

ISSN 2519-4496

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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Випуск 72

Збірник наукових статей

Харків
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 3 від 30 вересня 2024 року)

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

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

Головний редактор: *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievskaya Yuliia)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієна Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliia)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika)* – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща. ► *Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Ваодим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк.

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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 72. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 242 с. ISSN 2519-4496

Жанр творчого портрету (розділ 1), розвідки з актуальних питань музичного виконавства і композиторської творчості, пов'язані з практикою диригентського (2 розділ), вокального (3 розділ), фортепіанного (4 розділ) мистецтва, представлені в черговому випуску збірника наукових статей, що пропонується увазі читатів.

Видання адресоване науковцям і фахівцям у музичній сфері, аспірантам і студентам вищих мистецьких навчальних закладів та може бути цікавим любителям мистецтва.

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 72

Collection of Research Papers

Kharkiv
2024

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

Editor in Chief: *Nikolaievska Yuliia* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editorial board: ▶ *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ▶ *Chernyavska Marianna* – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Hromchenko Valeriy* – Dr. habil. in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ▶ *Karwaszewska Monika* – PhD hab., Associate Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska. ▶ *Kopeliuk Oleh* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Martyniuk Tetiana* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Art Disciplines and Teaching Methods of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav: Pereyaslav, Ukraine. ▶ *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ▶ *Rakochi Vadim* – Dr. habil. in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, “Pavlo Chubynsky Academy of Arts”, Kyiv, Ukraine. ▶ *Roshchenko Olena* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Savchenko Hanna* – PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Schöning Kateryna* – PhD in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria. ▶ *Shapovalova Liudmyla* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk.

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

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 72. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 242 p. ISSN 2519-4496

P 78

The genre of creative portrait (section 1), studies on topical issues of musical performance and composers' creativity related to the practice of conducting (section 2), vocal (section 3), and piano (section 4) art, are presented in the next issue of the collection of scientific articles, offered to the attention of readers.

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Творчі портрети видатних митців у контексті часу

<i>Маркович М. І.</i>	Творчість Дмитра Гнатюка як втілення української національної співацької традиції ...	7
<i>Запорожан Д. В.</i>	Філіп Жарускі як <i>homo interpretatus</i> (на прикладі образу Нерона з опери «Агріппіна» Г. Ф. Генделя)	22
<i>Стецюк Р. О.</i>	Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва	38

Розділ 2. Мистецтво оперно-симфонічного диригування

<i>Плужніков В. М.</i>	Гене́за харківської школи оперно-симфонічного диригування	54
<i>Шнирьова А. Є.</i>	Сучасний європейський диригентський процес: освітні моделі	70

Розділ 3. Актуальні аспекти вокального виконавства

<i>Німенська Ж. В.</i>	Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання	88
<i>Хуторська А. Й.</i>	Вокальна пародія у виконавському мистецтві (на прикладі творчості актора)	108
<i>Семенюк О. М.</i>	Музична характеристика образу Елізи Дулітл в мюзиклі «Моя чарівна леді» А. Дж. Лернера та Ф. Лоу і його виконавська інтерпретація	131
<i>Михайлець В. В.</i>	Гігієна та охорона голосу: нейропедагогічний аспект	149

Розділ 4. Фортепіанна творчість і виконавство

<i>Сунь Ле</i>	Втілення традицій національного музично-драматичного мистецтва у фортепіанних творах Гуо Чжиюаня	162
<i>Гавриленко Л. М., Портний Ю. Л.</i>	Роль композиторського спадку Владислава Заремби у формуванні професійного музиканта	185
<i>Гаркуша М. В.</i>	Нелінійність художнього мислення піаніста-концертмейстера в контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка)	199
<i>Левченко А. А.</i>	Ладофактурні засади та принципи їх композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуґи» ор. 2 В. Бібіка	214

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Creative portraits of prominent artists in the context of time**

<i>Mykhailo Markovych</i>	Dmytro Hnatiuk’s creativity as an embodiment of the Ukrainian national singing tradition	7
<i>Dmytro Zaporozhan</i>	Philippe Jaroussky as “ <i>homo interpretatus</i> ” (on the example of Nero’s image in G. F. Handel’s opera “ <i>Agrippina</i> ”)	22
<i>Roman Stetsiuk</i>	John Coltrane’s creative personality in the history of jazz art	38

Section 2. **The art of opera and symphonic conducting**

<i>Viktor Pluzhnikov</i>	Genesis of the Kharkiv School of Opera and Symphony Conducting	54
<i>Anastasiia Shnyriova</i>	Contemporary European conducting process: educational models	70

Section 3. **Current aspects of vocal performance**

<i>Zhanna Nymenska</i>	German art song in F. Schubert’s work: principles of authentic vocal performance	88
<i>Anna Khutorska</i>	Vocal parody in performance arts (on the example of an actor’s creativity)	108
<i>Oksana Semeniuk</i>	Musical characteristics of Eliza Doolittle in the musical “ <i>My Fair Lady</i> ” by A. J. Lerner and F. Loewe and its vocal interpretation	131
<i>Viktoriia Mykhailiuts</i>	Hygiene and voice protection: neuropsychological aspect	149

Section 4. **Piano creativity and performance**

<i>Sun Le</i>	The embodiment of national musical dramatic art traditions in Guo Zhiyuan’s piano works	162
<i>Larysa Havrylenko, Yuriy Portnyi</i>	The role of Vladyslav Zarembo’s composer heritage in the formation of a professional musician	185
<i>Mariia Harkusha</i>	Non-linearity of a pianist-concertmaster’s artistic thinking in the context of the poetics of a vocal cycle (on the example of V. Hubarenko’s “ <i>Autumn Sonnets</i> ”)	199
<i>Anna Levchenko</i>	Modal and texture basics and principles of their composer’s realization in V. Bibik’s piano cycle “ <i>24 Preludes and Fugues</i> ” op. 2	214

Розділ 1.

ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ ВИДАТНИХ МИТЦІВ У КОНТЕКСТІ ЧАСУ

УДК 784.071.2(477)(092):781.7(477)

DOI 10.34064/khnum1-7201

Маркович Михайло Іванович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, старший викладач
кафедри сольного співу та оперної підготовки,
соліст-вокаліст Харківської обласної філармонії
e-mail: markovych.info@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

**Творчість Дмитра Гнатюка
як втілення української національної співацької традиції**

В контексті новітньої історії України актуальним завданням теорії та практики вокального мистецтва, зокрема вокальної педагогіки як складової вищої мистецької освіти, постає переосмислення творчих здобутків блискучих співаків минулого. У статті пропонується творчий портрет видатного співака другої половини ХХ століття, Дмитра Гнатюка, та інтерпретаційний аналіз його пісенного репертуару. Відсутність у новітньому музикознавстві праць, присвячених творчій діяльності співака, розглянутої з позицій національних пріоритетів сучасної культури, зумовлює новизну представленого дослідження, здійсненого із залученням історичного, жанрово-стилістичного, інтерпретаційного підходів до розкриття обраної теми. Надано аналіз життєтворчості співака («генокод», віхи музичної кар'єри) і перлин інтерпретації ним української народної та авторської пісні. Визначено характеристики виконавського стилю Д. Гнатюка: технічна досконалість – вражаюча техніка звуковедення (повний діапазон, перехідні зони не відчуються, у високому регістрі голос летить м'яко, заворожує оксамитовим тембром), унікальне відчуття темпоритму; «спів серцем»: внутрішнє (не на показ!) проживання пісні, артистична (маскулінна) харизма, у якій домінують щирість і сила Любові, інтимно-сповідальна інтонація, що втілює лірико-драматичну природу його світовідчуття і, відповідно, інтерпретації.

Ключові слова: Дмитро Гнатюк; українська музична культура; вокальне мистецтво; народна пісня; генокод; інтерпретація; виконавський стиль; національна співацька традиція.

Постановка проблеми.

В історії музичної культури України як вільної держави є легендарні постаті, які працювали в мистецькому хронотопі тоталітарної культури СРСР, утім прославилися на весь світ саме як носії національних духовних цінностей своєї рідної землі. І ніякі перепони не заважають сьогодні згадувати славетні імена цих митців, вшановувати їх пам'ять і досліджувати їхній творчий спадок у світлі культуротворчості XXI століття. Серед таких постатей – видатний співак *Дмитро Михайлович Гнатюк* (1925–2016) – народний артист, Герой України, соліст Київської національної опери імені М. Лисенка (від 1979 року), а згодом її режисер (до 1988 року). Голос цього артиста тривалий час був візитівкою «співочої України». І сьогодні його творчість залишається актуальною для нових поколінь і пересічних слухачів, і професіоналів. На щастя, збереглися записи виступів співака (6 компакт-дисків, 15 платівок, телепередачі), які відтворюють звучання його унікального баритона. Коли вслухаєшся в них, то розумієш, яким може бути звуковий ідеал; отже, пісенна творчість Дмитра Гнатюка – це ціла епоха!

Уважне ставлення до традиції завжди відрізняє справжню вокальну школу, тому аналіз виконавської спадщини корифеїв постає як *актуальне завдання* сучасного співака. Вокальне мистецтво є феноменом музичної творчості, зорієнтованим на унікальну особистість із рідкісним технологічним апаратом та специфічними якостями психологічної організації. Однак співак стає майстром не одразу, а внаслідок системного «сходження» до певного «ідеального звучання» свого голосу. Багато пишуть про італійську школу *bel canto*, проте національні традиції вокальної школи і наслідування майстерності вчителів мають вирішальну силу в процесі «огранки» таланту молодого співака. Зокрема, перед викладачами вокалу закладів вищої освіти постає завдання переосмислення творчих здобутків блискучих вітчизняних майстрів мистецтва співу минулого, їх ролі у новітній

історії України як носіїв національної співацької спадщини. Тому вивчення діяльності видатних співаків – провідних представників національної вокальної школи – є важливим чинником подальшого розвитку теорії й практики вокального мистецтва у ХХІ столітті та необхідним складником професійної освіти молоді співацької генерації України.

Мета цієї статті – створити творчий портрет Дмитра Гнатюка на ґрунті інтерпретаційного аналізу його пісенного репертуару у світлі національних співацьких традицій української культури.

У якості *музичного матеріалу* статті обрано зразки з «пісенної антології», яку співак залишив у спадок нащадкам. Наголос в аналізі зроблено на перлинах інтерпретації Д. Гнатюком української пісні, як народної, так і сучасної майстру естрадної.

Останні дослідження і публікації за темою. У новітньому музикознавстві спостерігаємо повну відсутність праць, присвячених розгляду творчої діяльності видатного співака з позицій національних пріоритетів сучасної культури України. При цьому є очевидним, що мистецький феномен Дмитра Гнатюка має тісний зв'язок з українською народнопісенною традицією. Для виявлення його генези у творчості *академічного* співака ми спиратимемося на дефініцію «звуковий ідеал», запропоновану О. Бенч-Шокало (2002: 149–150). Щодо бібліографії, присвяченої життєвому і творчому шляху видатного співака, зазначимо, що джерелами інформації можуть слугувати загальна періодика, популярний нарис Ю. Станішевського, надрукований ще минулого століття (Станішевський, 1991), більш пізні матеріали, факти з яких потрапили в академічні джерела (Станішевський, 2000; Немкович, 2006). Однак станом на сьогодні згадані публікації *потребують переосмислення*, зокрема з позицій інтерпретології, яка вибудовує систему методів аналізу твору та його інтерпретації виконавцями. Власне бачення проблеми, запропоноване автором цієї статті у подальших роздумах і спостереженнях, є спробою такого переосмислення; отже, дослідження містить певну **наукову новизну**.

Методологія дослідження. Феномен співака є предметом інтерпретології і теорії вокального мистецтва, які спираються на спеціальні методи пізнання: *історичний*, що в контексті статті зумовлює

сучасний погляд на факти професійної діяльності Д. Гнатюка, їх переосмислення; *жанрово-стилістичний* – допомагає узагальнити типові риси українських та авторських пісень із репертуару Д. Гнатюка; *інтерпретаційний* – фокусується на об'єктах *виконавської аналітики*, а саме: артикуляції, темпоритмі, тембральних та динамічних відтінках.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Прийнято вважати, що виконавець апріорі має репродуктивне мислення, оскільки в основі творчого процесу співака лежить не творення нового, а *відтворення* вже існуючого, відомого, створеного іншою людиною – Автором музики. Однак при знайомстві з творчістю Дмитра Гнатюка виникає когнітивний дисонанс із цією аксіомою: його спів вражає здібністю до емоційної сугестії; коли звучить його проникливий голос, він примушує плакати та радіти водночас (як у театрі!), – і навіть на аудіоносіях, коли слухач не бачить додаткової візуальної «підказки» через міміку, жести, поведінковий підтекст.

«*Генокод*». Співак пройшов тривалий і багатий творчими злетами шлях: від вокаліста-початківця – до народного артиста, від актора – до режисера столичних театрів. Славетний співак походив із багатодітної родини Михайла Гнатюка із села Мамаївці, що належало в той час Румунії (нині Чернівецька область), де він і народився 28 березня 1925 року. Збереглася світлина, на якій парубок Дмитро Гнатюк – в колі учасників драматичної студії села Мамаївці, що засвідчує його раннє покликання до художньої діяльності.

У 1945 році, з поверненням до Чернівців (юнак дивом вцілів на війні), він стає солістом обласного музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської. Молодий артист з яскравою зовнішністю був закоханий у свою справу, вирізнявся ентузіазмом і працьовитістю. Його першою помітною роллю була партія Миколи в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Влітку Дмитро Гнатюк цілеспрямовано їде до Києва, до славетно відомого співака, соліста столичного оперного театру Івана Паторжинського. Однак так сталося, що хлопець помилково прийшов до Київського театрального інституту, де вступив на режисерський факультет. Зрештою, розібравшись у талантах молодика, ректор цього закладу відправив його

до Київської державної консерваторії, яку 1951 року Д. Гнатюк блискуче закінчив у класі професора І. Паторжинського.

Музична кар'єра. Диплом про вищу музичну освіту уможливив роботу молодого співака в Національному оперному театрі імені М. Лисенка, який став йому рідним домом до кінця його тривалого творчого шляху (1951–1988). Киянам запам'яталися талановиті інтерпретації провідних баритонових партій з оперних шедеврів європейських та українських композиторів: «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Ріголетто» Дж. Верді; «Наталки Полтавки» (Микола) і «Тараса Бульби» (Остап) М. Лисенка.

Показовою в кар'єрі співака та характеристиці його особистості була друга вища освіта, здобута ним завдяки драматичному таланту та розвиненому музичному інтелекту: 1975 року Д. Гнатюк отримав диплом режисера в Київському інституті театрального мистецтва, й відтак працював спочатку як соліст Оперного театру (1979–1980), а з 1985 року – як режисер Київського дитячого театру. Водночас Д. Гнатюк був обраний на посаду завідувача кафедри оперної підготовки Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, яку обіймав у 1981–1993 роках. На сцені оперної студії Київської державної консерваторії, а також Донецького театру опери і балету ним здійснено близько 20 постановок, серед них «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1978), «Тоска» Дж. Пуччіні (1981), «Севільський цирульник» Дж. Россіні (1981), «Наталка Полтавка» (1989), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1989), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1992), «Травіата» (1994) та «Аїда» (1998) Дж. Верді.

Як головний режисер Київської національної опери, Д. Гнатюк завжди пропагував виконання опер українських композиторів рідною мовою (а не в перекладі). На той час то було проявом свідомої громадянської позиції. Інноваційність його режисерської діяльності проявилася в глибинному переосмисленні музичної класики, у постійному пошуку протидії набридлим штампам, розумінні ментальної своєрідності національної української опери.

Таким чином, «генокод» і подвійна освіта стали підґрунтям розквіту таланту Д. Гнатюка як висококласного артиста; помножені на видатну працездатність, широку ерудицію, багатoproфільну

самореалізацію, насамперед, в Україні, вони сприяли актуалізації універсалізму особистості видатного музиканта (співак, режисер, культуртрегер, політичний і громадський діяч). Д. Гнатюк дуже багато гастролював по країнах усього світу (США, Австрія, Угорщина, Італія, Австралія, Гвінея та ін.). Його голос для Міністерства культури СРСР був гарантом відчутного поповнення казни. Хоча відомо, що одного разу співак відмовився працювати «назовні» і вирішив співати тільки вдома, для українців...

Аналіз виконавського стилю. Дмитро Гнатюк – володар унікального співацького голосу. Його баритон – сильний, надзвичайно красивого тембру, рівний у всіх регістрах. Співака вирізняла бездоганна техніка, яка, однак, не була для нього самоціллю, тому й слухачів співак підкорював, у першу чергу, художнім рівнем виконання. Чоловіча врода у поєднанні з доброю вдачею та внутрішньою силою, неабиякий темперамент, артистична і педагогічна воля – ці якості забезпечили йому лідерство серед діячів академічного музичного мистецтва України другої половини ХХ століття.

Співак напрацював репертуар із широким жанрово-стильовим діапазоном, куди входили твори різних епох та національних традицій. Його улюблені репертуарні «родзинки», збережені на платівках, – це, насамперед, «золотий фонд» баритонових партій з європейської та вітчизняної оперної класики ХVIII–ХХ століть. Згодом були численні записи української народної пісні та романсу (солоспіву), що ними співак захоплювався з молодості, й виконання яких завжди підкоряло слухачів пізніше, коли він гастролював країною.

Упереджуючи аналіз вибраних пісень, підкреслимо ставлення до стилістики їх виконання Д. Гнатюком як до звукового ідеалу. Згідно О. Бенч-Шокало, «... звуковий ідеал існує у внутрішньому передчутті виконавця й несе у собі весь його інтонаційний світ, свого роду “вертикаль” його духовного буття. Світ, виспіваний у звуковому ідеалі, є конкретно пережитим, “переробленим” і асимільованим у душі виконавця. Тому він завжди з ним (у ньому), він органічний для нього й існує у його внутрішньому передчутті» (Бенч-Шокало, 2002: 149–150).

