмосферу музикування – ко-



мунікації соціокультурного порядку, що детермінується характером попиту і пропозиції. У кожному музичному шарі існує своя система цих комунікативних координат, що охоплюють всю сукупність виразно-конструктивних засобів – форми в широкому сенсі цього слова. На першому місці тут знаходиться аксіологічний підхід до музичних творів, який історично неодноразово змінювався. Зокрема, «...оцінка музики як суто особистого, емоційно-художнього переживання, і, до того ж, виражена словами, з'являється значно пізніше [мається на увазі XIX ст. і далі – О. Я]. Визнаною функцією музики завжди була функція благородної і здатної піднести соціальної гри, найвищим щаблем якої часто вважали вражаючі досягнення при демонстрації технічних навичок» (Хейзинга, 2011: 228).

Однак історія музики, що розуміється як переважно дивертисмент, досить швидко закінчується. Музика стає справжньою філософією, а її носії і творці – музичними філософами, які відображають актуальні для свого часу ідеї і уявлення. Пріоритет в академічній музичній культурі належав композиторам, і це зберігалось протягом багатьох століть; стосовно ж виконавців, то вони довгий час і в соціальному, і в художньому аспектах були в залежному становищі. Така ситуація докорінно змінюється далеко не відразу, хоча віртуозність виконавців, спочатку – саме співаків, завжди високо цінувалася. З моменту створення опери все вокальне мистецтво, вокальний стиль у всій сукупності його академічних проявів групується навколо неї, вбирає в себе стилістику інших вокальних форм і жанрів. Від опери надалі розходяться «промені» на всі види вокального інтонування, перш за все, на сольне виконання. Виділення фігури співака-соліста (зараз би ми сказали – «фронтмена») було основою формування не тільки оперного співу, а й «третьошарових» форм і різновидів вокального музикування. При цьому зберігалася і стилістична автономність, притаманна кожному з трьох музичних шарів, які взаємодіють, але не перетинаються (за В. Конен, 1994). Так, співак в опері є, з одного боку, суб'єктом, що володіє унікальними якостями свого голосу і акторської майстерності, з іншого боку, об'єктом, керованим ходом театральної дії.

Слід, однак, врахувати і можливість подолання такої залежності, в результаті чого на перший план висувається індивідуальність співа-



ка. Ще в класичній оперній арії *da capo* композиторський текст абсолютно не сприймався як «...щось святе й недоторканне. Вільними каденціями користувалися настільки нескромно, що доводилося ставити цьому перешкоди. Так, Фрідріх II, король Пруссії, заборонив співакам змінювати композицію власними прикрасами» (Хейзинга, 2011: 229). Цей факт посередньо свідчить про наявність навіть в академічному вокальному мистецтві імпровізаторської складової, яка виступила на перший план в «третьошарових» за генезисом джазі і рок-музиці.

Історія розвитку музичного мислення показує, що вокальне інтонування було і залишається ключовою і постійною його сферою, містачи в собі безліч жанрових, стильових і стилістичних відгалужень, епіцентром яких виступає пісня – «омузикалена мова» (Асаф'єв, 1971). Пісня – «консервативний» жанр, чим вона й відрізняється від «мобільних» танців (Соколов, 1997: 13). При всіх стилістичних градаціях, в пісні як власне музичному жанрі зберігається синкретизм таких начал, як спів, гра на музичних інструментах, а також пластика танцювальних рухів. У різних шарах музики функціонують, тимчасово зникають і знову відроджуються в оновлених варіантах пісні різного функціонального призначення – прикладного та художнього. Їх розгалужена система представлена вже у фольклорному шарі, де історично виникали, змінювали один одного і співіснували (продовжують співіснувати) обрядові, побутові і власне ліричні різновиди. Аналогічна картина спостерігається і в академічному шарі, який, звертаючись до фольклорної та побутової пісні, артифікує її, поширює пісенність на інструментальну сферу музикування.

Ті ж процеси характерні і для мистецтва «третього» шару, куди у вигляді академізованих форм відносяться джаз, рок- і поп-музика. Вокальне (в широкому сенсі) і пісенне (в більш вузькому значенні) начала в них представлені по-різному. Найбільш тісно з піснею пов'язана поп-музика – власне розважальний за функцією вид мас-культури, що вимагає опори на первинний жанр з обов'язковою наявністю слова і музики. Іншу роль пісня (спів) виконує в джазі – мистецтві переважно інструментальної імпровізації, що виникла, проте, на вокальній основі (теми-стандарти – *every greens*, іменовані часто «піснями» – *songs*). В джазі вокальний саунд представлений як



інструментальний (складовий, безтекстовий, що наслідує інструменти джаз-ансамблю) або не-інструментальний (вигуковий, мовний) скет-вокал (Федорченко, 2014: 8). В естрадному джазі, що входить в систему шоу-бізнесу, скет-імпровізація може поєднуватися зі співом з текстом (Откидач, 2013: 8).

Рок-музика, на відміну від джазу, є невіддільною від вокально-пісенної основи, що становить «ядро» її стилістики, яка, однак, за своєю природою двоїста. З одного боку, вокал в рок-музиці багато запозичує від джазу і його блюзових витоків, з іншого боку, він виступає як особливий різновид пісенної культури, що охоплює розмаїття стилістичних «інгредієнтів» – фольклорних, академічних, «третьошарових». Рок-музика – конгломерат безлічі жанрових витоків і тенденцій, що об'єднуються В. Зінкевичем метафорою «всеїдність»: «... коріння рок-музики живлять ритми енд-блюзу, кантрі-вестерна, і, звичайно, рок-н-ролу» (Зинкевич, 1991: 54). Однак, поступово втрачаючи спільність з «прабатьками», вона виявилася здатною «...адаптувати, пристосовувати будь-які музичні жанри, кул-джаз, естрадно-танцювальний шлягер, народну мелодію (список можна продовжити, аж до елементів симфонізму), застосовувати всілякий інструментарій» (там же).