Творчість Д. Гнатюка є *унікальною* з погляду його внеску в українську культуру (і не тільки вокальну). Дмитро Гнатюк – не просто

гарний співак, він – великий музикант і *артист*, майстер перетворення шляхом зміни співацького іміджу. Його відчуття пісенної інтонації, переданої через слово і мелос, вражають глибинністю, простотою, ліризмом. І все це захоплює й завдяки самому осердню вокального виконавства, яким є *тембр* співацького голосу – у Д. Гнатюка він оксамитовий, наповнений, м'який, але й суто маскуліний – і це справжній чоловічий могутній спів!

Неповторний образ створює співак у пісні «*Чом, чом, земле моя*»: уповільнений темп (настільки, що, здається, більш повільний вже неможливий), у якому в оксамитовому баритональному звучанні лине й розгортається прекрасна широка мелодія, утримує внутрішній (психологічний) простір – стан захоплення людського серця краєвидами рідної землі, що сприяє яскравому асоціативному сприйняттю музики (наче зоровому баченню мальовничих картин природи). Цей художній задум втілено настільки майстерно, що здається, Д. Гнатюк співає всю пісню на одному диханні (хоча при такому синтаксисі це технічно неможливо). Це враження посилює підтримка хору, на тлі якого звучить соло баритона: багатоголосся ніби утворює теплу ауру сердечного спілкування.

Фольклорний зразок «*Вівці мої, вівці*» (обробка Д. Задора) вирізняється приналежністю до «генокоду» того пісенного краю, де народився Д. Гнатюк. Трактування співаком автентики – невимушене, природне, в імпровізаційній манері, яка підкреслює народне коріння інтерпретації. Звернемо увагу на характерні діалектні слова – «*файна*», «*чічка*» (дівчина-квітка), гру поетичними римами, які увиразнюють колорит мови карпатського регіону (з вигуками «*ду-ду-ду-ду...*», «*гей-гей!*»). Крім того, від початку до кінця співак «проживає» пісню як поет-філософ, змальовуючи красу природи і свою закоханість у життя в її царині. Водночас він озвучує пісню, як режисер у кіно: ніби бачиш по-справжньому, як вівчар жене отару плаєм, при цьому слухач ніби присутній всередині звукообразної картини. Знову звернемося до визначення звукового ідеалу, зміст якого на найтоншому рівні сприйняття збігається з оцінкою виконання пісні Д. Гнатюком як унікального: «Звуковий ідеал – це чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця

як носія духовної традиції. <...> Звуковий ідеал інформує виконавця про той смисл, що його він виспівуватиме в інтонуванні» (Бенч-Шокало: 2002, 149–150). Інтонування Д. Гнатюком пісні «Вівці мої, вівці» є зразковим з погляду розуміння української ментальності і стильності її відтворення через гнучку метроритміку, чудове філірування звуку, тембрально-регістрову гру, мікрозміни в межах однієї фрази. Отже, у цілому вимальовується ліро-епічна концепція твору, яка відповідає національному пісенному «звуковому ідеалу».

«Сміються, плачуть солов'ї» (вірші О. Олесь, музика В. Безкоровайного) – зразок любовної чоловічої лірики. Красивий тембр голосу співака, майстерність виконання забарвленої смутком мелодії цієї досить простої в інтонаційному та емоційному плані пісні збільшують її художню цінність, як і власне бачення виконавцем її сюжетної основи, яке поглиблює закладений в тексті поета драматизм майже до відкритого трагізму, перетворюючи нескладну пісню з традиційною для цього жанру строфічною структурою на розгорнуту наскрізну композицію баладного типу з ретельно побудованою лінією музичного і образно-емоційного розвитку – саме так сприймається цей твір у трактуванні Д. Гнатюка. І знову співак наче перевтілюється в ліричного героя пісні, чим визиває у слухача почуття довіри та співчуття, а сама пісня тепер стійко асоціюється з образом її виконавця.

Інтерпретація Д. Гнатюком пісні «Чуєш, брате мій» (вірші Б. Лепкого, музика Л. Лепкого) отримала заслужене визнання як найкраща серед здійснених виконавцями-баритонами. Вибір повільного темпу, завдяки якому лаконічна розповідь про журавлів, що з рідного краю «в сірій мряці» відлітають у вирій, не сподіваючись подолати нескінченний шлях над морем («Кличуть: “кру-кру-кру, / В чужині умру, / Заки море перелечу, / Крилонька зітру”»), набуває рис епічної розповіді у трагічних і жалісних тонах, хоча й без надриву, однак із сильним відчуттям болісної туги. Образ журавлів – священних птахів в українському фольклорі – символізує долю самих українців, змушених назавжди залишати Батьківщину внаслідок соціальних потрясінь, що їх чимало було в історії країни. Опуклі звуконаслідувальні декламаційні склади «кру-кру-кру», витримані на одній висоті, – немовби журавлиний клекіт тане у непривітному небі

(приспів пісні), – нагадують водночас тихі стогони-зітхання людини, що пригнічена болем, безкінечним смутком за покинутою рідною землею. У своїй інтерпретації цього дуже відомого від початку минулого століття твору (зокрема серед січових стрільців та українських політв'язнів, де за ним закріпилася траурна семантика) Д. Гнатюк постає як великий майстер громадянської лірики: його спів сприймається як справжній реквієм, завдяки надзвичайно чуткому показу співаком усіх тонких відтінків словесного тексту через контрасти гучності (від *piano* до *forte* і навпаки), внутрішню динаміку фразування та декламаційну свободу. Утім відбувається дивовижний катарсис: м'які барви баритонального тембру в контексті трагічної оповіді про долю українців на чужині сприймаються як позитивний знак, натяк на неодмінний майбутній підйом внутрішньої духовної сили нації. Ледь відчутні агогічні зрушення, «вільне» – спрямоване емоцією – дихання долають метричну мірність кроку реквієму, що відходить на другий план; а напругу і душевний біль поглинає пронизлива інтонація всеохоплюючого співчуття.

«Марічка» Степана Сабадаша на вірші Михайла Ткача у виконанні Дмитра Гнатюка постає як лірико-епічна оповідь (хоровий супровід підсилює це враження). Однак заключні строфи співак вимовляє у пронизливо ліричній манері та уповільненому темпі («тиха кульмінація» на ферматі), що підкреслює драматичний підтекст сюжету пісні – розповіді про переживання юнака, закоханого в дівчину, яка живе на іншому березі мальовничої, але неспокійної і широкої, річки, й який ще не отримав відповіді на свої почуття (річка стає уособленням цієї внутрішньої перепони). Маленька «кода» («*Я до твого серця кладку прокладу*») побудована на контрасті загального хорового фону та шляхетного монологу героя і найбільше вражає майстерністю переходу виконавця від попереднього об'єктивного наративу зі згадками про красу природи до суб'єктивних сплесків душевної туги, що свідчить про непересічні акторські вміння співака і його глибоке проникнення в зміст пісні.

Любовна лірика – «візитівка» пісенного репертуару Д. Гнатюка. Він втілює образи закоханих чоловіків із дуже лагідною, чуттєвою інтонацією (хоча відчувається нетипова «дистанція мудрості» – наче

батько радіє за своїх дітей). Так, у пісні «Черемшина» (музика В. Михайлюка, слова М. Юрійчука) співак веде розповідь настільки правдиво, зі щирим замилюванням неторканою «пасторальною» красою природи й природно чистою красою кохання молодого вівчара та дівчини-селянки, виокремлюючи інтонаційно ключові слова поетичного тексту («ластівки», «вівчара»), що академічна манера співу стає суголосною глибинним засадам української фольклорної традиції та національної ментальності з її «філософією серця» («Сад Божественних пісень» Г. Сковороди або поезика Т. Шевченка) – тобто дух пантеїзму, притаманний народним пісенним зразкам, у Д. Гнатюка органічно «приживається» на ґрунті академічної співацької традиції. Отже, у своїх інтерпретаціях виконання української пісні (і народної, і авторської) Д. Гнатюк уникає хибного академічно-сухого стилю, притаманного радянському формату «мистецтва для народу», і затверджує по-справжньому глибинний дух народного співу.

Гумористична народна пісня «Ой знати, знати» звучить у супроводі оркестру народних інструментів. «Оліричення» жартівливого сюжету відбувається за рахунок фермати на першому складі слова «знати» на початку кожного з куплетів («Ой *знати, знати*, / *Хто нежонатий...*» і т. п.). Наприкінці ж останнього куплету співак підкреслює висхідним повтором та довгою ферматою на найвищому звуці кульмінаційне значення слів «*Ще й зажурився!*» (безтурботне життя нежонатого чоловіка жартівливо протиставлене в пісні долі того, хто оженився: «Ой *знати, знати*, / *Хто оженився*: / *Скорчився, зморщився* / *Ще й зажурився*»). В кожному з чотирьох куплетів цієї нехитрої танцювального характеру пісеньки, навіть у масштабній синтаксичній будові, співак знаходить правильний смисловий акцент та проникливу співацьку інтонацію, що «зачіпає струни серця» слухача одразу й надовго.

Висновки.

Серед українських співаків другої половини ХХ століття, які прославились на весь світ, Дмитро Гнатюк з його дивовижним оксамитовим баритоном посів провідне місце. Унікальний артист усім серцем був відданий українській землі, красі її пісень. Здобувши прекрасну освіту як вокаліст і режисер музичного театру, він

забезпечив «огранку» свого таланту, Божого дару, та його розквіт протягом багатьох років подальшої плідної творчої діяльності. Виокремимо характерні риси, що вирізняють унікальний співацький стиль видатного митця.

- *Вражаюча техніка звукоутворення* (рівне звучання голосу в повному діапазоні, відсутність «металевих» нот, перехідні зони не відчуваються; високий регістр – без «затисків», звук ллється наче «олія» або сонячний струмінь; дихання органічне й майже непомітне; досконале володіння мистецтвом філірування звуку та всім спектром його динамічних градацій).

- *Унікальне відчуття темпоритму твору* – внутрішнє (не на показ!) проживання мелодії, яку співак «веде» наче перша скрипка оркестру, й весь супровід йому підкоряється: виникають енергії мікроколивань «всередині» темпових хвиль, помножені на внутрішній рух оркестрових тембрів, над якими баритон ширяє мов орел у небі – могутньо, легко, віртуозно, неперевершено! Зміни агогіки не прописані в нотному тексті, але їх відтворює – проживає! – людина з великим і чуйним серцем поета, філософа і музиканта, яка через спів розмовляє з Богом.

- *Артистична харизма*, у якій домінантною властивістю є сила *Любові*, її голосом співак інтонує пісенні тексти, м'яко і щиро, без будь-якої афектації. У цьому ми вбачаємо прояв його режисерського «чуття» (співаючий режисер!) і драматичного таланту великого масштабу. Водночас, у героїв його пісень – *інтимно-сповідальна* інтонація, збагачена інтуїцією – артист відкриває слухачу свою душу «тут і зараз», що характеризує, насамперед, ліричну комунікацію «від серця до серця». Не менше, ніж ретельно продумана режисура пісень, вражають і акторські якості співака, коли із самої середини ліричного переживання раптом «проривається» яскрава рішуча декламація (репліка-«кода» *«Я до твого серця кладку прокладу!»* в пісні «Марічка»).

- Отже, найголовніше – це *«спів серцем»*, чуйність, емоційність, що є глибинною внутрішньою основою української душі (звідси й крилатий вислів із численних відгуків шанувальників, пересічних слухачів: *«Щоб так співати – велике серце треба мати!»*).

У цілому, співацька інтонація в інтерпретації Д. Гнатюком українських народних та авторських пісень забарвлена тембром божественної краси і наповнена теплом душі великого артиста. Блискучу багаторічну артистичну діяльність Д. Гнатюка характеризує творчий *універсалізм* – закономірний результат самореалізації його численних талантів на музично-театральній, концертній та культурній нивах: славетний співак, режисер, викладач був широко освіченою людиною, гуманітарієм із свідомою громадянською позицією.

«Портрет» митця буде неповним, якщо не згадати про його роль у розвитку естрадної пісні 70–80 років минулого століття. Завдяки таким майстрам-артистам академічної сцени, як Дмитро Гнатюк, була можливою творча реалізація багатьох сучасних йому композиторів у жанрі популярної естрадної пісні, яка через практично еталонне виконання нерідко ставала шлягером (хітом). З-за своєї демократичності, звернення до звичайної людини з її переживаннями жанр естрадної пісні з часом став культовим на всьому радянському на той час просторі. Єднання високоякісного академічного мистецтва та народної пісні дозволяло митцям різних національних культур в «інтернаціональному СРСР» залишатися самими собою й створювати рідною мовою те, що було, є і залишається донині незаангажованим досконалим музичним продуктом.

Отже, творчість Д. Гнатюка, особливо на тлі «соцреалізму» з його хибним штучним гуманізмом, постає як ідеальне уособлення української національної співацької традиції.

ЛІТЕРАТУРА

- Бенч-Шокало, О. (2002). *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ: Український світ.
- Немкович, О. (2006). Гнатюк Дмитро. У кн. Г. Скрипник (гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 1, сс. 475–476. Київ: вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України.
- Станішевський, Ю. (1991). *Дмитро Гнатюк: популярний нарис*. (2-ге вид.). Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2000). З Україною в серці. *Музика*, № 4–5, 8–10.

REFERENCES

- Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainian choral singing: Actualization of customary tradition*. Kyiv: Ukrainskyi svit [in Ukrainian].
- Nemkovych, O. (2006). Hnatiuk Dmytro. In H. Skrypnyk (ed.), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 1, (pp. 475–476). Kyiv: vyd-vo IMFE NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Stanishevsky, Yu. (2000). With Ukraine in the heart. *Music*, no. 4–5, 8–10 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1991). *Dmytro Hnatiuk: popular essay*. (2nd ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Mykhailo Markovych

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
the Department of Solo Singing and Opera Training,
soloist-vocalist of the Kharkiv Regional Philharmonic
e-mail: markovych.info@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

Dmytro Hnatiuk's creativity as an embodiment of the Ukrainian national singing tradition

Statement of the problem. *In the context of the modern history of Ukraine, the urgent task of the musical researches, in particular vocal pedagogy as a component of higher artistic education, is to rethink the heritage of brilliant singers of the past. The article offers a creative portrait of the outstanding singer of the second half of the 20th century, Dmytro Hnatiuk (1925–2016), and an interpretative analysis of his song repertoire. D. Hnatiuk's song creativity is an entire era, and today his creative work remains relevant for many new generations of ordinary listeners and professionals. Fortunately, the records with his unique voice (6 CDs, 15 gramophone records, TV shows) have been preserved. A careful attitude to tradition distinguishes a real vocal school, therefore, for a young singer, the analysis of the performance legacy of a luminary of Ukrainian culture becomes an urgent task.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to carry out an interpretative analysis of D. Hnatiuk's song repertoire as*

the personification of the national singing culture of Ukraine. Samples of the "Golden anthology of songs" were chosen as the material: "Why, why, my land", "Do you hear, my brother", "Nightingales laugh, cry", "My sheep, my sheep", etc. The absence in modern musicology of works devoted to the singer's creative activity, considered from the standpoint of national priorities of modern culture, determines the novelty of the presented research, carried out with the involvement of historical, genre-stylistic, interpretative approaches to the disclosure of the chosen topic.

Research results. The "genetic code" of the singer's work, the milestones of his musical career have been characterized. The analysis of D. Hnatiuk's song repertoire testified to the predominance of Ukrainian, both, the folk and the author's lyric songs, with philosophical reflections and often dramatic (tragic) concept of being. Characteristic features distinguishing the unique singing style of the outstanding artist are singled out.

- Impressive sound production technique (even sound of the voice in the full range, absence of "metallic" notes, transition zones are not felt; high register – without "locks", the sound flows like "oil" or a solar stream; breathing is organic and almost imperceptible; perfect possession of the full spectrum of sound dynamic gradations).

- The unique feeling the tempo and rhythm of the composition is the internal (not for show!) living through the melody, which the singer "leads" like the first violin of an orchestra. The laws of agogics are not spelled out in the musical text, but they govern the creative process of an artist with a big heart: the entire accompaniment obeys him, micro-oscillation energies arise "inside" the tempo waves, multiplied by the internal movement of orchestral timbres, over which the baritone soars like an eagle in the sky – powerfully, easily, virtuosic – ally unsurpassed!

- Artistic charisma (masculine), which is dominated by the power of Love, trust, softness, and sincerity. The heroes of his songs have an intimate and confessional intonation, enriched by intuitions; he reveals his soul to the listener "here and now", which characterizes, first of all, lyrical communication "from heart to heart".

- So, the most important thing is "singing by the heart" – sensitivity, emotionality – by the heart, which is the deep inner basis of the Ukrainian soul (the parallel to the "philosophy of the heart" by the Ukrainian philosopher Hryhoriy Skovoroda).

Conclusion. Among the Ukrainian singers of the second half of the 20th century, who became famous throughout the world for the wonderful penetrating sound of the velvet baritone, D. Hnatiuk took the leading place. His long-term activity

is characterized by creative universalism – a result of self-realization in the musical, theatrical, concert and cultural fields (he received an excellent education as a vocalist and music stage director that ensured him many years of fruitful work; the singer was a widely educated person, a humanitarian, with a conscious civic stance).

The “portrait” of the artist will not be complete if we do not mention his role in the development of pop song in the 70^s and 80^s of the last century. Thanks to such masters of the academic stage as D. Hnatiuk, the creative realization of many composers of his time in the genre of popular pop song was possible, the latter, due to practically ideal performance, often became “a hit”. Due to its democratic nature, the genre of pop song eventually became a cult throughout the then Soviet space. The union of high-quality academic art and folk song allowed artists of different national cultures in the “international USSR” to stay themselves and create in their native language that what was, is and remains to this day not engaged perfect musical product.

Thus, the work of D. Hnatiuk, especially against the background of “socialist realism” with its false artificial humanism, appears as an ideal personification of the Ukrainian national singing tradition. From today’s point of view, his song creative work appears as a “business card” of the Ukrainian national singing tradition of the second half of the 20th century.

Keywords: Dmytro Hnatiuk; Ukrainian musical culture; vocal art; folk song; genetic code; interpretation; performance style; national singing tradition.

Стаття надійшла до редакції 29 червня 2024 року

УДК 784.071.2(44)(092):782.04(430)

DOI 10.34064/khnum1-7202

Запорожан Дмитро Віталійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: operakhmusical@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9428-9786

**Філіп Жарускі як *homo interpretatus*
(на прикладі образу Нерона
з опери «Агріппіна» Г. Ф. Генделя)**

Вперше в українському музикознавстві представлено творчий портрет Ф. Жарускі – видатного контратенора сучасності. На підставі вивчення життєтворчості і дискографії співака для розгляду вибрано яскравий приклад його інтерпретаційного мистецтва – партію Нерона в опері «Агріппіна» Г. Ф. Генделя, яка знаменувала початок творчої зрілості артиста. Аналіз специфіки трактування знакової для розуміння виконавського стилю співака оперної партії видається актуальним з погляду його практичної цінності для сучасних контратенорів та виступає як підґрунтя для характеристики Ф. Жарускі-інтерпретатора. Якщо біографічний метод, застосований у дослідженні, висвітлює факти життєтворчості Ф. Жарускі, то інтерпретаційний аналіз – особливості відтворення ним образу Нерона, а ціннісно-смисловий підхід – творчі орієнтири співака. Результати дослідження приводять до висновку, що унікальний голос, інтелектуалізм та історизм мислення, віртуозна технічна майстерність та артистична харизма Ф. Жарускі разом демонструють універсалізм його творчої особистості, розкривають ціннісний зміст його інтерпретації складної барокової музики. Інтерпретаційний стиль співака можна вважати цілком відповідним до оперного стилю Г. Ф. Генделя через досягнення «вищої об'єктивності» (вираз Р. Роллана) при домінуванні лірико-драматичної подачі вокально-сценічного образу.

Ключові слова: Бароко; вокальне мистецтво; Філіп Жарускі; контратенор; «*homo interpretatus*»; виконавська стратегія; музичний театр Г. Ф. Генделя; опера «Агріппіна»; образ Нерона; виконавський стиль; виконавська партитура.

«Оскільки спів – це дуже інтроспективне заняття, ви вчитеся пізнавати себе, бути вірним своїм емоціям і тому, як ви передаєте їх аудиторії. Ми живемо в дуже віртуальному світі, і нам потрібне щось конкретне, живе та людське».

Ф. Жарускі (Jaroussky, n.d.)

Постановка проблеми.

У сучасному мистецькому соціумі ім'я Філіппа Жарускі не потребує спеціальної презентації. Французький співак володіє унікальним голосом – контратенором з вельми широким спектром виконавських можливостей – та чималим репертуаром, що дало підстави для затребуваності артиста в різних сферах музичного буття. Тим не менш, при спробах вивчення виконавського стилю Ф. Жарускі стикаємось із проблемою недостатнього висвітлення ролі співака в музичному житті й культурі ХХІ століття. Завдяки Інтернету можна довідатись про факти його біографії, знайти рецензії на його виступи, окремі інтерв'ю з ним, втім вони є розрізненими й не дають системного уявлення про творчість артиста. У той же час, професійний підхід до її аналізу передбачає, зокрема, зацікавленість у виявленні глибинних важелів мистецтва контратенорів, як-от питання наслідування традицій останнього співаками нових генерацій. Отже, завдання розкрити феномен *ідеального інтерпретатора* барокового оперного стилю, послуговуючись прикладом показової для раннього етапу артистичної кар'єри Ф. Жарускі партії, постає як *актуальне*, серед іншого, й з погляду цінності такого розкриття для концертної практики сучасних контратенорів (до яких належить і автор цієї статті).

Мета статті – на базі вивчення дискографії Ф. Жарускі висвітлити творчу біографію артиста та здійснити інтерпретаційний аналіз виконання ним партії Нерона з опери Г. Ф. Генделя «Агіппіна» як знакової для раннього періоду творчості співака. Використано клавір опери та її відеозапис 2004 року (режисер Фредерік Фісбах), де партія Нерона виступає як *матеріал дослідження*.

Останні дослідження і публікації за темою. Сучасне музикознавство багате на праці, присвячені власне Г. Ф. Генделю (Schröder, 2008 та ін.) та його музичному театру (Leopold, 2012;

Timms, & Wood, 2017). Серед них виокремимо дисертацію К. А. Г. Бріттейн (Brittain, 1996) щодо вокальної орнаменталізації в операх Г. Ф. Генделя, дисертацію Юань Сін (2023), присвячену його жіночим образам, де також знаходимо змістовний огляд наукової генделіани. Ураховуючи, що об'єктом цього дослідження є мистецтво контратенорів, а його предметом – інтерпретація образу Нерона з опери Г. Ф. Генделя «Агріппіна», зауважимо, що для нас першочерговим є виконавський дискурс, який майже відсутній у європейському музикознавстві. Тому в цій сфері ми спираємось на працю української дослідниці Ю. Ніколаєвської (2020), присвячену питанням інтерпретації в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть.

Методологія дослідження. Обрані матеріал і мета роботи зумовили підхід до вивчення творчості контратенора в контексті історично інформованого виконавства. Якщо *біографічний* метод висвітлює факти життєтворчості Ф. Жарускі, то *інтерпретаційний* – особливості відтворення ним образу Нерона, а *ціннісно-смысловий* – творчі орієнтири співака.

Наукова новизна дослідження. В українському музикознавстві *вперше* репрезентовано творчий портрет Ф. Жарускі на ґрунті аналізу його дискографії та інтерпретативного аналізу знакової для розуміння його виконавського стилю партії Нерона в «Агріппіні» Г. Ф. Генделя.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Філіпп Жарускі (*Philippe Jaroussky*) – один з найталановитіших та найвідоміших у світі представників сучасного контратенорового співу – народився 13 лютого 1978 року в невеликому містечку Мезон-Лаффіт регіону Іль-де-Франс на півночі Франції.

Етапи творчого шляху. Музичний шлях співака не був визначений з раннього дитинства. Філіпп не проявляв свідомого інтересу до занять музикою, а тим більше до співу. Однак під час навчання у коледжі Колетт сусіднього містечка Сартрувіль місцевий вчитель музики Жерар Бертрам порадив хлопцю опанувати гру на якомусь музичному інструменті. Ф. Жарускі цей період описав так: «Мені було 11 років, і я обрав скрипку. На жаль, я почав занадто пізно, щоб стати дійсно хорошим скрипаєм. Я закінчив свої музичні тренування на фортепіано у віці 15 років, з ідеєю рухатися до більш

теоретичних занять (музична композиція та диригування). Лише у 18 років я випадково відкрив у себе контратенор, який дозволив мені зробити мою пристрасть моєю професією та співати на сценах по всьому світу. Проте без втручання мого вчителя, який виявив мій талант, і без безумовної підтримки моїх батьків я б ніколи не став артистом. Спів був для мене справжньою можливістю розквітнути у дорослому житті...» (Jaroussky, n.d.).

Після закінчення коледжу Колетт юнак почав свою професійну музичну освіту і протягом декількох років навчався у провідних музичних навчальних закладах Франції. Так, до занять співом він навчався гри на скрипці та фортепіано в консерваторії Версалю. Після отримання там початкової музичної освіти вступив до консерваторії в місті Булонь-Біанкур. Перш ніж відкрити у собі вокальні здібності, він удосконалив навички гри на фортепіано, вивчав композицію та мистецтво диригування.

Співацька кар'єра розпочалася 1996 року з початком занять з Ніколь Фальєн – відомою французькою вокальною педагогинею, яка зіграла ключову роль у вихованні Ф. Жарусскі, й яка залишається його викладачкою: співак періодично займається з нею вже майже 30 років, називаючи її «друга матуся» (Boichot, 2023). Н. Фальєн цінує у своєму вихованці стриману емоційність на сцені, віртуозність і діапазон голосу, внутрішнє розуміння психології співу: «Немає ніякого секрету: звук треба не просто проспівати, його треба прожити. Треба йти до публіки з душею, з енергією» (там само). Паралельно з вокальними заняттями, Ф. Жарусскі навчався на кафедрі старовинної музики Паризької консерваторії у викладачів Мішеля Лаплєні, Кеннета Вайса, Софі Булін, отримавши диплом скрипаля.

Сценічний дебют Філіппа Жарусскі як контратенора відбувся 1999 року на музичному фестивалі в Руайомоні, де в його виконанні прозвучала партія Ізмаїла в ораторії Алессандро Скарлатті «Седекія, цар Єрусалімський» з ансамблем барокової музики «*Il Seminario Musicale*» під керівництвом Жєрєра Лєсне. Згодом, після серії концертних виступів, у 2001 році ця ораторія була записана в студійному варіанті та випущена у вигляді альбому під лейблом «*Virgin Classics*».

Аналіз дискографії Ф. Жарускі висвітлює найбільш цікаві події першого десятиліття його творчості: молодий співак узяв участь у виконанні партій оперної трилогії К. Монтеверді («Орфей», партія Надії, «Повернення Улісса на батьківщину», партія Людської Слабкості, «Коронація Поппеї», партія Нерона) у супроводі музичного ансамблю «*La Grande Écurie et la Chambre du Roy*» під керівництвом Жана-Клода Мальгуара; у 2001 році виконав партію Арбаче в опері Антоніо Вівальді «Катон в Утіці».

Важливою складовою творчої діяльності Ф. Жарускі є не тільки виконання барокової музики, а й участь в організації професійних музикантів для популяризації старовинної музики. Так, у 2002 році спільними зусиллями співака та його друзів – провідних інструменталістів Франції Крістін Плюбо (віола да гамба), Клер Антоніні (теорба), Його Накамура (клавесин, орган) – було створено відомий інструментальний ансамбль «*Artaserse*». Згодом ансамбль розширив свій виконавський склад, і разом з ним Ф. Жарускі зробив декілька записів: «Вівальді. Віртуозні кантати» (2005, лейбл «*Erato*»), «Пресвята Богородиця» (2006, лейбл «*Erato*»).

У цей період співак розпочинає співпрацю з інструменталістом та диригентом Жаном Тюбері, керівником ансамблю «*La Fenice*». Разом вони записали ораторію Джованні Баттіста Бассані «Розчарована смерть» (2002, лейбл «*Naïve*») та випустили компакт-диск під назвою «Концерт для Мазаріні» (2004, лейбл «*Virgin Classics*»).

З іншим відомим французьким музичним колективом «*Ensemble Matheus*» під керівництвом Жана-Крістофа Спінозі співак узяв участь у записі альбомів із творів А. Вівальді – опер «Правда у випробуванні» (партія Зеліма, 2003, лейбл «*Naïve*»), «Несамовитий Роланд» (партія Руджеро, 2004, лейбл «*Naïve*»), «Вірна німфа» (2009, лейбл «*Naïve*»). Крім запису оперних творів у співпраці із цим ансамблем, Ф. Жарускі звертається до виконання духовної музики: кантат А. Вівальді «Якщо не Господь» / «*Nisi Dominus*» та «*Stabat Mater*» (2007, лейбл «*Naïve*»).

З ансамблем «*Elyma*» під орудою Габріеля Гаррідо Ф. Жарускі записав оперу К. Монтеверді «Коронація Поппеї» та його ж збірку духовної музики «*Selva morale e spirituale*» (2005, лейбл

«*Ambronay*»). Завдяки цим альбомам Ф. Жарускі отримав високу оцінку і визнання критиків, здобувши такі музичні нагороди, як *Diapason Découverte*, *Recommandé de Répertoire*, *Timbre de Platine d'Opéra International*, *Prix de l'Académie Charles Cros*, *Grand Prix du Syndicat de la Critique*.

Слід також зазначити, що Ф. Жарускі, як і більшість контратенорів нашого часу, виступає не тільки як *виконавець* барокових творів для свого типу голосу, але й як *дослідник* старовинної вокальної музики. Це стосується опрацювання нотних і літературних джерел (самостійно або в складі груп науковців). Зокрема, у контексті *НІР* (історично інформованого виконавства) за участю музикознавців, історіографів, бібліотекарів, концертмейстерів і коучів відбувається масштабна дослідницька діяльність із вивчення історичних джерел. Цей досвід формування історичного мислення збагачує та розширює репертуарно-виконавські можливості співака, допомагає усвідомленню виконавської стратегії, критеріїв власної діяльності.

Ф. Жарускі являє собою сучасний універсальний тип співака. Це визначення підтверджує виконання ним вокальних творів багатьох жанрів, епох і стилів. Серед жанрових уподобань Ф. Жарускі неможливо виокремити щось одне, пріоритетне. У його репертуарі – оперна, духовна та концертно-камерна музика. Співак звертається до затребуваних у контексті *НІР* композиторів (К. Монтеверді, Дж. Перголезі, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді, К. В. Глюк, Г. Ф. Телеман, Ф. Каваллі, Г. Перселл, Н. Порпора), але не тільки: вкрай рідкісні в сучасній виконавській практиці імена теж потрапляють у коло уваги митця. Серед них – Л. Россі, А. Сарторіо, Б. Феррарі, Л. Вінчі, Н. Піччіні, Н. Йомеллі, А. Бернасконі, Дж. Феррандіні, Дж. Бассані, А. Гранді, Дж. Рігатті, Дж. Капріолі, Дж. Легренці, Дж. Санчес. Отже, стильовий діапазон концертних програм Ф. Жарускі охоплює всю історію музичної європейської культури від Середньовіччя до сучасності, широкий спектр жанрів церковної та світської музики, різноманітну емоційну палітру – від піднесеного драматизму до лірики. У сучасному контратеноровому виконавстві такий стильовий плюралізм є доволі рідкісним, якщо враховувати певну обмеженість можливостей цього типу співацького голосу.

Досить успішний ранній період оперної кар'єри співака відкриває яскравий дебют: у 2003 році Ф. Жарускі вперше виступив у ролі Нерона в опері Г. Ф. Генделя «Агріппіна» в Театрі на Єлисейських полях. «Агріппіна» – музична драма на три дії – одна з вершин ранньої оперної творчості Георга Фрідріха Генделя (1685–1759). Написана на лібрето італійського кардинала і дипломата Вінченцо Грімані (1655–1710) в італійський період творчості композитора (1709), ця *opera-seria* відображає реальні історичні події, що відбувалися в Римі в I столітті н. е. Основна ідея твору – показ людської підступності та хитрості в боротьбі за владу, а в боротьбі за кохання – відданості й вірності.

Образ Нерона є одним із центральних в опері, відповідно, цьому персонажу належить одна з провідних вокальних чоловічих партій. Діапазон партії в цілому відповідає сопрановому (нагадаємо, що за часів Г. Ф. Генделя її виконували співаки-кастрати, а в наші дні її доручають контратенорам-сопраністам, до яких належить і Ф. Жарускі). Завдяки розгорнутій характеристиці образу героя партія Нерона стає уособленням раннього оперного стилю Г. Ф. Генделя, демонструючи сучасному слухачеві «енциклопедію» барокової арії, яка є серцевиною опери-*seria*¹.

¹ Крім сольних та ансамблевих номерів, важливим стилістичним компонентом барокової опери-*seria* є *речитатив*. Цей тип інтонування характеризують акценти й інтонації природної побутової людської мови в єдності з певною ритмічною структурою. Речитативи мають важливе значення: саме тут відбувається рух подій, звідси, вони впливають на темпоритм вистави. Вони містять більший обсяг вербального тексту, ніж арії, що зазвичай постають як рефлексія на події, про які йшлося в речитативі, та характеризують певний душевний стан героя. Це уможливило стрімкий драматургічний розвиток вистави і компонування доволі об'ємного тексту лібрето в досить лаконічну музично-жанрову форму. Два основні типи оперного речитативу – *secco* («сухий») та *accompagnato* («акомпанований») спостерігаємо і в «Агріппіні». Г. Ф. Гендель надає перевагу першому з них, який є пізнаваною стильовою прикметою опери барокової доби в цілому. Вкажемо й на специфічну рису інструментального супроводу барокової опери – оркестровий склад тяжіє до камерного, що підкреслює домінування вокалу. Зміна оркестрового складу і стилю в класико-романтичну добу закономірно приведе композиторів і до реформи вокального виконавства.

Насичений інтригами сюжет вимагає від виконавця ролі Нерона присутності на сцені протягом усіх трьох дій опери (шість сольних номерів). Зупинимось на «вузлових» аріях-репрезентаціях образу героя:

- перша, вихідна «*Col saggio tuo consiglio*» – акт I, сцена I;
- друга, патетична «*Qual piacer a un cor pietoso*» – акт I, сцена VII;
- четверта (кульмінаційна) «*Quando invita la donna l'amante*» – акт II, сцена XII;
- шоста (фінальна, бравурна) «*Come nube che fugge dal vento*» – акт III, сцена XI.

Арія «*Col saggio tuo consiglio*» (акт I, сцена I). За сюжетом, Агріппіна отримала новину про загибель свого чоловіка в морі. Вона миттєво починає вирішувати проблему забезпечення трону для Нерона – свого сина від попереднього шлюбу. Покликавши сина до себе, вона наказує йому роздати зерно і гроші людям для того, щоб купити підтримку плебеїв. Образ честолюбного юнака, натхненного надіями на імператорський трон, втілений стилістичними засобами, типовими для барокової арії *da capo*. У сцені з матір'ю Нерон постає як слухняний син, вдячний за її любов та віру в нього. Обоє персонажів об'єднує спільне прагнення до влади; обидва сповнені натхнення. На прикладі цієї арії виокремимо певні рівні «виконавської партитури» як складові алгоритму подальшого аналізу:

1) темпоритм – вихідна арія Нерона у розмірі $12/8$ апелює до танцювальності, притаманній бароковій опері: застосований характерний ритм сициліани (шість вісімок з пунктиром);

2) мелос арії – синтетичний за типом, містить різні танцювальні, декламаційні та суто «кантиленні» «вкраплення»; розвинений, аж до віртуозних пасажів, оснований на виспівуванні складних побудов на одну голосну; отже, позначений поліжанровістю: з одного боку – тілесна пластика сициліани, періодичність повторів – звідси пружність і невимушеність руху; з другого – «розгортання у повітрі» кантилени, що асоціюється з янгольським співом, чому сприяє й хвилеподібна динаміка мелодичного руху: легке «ширвання» фраз чергується з виразними стрибками (на сексту, септиму, ундециму вверх), після чого інтервал заповнюється плавним кантиленним сходженням;

3) тональність арії – *a-moll*, що, як правило, застосовується в елегантних творах, однак у цьому випадку «ліричний нахил» цієї тональності підкреслює внутрішню полярність юнацької природи, поєднання холеричних і меланхолійних рис темпераменту героя.