Не випадково рок-музика характеризується такими тезами, як «рок – це не музика, а образ мислення, спосіб життя» або «рок – це релігія», «рок – не музика, а життєва філософія» (Зинкевич, 1991: 54). Залежно від внутрішніх установок, на які учасники рок-ансамблів спираються з метою відрізнятись від інших, три «клани» рок-музикантів – «лірики», «експериментатори» і «радикали» (за В. Зінкевичем, там же) – по-різному трактують вокальну складову свого мистецтва. У «ліриків» вона є пріоритетною і йде від традицій авторської пісні, поєднуючись з національними традиціями пісенно-романсової культури. У «радикалів» «пісня», по-перше, підпорядкована інструментальному саунду (електрогітари і ударні), по-друге, відрізняється особливою декламаційною стилістикою, пов'язаною з тематикою соціального протесту, всякого роду критикою, що йдуть від таких «прабатьків» року, як блюз, соул і фанк. В клані «експериментаторів» переважає (Зинкевич, 1991: 55) еkleктика самого різного складу (імпровізаційний програмний рок – фактично синтез інструментального



джазу і рокової пісні-декламації). У стилістичному плані, в області мови і форми, вокальна складова в експериментальних рок-ансамблях тяжіє до стилістики діалогів-речитативів, хоча може спиратися і на пісенність, і на мелодекламацію, аж до читання репу.

Спільними рисами вокальної стилістики, запозиченими рок-музикою від одного з головних своїх «прабатьків» – фанку, можна вважати не тільки перераховані тут моменти, але і загальний підрозділ як фанк-, так і рок- композицій на дві групи, що залежать від типу вокаліста-фронтмена. До першої групи належать тексти у виконанні вокалістів-«крикунів» (англ. *shouter*), а до другої – вокалістів-«шептунів» (англ. *crooner* – букв. «той, що муркоче») (Яркина, 2016). За типом фонації обидві ці манери відрізняються від академічного співу, що визначається метафорою «чарівник» (англ. *swooner*) (там же). Тут можна провести досить чітку межу між академічним співом, де на перше місце найчастіше виходить краса голосу виконавця, і академізованим «третьошаровим» вокалом, який, в свою чергу, підрозділяється на поп-, джаз- і рок- різновиди. «Артизація» (Сыров, 1997) вокальної складової в рок-музиці йшла по лінії «blues – soul – funk», результатом чого стала стилістика R & B, звідки, в свою чергу, вийшли естрадизовані варіанти стилів disco і hip-hop. В цілому це – естрадно-джазовий вокал – щось середнє між вокалом в джазі і пісенною мас-культурою, яка виникла на основі рок-н-ролу кінця 1950-х – початку 1960 років (Білл Хейлі, Елвіс Преслі, Літл Річард, Чак Беррі та інші).

На цій основі і формується вокальна рок-стилістика, що має, однак, свою специфіку. Вона завжди тяжіє до синтезу музики і слова, при цьому слово найчастіше є пріоритетним і визначає ідеологію року як системи ідейно-художньої комунікації. Це відбивається через речитацию і декламацію як основні стилістичні начала вокального інтонування в рок-композиціях. По суті, виникає варіант жанру «віршів з музикою», представлений в наскрізних пісенних формах європейської музики межі XIX–XX ст. (Х. Вольф), де смисловираження здійснюється через детально розроблену інструментальну партію, а вербальний текст узагальнює інтонацію слів, з яких виділяються ключові (за Н. Говорухіною, 2009: 10). Зрозуміло, прямих аналогій тут бути



не може, хоча еволюція жанрових форм у всіх видах вокального музичування протікала у вигляді діалектичної спіралі з періодичними поверненнями до витоків на кожному з її «витків». Вокальна складова рок-музики не є тут винятком, хоча і не зводиться лише до музичної ілюстрації вербального тексту, оскільки вона не є жанрово специфізованою, а передбачає, в принципі, різноманіття витоків і сучасних форм. Інтонаційний словник рок-музики як вокально-інструментального феномена може складатися з будь-яких компонентів (мовних грамастик), що по-новому освітлюються через електронні саунди, градації гучності, сценічну репрезентацію з використанням сучасних аудіо-візуальних технологій. Рок-обробці (саме про неї йдеться тоді, коли зачіпаються питання стилістики на рівні жанрів і форм музичування) може бути піддана будь-яка інтонація (Барбан, 1987) як вихідна передумова створення імпровізаційної структури, якою, за своєю сутністю, є рок-композиція, що зазнала впливу джазу.

При цьому, якщо в джазовій імпровізації вербальний компонент вторинний, то в рок-музиці він головує і становить основу ритмічної організації виконавського процесу. Це не означає відсутності узагальнюючої функції інструментального саунду, де експресія речитативу-декламації (з різною «питомою вагою» пісенності) посилюється, стає комунікативно широкоохоплюючою, розрахованою на аудиторію людей, що зібралися в одному місці з метою зануритися в атмосферу афектів – рубіжних емоційних станів, до створення яких і спрямована в кінцевому підсумку рок-музика.

Висновки. Отже, вокальна стилістика в рок-музиці виступає в тісному зв'язку з інструментальним компонентом і відрізняється діалектичним співвідношенням загального і особливого. Перше (загальне) визначається типовими властивостями вокального інтонування, пов'язаного зі словом, друге (особливе) залежить від того, якого роду це слово, точніше – вокально-інструментальна інтонація як одиниця смисловирраження. Властивий рок-музиці діалог вокального та інструментального начал виражається в пріоритеті речитативно-декламаційного начала, що не виключає пісенності, але відводить сприйняття в сферу афектів. Тут виявляються різні витoki та стилістичні складові, включаючи фольклор, оперну класику, побуто-



ву пісню-романс, шансон і авторську пісню і, зрозуміло, вокальний джаз.

Перспективи подальших досліджень заявленої в даній статті теми якраз і полягають у розгляді всієї сукупності стилістичних інгредієнтів, що об'єднуються феноменом «рок-вокал». У подальшому отримані таким шляхом дані можуть екстраполюватися на конкретний музичний матеріал, зокрема, такий маловивчений, як українська рок-музика.

ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 376.
- Барбан, Е. (1987). Джазовая импровизация (к проблеме построения теории). В кн. *Советский джаз. Проблемы. События. Мастера*, сс. 162–183. Москва: Советский композитор.
- Говорухіна, Н. О. (2009). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Зинкевич, В. (1991). Отечественный рок: вчера и сегодня. *Советская музыка*, 10, 53–57.
- Конен, В. Дж. (1994). *Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 160.
- Коротков, С. А. (1996). *История современной музыки*. (Курс лекций). Харьков: LAV studio, 281.
- Назайкинський, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос, 248.
- Откидач, В. М. (2013). *Естрадний спів і шоу-бізнес*. Вінниця: Нова книга, 368.
- Помпеева, А. Ю. (2017). *Вокальна стилістика у європейській опері малої форми XIX–XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Соколов, О. В. (1977). К проблеме типологии музыкальных жанров. В кн. *Проблемы музыки XX века*, сс. 12–58. Горький: Волго-Вятское книжное издательство.