Як майстерний інтерпретатор, Ф. Жарускі вміє одразу визвати симпатію до свого персонажа, чому сприяє, насамперед, чудовий тембр голосу співака, його лірична наповненість. І все ж домінантою при створенні музичного «портрету» героя залишається акторська спрямованість на відтворення драматичної експресії (виразне виконання мелодичних стрибків із заповненням у протилежному русі відбиває рішучість героя, готуючи слухача до подальших драматичних зрушень у його сценічній долі).

Арія «*Qual piacer a un cor pietoso*» (акт I, сцена VII) – патетична, з типовим для барокової музики пасакальним рухом у басовому голосі супроводу, що традиційно асоціюється з величною скорботою. Інструментальний вступ (4 такти) звучить на *forte*; поява голосу підкреслюється зміною динаміки на *piano*, зворушливі зітхання на слабких долях відтворюють внутрішню напругу героя. Передати її допомагає й те, що в експозиції вокальної теми (тт. 5–12) рухлива мелодія в кожному такті змінює ритмічний малюнок, що додає їй декламаційного відтінку; застосовано й принцип дімінуції (дроблення одиниці пульсації музичної теми). Найбільш «концентрованою» ліричністю вирізняються орнаментальні прикраси вокальної партії, що звучать на тлі скупого акордового супроводу. Завершується експозиція «проясненням» (розв'язанням D₇ в тоніку) з обіграванням інтонацій радості, що контрастують із попереднім душевним станом Нерона.

У середньому розділі арії відбувається героїзація образу Нерона, чому сприяє побудова мелодії по звуках тризвуків або їх обернень з поступовим заповненням стрибків на кварту / квінту, стрибок у кадансі на низхідну сексту. Крім того, спостерігаємо й кадансовий рух по звуках нонакорду з плавним сходженням до тоніки *f-moll*. Лаконізм форми сприяє концентрованому втіленню патетичного афекту.

Арія «*Quando invita la donna l'amante*» (акт II, сцена XII) розкриває любовні переживання Нерона, який висловлює свої почуття до коханої жінки. У тексті арії йдеться про те, як сильно Нерон

прагне зустрічі з коханою, і яку приємність має передчуття побачення. Цей момент радості і щастя підкреслює юнацьку енергію, пристрасність і безтурботність Нерона, що контрастують з політичними інтригами та драматичними подіями навколо. Арія має форму *da capo* (A-B-A₁), де основна тема повторюється після контрастної у середньому розділі.

Основна тема (A) – виразна мелодія, що немов кружляє (розмір $12/8$, тріольні фігури) – відображає любовне захоплення Нерона. Регулярний метричний пульс, пунктирна та синкопована ритміка додають їй танцювальності, асоціюючись із сициліаною, а ладотональний контраст (*e-moll* – *G-dur*) – оптимістичного настрою. Середній розділ (B) контрастує в образному плані: глибина та інтенсивність почуття героя перетворює мелодичні фрази на більш декламаційні.

Цікаво, що у виконанні Франко Фаджіолі в іншому записі «Агріппіни» (2020, лейбл «*Erato*») ця арія звучить у більш спокійному темпі. Така розбіжність між двома інтерпретаціями, досить вільна трактовка арії з погляду темпоритму пояснюється відсутністю темпової вказівки і композитора, і редакторів (с. 186 клавiру видавництва *Bärenreiter*, Німеччина, 2015, що базований на уртексті в редакції Андреаса Кьохса).

Акторська складова в інтерпретації Ф. Жарускі теж вражає: рухливість, пластичність, експресивність сценічної поведінки співака відтворюють рішучість, іронічність, іноді наївність та юнацьку безпосередність його персонажа. Звучання голосу артиста вирізняється ідеальною чистотою інтонації, красою тембру, багатими градаціями емоційних відтінків усього лірико-драматичного спектра. Співак майстерно контролює дихання, що дозволяє йому виконувати довгі фрази, швидкі пасажі та орнаменти без видимих зусиль, а регістрові переходи – зберігаючи однорідність тембру. Як сопрановий контратенор, Ф. Жарускі здатен високі ноти виконувати вільно, з ясністю і силою.

Арія Нерона «*Quando invita la donna l'amante*» у виконанні Ф. Жарускі є зразком ідеальної вокальної техніки і глибокої музичної виразності. Уміле поєднання технічної майстерності з досконалою акторською інтерпретацією образу Нерона робить її незабутньою.

Зовнішня і внутрішня складові образу, єдність акторської гри та співу дозволяють сприймати виконавський стиль Ф. Жарускі як органічний і відповідний стилю барокової опери.

Заключна арія Нерона «*Come nube che fugge dal vento*» (акт III, сцена XI) демонструє амбітну сутність його натури, чому відповідає й її жанр – *di bravura*. Такий жанровий вибір обумовлений і вимогами драматургії – бажаністю «героїчного» фіналу опери з історичним сюжетом, що підсумовує загальну атмосферу драматичної дії. Агріппіна, дізнавшись, що Поппея обдурила Нерона, докоряє йому і просить зосередитися на їхній спільній меті – коронуванні на трон імператора. Нерон відповідає, що готовий відмовитися від свого кохання до Поппеї на користь політичних амбіцій. Зрештою, так і станеться, і наприкінці опери він досягне свого: Поппея вийде заміж за Оттона, а Нерон стане імператором Риму.

Розлогий оркестровий вступ (23 такти) сприймається як план-«конспект», на основі якого відбувається подальший розвиток вокальної партії: енергійний рух шістнадцятками у розмірі $\frac{3}{4}$, що розпочинається в інструментальному вступі, чергується з аналогічними фразами співака, тематизм будується за принципом діалогу між голосом і оркестром. Інструментальний характер мелодики відповідає жанровому і образно-драматургічному змісту арії. Голос Ф. Жарускі ллється легко та невимушено, панує над звучанням оркестру, даруючи слухачам задоволення від чудових фіоритур. Особливо вражають трелі на крупних тривалостях (тт. 42–43, 46–47) – один із найскладніших прийомів музичної орнаментики. Повторення інструментального вступу наприкінці експозиції створює драматургічну арку.

Тематизм арії Нерона спирається на гармонічну функціональну тріаду T-S-D тональності *F-dur*, яку у бароковому контексті прийнято вважати «пасторально-божественною» (у тт. 37–42 звучать репліки на широких стрибках або по звуках тризвуку з розв'язанням у тоніку). Значущість функціональної гармонії для вокального інтонування увиразнюють елементи орнаментики – довгі трелі на тоніці в тривалій динаміці *piano*.

Середній розділ арії контрастує попередньому за ладом (*d-moll*), метром ($\frac{4}{4}$), темпом (що його обрав диригент), й головне – за психічним станом персонажа (розчарування Нерона). Тому головним завданням виконавця є створення образу *lamento*; при цьому «вкраплення» складних елементів вокальної мелізматики в уповільненому темпі не сприймаються як віртуозно-прикрашальні і «працюють» на основний афект – страждання.

Щодо репризи арії, то порівняння звучання запису Ф. Жарускі та клавіру виявляє певні відмінності від зафіксованого в нотах і свідчить про здатність співака імпровізувати на основі композиторського тексту, як того вимагають барокові традиції та сучасна практика їх відродження.

Висновки.

Здійснений аналіз дозволив позначити важливу позицію щодо розуміння творчої еволюції Ф. Жарускі. Перше десятиріччя його співацької діяльності (1999–2009) стало досить успішним початком оперної кар'єри, що дозволяє визначити цей етап як ранню творчу зрілість.

Навіть на матеріалі однієї партії Нерона можна простежити риси виконавського стилю Ф. Жарускі, співака з унікальним тембром голосу, – це непересічна віртуозність, інтелектуалізм, історизм мислення, артистизм і харизматичність. Завдяки згаданим якостям одразу після свого дебюту співак набув популярності, оскільки його виконавська манера ідеально відповідає уявленням про бароковий спів. Найвищий рівень віртуозної техніки дозволяє йому легко й невимушено виконувати складну орнаментику барокових арій. Завдяки широкому історичному мисленню та артистизму Ф. Жарускі створює переконливі образи у барокових операх, ораторіях, кантатах. Успіху співака сприяють і якості музиканта-універсала (він володіє фортепіано, композицією, диригентським мистецтвом).

Отже, характерними особливостями Ф. Жарускі як виконавця-інтерпретатора можна вважати:

- інтелектуалізм, історизм мислення;
- звідси, *свідомий вибір* звукообразного ідеалу, обумовленого ціннісно-смісловими орієнтирами стилістично витриманого виконання, яке Ю. Ніколаєвська визначила як «автентичну реставрацію»:

йдеться про «процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає звукообразу віддаленої у часі музичної епохи» (Ніколаєвська, 2020: 331). Це визначення збігається з нашим розумінням підґрунтя виконавського стилю Ф. Жарускі;

- як наслідок, *ідеальне* звукове втілення барокової оперної стилістики;

- стрімке становлення через надвисоку якість вокальної техніки та *багатогранність* таланта співака-актора (його Нерон – привабливий, енергійний, пластичний; він гнучко реагує на складні ситуації, що потребує акторської емоційної мобільності), яка є засадничою при визначенні виконавського стилю артиста як універсального;

- отже, *універсалізм*, що розкривається через основні напрями творчої роботи співака (виконавець, дослідник, співавтор мистецьких проєктів).

Таким чином, партія Нерона в інтерпретації Ф. Жарускі постає як *ідеал стильного виконання барокової музики*. Безумовно, кожен автор вимагає від співака об'єктивності в процесі відтворення того чи іншого образу на сцені. Проте міра стильової відповідності інтерпретації, створеної Ф. Жарускі, музиці Г. Ф. Генделя та його часу є найбільшою (порівняно з іншими трактуваннями, що існують сьогодні), й ця відповідність наближається до ідеалу

Перспективи подальшого дослідження теми. Оскільки творча діяльність співака ще триває, можна припустити, що нині він перебуває в зоні кульмінації (*akme*) свого таланту. Перед науковцями-інтерпретаторами стоїть завдання детально проаналізувати інші «віхи» виконавської кар'єри Філіппа Жарускі як *Homo interpretatus*, що розкривають усю повноту його еволюції та жанрово-стильових уподобань (духовна музика, оперні партії з творів К. Монтеверді, А. Вівальді, Л. Вінчі, Ф. Каваллі; камерно-вокальна лірика XIX–XX століть).

ЛІТЕРАТУРА

Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.

- Сінь Юань (2023). *Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Boichot, L. (2023). Nicole Fallien, la voix des stars. *Le Figaro*, 21 décembre. <https://www.lefigaro.fr/cinema/nicole-fallien-la-voix-des-stars-20231221>
- Brittain, K. A. G. (1996). *A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation as Applied to Selected Works of George Frideric Handel*. (D. M. A. diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro.
- Jaroussky, Ph. (n.d.). President and founder of the Académie. *Philippe Jaroussky Académie Musicale*. <https://academiejaroussky.org/en/philippe-jaroussky/>
- Leopold, S. (2012). *Handel. Die Opern*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Schröder, D. (2008). *Georg Friedrich Händel*. München: Verlag C. H. Beck.
- Timms, C., & Wood, B. (Eds.) (2017). *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316650813>

REFERENCES

- Boichot, L. (2023). Nicole Fallien, la voix des stars [Nicole Fallien, the voice of the stars]. *Le Figaro*, December 21. <https://www.lefigaro.fr/cinema/nicole-fallien-la-voix-des-stars-20231221> [in French].
- Brittain, K. A. G. (1996). *A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation as Applied to Selected Works of George Frideric Handel*. (D. M. A. diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro [in English].
- Jaroussky, Ph. (n.d.). President and founder of the Académie. *Philippe Jaroussky Académie Musicale*. <https://academiejaroussky.org/en/philippe-jaroussky/> [in English].
- Leopold, S. (2012). *Handel. Die Opern*. [*Handel. The Operas*]. Kassel: Bärenreiter Verlag [in German].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Schröder, D. (2008). *Georg Friedrich Handel*. Munich: Verlag C. H. Beck [in German].
- Timms, C., & Wood, B. (Eds.) (2017). *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316650813> [in English].
- Xin, Yuan (2023). *Female images in the operas by G. F. Handel: the modern experience of reading the tradition*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Dmytro Zaporozhan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: operakhmusical@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9428-9786

**Philippe Jaroussky as “*homo interpretatus*”
(on the example of Nero’s image
in G. F. Handel’s opera “*Agrippina*”)**

Statement of the problem. *Philippe Jaroussky is one of the most talented representatives of the art of contemporary countertenor singing. Nevertheless, when attempting to study Ph. Jaroussky’s performance style, we encounter the problem of insufficient coverage of the role of the singer in the musical life and culture of the 21st century. Reviews of the singer’s performances and interviews with him are scattered and do not provide a systematic overview of the artist’s work. The analysis of the specifics of the interpretation of the part of Nero, which is significant for understanding the singer’s performance style, is relevant in terms of practical value for modern countertenors and serves as a basis for the characterization of Ph. Jaroussky as an interpreter.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to highlight the creative biography of Ph. Jaroussky and to carry out an interpretative analysis of his performing the part of Nero from G. F. Handel’s opera “*Agrippina*” as a landmark for the early period of the singer’s work. The operas clavier and its video recording from 2004 (directed by F. Fisbach) were used. The singer’s work is considered in the context of historically informed performance. The biographical method highlights the facts of Ph. Jaroussky’s creative life, the interpretative one – the features of his reproduction of the image of Nero, and the value-semantic method reveals the singer’s creative orientations. For the first time in Ukrainian musicology, Ph. Jaroussky’s creative portrait based on the analysis of his discography and the performance style of Nero’s part in Handel’s *Agrippina* is presented.*

Research results and conclusion. *The facts of the artist’s life and work, from the first steps of professional musical education, and a brief overview of his extensive discography of the first decade of creativity (1999–2009) have been provided. The part of Nero was analysed, which is iconic and allows us to determine the vocal, technical and artistic components of Ph. Jaroussky’s performance style.*

He gained popularity due to his impressive timbre and virtuoso technique, which perfectly correspond to the ideas of baroque singing. The characteristic features of Ph. Jaroussky as a performer-interpreter can be considered:

- *intellectualism, historicism of thinking;*
- *conscious choice of a sound-image ideal, conditioned by the value semantic guidelines of a stylistically sustained performance;*
- *value and semantic guidelines of the performing strategy, which are not subjective self-expression, but meet the requirements of baroque aesthetics; as a result, an ideal sound embodiment of the baroque opera style;*
- *rapid development due to the extremely high quality of vocal technique and the versatility of the singer-actor's talent with the artistic charisma;*
- *universalism, which is revealed through the main directions of the singer's creative work (performer, researcher, co-author of artistic projects).*

Ph. Jaroussky as the interpreter of Nero's part appears as the ideal embodiment of "higher objectivity" (according to R. Rolland), which corresponds to the stylish performance of Handel's composition.

Keywords: *Baroque; vocal art; Philippe Jaroussky; countertenor; "homo interpretatus"; interpreter; performing strategy; Handel's musical theatre; opera "Agrippina"; image of Nero; performance style; performance score.*

Стаття надійшла до редакції 27 серпня 2024 року

УДК 78.071.1(73)(092):78.036.9

DOI 10.34064/khnum1-7203

Стецюк Роман ОлександровичХарківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: romanstetsiuk88@gmail.com

ORCID ID:0000-0002-7980-2289

Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва

Мета пропонованого дослідження – визначити місце та розкрити значення творчості Дж. Колтрейна в історичному процесі становлення джазового мистецтва. Виявляючи не лише впливи на його музику, але й роль видатного саксофоніста у формуванні історичних процесів у музичному мистецтві ХХ століття, робота вносить елемент наукової новизни. Комбінування загальнонаукових та музикознавчих методів дослідження (історичного, біографічного, структурно-функціонального, жанрово-стильового, інтерпретаційного) дозволило проаналізувати еволюційні процеси в джазовому мистецтві ХХ століття з акцентом на культурному і стилістичному підґрунті, що визначило формування та розвиток різних напрямів джазу. На цьому тлі Дж. Колтрейна презентовано як особистість, чия життєтворчість мала важливий вплив на розвиток мистецтва джазу. Вона була результатом не тільки впливу попередніх поколінь, а й глибокого внутрішнього розвитку, що надавало його музиці унікального характеру. Дж. Колтрейн проявляв інтерес до різних музичних напрямів, активно досліджував традиційне музичне мистецтво Індії, Африки та Латинської Америки, цікавився атональною музикою і серійною технікою, зокрема методом А. Шенберга. Творчість Дж. Колтрейна зіграла значну роль у розвитку джазу, рок-музики та ф'южн і стала джерелом натхнення для цілих поколінь виконавців та музикантів, як джазової царини, так і деяких академічних напрямів.

Ключові слова: творчість Дж. Колтрейна; історія джазу; джазовий саксофон; стиль; стилістика.

Постановка проблеми.

Існує декілька шляхів дослідження життєдіяльності творчої особистості в історичному контексті. Один з них – осмислення

певної доби, стилю, характерного для неї, тобто загального контексту та міри його впливу на творчість митця. З іншого боку, не менш істотним є визначення «зворотного зв'язку», а саме – цінності творчого здобутку конкретної особистості у розгортанні загальноісторичних процесів. Важливими при цьому є не лише магістральні зрушення, на кшталт зміни стильових настанов чи жанрової системи, а й менші за масштабом, проте дуже значущі. Саме такими були зрушення у саксофонному джазовому мистецтві, ініційовані одним з провідних його представників, Джоном Колтрейном / *John Coltrane* (1926–1967), чия творчість є не просто зразком переосмислення стилів та напрямів, які виникли у надрах джазу, але й прикладом виходу за межі джазового мистецтва, його проростання в академічні музичні пласти. Саме тому постать Дж. Колтрейна представляє значний інтерес для дослідження, що й зумовлює **актуальність** запропонованої теми.

Останні дослідження і публікації. Перш за все, необхідно згадати ґрунтовне дослідження Л. Портера «Джон Колтрейн: Його життя та музика» (Porter, 1997), що містить детальну біографію джазмена, подану в контексті мистецьких подій, що відбувалися в той чи інший період його життя. Серед останніх досліджень музичного доробку Дж. Колтрейна увагу привертають наукові розвідки Р. Консейсао «Фрідріх Ніцше та Джон Колтрейн: прояв аполоніських та діонісійських імпульсів у джазовій музичній імпровізації» (Conseição, 2022) та А. Піменти «*A Love Supreme*: джаз і контркультура у Джона Колтрейна» (Pimenta, 2023). У перший з них представлений оригінальний метод аналізу джазового мистецтва, що спирається на концепцію Ф. Ніцше, викладену у книзі «Народження трагедії». Автор другого дослідження зосереджується на одному із центральних альбомів джазмена, намагаючись визначити музичні елементи, притаманні джазовій культурі того часу. Проте поза увагою дослідників до сьогодні залишається той вплив, який творчість Дж. Колтрейна мала на розвиток не тільки джазового, але й академічного музикування. Отже, його висвітлення вносить у статтю елемент **наукової новизни**.

Мета статті – визначити місце та розкрити значення творчості Дж. Колтрейна в історичному процесі становлення джазового мистецтва.

Методологія дослідження. Використано комплексний підхід до предмету вивчення, що синтезує загальнонаукові та музикознавчі методи дослідження: історичний, біографічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий, інтерпретаційний.

Виклад основного матеріалу.

Нагадаємо, що джаз – один з найпопулярніших напрямів музичного мистецтва XX–XXI століть – завойовував своє місце серед розмаїття стилів та напрямків поступово, на що вказує, зокрема, Дж. Коллієр: «У період світової війни, коли джаз Нового Орлеана і дотичних до нього районів ще був народною музикою, кількість джазових музикантів не перевищувала декілька сотень, а число слухачів, в основному представників негритянської бідноти з дельти Міссісіпі, не досягало й п'ятдесяти тисяч. До 1920 року джаз став відомим, іноді у вигляді досить невмілих імітацій, повсюди у Сполучених Штатах Америки. Через десять років його стали виконувати та слухати у більшості великих міст Європи. До 1940 року його вже знали у всьому світі, а до 1960 року він був повсюдно визнаний як самостійний музичний жанр, а можливо, і як особливий вид мистецтва» (Collier, 1978: 3). Подолавши тернистий шлях, джаз не просто набув популярності, але вже понад століття приваблює слухачів своїми запальними ритмами та терпкими гармоніями.

Відомо також, що джаз складався як явище виключно усне, яке на північноамериканському культурному ґрунті синтезувало фольклорні традиції трьох музичних етнокультур: афроамериканської, латиноамериканської, англо-кельтської, що визначило кристалізацію специфічних форм та жанрів музикування: вокальних (блюз), інструментальних (регтайм, диксиленд) та нових різновидів музично-сценічних дійств (афроамериканська менестрельна драма).

Для характеристики синтезу, притаманного мистецтву джазу, американський дослідник М. Стернс (Sterns, 1963) використовує англійське слово «*blending*», що означає «змішування». Ця визначальна для осягнення специфіки джазу якість по-різному реалізується в джазових стилях, доволі повно вивчених у джазології. Численні напрями та стилі джазу, серед них ньюорлеанський, чиказький, свінг, бібоп, хард-боп та інші, отримали різнобічний аналіз у дослідженнях

музикознавців. При цьому «*blending*» відбувається й згідно діалектичному закону «заперечення заперечення»: кожен новий джазовий стиль «відкидає» попередній і, одночасно, «реставрує», відроджує на новому витку історико-стильової спіралі напрями і течії, що виникли ще до безпосередньо «заперечуваного».

З тих часів, як з'явився звукозапис, ми можемо предметно судити про відмінності джазових і доджазових стилів, які заперечували один одного, проте зберігали певні ознаки приналежності до метасистеми. Так, ньюорлеанський джаз 1910–1920 років, що вважається першим із джазових стилів, «заперечував» фортепіанний регтайм, що був його попередником. Завдяки йому джазові імпровізації збагатилися елементами мовленнєвих інтонацій, ритмічними розгойдуваннями, «перегукками», блюзовими зворотами, що посилювало експресивність та емоційність їх звучання. Певних змін набули й звукові образи інструментів, зокрема, саксофона і труби: посилилась вокальна основа (блюз) при збереженні інструментальних зворотів (регтайм): «виконавці на духових інструментах, перш за все, мідних, стали імітувати звучання людського голосу». Ці зміни мали історичні передумови. За Дж. Коллієром, однією з найважливіших «подій в історії джазу», що відбулася наприкінці XIX століття, стала спроба «виконання блюзів не тільки як вокальної, але і як інструментальної музики» (Collier, 1978: 62). За допомогою «спеціального інтонування, застосовуючи безліч сурдин, музиканти видобували зі своїх інструментів “змазані”, глісандуючі звуки і тони, характерні для блюзового співу» (там само: 63).

Вже через десять років нью-орлеанський стиль поступився свінгу. Крім танцювальності як основи свінгової стилістики, поширюваної на весь комплекс мовленнєвих засобів, а не лише на ритм, цей новий в історії джазу напрям був означений тяжінням до поєднання імпровізації і композиції, що стає провідним на наступних етапах еволюції джазу. Так, бібоп, який заперечував «стандарти» свінгу, відродив у джазовій імпровізації спонтанність – константний «геном» мистецтва імпровізації взагалі. Центральними постатями стають солісти-імпровізатори, на протигагу широко розповсюджену одночасно

з бібопом естрадному джазу, де провідна роль відводилася виконавцям і аранжувальникам.

Із цього моменту в метасистемі джазу виокремлюються дві полярні царини: 1) спонтанний елітарний джаз, характерний для сольних вільних імпровізацій «неакомпанованого» типу (Berendt, 1968); 2) джазова імпровізація (іноді з елементами естрадизації), що відроджує традиційну стилістику джазу як складової масової культури (фанк-джаз, римейки диксилендових складів). При цьому обидві царини, що, відповідно, умовно позначаються термінами «*free*» і «*fusion*», підживлюються впровадженням (асиміляцією) європейських академічних традицій.

Це реалізується не тільки через «калейдоскоп» течій і напрямів, що змінюють один одного буквально в межах одного десятиліття, а й через утворення «гібридних» форм. Вже в 1950 роки виникають «синтези і конгломерати» (Stetsiuk, 2017), що вказує на інтеграційні процеси, які відбуваються в мові джазу на рівні окремих стилів і творів (груп творів). У «діалог-угоду» вступають не лише масштабні стилі, а й індивідуальні, роль яких у процесі еволюції джазу все більше зростає.

Це стосується всіх інструментальних і вокальних видових стилів джазу, в тому числі і саксофонного. Зазначимо, що саксофон є «символом» джазу та одним з головних репрезентантів джазової стилістики. Саме тому творчі стилі видатних джазменів-саксофоністів, немов у дзеркалі, відображають найважливіші «віхи» еволюції джазового мистецтва. Як приклад, згадаємо альт-саксофоніста Чарлі Паркера / *Charlie Parker* – «ікону» бібопу, у творчості якого, завдяки індивідуальній манері гри, зафіксовані найбільш характерні риси цього стилю. За словами Дж. Коллієра, їх можна помітити вже в перших записах Ч. Паркера: «... звук його інструмента був легким, майже прозорим, але в грі Паркера ще не з'явився той апломб, який згодом стане відмінною рисою його виконання. Він вже прекрасно володіє інструментом, використовує вигадливе, нерівне фразування, швидкі тріолі та шістнадцяті, характерні для його зрілого стилю. Вже присутні й складні гармонії» (Collier, 1978: 365–366).

Підкреслимо, що, на наш погляд, найбільш цілісно, й водночас, різноманітно, джазове мистецтво постає в напрямі, що позначається як «*fusion*» («злиття») й розшаровується на окремі стильові лінії: орієнтальну, фанк-ф'южн, європеїзовану, іспанську, авангардну та інші. У *fusion* як полістилістичному феномені «сплавляються», постають у діалозі не тільки власне джазові течії та напрями, а й компоненти інших пластів музики. Особливий інтерес представляють міжвидові форми змішання в рамках «третього» пласта – джазу, рок- і поп-музики.

Узагальнюючи представлену характеристику векторів еволюції джазових течій і напрямів, зазначимо, що відбувається певний процес повернення до стилів, які були «заперечені» наступними. Нерідко старі напрями дають поштовх до створення нових. При цьому в мистецтві джазу важливим є його потенційний ресурс, в основі якого – не тільки техніка гри, а й якості особистості виконавця. Згідно Дж. Коллієру, на появу твору мистецтва «впливають багато факторів: тут і особистість художника, і особливості культури, до якої він належить, і досягнення в цій області мистецтва, що передували йому» (Collier, 1978: 489–490). Доказом тому і є *post-bop*, що яскраво демонструє принцип «змішування» різних напрямів джазу, здатність до трансформацій та перетворень. Його найяскравішим представником у саксофонному джазі є Джон Вільям Колтрейн – одна з найбільш вражаючих легенд джазу. До творчості Дж. Колтрейна зверталися практично всі дослідники джазу, погоджуючись в тому, що постать цього музиканта є однією зі знакових не тільки для джазу, але й для музики Новітнього часу в цілому¹.

¹ Творчість видатного саксофоніста виходить за межі джазу як явища «третього» пласта і претендує на роль, аналогічну академічному авангарду. Р. Гандл відзначає постійне зростання актуальності музики Дж. Колтрейна: «Від його перших записів 1940-х до проривної співпраці з Майлзом Девісом і Телоніусом Монком у 50-х, від альбомів «*Impulse!*» з його чудовим квітетом <...> до пізніх авангардних сесій 60-х з такими музикантами, як Фараон Сандерс і Рашид Алі; від традиційного стилю ранніх стандартів через гармонічні і акордові інновації *Giant Step*, а потім модальну фазу під впливом індійських раг і, нарешті, радикально вільну співпрацю та останні творчі експерименти – це середовище нескінченно винахідливого звукового хаоса та алхімії все ще розмовляє з нами сьогодні» (Gangle, 2012). Як бачимо, творчість

Перш ніж перейти до розмови про вплив Дж. Колтрейна на музичні напрями ХХ століття, розглянемо підґрунтя, на якому базується стиль творчості джазмена. Дж. Колтрейн з малих років виявляв значні музичні здібності, грав на скрипці, гітарі та кларнеті. Це не дивно, адже в домі, де він ріс, постійно звучала музика, зокрема радіо-трансляції записів видатних джазменів, таких як Дж. Лансфорд / *Jimmie Lunceford*, Д. Еллінгтон / *Duke Ellington*, Л. Армстронг / *Louis Armstrong*. Професійне музичне навчання хлопця почалося у дитячому оркестрі при церкві Св. Стефана: спочатку він грав на альтгорні, потім на кларнеті, у цей же час зацікавився і саксофоном. Увагу Джона привертала творчість Каунта Бейсі / *Count Basie* та, особливо, Лестера Янга / *Lester Young*. Згодом навчання було продовжене в музичній школі Орстайна у Філадельфії, де вчителем майбутнього музиканта став Майк Гуерра / *Mike Guerra*.

Зазначимо, що музичне життя Філадельфії того часу було насичене джазовою музикою, яка повсюдно звучала у джаз-клубах. А коли під час війни популярність джазових оркестрів зменшилася, з'явився новий напрямок – бібоп, одним із засновників якого, як вже було сказано, став альт-саксофоніст Ч. Паркер. Його віртуозний, новаторський стиль гри вплинув на формування музичного мислення Дж. Колтрейна. Найбільш чітко це простежується у першому записі молодого джазмена, зробленому 1946 року на Гавайях під час несення військової служби. Композиції («*Ko, Ko*», «*Hot House*», «*Now's The Time*» і «*Ornithology*» та інші) засвідчують не тільки захоплення творчістю Ч. Паркера, але й тяжіння до сучасного репертуару в стилі «бібоп». Водночас, навіть у ранніх записах, виступи Дж. Колтрейна позначені неповторним, самобутнім стилем, який він розвивав і вдосконалював протягом всього життя.

Характеризуючи етапи розвитку творчого стилю Дж. Колтрейна, зазначимо, що в цілому вони збігаються з тими процесами, які визначали розвиток американського джазу того часу (1950–60 роки).

Дж. Колтрейна надзвичайно багатогранна та поєднує різноманітні стилі та напрями музичного мистецтва.

За Дж. Коллієром (Collier, 1978: 484), тут можна окреслити чотири періоди: 1) ранній у стилі «хард-боп»; 2) період стилю «звуквисотних пластів» (*sheets of sound*); 3) період модального (ладового) джазу; 4) період фрі-джазу. Характерною ознакою всіх періодів можна назвати зацікавленість у мовленнєвих новаціях, що проявлялася через використання нових технік, які доволі часто виявлялися «добре забутими» старими чи запозиченими з інших пластів музики.

Все це спостерігаємо й у творчому доробку Дж. Колтрейна, який, за словами Л. Портера, жваво цікавився музичною культурою різних країн, зокрема Індії, Африки, Латинської Америки. Дослідник зазначає: «Вплив на Колтрейна музики Північної Індії відображається у використанні фіксованих бурдонних звуків, у зацікавленості екзотичними ладами і, можливо, в манері повторювати і розвивати в імпровізаціях короткі мотиви, що нагадують імпровізаційний стиль індійських ситаристів» (Porter, 1997: 209). Найяскравішим прикладом тут є композиція «*India*», де на тлі органного пункту звучить мелодія, заснована на одноманітних мотивах. Загалом, звертаючись до індійської музичної традиції, Дж. Колтрейн працював у напрямку пошуків «універсальності у світовій музиці» (Porter, 1997: 211).

Поруч із фольклорними, не менш відчутними є впливи на творчість Дж. Колтрейна і деяких напрямів сучасної йому академічної музики: атонального письма та серіальної техніки А. Шенберга. На питання щодо використання всіх 12-ти хроматичних звуків у імпровізаціях, джазмен відповів, що головний аспект – «це відчуття (під час імпровізації). Так чи інакше, у соло ти граєш всі дванадцять нот» (цит. за: Porter, 1997: 211).

Неочікуваним відгуком на творчі пошуки Дж. Колтрейна стало формування одного з напрямів академічної музики – мінімалізму. Підкреслимо, що переорієнтація на горизонталь – знаменне явище в музиці Новітнього часу, оскільки поліфонічна будова музичної тканини виходить на перше місце у творах багатьох композиторів ХХ століття. Отже, не дивно, що поліфонічні елементи проникають й у джазову стилістику. Контрапункт в широкому сенсі цього терміну означає вільне поєднання звукових «точок», мелодичних ліній або пластів, регламентоване лише самим творцем музики – композитором

або імпровізатором. В умовах контрапунктичного мислення гармонія перестає керувати формоутворенням, що вимагає висунення на провідні позиції інших формотворчих засобів – мелодичної лінійності, поліфонічних прийомів розвитку, фактури, тембру. Саксофонні новації Дж. Колтрейна увиразнили цей загальний процес «дегармонізації», супроводжуваний висуненням на перший план модальності як музично-мовленнєвої системи, що історично передувала тональності. Імпровізації Дж. Колтрейна були, на думку С. Райха, першими в цьому напрямку. Він охарактеризував музику джазмена таким чином: «Гра багатьох нот з дуже малою кількістю гармоній» (цит. за: Steve Reich. *Biography*, 2023). Невипадково, що цей прийом привернув увагу С. Райха, адже саме такий підхід до створення композицій і є характерним для мінімалістів.

Всі зазначені С. Райхом стильові моменти характеризують «технологію» імпровізації Дж. Колтрейна, який працював з валторністом Еріком Долфі / *Eric Dolphy* та ударником Ернестом Джонсом / *Ernest Jones* над альбомом «*Africa / Brass*». Отриманий результат виявився типовим для стилістики *free jazz*'у, в якій представлено стильовий напрям *post-bop*. В естетичному вимірі це був скоріше конгломерат модального джазу і традиційних східних імпровізацій – індійського мистецтва гри на шенаї і шукрі, а також марокканських макавів. Їх впливами стиль Дж. Колтрейна збагатився в середині 1960-х, що додало ще більшої вишуканості та складності його модальним імпровізаціям.

Окрему увагу привертає ставлення Дж. Колтрейна до звуку та прийомів роботи з музично-мовленнєвими засобами. За словами Л. Портера, він «постійно прагнув покращити свій звук» (Porter, 1997: 125). Окрім ретельних тренувань, Дж. Колтрейн надзвичайно уважно ставився до вибору тростей та мундштуків, а також експериментував з різними лігатурами для їх кріплення. Наступним етапом цих пошуків стає винахід власних прийомів звуковидобування для виконання складних музичних елементів: «Колтрейн дуже точно грав навіть надскладні пасажі. Він домагався цього, змінюючи положення язика на трості. Положення пальців на клапанах також мусить бути дуже точним, і закриття клапанів має бути добре координованим

з роботою язика» (Porter, 1997: 126). Кропітка робота над звуком дозволила Дж. Колтрейну розвинути надзвичайну техніку гри, яка стала однією з ознак його стилю. Так, до характерних мелодико-інтонаційних структур імпровізації Дж. Колтрейна Л. Портер відносить широкий хід на квінту або ширший інтервал, «вишукані групетто», дроблення довгих нот за допомогою репетиційних повторювань або чергувань звуків, гамоподібні пасажі на основі «екзотичних гам» та інше (Porter, 1997: 218–221). Таке розмаїття мотивної роботи дозволяло імпровізувати протягом довгого часу, оскільки виконавець володів значною кількістю прийомів розвитку: «Під час виступів Колтрейн любив імпровізувати протягом півгодини або довше, цілком імовірно, встановлюючи в цьому відношенні новий рекорд у джазі» (Porter, 1997: 229).

Сьогодні творчість Дж. Колтрейна сприймається як свого роду історичний постулат, «зведення» новітніх правил джазової саксофонної імпровізації, що мисляться не тільки у вузькотехнологічному, а в духовно-естетичному, етико-філософському сенсі. Проте у значній кількості робіт, присвячених джазменові, більша увага приділена фактології, а набагато менша – узагальненням у сфері естетики і поезики колтрейнівської джазової мови, хоча обидві ці сторони творчого процесу виступають у тісному взаємозв'язку та взаємодії. Естетика як сукупність емоційно-художніх уявлень про світ і про себе в ньому реалізується в митця через поезику – систему прийомів створення художнього тексту. Поруч із духовно-світоглядним аспектом стилю Дж. Колтрейна, не менший інтерес викликає «поетична технологія» його творчості.