- Сыров, В. (1997). *Метаморфозы рока или путь к «третьей музыке»*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 209.
- Федорченко, О. С. (2014). *Феномен вокальної імпровізації в джазі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 15.
- Хейзинга, Й. (2011). *Homo ludens. Человек играющий*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 416.
- Чердніченко, Т. (1992). Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. В кн. *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова*, сс. 40–48. Москва: Композитор.
- Яркина, И. Ю. (2016). *Вокально-инструментальный ансамбль в стиле фанк*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 207.

REFERENCES

- Asafev, B. V. (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Leningrad: Muzyka, 376 [in Russian].
- Barban, Ye. (1987). Dzhazovaya improvizatsiya (k probleme postroeniya teorii) [Jazz improvisation (to the problem of theory construction)]. In *Sovetskiy dzhaz. Problemy. Sobytiya. Mastera [Soviet jazz: problems, events, masters]*, pp. 162–183. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Cherednichenko, T. (1992). Idei Yu. N. Kholopova k filosofii muzyki [Yu. N. Kholopov's ideas for the philosophy of music]. *Laudamus: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus: to the 60th anniversary of Yu. N. Kholopov]*, pp. 40–48. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Fedorchenko, O. S. (2014). *Fenomen vokalnoi improvizatsii v dzhazi [The phenomenon of vocal improvisation in jazz]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi. Kharkiv, 15 [in Ukrainian].
- Hovorukhina, N. O. (2009). *Evolutsiia vokalnoho tsykladu ta zakonirnosti tsykloutvorennia (na prykladi tvoriv R. Shumana, Kh. Volfa, A. Shenberha) [Evolution of the vocal cycle and regularities of cycling (on the basis of the works of R. Schumann, H. Wolf, A. Schoenberg)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].



- Huizinga, J. (2011). *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy*. St. Petersburg: Izdatelstvo Ivana Limbakha, 416 [in Russian].
- Konen, V. Dzh. (1994). *Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer: new mass genres in the music of the XX century]*. Moscow: Muzyka, 160 [in Russian].
- Korotkov, S. A. (1996). *Istoriya sovremennoy muzyki [History of modern music]*. Kharkov: LAV studio, 281 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlastos, 248 [in Russian].
- Otkydach, V. M. (2013). *Estradnyi spiv i shou-biznes [Variety singing and show business]*. Vinnytsia: Nova knyha, 368 [in Ukrainian].
- Pompiieva, A. Yu. (2017). *Vokalna stylistyka u yevropeiskii operi maloi formy XIX–XX stolit [Vocal stylistics in small-scale European opera of the XIX–XX centuries]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Sokolov, O. V. K probleme tipologii zhanrov [On the problem of genre typology]. In *Problemy muzyki XX veka [Problems of the music of the XX century]*, pp. 12–58. Gorkiy: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Syrov, V. (1997). *Metamorfozy roka ili put k «tretey muzyke» [Metamorphoses of rock or the path to the “third music”]*. Nizhny Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskogo universiteta, 209 [in Russian].
- Yarkina, I. Yu. (2016). *Vokalno-instrumentalny ansambl v stile fank [Funky vocal and instrumental ensemble]*. (Candidate dissertation). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 207 [in Russian].
- Zinkevich, V. (1991). Otechestvennyy rok: vchera i segodnya [Domestic rock: yesterday and today]. *Sovetskaya muzyka [Soviet Music]*, 10, 53–57 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 1.02.2020 р.



УДК 780.614.1.071.2(477)(092):781.22

DOI 10.34064/khnum2-2119

Лермонтова О. О.

ORCID 0000-0002-3222-2180

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

Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності

АНОТАЦІЯ ■ Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. ■ У зв'язку з атрибутивними для звукового образу сучасної культури тенденціями концептуалізації звуку та ствердження нових звукообразів інструментів, у статті висвітлюються специфічні риси репрезентації нового звукообразу домри в творчості В. Соломіна – видатного представника національного домрового мистецтва. На основі розгляду специфіки виконавських версій творів Й. С. Баха, І. Альбеніса, А. Шнітке, дослідження новаційних шляхів еволюції домрового мистецтва, а також у зв'язку зі створенням музикантом електродомри та введенням її нового звукообразу в контекст джазової, поп- та рок- музики, обґрунтовується універсалізм сучасного звукообразу домри. Акцентуація культурного поліфонізму звукообразу домри в творчості В. Соломіна уможливує визначення його нового статусу як поліфункціонального мультистильового медіатора між культурними просторами, концентрованого, тембрально-сонорно виразного та концептуально мобільного носія культурної пам'яті. ■ **Ключові слова:** *домра, звукообраз, домрове мистецтво, виконавство.*

АННОТАЦИЯ ■ Лермонтова Е. А. Звукообраз домры в творчестве В. Соломина как репрезентант звукового образа современности. ■ В связи с атрибутивными для звукового образа современной культуры тенденциями концептуализации звука и утверждения новых звукообразов инструментов, в статье освещаются специфические черты репрезентации



нового звукообраза домры в творчестве В. Соломина – выдающегося представителя национального домрового искусства. На основе рассмотрения специфики исполнительских версий произведений Й. С. Баха, И. Альбениса, А. Шнитке, исследования новационных путей эволюции домрового искусства, а также в связи с созданием музыкантом электродомры и введением её звукообраза в контекст джазовой, поп- и рок- музыки, обосновывается универсализм современного звукообраза домры. Акцентуация культурного полифонизма звукообраза домры в творчестве В. Соломина даёт возможность обозначения его нового статуса как полифункционального мультистилевого медиатора между культурными пространствами, концентрированного, тембрально-сонорно выразительного и концептуально мобильного носителя культурной памяти. ■ **Ключевые слова:** *домра, звукообраз, домровое искусство, исполнительство.*

ABSTRACT ■ **Liermontova Olena. The sound image of the domra in V. Solomin's works as a representant of the sound image of modernity.**

■ **Background.** In recent years, there has been an increasing interest in research of global and pivotal changes of world's sound image in musical art, this shift being incarnated in a tendency towards conception of new sound images of music instruments, which would be simultaneously relevant to new sound realm and being capable of "encapsulating" culture's memory and experience. The domra, which is one of the carriers of this cultural memory, has its sound image transfigured in dimensions of academic, folklore, jazz and stage types of performance traditions in the works by V. Solomin.