За думкою дослідників, особливістю його стилю став непереривний потік звуків. Як зазначає Дж. Коллієр, «...звуки видобуваються настільки стрімко, що їх не можна почути окремо, а лише у складі цілісної звукової лінії» (Collier, 1978: 483). Проте у Дж. Колтрейна ці звукові маси не є хаотичними. Вони базуються на акордовій системі, яку він «довів до найважчої ступені складності» (Collier, 1978: 483).

Інноваційні принципи саксофонної гри Дж. Колтрейна помічали і його сучасники. Зокрема, відомий критик Айра Гітлер / *Ira Gitler* назвав його метод гри «звуковисотними пластами» (*sheets of sound*).

Цей вираз критика був прокоментований самим джазменом таким чином: «Але насправді я став поєднувати обігравання акордів на кшталт “три в одному”, а в той час була тенденція повністю грати гаму кожного акорду. Тому їх зазвичай грали швидко, а іноді вони звучали як глісандо. Я виявив, що у відведений час можу грати певну кількість акордових послідовностей, і іноді це неможливо зробити восьмими, шістнадцятими або тріолями. Мені доводилося поєднувати ноти в непарні групи, наприклад, квінтолі чи септолі, щоб усі їх використати» (цит. за: Porter, 1997: 133). Сказане зачіпає ще один аспект стилістики Дж. Колтрейна – ритм, який виявляє певне підпорядкування гармонічній послідовності, інакше кажучи, гармонія в творах джазмена превалює над ритмом. За словами Л. Портера, Дж. Колтрейн надавав великого значення гармонії, пояснюючи «поняття “потоків звуків” і складні ритмічні групування нот з точки зору гармонії» (Porter, 1997: 133). Основою ж музичної мови Дж. Колтрейна, на яку спиралась ця фактурна техніка, був модальний джаз.

Вибудовуючи вертикаль своїх *sheets of sound*, Дж. Колтрейн, який раніше використовував лише саксофон-тенор, вважаючи його універсальним інструментом для *free*-імпровізації, на рубежі 1950–60 років звернувся до саксофона-сопрано. Вперше такий запис Дж. Колтрейна з'явився на диску 1961 року, де виконано відомий джазовий стандарт «*My Favorite Things*». На нашу думку, це звернення до високого строю, й, водночас, до «класичного» джазового стандарту, не було випадковістю для Дж. Колтрейна, адже саме сопрановий саксофон надає можливість створювати більш виразні мелодичні лінії. Як зазначає Л. Портер, соло Дж. Колтрейна «на сопрано-саксофоні склалися з довгих мелодичних ліній, що плавно струменяться, замість пасажів восьмими, які він грав на тенорі. Колтрейн добре розумів різницю між цими двома саксофонами, і для кожного у нього був свій репертуар» (Porter, 1997: 218). У одному зі своїх останніх інтерв'ю, яке митець дав японському радіо в 1966 році, він каже: «Тільки на сопрано я зміг домогтися певного ритмічного пульсу, який раніше чув всередині себе, але не міг зіграти. Звук сопрано виявився куди ближчим до того, що я чув <...> Сопрано – просто тому, що у нього стрій вище, – ввійшов у моє життя і всю мою концепцію потягнув

за собою. Тому у мене тепер тенор – це інструмент міцї, а сопрано – інструмент краси звуку...» (John Coltrane, 1966).

Компендіумом стилю Дж. Колтрейна стала творчість знаменитого квартету, у складі безпосередньо його самого, барабанщика Елвіна Джонса / *Elvin Jones*, басиста Джиммі Гаррісона / *Jimmy Garrison*, піаніста Маккоя Тайнера / *McCoy Tyner*. На думку Л. Портера, записи цього квартету вирізняються особливою духовністю. Такий висновок дослідника спирається на аналіз музично-мовленнєвих засобів, які використовуються артистами. В основу музичної тканини покладено квартові мотиви, які замінюють арпеджовані акорди терцієвої структури, що зазвичай використовуються у джазі та західноєвропейській академічній музиці в цілому: «Це надає його музиці серйозне, досить абстрактне звучання та <...> вносить в неї елемент духовності. Соло, які він [Дж. Колтрейн – Р.С.] будує, поступово розвиваючи короткі ідеї, повторюючи їх в різних регістрах і переходячи до все більш і більш високих нот, звучать як проповідь» (Porter, 1997: 216–217). Асоціація, що виникає у зв'язку з висхідною направленістю мелодичного руху, виникає не випадково – згадаємо барокову фігуру *anabasis*, за якою була закріплена символіка сходження, воскресіння. Саме вона притаманна одному з найкращих альбомів, записаних квартетом в грудні 1964 року – «*A Love Supreme*» у чотирьох частинах: I – «*Acknowledgement*» («Подяка» / «Прийняття»), II – «*Resolution*» («Рішення»), III – «*Pursuance*» («Виконання»), IV – «*Psalm*» («Псалом»). Заключний «Псалом» – це не просто музика, а прямий заклик до слухачів «змінити своє життя», тобто свого роду гомілетика (проповідництво), реалізована засобами інструментальних саундів, що передають не лише емоції, але й логіку того, що не можна виразити словами.

Досягнувши «піку» успіху і слави, Дж. Колтрейн не залишає пошуків нового, досить несподівано зближуючись у середині 1960-х із представниками фрі-джазу (Орнетт Коулман / *Ornette Coleman*, Арчі Шепп / *Archie Shepp*, Елберт Ейлер / *Albert Ayler*). Цей напрям відповідав уявленням Дж. Колтрейна про новий стиль гри (фрі-джаз його представники так і називали – «*new thing*» – «нова річ»). Новий стиль у трактуванні Дж. Колтрейна постав як органічний сплав

традиційності та новаторства у сфері джазу, що яскраво втілювалося в його останньому альбомі під назвою «*Ascension*» («Вознесіння»).

Й. Берендт (Berendt, 1968) назвав цю музику «гімнічно-екстатичною», а один з учасників запису – Меріон Браун / *Marion Brown* – зауважив, що нею «можна зіграти приміщення в холодний зимовий день» (цит за: Shatz, 2021). У цих висловлюваннях, на перший погляд, «полярних», схоплено сутність універсального стилю Дж. Колтрейна: для нього фрі-джаз, до якого він звернувся на останньому етапі своєї творчості, був уособленням двох розумінь категорії «*freedom*»: як божественного, сутнісного, космічного, «свободи від ...» – і побутового, повсякденного, життєвого («свободи для ...»).

Таке зіставлення надає можливість уявити собі той гігантський за обсягом і змістом художньо-звуковий простір, в якому формувалася і реалізовувалася творчість Дж. Колтрейна. Для нього як музиканта принципово нової формації джаз був лише «середовищем побутування», «вікном» у новий музичний світ, свого роду музичним «брендом», де стираються межі між імпровізацією і композицією, «високим» (*highbrow*) і «низьким» (*lowbrow*) із виходом на комунікативну систему.

Що ж до ступеню впливу на музичну культуру його сучасників та наступних поколінь, який спричинила творчість Дж. Колтрейна, то доречно процитувати Дж. Коллієра, який вважає, що «сформувалось ціле покоління виконавців, причому не тільки в джазі, але й у рок-музиці, а також у різних течіях музики ф'южн, які з'явилися в 70-ті» (Collier, 1978: 478–479). Погоджуючись із дослідником, назвемо імена таких видатних саксофоністів, як Чарльз Ллойд / *Charles Lloyd*, Радф Мур / *Ralph Moore*, Джо Фаррел / *Joe Farrell*, Дейв Лібман / *Dave Liebman*, Майкл Брекер / *Michael Brecker*.

Втім, творчість Дж. Колтрейна стала «еталонною» не тільки для саксофоністів, а й для джазових виконавців на інших інструментах, вплинувши «загалом на всю царину джазової імпровізації, звучання джазових ансамблів і уявлення про те, що таке джаз і яким він може бути» (Porter, 1997: 295). Зокрема, за словами Л. Портера, чимало музикантів, серед яких піаніст Чік Корія / *Chick Corea*, трубоч Вуді Шоу / *Woody Shaw*, саксофоністи Грег Осбі / *Greg Osby* та

Стів Колман / *Steve Coleman* стали використовувати пентатонічні моделі та різні типи акордових послідовностей, які Дж. Колтрейн застосовував у альбомі «*Giant Steps*». Серед творів, присвячених Дж. Колтрейну, можна назвати «*Pisces*» та «*Karma*» Ф. Сандерса, «*Talking 'about J. C.*» Л. Янга, «*Bridge into the New Age*» А. Лоуренса.

Висновки.

Стиль музичної творчості Дж. Колтрейна, його власний «почерк» сформувався завдяки активним еволюційним процесам. На початку творчого шляху джазмен захоплюється новітнім напрямком – стилем «бібоп» – та творчістю одного з його засновників, Ч. Паркера, цікавиться музикою різних країн та авангардними течіями. Це стало поштовхом для пошуку та створення новітніх виконавських прийомів, формування власного стилю. Така активна творча позиція дала значні результати. Все, до чого цей видатний музикант був дотичним, усі напрями, течії, жанри, прийоми гри, типи ансамблів, філософські, релігійні та етико-естетичні концепції завжди були забарвлені в «тони» його неповторної особистості. «Музика Джона Колтрейна була не чимось, що живе поза ним, а способом вираження його людської сутності» (Collier, 1978: 493).

Перспективою розвитку теми може бути інтерпретаційний аналіз композицій Дж. Колтрейна різних років життя, його сольних та ансамблевих виступів для визначення стабільних й мінливих параметрів творчого стилю музиканта.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Berendt, J.-E. (1968). *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz* [The Jazz Book: From New Orleans to Free Jazz]. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer [in German].
- Collier, J. L. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell Publishing [in English].
- John Coltrane (1966). Interview. [Interviewed by Frank Kofsky]. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=av7Ej8FGwZs> [in English].
- Conceição, R. (2022). *Friedrich Nietzsche e John Coltrane: A manifestação das pulsões Apolíneo e Dionisíaco na improvisação musical do Jazz*

- [Friedrich Nietzsche and John Coltrane: The manifestation of the Apollonian and Dionysian drives in jazz musical improvisation]. (PhDdiss.). Federal University of Pará, Belém [in Portuguese (Brazil)].
- Gangle, R. (2012). Concept: John Coltrane: Philosopher, Theologian. Media Ethicist. *Media Ethics*, 24(1). <https://www.mediaethicsmagazine.com/index.php/browse-back-issues/144-fall-2012/3998649-concept-john-coltrane-philosopher-theologian-media-ethicist> [in English].
- Pimenta, A. C. (2023). *A Love Supreme: Jazz e Contracultura em John Coltrane [A Love Supreme: Jazz and Counterculture in John Coltrane]*. (Master's diss.). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista – UNESP [Faculty of Human and Social Sciences, São Paulo State University – UNESP], Franca, SP, Brazil. <https://hdl.handle.net/11449/251293> [in Portuguese].
- Porter, L. (1997). *John Coltrane: His Life and Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].
- Shatz, A. (2021). Coltrane's New 'Love Supreme'. *The New York Review*. Retrieved from <https://www.nybooks.com/online/2021/10/07/coltranes-new-love-supreme/> [in English].
- Sterns, M. (1963). *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press, Inc. [in English].
- Stetsiuk, B. (2017). Chick Corea's piano jazz: stylistic syntheses and "conglomerates". *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 46, 202–219 [in Ukrainian].
- Steve Reich. Biography. (2023). *Last.fm*. (Version 19, edited by tomer_lastfm on 24 June 2023). <https://www.last.fm/music/Steve+Reich/+wiki> [in English].

Roman Stetsiuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: romanstetsiuk88@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-7980-2289

John Coltrane's creative personality in the history of jazz art

Statement of the problem. One of the leading figures influencing the historical development of jazz is John Coltrane (1926–1967). His work embodies not only various styles and directions that emerged within jazz but also transcends the genre into the realm of academic music. From this perspective, Coltrane's personality

presents a significant subject for study, that determines the relevance of the proposed topic. One of the most comprehensive studies on Coltrane's work is L. Porter's book (1997). Among recent studies on Coltrane's musical legacy are the scholarly works by R. Conceição (2022) and A. Pimenta (2023). The former analyzes Coltrane's music through the lens of Friedrich Nietzsche's philosophy, while the latter focuses on one of Coltrane's central albums, "A Love Supreme".

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this article is to trace the historical stages of jazz development and define the place and significance of John Coltrane's creative output in the evolution of the jazz style. The novelty of this research lies in the perspective that it offers for Coltrane's work, identifying not only the influences on his music, but also his role in shaping historical processes within 20th-century music. The comprehensive research approach incorporates various methods: historical, structural and functional, genre and style analysis, deductive reasoning, and comparison.

Research results and conclusion. Jazz developed from the synthesis of Afro-American, Latin American, and Anglo-Celtic folk traditions integrated within the American cultural context. This process occurred through oral musical forms, such as blues and ragtime. Key jazz styles include New Orleans jazz, swing, bebop, and hard bop, which were evolved by both negating and revitalizing previous forms at new stages of development. In post-bop, represented by John Coltrane, jazz's ability to transform and "blend" different genres is apparent, leading to new forms of expression and technical innovations. One of Coltrane's defining traits is his originality, setting him apart from other jazz musicians. His music was not merely influenced by previous generations but was the result of deep inner growth, imparting his work with a unique character. Coltrane actively explored musical traditions from other cultures, including India, Africa, and Latin America that influenced him: so, he uses of drone sounds, exotic scales, and improvisational techniques reminiscent, in particular, of Indian music. This approach reflected his pursuit of a "universalism in world music". Coltrane also took an interest in atonal music and serialism, particularly A. Schoenberg's methods. He applied twelve-tone techniques in his improvisations, where the emphasis lay more on intuition during performance than on strict adherence to technique.

Coltrane's work had an enormous impact on the development of jazz, rock, and fusion, especially in the 1970s. His music became a source of inspiration for generations of performers and contributed significantly to the formation of minimalism.

Keywords: John Coltrane's work, jazz history, jazz saxophone, style, stylistics.

Стаття надійшла до редакції 3 вересня 2024 року

Розділ 2.

МИСТЕЦТВО ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ

УДК 785.11.071.2:782.03(477.54)

DOI 10.34064/khnum1-7204

Плужніков Віктор Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: pluzhnikov67@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-4306-7913

**Гене́за харківської школи
оперно-симфонічного диригування**

У світлі культурних подій останніх років помітно зросла увага до української музичної культури, зокрема оперно-симфонічного мистецтва. Усе частіше диригенти, які здобули професійну освіту в Україні, отримують визнання від іноземної спільноти, що свідчить про їх конкурентоспроможність на міжнародному ринку праці. Разом із тим, необхідно визнати, що досі в інформаційному просторі існує певний «вакуум», коли йдеться про вивчення здобутків конкретних українських шкіл оперно-симфонічного диригування, що зумовлює актуальність звернення до цієї теми й наукову новизну результатів пропонованої розвідки. Мета й завдання цього дослідження – аналіз попередніх наукових джерел, присвячених проблематиці вітчизняного оперно-симфонічного диригування; висвітлення основних етапів становлення та розвитку його харківської школи на тлі найбільш важливих історико-культурних подій ХХ – першої чверті ХХІ століть; визначення кола диригентів, виконавська і педагогічна діяльність яких сприяла формуванню харківської диригентської школи; рекомендації щодо подальших досліджень окресленої проблематики.

Ключові слова: диригування; спеціальний клас оперно-симфонічного диригування; харківська школа оперно-симфонічного диригування; симфонічний оркестр; театр опери та балету; Я. А. Розенштейн; Г. Адлер; В. С. Тольба; К. Л. Дорошенко, Є. В. Дущенко; Ю. Янко.

Постановка проблеми.

Виповнилося вже 97 років з того часу, коли було засновано клас оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського¹. Протягом цього періоду неодноразово змінювалася не лише назва закладу вищої освіти, а й політичне, соціально-економічне та культурне середовище країни. Саме тому на сучасному етапі розвитку диригентської професії в Україні таку увагу приділяють вивченню історії і теорії оперно-симфонічного мистецтва. Майбутні диригенти повинні розуміти сутність оперно-симфонічного виконавства в контексті розвитку світового музичного мистецтва, знати етапи його історичного формування, а також уміти аналізувати сучасні світові тенденції. Ураховуючи масштабність означених завдань, актуальним вважаємо вивчення одного з важливих питань – особливостей становлення та розвитку харківської школи оперно-симфонічного диригування.

Останні дослідження і публікації. Визначення актуальності теми дослідження ґрунтується, перш за все, на аналізі наявної бази наукових джерел. Слід звернути увагу на той факт, що на початку ХХІ століття з'явилися фундаментальні праці відомих українських науковців: Ю. І. Лошкова, Г. Г. Макаренка, В. І. Рожка та ін. Зокрема, доктор мистецтвознавства, професор Ю. І. Лошков (2007, 2014) зосередився на вивченні історичного аспекту основних етапів становлення диригентського виконавства в Україні, Німеччині, Австрії, США, а також окремих слов'янських країнах (Чехії, Польщі, Словаччини та ін.). Автор ретельно дослідив процес імплементації у ХVІІІ–ХІХ століттях на теренах України способів та засобів керівництва колективом

¹ За 107 років існування заклад вищої освіти багато разів змінював назву і статус: Харківська консерваторія (1917–1920), Музична академія (1920), Вищий музичний інститут (1921–1924), Музично-драматичний інститут (1924–1934), Харківська державна консерваторія (1934 – 25.10.1963), Харківський інститут мистецтв (26.10.1963–25.12.1972), Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (26.12.1972–31.03.2004), Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (01.04.2004–16.01.2011), Харківський національний університет імені І. П. Котляревського (з 17.01.2011 дотепер). Назву закладу вищої освіти наведено у статті відповідно до його офіційного статусу, що існував на той час.

виконавців, пов'язаних з європейською музичною культурою, й уперше використав цікаві архівні матеріали, які сприяли науковому обґрунтуванню його досліджень.

Доктор мистецтвознавства, професор В. І. Рожок (2006) присвятив свою монографію диригентській творчості С. В. Турчака. Автор дослідив біографію відомого диригента, особливості його виконавської та педагогічної діяльності в загальному контексті музично-театрального життя України періоду 1960–1980 років. Проаналізовано не лише етапи становлення диригента, а й загальні тенденції розвитку музично-театральної культури України тих часів.

Доктор мистецтвознавства, професор Г. Г. Макаренко (2005) запропонував новий погляд на диригентську творчість, який інтегрує в собі естетичний, мистецтвознавчий і психологічний аспекти. Аналіз наукової проблеми автор здійснив з урахуванням морально-етичних особливостей взаємодії композитора, диригента й музикантів оркестру з відтворенням усіх ланок творчого процесу – від задуму до його реалізації під час публічного виконання твору.

Кандидат мистецтвознавства, доцент М. В. Ферендович вивчала особливості розвитку диригентського мистецтва у Львові першої третини ХХ століття. На її думку, диригентська практика учнів А. Нікіша (Т. Мазуркевича, І. Ноймарка та В. Бердяєва) у Львові свідчить про те, що мистецтво диригування в Галичині формувалося в європейському контексті. «Визначальними в диригентській сфері були: гнучка практика ангажування диригентів і ... залучення до співпраці диригентів-гастролерів; орієнтація на виконання найкращих взірців національної та світової музичної спадщини, часте звернення до творчості композиторів-сучасників; органічне поєднання диригентами різних видів діяльності (композиторської, виконавської, педагогічної та організаційної); еволюція диригентської освіти» (Ферендович, 2019: 14).

Кандидат мистецтвознавства, доцент С. А. Мурза (2021) розглянула диригентську техніку як комунікативний феномен: здійснила огляд європейської диригентської традиції з погляду еволюції мануальної техніки; проаналізувала властивості диригентського жесту у виконавському процесі з оркестровим колективом; дослідила індивідуальні

властивості диригентських жестів провідних диригентів XX–XXI століть; виявила загальні тенденції у використанні диригентських жестів.

Якщо повернутись до предмета нашого дослідження, слід відмітити публікації, присвячені окремим представникам харківської школи оперно-симфонічного диригування. Так, наприклад, Г. А. Абаджян (2021) дослідив творчі здобутки диригента Ш. Г. Палтаджяна; І. Д. Гамкало та В. І. Ніколаєв (2008) висвітлили диригентську та педагогічну діяльність К. Л. Дорошенка; А. І. Муха (2006) аналізував біографію Є. В. Дуценка; І. М. Сікорська (2015) узагальнила творчі досягнення В. С. Тольби; О. І. Чепалов (2005) вивчав події життєтворчості Й. Ю. Вейсенберга. Наведені публікації є змістовними і дуже корисними. Але досі не було дослідження з теми «Генеza харківської школи оперно-симфонічного диригування», яке відповідало б запиту наукового суспільства, що й зумовлює **актуальність** і **новизну** пропонованої статті.

Мета статті – проаналізувати попередні наукові джерела, присвячені названій проблематиці; висвітлити основні етапи становлення та розвитку харківської школи оперно-симфонічного диригування на тлі найбільш важливих історико-культурних подій XX – першої чверті XXI століття; визначити коло диригентів, чия виконавська і педагогічна діяльність сприяла її формуванню; запропонувати власні рекомендації щодо подальших досліджень окресленої проблематики.

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід до розкриття теми, який передбачає звернення до таких методів дослідження, як історико-культурологічний, наочний, компаративний – для порівняння й осмислення певних аспектів діяльності диригентів-педагогів. Історико-біографічний та хронологічний підходи застосовано для відтворення важливих подій життєтворчості окремих митців.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У першій чверті XX століття Харків мав шанс стати першим містом в Україні, де народилася професійна диригентська освіта. Для цього склалися певні об’єктивні історичні передумови. Зокрема, ще на межі XIX–XX століть у губерньському місті почало стрімко розвиватися музичне мистецтво, у тому числі його оперно-симфонічний напрям. Будівництво мережі залізниць спростило та суттєво

здешевило транспортне сполучення в європейській частині континенту, у результаті чого почалася ера гастролей великих музичних колективів. Наприклад, 1896 року у Харкові, Києві та Одесі з величезним успіхом пройшли концерти Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом видатного угорського диригента А. Нікіша. 1903 року талановитий диригент і відомий музично-громадський діяч Д. В. Ахшарумов організував п'ятимісячні гастролі симфонічного оркестру Полтавського відділення ІРМО, протягом яких дав більш ніж 50 концертів у різних містах, серед них у Харкові. У Харківському оперному театрі на початку минулого століття поряд із постійно працюючими диригентами (Є. Д. Еспозіто, В. І. Сук та ін.) виступали відомі гастролери. Наприклад, у 1910 роки із харківським симфонічним оркестром співпрацювали диригенти З. Носковський, О. М. Виноградський, О. Б. Хесін, О. Бернарді, К. С. Сараджев, М. С. Кленовський, Ю. М. Померанцев, М. А. Малько, С. М. Василенко, М. М. Черепнин та ін. Результати навчально-педагогічної діяльності викладачів Харківського музичного училища виявилися такими значними, що у травні 1917 року на його базі була заснована Харківська консерваторія під керівництвом диригента І. І. Слатіна (1845–1931). Але після бурхливих воєнно-політичних та соціально-економічних подій 1917–1920 років в Україні почалася радикальна трансформація всіх сфер діяльності, тому музично-театральне мистецтво перебувало в надзвичайно важкому кризовому становищі. Відчувався й величезний дефіцит кваліфікованих кадрів.

Для подолання цієї проблеми у вересні 1923 року на посаду диригента Харківського оперного театру і симфонічного оркестру було запрошено професора *Миколу Андрійовича Малька* (1883–1961) – досвідченого фахівця, авторитетного музично-громадського діяча, який започаткував професійну диригентську освіту не тільки в Україні, а й за її межами. За сумісництвом він керував студентським симфонічним оркестром Харківського вищого музичного інституту. За відомостями Н. Костюк і О. Шевчук, виконавському стилю М. А. Малька були властиві бездоганний художній смак, емоційна стриманість, урівноваженість та економність рухів, що не заважало диригентові надавати перевагу музиці романтиків і композиторів

XX століття (Костюк, Шевчук, 2011: 296). Творчість М. А. Малька відрізняли переконливість художніх інтерпретацій оперно-симфонічних творів та бездоганна технічна точність їх виконання; при цьому диригував він напам'ять. Харизматичний диригент одразу привернув до себе увагу харківців та надихнув талановитих музикантів, перш за все молодь. Але атмосфера в оперному театрі після громадянської війни була такою, що про повноцінну професійну діяльність можна було лише мріяти. Залишатися у Харкові лише в ролі симфонічного диригента і викладача вишу більше трьох місяців М. А. Малько не побажав та виїхав до Києва, де 1924 року створив у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка перший в Україні спеціальний клас оперно-симфонічного диригування, де плідно працював до весни 1925 року.

Влітку 1925 року було прийнято рішення про відкриття спеціального класу оперно-симфонічного диригування у Харкові. На той час система професійної освіти перебувала у стані реорганізації. Через великий недобір студентів до новоствореного Музично-драматичного інституту всі профільні технікуми України були зобов'язані надати своїх найбільш підготовлених учнів для заповнення вільних місць у столичному закладі вищої освіти. Так, по закінченні III курсу Харківського державного музичного технікуму професор С. С. Богатирьов рекомендував скрипаля Костянтина Дорошенка для навчання на диригентському факультеті Музично-драматичного інституту. Оскільки посада викладача з диригування тривалий час залишалася вакантною, два роки студенти навчалися на теоретичному відділенні, маючи можливість лише спостерігати роботу Л. П. Штейнберга, М. А. Малька, В. В. Бердяєва та інших диригентів, які працювали у Харкові. Нарешті, студенти III курсу Костянтин Дорошенко і Всеволод Рибальченко умовили Якова Абрамовича Розенштейна (1887–1946) – професора з класу віолончелі, який керував студентським симфонічним оркестром, – стати їх викладачем за фахом. Я. А. Розенштейн не мав диригентської освіти, але був дуже досвідченим оркестрантом, а також культурною, ерудованою, енергійною та доброзичливою людиною. Згодом він став відомим симфонічним та балетним диригентом, заслуженим артистом України. Таким чином, восени 1927 року

у Харківському музично-драматичному інституті був створений спеціальний клас оперно-симфонічного диригування. Подальший розвиток диригентської освіти у Харкові можна поділити на кілька основних періодів.

Перший період – становлення харківської школи оперно-симфонічного диригування – охоплює два десятиріччя, 1927–1947 роки. Значною мірою її формуванню сприяло заснування в 1928 році у Харкові Української філармонії (Укрфіл), яка мала величезний вплив на розвиток національної музичної культури. 14 жовтня 1929 року Українська філармонія отримала офіційний статус, а Перший державний симфонічний оркестр на чолі з Я. А. Розенштейном став філармонічним. У 1932 році на посаду головного диригента симфонічного оркестру Української філармонії було запрошено *Германа Адлера* (1899–1990) – вихованця Празької консерваторії, який до цього працював у Бремені (Німеччина). За сумісництвом у 1932–1934 роках Г. Адлер викладав на вищих диригентських курсах у Харківському музично-драматичному інституті. Саме під керівництвом Я. А. Розенштейна і Г. Адлера отримали професійну освіту диригенти Павло Баленко, Михайло Будянський, Фанелія Долгова, Костянтин Дорошенко, Дмитро Клебанов, Борис Кожевніков, Володимир Нахабін, Веніамін Тольба та ін. Слід додати, що оперними та балетними спектаклями на харківській сцені в 1930 роки диригували такі майстри музично-театрального мистецтва, як А. Е. Маргулян, А. М. Пазовський, І. О. Паліцин (чес. – Ян Паліце), М. І. Вериківський, Й. Ю. Вейсенберг, А. І. Рудницький, Ф. Штідрі та ін. Студенти-диригенти були зобов'язані відвідувати їх репетиції та вистави.

Початок роботи диригентського класу був дуже вдалим! Але 1934 року Г. Адлер і Я. А. Розенштейн переїхали до Києва – нової столиці України, куди був переведений симфонічний оркестр Української філармонії (Оркестр радіо). З весни 1937 року в СРСР почалися репресії проти іноземних громадян. Через загрозу початку Другої світової війни уряд відмовився від послуг усіх іноземців і в ультимативній формі запропонував їм прийняти радянське громадянство або покинути країну. Багато видатних музикантів змушені були поїхати, унаслідок чого театральні-концертні установи залишилися

без музичних керівників. Більше року посада головного диригента більшості столичних і обласних оркестрів залишалася вакантною.

Повертаючись до історії харківської диригентської школи, слід згадати таку важливу подію, як створення в 1939 році у Харківській державній консерваторії (ХДК) Оперної студії, якою до 1941 року успішно керувала професорка *Софія Дмитрівна Масловська* (1885–1953) – головна режисерка Харківського театру опери та балету. З того часу Оперна студія ХДК / ХНУМ імені І. П. Котляревського дає змогу набувати професійний досвід не лише молодим співакам, а й диригентам, режисерам, хормейстерам, балетмейстерам, концертмейстерам та ін. До 1941 року в Оперній студії працювали такі диригенти, як *Й. Ю. Вейсенберг*, *М. І. Вериківський*, *К. Л. Дорошенко*, *В. С. Тольба*; у період від 1945 року дотепер (у хронологічній послідовності) – *В. Й. Пірадов* (справжнє прізвище – Пірадян), *І. Б. Гусман*, *П. М. Славинський*, *П. Я. Баленко*, *М. П. Будянський*, *І. С. Штейман* – завідувач кафедри оперної підготовки в 1966–1968, 1973–1979 роках, *А. О. Людмилін*, *Л. Ф. Худолей*, *А. В. Калабухін* (справжнє прізвище – Калабуха) – завідувач кафедри оперної підготовки в 1979–2019 роках, *В. І. Ніколаєв*, *В. В. Мутін*, *В. Д. Куценко*, *В. М. Плужніков*, *І. В. Вербицька*, *Ю. О. Яковенко*, *Ю. С. Дяченко* та ін.

Крім *Я. А. Розенштейна* і *Г. Адлера*, у 1930–1940 роках диригування у Харківській державній консерваторії викладали професор *Йосип Юхимович Вейсенберг* (1934–1939), доцент *Веніамін Савелійович Тольба* (1935–1941), доцент *Костянтин Леонтіївич Дорошенко* (1939–1941, 1943–1947), доцент *Володимир Йосипович Пірадов* (1945–1947), а також починав викладати *Ізраїль Соломонович Штейман* – головний диригент ХАТОБу та Оперної студії. На особливу увагу заслуговує творча особистість *В. С. Тольби* – найбільш відомого представника харківської школи оперно-симфонічного диригування. На честь цього видатного диригента 10 червня 2016 року у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського було встановлено меморіальну дошку, а ім'я *Веніаміна Савелійовича Тольби* давно стало синонімом честі, професійної гідності та високої культури.

У 1947 році через малу кількість студентів та складний соціально-економічний стан країни клас оперно-симфонічного диригування у Харкові був закритий. Від цього часу підготовка оркестрових диригентів здійснювалася у Харківській державній консерваторії лише на кафедрі народних інструментів під керівництвом *Костянтина Леонтійовича Дорошенка* та його колег. Саме К. Л. Дорошенко створив найбільш успішну авторську школу оркестрового диригування. Восени 1950 року він запросив *Ізраїля Борисовича Гусмана* – головного диригента симфонічного оркестру Харківської філармонії – на посаду викладача диригування та керівника оркестрового класу. За його допомогою К. Дорошенко підготував документи, необхідні для затвердження профільним міністерством положення про обов'язкове володіння студентами-«народниками» двома спеціальностями – виконавця-інструменталіста і диригента оркестру народних інструментів. Найбільш обдаровані студенти факультету народних інструментів ставали асистентами диригентів Оперної студії, а згодом – диригентами опери, театрів музичної комедії та симфонічних оркестрів. Серед вихованців професора К. Л. Дорошенка – такі відомі музиканти, як *А. К. Відуліна*, *В. О. Гризодуб*, *А. В. Калабухін*, *О. І. Назаренко*, *В. І. Ніколаєв*, *В. Ф. Савіних* та ін., які протягом кількох десятиліть успішно працювали на різних кафедрах у харківських закладах вищої освіти; *Б. О. Міхеєв* і *В. М. Плужніков* викладають в *Alma Mater*, зберігають і розвивають традиції харківської школи оркестрового диригування.

Другий, короточасний, період відродження класу оперно-симфонічного диригування припадає на 1968–1973 роки, коли у Харківському інституті мистецтв працював за сумісництвом *Євген Васильович Дущенко* (1925–2011) – головний диригент Харківської філармонії (1959–1963), головний диригент ХАТОБу імені М. В. Лисенка (1963–1973). Він закінчив Одеську консерваторію як хормейстер (клас професора К. К. Пігрова) та Київську консерваторію з оперно-симфонічного диригування (клас доцента В. О. Пірадова). У 1968–1973 роках три диригенти (*Віктор Мутін*, *Шаліко Палтаджян* і *Микола Шпак*) здобули другу вищу освіту, а після від'їзду до Києва в 1973 році *Є. В. Дущенко* спеціальний клас диригування у Харкові

знову був закритий. Певні надії на його відродження пов'язували з іменами талановитих диригентів – В. Г. Жорданії (на початку 1980 років) та Р. Г. Нігматуліна (у 1990 роках), але з різних причин мрії студентів так і залишились не здійсненими.

Третій (пострадянський) період розвитку харківської школи оперно-симфонічного диригування охоплював 2008–2020 роки, коли *Ю. В. Янко* – лауреат міжнародного конкурсу, директор Харківської обласної філармонії, головний диригент академічного симфонічного оркестру, заслужений діяч мистецтв України (з 2021 року – народний артист України), доцент (від 2024 року – професор) та *В. М. Плужніков* – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки – відновили роботу класу оперно-симфонічного диригування у Харківському державному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Завдання полягало в тому, щоб створити сучасну систему професійної підготовки диригентів відповідно до Закону України «Про вищу освіту». У 2010–2013 роках фах викладали заслужені діячі мистецтв України, доценти, професори кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування *В. Д. Куценко* – головний диригент ХНАТОБу імені М. В. Лисенка (1997–2017) і *Ш. Г. Палтаджян* – головний диригент Харківського театру музичної комедії (1979–1993), диригент Молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський» (1993–2012), керівник студентського симфонічного оркестру (1996–2012). У 2016–2022 роках спеціальний клас вів *А. В. Калабухін* – народний артист України, професор і, як згадувалось вище, завідувач кафедри оперної підготовки (1979–2019), а також почесний громадянин Харкова.

У 2020 році почався *четвертий етап розвитку* харківської школи оперно-симфонічного диригування. Його характерною ознакою є міжнародний напрям діяльності: крім громадян України, навчатися мають змогу іноземні здобувачі вищої освіти з багатьох країн світу. Значною мірою цьому сприяє той факт, що ХНУМ імені І. П. Котляревського є членом Європейської асоціації консерваторій, яка об'єднує близько 300 навчальних закладів із 57 країн світу, Європейської асоціації університетів, а також Європейської ліги університетів мистецтв. Відповідно до вибраної Стратегії інтернаціоналізації

на 2020–2025 роки, пріоритетним напрямом міжнародної діяльності є розвиток партнерства з європейськими закладами вищої освіти, а також організація спільних науково-мистецьких проєктів.

Від 2020 року оперно-симфонічне диригування викладає лауреат міжнародних конкурсів *Ю. С. Дяченко* – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник декана оркестрового факультету, художній керівник і головний диригент студентського симфонічного оркестру, диригент ХНАТОБу імені М. В. Лисенка. Дуже показово, на наш погляд, що ані під час тривалої пандемії, коли освітній процес перейшов у формат дистанційного навчання, ані під час повномасштабної війни в Україні іноземні здобувачі освіти не побажали залишити Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Навпаки, з 2023 року магістр *Ч. Сюй* продовжив своє навчання в аспірантурі (науковий керівник – *Ю. С. Дяченко*).