The objectives of this study to reveal ways of creative self-identification of V. Solomin as well as of conception of domra's new sound image in his works. **The complex of the analytical methods** (analysis, synthesis, comparative studies), as well as the historical-typological approach was used in this research.

Results of the research. Specific of world's modern sound image is marked by conceptualization of a sound, destruction of established hierarchy of means of musical expression and new understanding of statuses of musical instruments. These features transpire in creation of new sonic images of musical instruments, including the domra, whose evolution during XX century was connected with the academic tradition of music. On the verge of XX–XXI centuries ample transformations of instrument's sound image, related to diffusion, intertextuality



and plurality of modern culture, are stamped in the creativity of those connected to the Ukrainian domra art.

In V. Solomin's creativity the sound image of the domra is characterized by universality, as in different forms of performance (such as solo, ensemble, orchestral) this instrument appeals to stylistic layers of folklore, classical academic heritage of various cultural epochs as well as to new kinds of art, the one of stage and jazz.

Classical musical pieces being interpreted for the domra by V. Solomin allow to broaden vistas of perception of this instrument since they represent "known" content in new and somewhat unexpected timbre variant, thus creating re-intonation and re-semanticization of content. Personal re-intonation and re-semanticization in the interpretation of J. S. Bach's works, carried out by V. Solomin, relies on modification of articulation and new understanding of source's timbre characteristics; it is a complex intertwining of pre-Baroque, Baroque and modern performance art, as well as of lute, violin and domra traditions, and of modern and academic layers of musical performing.

Innovation of domra's sound image implies accretion of its repertoire with "modern classics" as well. V. Solomin's interpretation of A. Schnittke's "Suite in Old Style" might be seen as "condensed" reincarnation of spiritual values, manipulation with signs of the Past (for instance, Baroque era), crucial for postmodern culture.

Another aspect of innovation of the domra's sound image lies in the fact that V. Solomin adds to its repertoire pieces, not quite traditional for its national and stylistic appeal. In this regard, interpretation of I. Albéniz's "Asturias" becomes multi-layered combination of signs, typical for different cultures. This transcription manifests stylistic mobility of domra's sound image as well as its capability to adapt to technical devices, stemming from other instruments.

The fact that V. Solomin created two bands, "Solominband" (2004) and "DomRa" (2009), proves ability of the domra's sound image to undergo drastic stylistic modifications. The activity of "Solominband" (including a project in partnership with the singer Katia Chilly) and "DomRa" demonstrated author's intentional orientation towards synthesis of authentic tradition and jazz, desire to reveal timbre colors of the domra, special attention to the sound as a carrier of intonation sense, understanding of the domra's leading role in the context of ensemble performance while simultaneously proclaiming "performer's equality", its reflexivity and co-dependence from other participants of the ensemble.



Expansion of timbre, articulatory, dynamical and technical “aura” of the domra, achieved by usage of its electric variant, allowed the author to create large-scaled multi-layered synthesis of cultures: authentic (Ukrainian, Celtic, Latin-American), academic, jazz and rock. Electric variant of the domra enriched expressive and technical possibilities of the domra art with new ways of playing, while also added variety to timbre-sonic layers of modern jazz and rock, thus becoming a basis for new stylistic mixes.

As an example of such mix, we can regard V. Solomin’s versions of modern pop-music. Program “The Rain”, based on interpretations of songs by Sting (G. M. T. Sumner) is marked by synthesis of folklore, jazz and pop-music (which is relevant to pluralistic foundations of modern multi-culture); by representation of sound image of the domra as of the instrument, capable of recreation of vocal cantilena; by rich palette of technical and expressive devices; by functional versatility of the domra, acquiring both solo and accompaniment roles, as well as status of bearer of a melodic line and stimulus of intonation and rhythmic movement, instigator of jazz-like “improvisatory competition” etc.

Conclusions. The present results are significant in understanding that creativity of V. Solomin foreshadows new vectors of the domra art’s evolution and re-semanticization of its sound image. The domra’s modulation into spheres of academic musical art, pop and rock culture, authentic performance and jazz results in new, culturally polyphonic sound image of this instrument and its new status of the poly-functional multi-stylistic mediator between cultural dimensions, of concentrated, timbre-sonic expressive, and conceptually flexible carrier of cultural memory. **Perspectives** of further research lie in examination of features, characteristic for interpretations of the domra’s innovative sound image by Ukrainian musicians who work in the sphere of the domra music, including jazz, pop and rock music. ■ **Key words:** *domra, art, sound image, music performance, interpretation, Solominband.*



Постановка проблеми. Глобальне та кардинальне переформатування звукового образу світу в музичному мистецтві, детерміноване парадигмальними вимірами культури межі ХХ–ХХІ ст., на рівні художньої рефлексії знаходить вираження в потужній тенденції ствер-



дження нових звукообразів інструментів, відповідних до нових звукових реалій та, водночас, таких, що «згортають» у собі пам'ять та досвід культури.

Як один із таких носіїв знаків-кодів різних історико-культурних епох і значеннево-змістовних конструктів у плюралістичності площин музичного мистецтва на межі ХХ–ХХІ ст. постає домра. Її нетривала (порівняно з іншими інструментами) історія буття, функціональна різноманітність, органологічна, сонологічна і тембрально-виразова специфіка та наочно виражена в діяльності сучасних представників домрового мистецтва спрямованість на виявлення потенціалу інструмента в контекстах академічного, народно-інструментального, джазового, естрадного виконавства вможливають позиціонування домри як одного зі звукових феноменів культури початку ХХІ ст. Такий її новий статус є невід'ємним від нового статусу «сучасної особистості артиста як мікроуніверсуму Космосу, цілісного феномена гармонії Людини і Всесвіту, Духу (психіки) і матерії (тіла виконавця, інструмента, звуку)» (Єргієв, 2016: 2).

Постаючи на перетині проблемних тенденцій – формування нового звукового образу сучасності, новаційного звукообразу інструментів та нового образу музиканта-інструменталіста, творчість представника Харківської школи домрового мистецтва В. Соломіна являє собою унаочнення свідомої самоідентифікації Людини у макрополі культури, осягненої як нерозривна цілісність різних у синхронії та діахронії шарів, та свідомої реалізації творчої місії – ствердження нового звукообразу домри в парадигмальних вимірах культури сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує неоднозначність наукового дискурсу щодо домрового мистецтва. З одного боку, безумовно наявним є посилення уваги до дослідження пов'язаних із ним широкого кола питань, виявлене в розвідках С. Білоусової (2018), В. Кириченко (2017), Н. Костенко (2014), Ю. Лошкова (2016), І. Максименко (2008), Л. Матвійчук (2013), Т. Петрової (2012), М. Плющенко (2017), І. Форманюк (2015), дисертаційних працях Н. Костенко (з питань специфіки Харківської домрової школи (2009), В. Петрик (із дослідження специфіки домрового інструменталізму, визначеної характеристиками музично-ін-



струментальної «речовності» домри (2009: 11), Т. Литвінець (із окреслення специфіки та проблем домрового виконавства (2013), О. Олійника (з «обґрунтування риторичних засад виконавства на домрі та специфіки оригінального та перекладного репертуару для цього інструменту») (2016: 2) тощо.

З іншого боку, демонструючи повноправність входження в музикологічний дискурс та декларуючи вихід домри «на мистецьку арену як академічного інструмента, що заявив про себе в сольному виконавстві необмеженими технічними та виразовими можливостями, широким репертуарним спектром, тембровою самобутністю» (Литвінець, 2013: 1), українське домрознавство позначено й наявністю **невирішених раніше частин загальної проблеми**.

На наш погляд, вони полягають у частковому висвітленні як відкритості, мобільності та високого адаптаційного потенціалу звукообразу домри щодо мовних, стильових, технічно-виразових, жанрових, концептуальних новацій сучасної культури, зокрема, його реалізації у вимірах «поза-академічного» музичного простору, шляхів входження в контекст сучасного естрадного, зокрема, джазового, виконавства, так і специфіки творчої діяльності сучасних представників національного домрового мистецтва, спрямованої на репрезентацію домри як інструмента, відповідного до плюралістичних вимірів сучасної культури.

У зв'язку з наявністю означених лакун у сучасному національному домрознавстві **метою** даної розвідки є висвітлення особливостей репрезентації звукообразу домри в творчості В. Соломіна, **предметом** – сучасний звукообраз домри, **об'єктом** – сучасне українське домрове мистецтво в його виконавських та інтерпретаційних аспектах. З огляду на відсутність у сучасній музикології спеціальних розвідок із означених питань, це зумовлює **актуальність** статті.

Виклад основного матеріалу. Кардинальні трансформації картини світу сучасності, пов'язані, зокрема, із переосмисленням співвідношення традицій та новацій, суперечливим та неоднозначним пошуком нових векторів самоідентифікації митця, а також «нечуванний сплеск творчих ідей, різноманіття новаторських рішень та експериментів, які відображають гіперіндивідуалізм мислення сучасних



композиторів та виконавців, засвідчують створення нового музичного світу» (Рябуха, 2014: 117). В умовах цих нових звукових реалій центром-концентратом іманентної та перманентної творчої рефлексії музиканта-виконавця стає звук, який сучасними дослідниками визначається як «смісловий концепт, художній феномен, котрий пов'язує філософсько-естетичні, культурологічні та музикознавчі дискурси в єдине міждисциплінарне поле духовних уявлень про Буття музики» (Рябуха, 2015: 41), «гносеологічно та концептуально значимий емоційно-смісловий концепт музичного твору» (Рябуха, 2015: 44).

Інший вимір концептуалізації звуку в звуковому образі сучасної культури пов'язаний із тотальною нон-ієрархічною деструкцією системи засобів виразності музичного мистецтва та переосмисленням статусів інструментів в «інструментальній картині» світу. Це детермінує та, водночас, цим детермінується інтенсивність входження в культурний простір та функціонування в ньому нових інструментальних «голосів», відповідно до яких конструюється нова звукова реальність та пересемантизується в її вимірах досвід музичного мистецтва різних епох.

Як один із таких інструментальних носіїв звукового образу світу, домра, постаючи первинно в контексті народного інструментального виконавства, демонструвала кардинальні трансформації власного звукообразу, пов'язані передусім із активним процесом академізації. На межі ХХ–ХХІ ст. культурне трансформувannya-модифікування звукообразу домри, суголосне дифузійності та інтертекстуальності сучасної культури, знаходить втілення в універсальній, синтезуючій діяльності представників українського домрового мистецтва.

Творчість В. Г. Соломіна (1962 р. н.) відбиває означений універсалізм не тільки в синтезуванні виконавського, композиторського, педагогічного, організаційно-популяризаторського модусів творчої самоідентифікації. Універсалізм сучасного звукообразу домри в його творчості виявлено і в рівноправності стильових «аур», утворюваних зверненням до народної сфери виконавства, класичного академічного спадку різних історико-культурних епох та, водночас, естрадно-джазового мистецтва, і в різноманітті форм виконавства – сольного, ансамблевого, оркестрового.



Зверненням до домрової інтерпретації класичного доробку минулого (творів Й. С. Баха, А. Вівальді, І. Альбеніса, О. Бородіна) та сучасної академічної класики (зокрема, творів А. Шнітке) В. Соломін не тільки стверджує позачасову значимість культурного досвіду в його цілісності. Інтерпретація митцем закріплених на рівні перцепції творів зумовлює сутнісне розширення перцептуального сприйняття звукообразу інструмента, детерміноване репрезентацією «знайомих» смислів у новому тембро-сонорному вираженні, переінтонуванням та пересемантизацією змісту.

Суттєвим маркером особистісного інтерпретаційного переінтонування та пересемантизації класичної спадщини В. Соломінім слугує, з одного боку, штрихово-артикуляційна модифікація оригіналу. Так, зберігаючи декларовані Б. Міхєєвим настанови щодо домрового темброутворення, зокрема, зумовлені специфікою звукового середовища, В. Соломін у виконанні Партіти № 2 Й. С. Баха (зокрема, кантиленного мелосу в «Алеманді») звертається до специфічного комплексу прийомів звуковидобування. Відмова від пріоритетності тремоло, яке традиційно маркує специфіку домрового виконавства, та перевага щипку створюють особливу, «лютневу» барву звуку домри. Темброво-сонорне переосмислення першоджерела стає однією з перших ланок переінтонування його змісту, культурну синтетичність якого утворюють численні алюзії-посилання. В історико-культурному вимірі – це поєднання знаків-кодів добарокової (завдяки лютневій барві звуку), барокової (завдяки відтворенню барокового принципу терасоподібної динаміки) та сучасної епох (опосередкованим виявленням останньої слугує увага до звуку як самодостатнього носія змісту, що виявляється в тонкому нюансуванні атаки та імпрізаційних агогічних й динамічних коливань). У тембровому вимірі – це накладання-співіснування маркерів лютневого, скрипкового та домрового мистецтва, у вимірі сфер музичного мистецтва – дифузія академічного та народного виконавства.

Новаційність репрезентації звукообразу домри В. Соломінім базується й на новаторському розширенні її репертуарного горизонту «сучасною класикою» академічного мистецтва. Один з її зразків – «Сюїта в старовинному стилі» А. Шнітке – в авторській інтерпретації



видатного виконавця постає як «згорнене» значеннєво-смісловє відродження духовних цінностей, значуще у вимірах культури постмодернізму апелювання до досвіду минулого. Знаками барокової епохи на темброво-сонорному рівні слугують лютневі барви звучання, на рівні динаміки – виконавське «посилання» на терасоподібний принцип, на композиційно-структурному рівні – мислення крупними блоками, на технічному – змістовно забарвлене зіставлення тремоло та щипку, що, загалом, суголосно концептуально значимим у контексті барокового мистецтва принципам контрасту та конфлікту.

Зазначимо, що збереження-відтворення В. Соломінім принципу концертування (як маркера барокового мислення) закладає й підґрунтя нового осмислення звукообразу домри в контексті ансамблевого виконавства як такого, що при збереженні самодостатності має основою виконавську толерантність і значний потенціал щодо формування нових, художньо виразних, темброво-сонорних сполучень.

Сконцентрованість у часі еволюції домрового мистецтва є тим чинником, який зумовлює певну обмеженість оригінального репертуару та, водночас із потужним тяжінням домристів-виконавців до максимальної творчої самореалізації, спонукає до надактивного опанування репертуарних обріїв інших сфер інструментального виконавства. З цієї точки зору, показовим є звернення В. Соломіна до «Астурії» І. Альбеніса, яка на рівні виконавської інтерпретації постає як постмодерністське багатозарове цитування-алюзія. З одного боку, «Іспанська сюїта» І. Альбеніса (частиною якої є «Астурія») є фортепіанною алюзією на гітарний стиль фламенко. З іншого боку, численні баянні, акордеонні, скрипкові, балалайкові версії твору сформували на рівні слухацької перцепції темброво мобільний звукообраз твору. За таких умов домрова інтерпретація «Астурії» є продовженням тенденцій перманентного напластування знаків різних сфер інструментального виконавства (що виявляється у зверненні до алюзій на гітарні «перебори» – як маркера здатності домри до адаптації виразових та технічних прийомів різних сфер інструментального виконавства) та іманентного тембрового переінтонування твору (що засвідчує збереження типової домрової моторності та віртуозності).



Шляхи новаційного модифікування звукообразу домри у творчості В. Соломіна спрямовуються не тільки на «адаптацію до нових умов» (Сухленко, 2015: 58) досвіду минулого, а й на інтенсифікацію його ролі у звукових реаліях сучасності та стильову і органологічну модифікацію, адекватну специфіці звукового образу світу початку XXI ст.

Стильові шляхи модифікування звукообразу домри відбило створення В. Соломінім гуртів Solominband (у 2004 р.) та «ДомРа» (у 2009 р.), які репрезентували новаційні для домрового мистецтва вектори еволюції. З одного боку, принципова рухливість складів цих творчих колективів була суголосна винятковій мобільності виконавця у вимірах сучасної культури, свободі його обертання в звукових реаліях. З іншого боку, стильовий «образ» колективів (а стильовим ґрунтом пошуків виконавця та композитора стали прецеденти джазового інтерпретування звукообразу домри, зокрема, в творчості В. Власова (Кириченко, 2017)) демонстрував свідому орієнтацію В. Соломіна на концентрацію в звукообразі домри «пам'яті» та знаків-кодів різних у часі та просторі культур – української автентики, фольклору інших народів (що продемонстрував проєкт «Татарський стан» на основі татарського фольклору), джазу тощо.

Етно-фольк-джазовий напрям домрового мистецтва відбив і спільний проєкт Solominband зі співачкою Катею Chilly. В його межах митцем було стверджено такі маркери сучасного звукообразу домри: поліфункціональність; стильова розмаїтість; темброво-сонорна колористичність; виняткова технічна досконалість; увага до звуку як одиниці проінтонованого змісту; утвердження провідної ролі інструмента в контексті ансамблевого виконавства та, водночас, виконавська толерантність і рефлексивна суголосність іншим учасникам ансамблю.

Інтенсивне торування нових стильових шляхів домрового мистецтва в творчості В. Соломіна та, водночас, мультикультурна специфіка звукообразу сучасності стали імпульсом до органологічної трансформації інструмента. Виняткове розширення темброво-сонорної, артикуляційної, динамічної та технічної «аури» домри в її електроваріанті (створеному 2009 р., нині поширеному у виконавській практиці)



стало тією основою діяльності гурту ДомРа», яка уможливила створення масштабного, багат шарового синтезу культурних просторів. Це, з одного боку, автентичні культури – українська, латиноамериканська, кельтська), з іншого – різні сфери музичного мистецтва – автентика, академічна культура, джаз та рок.

Уведення звукообразу домри в стильовий контекст сучасної рок-культури і детермінувало розширення, і детермінувалося розширенням її виразового та технічного діапазону такими прийомами, як delay, distortion, reverb, лупер. Проте, значущість винаходу В. Соломіна полягає не тільки і не стільки в розширенні обріїв функціонування та технічно-виразового потенціалу домри, а й в урізнобарвленні темброво-сонорних характеристик сучасної джазової та рок-музики та формуванні на їх основі нових мікстових стильових утворень.

Таким новим мікстовим стильовим явищем у творчості В. Соломіна стали домрові версії сучасної поп-музики, зокрема, програма «Дош» на основі інтерпретацій музики Стінга (Г. М. Т. Самнера). Перцептуальна закріпленість, «знайомість» широкому слухачському загалу творів Стінга («класичних» зразків сучасної поп-музики – пісень «An English man in New York», «Seven Days», «Fields of Gold», «La Belle», «St. Agnes», «Horan», «Shape of my hard», «How insensitive», «Fragile») зумовила таку специфічну рису їх домрової інтерпретації, як репрезентація на рівні знаку. Постаючи в усіченому вигляді, інтонами пісень Стінга набувають нового тембрового, ритмічного та гармонічного розгортання в контексті джазової імпровізації. Як результат – програма «Дош» синтезує поєднані домінантним значенням ліричного начала сфери народної та поп-музики, а також джазу, що закарбовує плюралістичну сутність сучасної мультикультури.

Інший вимір нашарування культур зумовлений інструментальним переінтонуванням вокальної музики, що розкриває нові грані звукообразу домри як інструмента, здатного до відтворення вокальної кантিলени, і створює нові модуси домрового мистецтва, первинно пов'язаного із переінтонуванням-пересемантизацією інструментальних творів.

Із плюралістичним єднанням культур в програмі «Дош» резонує й унікально розмаїта палітра технічних та виразових засобів.



Її складають як усталені в контексті домрового мистецтва прийоми, так і новаційні, пов'язані з виразовим потенціалом електродомри. Суголосною до мультикультурної специфіки проєкту «Дош» є функціональна варіативність домри, яка постає в акомпануючій та сольній функціях, у статусі носія мелодичного начала та рушія інтонаційного, ритмічного розгортання, ініціатора джазового імпровізаційного змагання тощо.

Висновки. Надаючи звукообразу домри багатшарової культурної поліфонічності та варіативності, видатний домрист-виконавець та композитор В. Соломін своєю творчістю закладає нові вектори еволюції домрового мистецтва. «Модуляція» домри у сфері академічного музичного мистецтва, поп- і рок-культури, автентику та джаз має результатом не тільки пересемантизацію її звукообразу. Глобальні зрушення в перцептуальності інструмента, осягненні його нової ролі та нового місця в звукових реаліях сьогодення, детерміновані творчою діяльністю В. Соломіна, слугують формуванню нового звукообразу домри та його нового статусу поліфункціонального мультистильового медіатора між культурними просторами, концентрованого, тембрально-сонорно виразного та концептуально мобільного носія культурної пам'яті. Дослідження специфіки інтерпретування новаційного звукообразу домри в творчості представників національного домрового мистецтва, зокрема, в сфері поп- і рок-музики, а також особливостей функціонування домри в контексті джазового мистецтва складає **подальші перспективи** наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

- Білоусова, С. В. (2018). Виконавське інтонування на домрі. В кн. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. В. Г. Віткалов (Упоряд., наук. ред.), сс. 171–177. Рівне: РДГУ, 28.
- Єргієв, І. Д. (2016). *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 39.
- Кириченко, В. П. (2017). Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*, 24, 373–382.



- Костенко, Н. Е. (2014). Поэтика домрового искусства. *Вісник ХДАДМ*, № 4–5, 60–63.
- Костенко, Н. Є. (2009). *Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.
- Литвинець, Т. А. (2013). *Сучасне домрове мистецтво: аспекти вдосконалення професійної майстерності*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 20.
- Лошков, Ю. І. (2016). Євген Олександрович Бортник та академічне народно-інструментальне мистецтво України. *Особистість митця в культурі. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (20–22 квітня 2016 р.)*, ХНТУ, сс. 59–61. Херсон: ФОП Грінь Д. С.
- Максименко, І. М. (2008). Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, 129–134.
- Матвійчук, Л. (2013). Основи постановки виконавського апарату домриста. *Музичне мистецтво і культура*, 18, 357–367.
- Олійник, О. О. (2016). *Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 19.
- Петрик, В. В. (2009). *Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 16.
- Петрова, Т. С. (2012). Моторика в техніке домриста. *Музичне мистецтво*, 12, 249–259.
- Плющенко, М. (2017). Перекладення та транскрипції Б. Міхеєва як унікальний досвід виконавства на народних інструментах. *Київське музикознавство*, 56, 274–283.
- Рябуха, Н. А. (2014). Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і сучасність*, 2, 112–119.
- Рябуха, Н. А. (2015). Онтологическая специфика музыкального звука как исполнительская категория. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 1(18), 40–46.



- Сухленко, И. Ю. (2015). Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 116, 51–58.
- Форманюк, І. В. (2015). П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*, 21, 265–275.

REFERENCES

- Bilousova, S. V. (2018). Vykonavske intonuvannya na domri [The intonation in Domra Playing]. *Ukrayinska cultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, modern, ways of development]*, V. G. Vitkalov (Ed.), pp. 171–177. Rivne: RDGU, 28 [in Ukrainian].
- Yerhiiev, I. D. (2016). *Artystychnyi universum muzykanta-instrumentalistsia kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The artistic universum of the musician-instrumentalist of the late XX – early XXI century]*. (Extended abstracts of Doctoral dissertation). Ukrainian National 'Tchaikovsky' Academy of Music. Kyiv, 39 [in Ukrainian].
- Kyrychenko, V. P. (2017). Dzhazovi tvory V. Vlasova dlia domry [Jazz compositions for the domra by V. Vlasov]. *Muzychnе mystetstvo i kultura [Music Art and Culture]*, 24, 373–382 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. Ye. (2014). Poetika domrovogo iskusstva [Poetics of the domra art]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 4–5, 60–63 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2009). *Kharkivska domrova shkola v konteksti musychno-vykonavskoi kultury Ukrainy [The Kharkiv domra school in the context of musical and performance culture of Ukraine]*. (Extended abstracts of Candidate's thesis). Kharkiv State University of Art named after I. P. Kotliarevskiyi. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Lytvynets, T. A. (2013). *Suchasne domrove mystetstvo: aspekty vdoskonalennia profesiinoi maisternosti [The contemporary domra art: aspects of improving professional skills]*. (Extended abstracts of Candidate's thesis). Lviv National Music Academy named after M. Lysenko. Lviv, 20 [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2016). Yevhen Oleksandrovych Bortnyk ta akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy [Yevhen Oleksandrovich Bortnyk and Academic Folk and Instrumental Art of Ukraine]. In *Osobystist myttsia v kulturi*.



Materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii 20–22 kvitnia 2016 [The artist's personality in culture. Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference, April 20–22, 2016], KhNTU, pp. 59–61. Kherson: FOP Hrin D. S. [in Ukrainian].

- Maksymenko, I. M. (2008). Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho domrovoho kontsertu [The main trends in the development of the Ukrainian domra concert]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky [Actual problems of art practice and art history science]*, 1, 129–134 [in Ukrainian].
- Matviichuk, L. (2013). Osnovy postanovki vykonavskoho aparatu domrista [Setting basics of domra-player performing apparatus]. *Muzichne mystetstvo i cultura [Music Art and Culture]*, 18, 357–367 [in Ukrainian].
- Oliinyk, O. (2016). *Rytorychni zasady compozytorskoï ta vykonavskoï tvorchosti dlia domry [The rhetorical grounds of the compositional and performing art of the domra-player]*. (Extended abstracts of Candidate's thesis). Lviv National Music Academy named after M. Lysenko. Lviv, 19 [in Ukrainian].
- Petryk, V. V. (2009). *Katehoriia instrumentalizmu v muzychnii tvorchosti (na prykladi domrovoho mystetstva) [Category of instrumentalism in the musical creativity (on example of the domra art)]*. (Extended abstracts of Candidate's thesis). Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 16 [in Ukrainian].
- Petrova, T. S. (2012). Motoryka v tekhnike domrysta [Motility in the technique of a domrist]. *Muzichne mystetstvo [Musical Art]*, 12, 249–259 [in Russian].
- Pliushchenko, M. (2017). Perekladennia ta transkryptsii B. Mikhieieva yak unikalnyi dosvid vykonavstva na narodnykh instrumentakh [The arrangements and transcription by B. Mikheev as a unique experience of the performing on folk instruments]. *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv Musicology]*, 56, 274–283 [in Ukrainian].
- Ryabukha, N. (2014). Zvukovoy obraz kak fenomen culture: opyt meshdistsiplinarnogo sinteza [Sound image as a cultural phenomenon: experience of interdisciplinary synthesis]. *Cultura i suchasnist [Culture and Modernity]*, 2, 112–119 [in Russian].
- Ryabukha, N. (2015). Ontologicheskaya spetsifika muzykalnogo zvuka kak ispolnitelskaya kategoriya [Ontological specificity of the musical sound as a performance category]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanakh [South-Russian Musical Anthology]*, 1(18), 40–46 [in Russian].



- Sukhlenko, I. Yu. (2015). Muzykalnoye proizvedeniye v kontseptsii ispolnitelya: mekhanizmy actualizatsii [Musical opus in the concept of performer: actualization mechanisms]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of National Music Academy of Arts named after P. I. Tchaikovsky]*, 116, 51–58 [in Russian].
- Formaniuk, I. V. (2015). P'iesy dlia domry-solo: filofsksko-estetychni ta muzychno-tekhnolohichni pidstavy miniatiuryzatsii [Pieces for the domra solo: philosophical-aesthetic and musical-technological base of miniaturization]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Music Art and Culture]*, 21, 265–275 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 6.02.2020 р.



Про авторів

- Бондаренко Олена Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, МЗВО «Київська Академія мистецтв», директор Київської дитячої Академії мистецтв ім. М. І. Чембержі.
- Гребенюк Наталія Євгеніївна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри сольного співу і оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Гула Євген Петрович** – професор кафедри рисунка та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну.
- Дзівалтівський Максим Юрійович** – аспірант кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач кафедри теорії і методики мистецької освіти та диригентсько-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди.
- Каширцев Руслан Геннадійович** – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Лєрмонтова Олена Олександрівна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу 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.
- Лю Цзянь** – аспірант 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.
- Осадча Алла Миколаївна** – старший викладач кафедри рисунка та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну.
- Панасюк Валерій Юрійович** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри соціальної роботи і менеджменту соціокультурної діяльності



Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Савченко Ганна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Харакоз Ганна Василівна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжан Гуанцзянь – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжан Лін – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжан Сіцюй – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжоу Ї – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ян Хаосюань – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ян Фуїнь – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Яхно Олена Іванівна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



About authors

- Bondarenko Olena Mykolaivna** – Candidate /PhD of Art History, Kyiv Academy of Arts, Director of the Kyiv Children’s Academy of Arts named after M. I. Chemberzhi.
- Dzivalentivskiy Maksym Yuriiiovych** – a postgraduate student of the Department of Pop Performing of the National Academy of Management of Culture and Arts, a lecturer at the Department of Theory and Methods of Art Education and Conducting and Choir Training of Teachers at Kharkiv National Pedagogical University named after H. S. Skovoroda.
- Hrebeniuk Nataliia Yevheniivna** – Doctor of Art Studies, Professor, the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Hula Yevhen Petrovych** – Professor of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technology and Design.
- Kashyrtsev Ruslan Hennadiiovych** – a postgraduate student of the Music Theory Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Kharakoz Hanna Vasylivna** – a postgraduate student of the Music Theory Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Lian Yuanmei** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Liermontova Olena Oleksandrivna** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Liu Jian** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Liu Xia** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi.
- Osadcha Alla Mykolaivna** – Senior Lecturer, Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technology and Design.



- Panasiuk Valerii Yuriiovych** – Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Social Work and Management of Socio-Cultural Activities of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
- Savchenko Hanna Serhiivna** – Candidate /PhD of Art History, Associate Professor of Composition and Instrumentation, the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Yakhno Olena Ivanivna** – a postgraduate student of the Music Theory Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Yan Haosyuan** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Yang Fuyin** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Zhang Guangjian** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Zhang Ling** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Zhang Xiqui** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.
- Zhou Yi** – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.



Об авторах

- Бондаренко Елена Николаевна** – кандидат искусствоведения, Киевская Академия искусств, директор Киевской детской Академии искусств им. М. И. Чембержи.
- Гребенюк Наталья Евгеньевна** – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Гула Евгений Петрович** – профессор кафедры рисунка и живописи, Киевский национальный университет технологий и дизайна.
- Дзивалтивский Максим Юрьевич** – аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, преподаватель кафедры теории и методики художественного образования и дирижерско-хоровой подготовки учителя Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды.
- Каширцев Руслан Геннадиевич** – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Лермонтова Елена Александровна** – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа 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.
- Лю Цзянь** – аспирант 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.
- Осадчая Алла Николаевна** – старший преподаватель кафедры рисунка и живописи, Киевский национальный университет технологий и дизайна.



- Панасюк Валерий Юрьевич** – доктор искусствоведения, доцент кафедры социальной работы и менеджмента социокультурной деятельности Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко.
- Савченко Анна Сергеевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Харакоз Анна Васильевна** – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Чжан Гуанцзянь** – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Чжан Лин** – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Чжан Сицзюй** – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Чжоу Йи** – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Ян Хаосюань** – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Ян Фуинь** – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- Яхно Елена Ивановна** – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

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, ВИП. ХХІ

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, канд. мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Редактор – Ю. П. Величко
Технічний редактор – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 10.03.2020 р. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 18,4. Об. вид арк. 18,5.
Зам. № ЕП-1702211. Тираж 300 прим.

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