Для оптимізації роботи вишу восени 2022 року секцію оперно-симфонічного диригування переведено на кафедру хорового диригування, яку в 2008–2024 роках успішно очолював *С. М. Прокопов* – заслужений діяч мистецтв України, професор. У вересні 2024 року на посаду в. о. завідувача кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування було обрано *Н. А. Белік-Золотарьову* – заслужену діячку мистецтв України, кандидатку мистецтвознавства, професорку. Протягом 2022–2023 навчального року викладачем кафедри був *В. В. Саверський*, а від 2023 року за сумісництвом працює викладачка *А. Є. Шнирьова* – лауреатка міжнародного конкурсу, яка здобула вищу освіту у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського та Консерваторії імені Ф. А. Бонпорті Тренто та Ріва-дель-Гарда (Тренто, Італія). Серед вихованців кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування, яка існувала у 2008–2022 роках, і кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування за період 2008–2024 років – такі фахівці, як *В. Авдієвський*, *І. Вербицька*, *С. Горкуша*, *Ю. Дяченко*, *І. Карачевцева*, *Д. Корецька*, *Г. Крупська*, *Т. Куценко*, *В. Ляшко*, *С. Неверов*, *Т. Нікогосян*, *Є. Номировська*, *Є. Пашенко*, *М. Поляков*, *О. Радієвська*, *В. Саверський*, *У. Созанська*, *І. Соловей*, *Ч. Сюй* (КНР), *Д. Ткачов*, *Ю. Ура* (Японія), *Р. Уцаповський*, *Ф. Цзінцяо* (КНР),

О. Чемерис, А. Шнирьова, Ю. Яковенко – заслужений діяч мистецтв України. Від 2023 року М. І. Поляков і В. В. Саверський продовжують своє навчання у творчій аспірантурі (творчий керівник – народний артист України, професор Ю. В. Янко).

Висновки.

Як підсумок, зазначимо, що харківська школа оперно-симфонічного диригування сформувалася однією з перших в Україні. Протягом кількох десятиліть вона пройшла непростий шлях розвитку. У перший (1927–1947) та другий (1968–1973) періоди свого становлення та формування вона орієнтувалася на радянські стандарти диригентської освіти. У третій період (2008–2020) було створено сучасну систему професійної підготовки диригентів відповідно до Закону України «Про вищу освіту» з урахуванням досвіду європейських навчальних закладів. Від 2020 року триває четвертий етап розвитку харківської школи оперно-симфонічного диригування, характерною ознакою якого є міжнародний напрям діяльності. Останнє свідчить про визнання певних успіхів харківських фахівців з оперно-симфонічного диригування вже на світовому рівні.

Таким чином, за 97 років представники харківської школи оперно-симфонічного диригування накопичили величезний досвід; вони мають значні творчі та науково-методичні досягнення, а також невичерпний потенціал для подальшого розвитку.

Перспективи подальшого вивчення розглядової теми полягають у поглибленні й популяризації отриманих результатів дослідження шляхом їх активного використання під час проведення занять з навчальних дисциплін «Історія та теорія оперно-симфонічного виконавства», «Методика роботи з оркестром та викладання спеціальних дисциплін» тощо. Важливо також привернути увагу музичної спільноти до науково-педагогічної діяльності харківських диригентів – справжніх майстрів, які зробили значущий внесок у розвиток диригентського мистецтва не лише в Україні, але й далеко за її межами.

ЛІТЕРАТУРА

- Абаджян, Г. (2021). Чарівна валторна Кумайрі, диригент-дослідник Шаліко-джян (творчий портрет Ш. Г. Палтаджяна). *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 143–159. DOI 10.34064/khnum2-2309
- Гамкало, І., Ніколаєв, В. (2008). Дорошенко Костянтин Леонтійович. У кн. І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України*, [Електронний ресурс], т. 8. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-21053>
- Костюк, Н., Шевчук, О. (2011). Малько Микола Андрійович. У кн. *Українська музична енциклопедія*, т. 3, сс. 295–296. Київ: ІМФЕ НАНУ.
- Лошков, Ю. (2007). *Гене́за та становлення диригентського виконавства в Україні*. Харків: ХДАК.
- Лошков, Ю. (2014). *Оркестрове диригентське виконавство: теорія та практика*. Вінниця: Нова Книга.
- Макаренко, Г. (2005). *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Київ: Факт.
- Мурза, С. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Муха, А. (2006). Дущенко Євген Васильович. У кн. *Українська музична енциклопедія*, т. 1, с. 675. Київ: ІМФЕ НАНУ.
- Рожок, В. (2006). *Сонячний маестро*. Київ: Автограф.
- Сікорська, І. (2015). Тольба Веніамін Савелійович. У кн. *Шевченківська енциклопедія*, т. 6, сс. 277–278. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка.
- Ферендович, М. (2019). Львівські диригенти – учні Артура Нікіша: до питання формування традицій диригентського мистецтва Галичини першої третини ХХ століття. *Українська музика*, 1(31), 14–22.
- Чепалов, О. (2005). Вейсенберг Йосип Юхимович. У кн. І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України*, [Електронний ресурс], т. 4. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-32646>

REFERENCES

- Abadzhian, H. (2021). The charming horn of Kumayri, a conductor-researcher Shaliko-dzhian (creative portrait of Shaliko Paltadzhian). *Aspects of Historical Musicology*, 23, 143–159. DOI 10.34064/khnum2-2309 [in Ukrainian].

- Chepalov, O. (2005). Weisenberg Yosyp Yukhymovych. In I. Dziuba, A. Zhukovskyi, M. Zhelezniak [et al.] (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*, [Electronic resource], vol. 4. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-32646> [in Ukrainian].
- Ferendovych, M. (2019). Lviv Conductors-disciples of Arthur Nikisch: on the formation of traditional conducting art of Halychyna of the first third of the 20th century. *Ukrainian Music*, 1(31), 14–22 [in Ukrainian].
- Hamkalo, I., Nikolaiev, V. (2008). Doroshenko Kostiantyn Leontiiiovych. In I. Dziuba, A. Zhukovskyi, M. Zhelezniak [et al.] (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*, [Electronic resource], vol. 8. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-21053> [in Ukrainian].
- Kostiuk, N., Shevchuk, O. (2011). Malko Mykola Andriiovych. In *Ukrainian Music Encyclopaedia*, vol. 3, pp. 295–296. Kyiv: IMFE NASU [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2007). *Genesis and formation of conducting in Ukraine*. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2014). *Orchestral conducting: theory and practice*. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
- Makarenko, H. (2005). *Conductor's creativity: aesthetic and artistic dimensions*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Mukha, A. (2006). Dushchenko Yevhen Vasylovych. In *Ukrainian Music Encyclopaedia*, vol. 1, p. 675. Kyiv: IMFE NASU [in Ukrainian].
- Murza, S. (2021). *Conductor's gesture as an instrumental and performance phenomenon: a comparative and technological approach*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Rozhok, V. (2006). *Solar Maestro*. Kyiv: Avtohrاف [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2015). Tolba Veniamin Saveliiovych. In *Shevchenko Encyclopedia*, vol. 6, pp. 277–278. Kyiv: T. H. Shevchenko Institute of Literature [in Ukrainian].

Viktor Pluzhnikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Choral, Opera, and Symphony Conducting
 e-mail: pluzhnikov67@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0002-4306-7913

Genesis of the Kharkiv School of Opera and Symphony Conducting

Statement of the problem. *It has been 97 years since the class of opera and symphony conducting at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts was founded. At the present stage of development of the conducting profession in Ukraine, considerable attention is paid to the study of the history and theory of opera and symphony art. Future conductors must understand the essence of opera and symphony performance in the context of the development of world music, know its stages of historical development, and be able to analyze contemporary world trends. In this context, it is vital to study the peculiarities of the formation and development of the Kharkiv school of opera and symphony conducting.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to analyze previous scientific sources devoted to this issue; to highlight the stages of formation and development of the Kharkiv school of opera and symphony conducting against the background of historical and cultural events of the XX – first quarter of the XXI centuries; to determine the circle of conductors whose performing and pedagogical activities contributed to its formation; to offer our own recommendations for further research on the outlined problem. The historical and cultural method, visual, comparative; historical, biographical and chronological approaches are used to recreate important events in the life of individual artists. In the 21st century, fundamental research by Ukrainian scholars appeared: Yu. Loshkov (2007, 2014), H. Makarenko (2006), S. Murza (2021), V. Rozhok (2006), M. Ferendovych (2019), and others, which cover various aspects of opera and symphony conducting. Attention should also be paid to publications dedicated to individual representatives of the Kharkiv school of opera and symphony conducting. H. Abadzhian (2021) studied the creative achievements of conductor Sh. Paltadzhyan, I. Hamkalo and V. Nikolaiev (2008) highlighted the conducting and pedagogical activities of K. Doroshenko, A. Mukha (2006) analyzed the creative biography of E. Dushchenko, I. Sikorska (2015) summarized the performing and pedagogical achievements of V. Tolba, and O. Chepalov (2005) studied the main events of the life of J. Weissenberg. But so far there has been no research devoted to genesis of the Kharkiv School of Opera and Symphony Conducting that would meet the needs of the scientific community. This is the relevance and novelty of the article.*

Research results. *Ya. Rosenstein, P. H. Adler, J. Weissenberg, K. Doroshenko, V. Tolba, E. Dushchenko, Yu. Yanko and other talented teachers created the Kharkiv School of Opera and Symphony Conducting, one of the most famous in Ukraine. The first (1927–1947) and second (1968–1973) periods of its formation and*

development were in accordance with Soviet standards of conducting education. In 1927–1947, under the guidance of professors Ya. Rosenstein, P. H. Adler, J. Weissenberg, and others, conductors received their professional education: P. Balenko, M. Budiansky, F. Dolhova, K. Doroshenko, D. Klebanov, B. Kozhevnikov, V. Nakhabin, V. Tolba and others. In 1968–1973, three conductors (V. Mutin, S. Paltadzhyan and M. Shpak) received their second higher education, and after Professor Dushchenko left for Kyiv, the special class in Kharkiv was closed. In the third period (2008–2020), a modern system of professional training for conductors was created, taking into account the experience of European educational institutions. During these years, experienced teachers worked (in chronological order): Yu. Yanko and V. Pluzhnikov, V. Kutsenko and S. Paltadzhian, and A. Kalabukhin. Since 2020, the fourth stage of the development of the Kharkiv School of Opera and Symphony Conducting has been underway, characterised by its international focus. In addition to Yu. Yanko and V. Pluzhnikov, the Department of Choral and Opera and Symphony Conducting is also home to Yu. Dyachenko and A. Shnyriova. In the period 2008–2024, the following specialists received their conducting education: V. Avdiievskiy, I. Verbytska, S. Horkusha, Yu. Diachenko, I. Karachevtseva, D. Koretska, H. Krupska, T. Kutsenko, V. Liashko, S. Nievierov, T. Nikohosian, Ye. Nomyrovska, Ye. Pashchenko, M. Poliakov, O. Radievska, V. Saverskyi, U. Sozanska, I. Solovei, C. Xu (China), D. Tkachov, Yu. Ura (Japan), R. Ushchapovskiy, F. Jingqiao (China), O. Chemerys, A. Shnyriova, Yu. Yakovenko.

Conclusion. The Kharkiv School of Opera and Symphony Conducting was one of the first in Ukraine. It has gone through a difficult but fruitful path of development, as evidenced by the successful activity of Kharkiv opera and symphony conducting specialists at the world level. Over the 97 years of its existence, the teachers have accumulated vast experience, have creative, scientific and methodological achievements, as well as inexhaustible potential for further development.

Keywords: conducting; special class of opera and symphony conducting; Kharkiv school of opera and symphony conducting; symphony orchestra; opera and ballet theatre; Ya. Rosenstein; P. H. Adler; V. Tolba; K. Doroshenko; E. Dushchenko; Yu. Yanko.

Стаття надійшла до редакції 27 червня 2024 року

УДК 78.071.2(450+477.54)'06

DOI 10.34064/khnum1-7205

Шнирьова Анастасія Євгенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики,
викладач кафедри народних інструментів України
e-mail: shnyrovaanastasiia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

**Сучасний європейський диригентський процес:
освітні моделі**

Як самостійний вид професійної діяльності мистецтво диригування започатковується у XIX столітті, узагальнивши багатовіковий досвід виконавсько-капельмейстерської та музично-сценічної практики. На сучасному етапі професія диригента зазнає процесів трансформації. З огляду на незгасаючий інтерес до цієї практичної сфери в музичних професійних колах, у нашому дослідженні здійснено спробу узагальнення провідних принципів, на яких базується система освіти молодих диригентів у ЗВО України та Італії. Хоча питання оперно-симфонічного диригування XXI століття є досить актуальною темою наукових досліджень, порівняння вітчизняної та європейської моделей навчання, професійних устоїв диригентської практики та диригентської культури не ставало предметом дослідницької уваги. Власний досвід навчання в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського та Консерваторії імені Ф. А. Бонпорті Тренто та Рива-дель-Гарда (Тренто, Італія) дає змогу здійснити порівняльний аналіз фахових компетентностей та систематизувати основні критерії їх здобуття при формуванні сучасного оперно-симфонічного диригента.

Ключові слова: оперно-симфонічне диригування; освіта; диригентське мистецтво; сучасна диригентська практика; італійська диригентська традиція; харківська диригентська школа.

Постановка проблеми.

Процес трансформації сучасного диригентського мистецтва як феномена музичної культури сьогодення характеризується полівекторністю. Загальний рух у бік глобалізації та інтеграції, що відбувається в еру цифрових технологій, значною мірою впливає на розвиток як

музичного мистецтва нашого часу в цілому – наповнення світової репертуарної скарбниці, надбання сучасної музикології, – так і диригентської практики зокрема. Остання синтезує цілий комплекс навичок, серед них – розуміння організаційно-комунікативних та методологічних складових творчого процесу; «усвідомлення художньо-естетичної природи музичного мистецтва» (Освітньо-професійна програма, 2023: 9), «володіння науково-аналітичним апаратом, питаннями теорії та історії музичного мистецтва» (там само); відкритість до опанування сучасних електронних та цифрових технологій, інструментарію і навіть іноземних мов для більш досконалого втілення художньої ідеї музичного твору через власну виконавську концепцію. Усе це передбачає ґрунтовну підготовку майбутнього спеціаліста.

Ураховуючи масштабність означених складових, а також провідну роль більшості з них у формуванні оперно-симфонічного диригента, **актуальним** постає розкриття специфіки процесу опанування цієї професії на сучасному етапі.

Метою нашого дослідження є аналіз принципів професійної підготовки оперно-симфонічних диригентів ХХІ століття в закладах вищої освіти України та Італії.

Методологія дослідження. Провідним методом дослідження в нашій статті вибрано метод порівняльного аналізу, який дозволяє оцінити переваги та недоліки європейської і вітчизняної систем освіти у сфері професійної підготовки оперно-симфонічних диригентів.

Останні дослідження і публікації. Мистецтво диригування є сьогодні достатньо вивченим явищем, з огляду на багатовікову історію цієї творчої практики. Донедавна значну частину науково-методичної літератури із симфонічного диригування в українському освітньому секторі становили праці, створені за радянських часів. Однак за роки незалежності України з'явилася низка робіт вітчизняних авторів. Зокрема, В. Плужніков (2006) досить розгорнуто аналізує розвиток мистецтва диригування в історичному аспекті. У методологічні засади професії диригента заглиблюється Г. Макаренко (2006), який характеризує сучасний етап її розвитку й фокусує увагу на естетико-психологічних та морально-естетичних факторах. Автор систематизує основні художні тенденції в мистецтві диригування ХХІ століття й

виокремлює психологічний, мистецтвознавчий та філософсько-релігійний підходи до цієї сфери творчої діяльності. Слід відмітити дисертацію С. Мурзи (2021), де, зокрема, висвітлено еволюцію диригентського жесту в контексті європейського мистецтва. Регіональний напрям присутній у дисертаційному дослідженні М. Ферендович, де міститься аналіз творчої діяльності диригентів Львова першої третини XX століття «як органічної складової європейського диригентського мистецтва» (Ферендович, 2017: 185). Зазначимо, що в Україні, внаслідок різних історичних обставин, загальні принципи формування цієї професії залишалися єдиними, що підтверджують прямі аналогії між диригентською освітою Харкова та Львова.

Взагалі, тема оперно-симфонічного диригування XXI століття є досить актуальною серед науковців, але порівняння вітчизняної моделі навчання, професійних підвалин диригентської практики та диригентської культури в українському та європейському середовищах **не ставало предметом дослідницької уваги.**

З огляду на обраний метод порівняльного аналізу, доцільно розглянути стан розробки питання диригентської майстерності в італійській науковій літературі. До переліку робіт, що складають «класичну» основу при навчанні майбутніх диригентів (переважно, це теорія диригентського виконавства), належать праці І. Кавалліні (Cavallini, 1998), Е. Боррі (Borri, 2020), М. Сельвіні (Selvini, 2022), але вони є важкодоступними для широкої вітчизняній аудиторії. Тому зосередимо увагу на роботах, матеріал яких став на користь при підготовці нашого дослідження, оскільки розглянуті італійськими науковцями питання стосуються саме практики мистецтва диригування. Такі автори, як К. Скалья (Scaglia, 1929), А. Луалді (Lualdi, 1949), А. Ландріщина (Landriscina, 2009) наводять стратегію розвитку диригента-початківця, від опанування ним базових навичок (мануальна техніка, вивчення та читання партитури, самовладання, робота з оркестром, розуміння специфіки струнних та духових інструментів) до концертного виконання оперних і симфонічних творів. Інтерпретаційний стиль відомого італійського диригента Артуро Тосканіні та його індивідуальний підхід до оркестрових репетицій висвітлюються у збірнику наукових праць під редакцією М. Капра та І. Кавалліні (див. Cavallini, 2011).

Названі матеріали є корисними і для сучасних професіоналів завдяки тому, що в них пропонується структурований підхід до опанування спеціалізації «Оперно-симфонічне диригування», а також практичні рекомендації щодо вирішення інтерпретаційних та художніх завдань. Поряд із науковими працями, при написанні статті використано і нормативні документи ХНУМ імені І. П. Котляревського (Освітньо-професійна програма, 2023) та Консерваторії музики імені Ф. А. Бонпорті Тренто та Рива-дель-Гарда (DCPL 22 – Corso di diploma..., 2023), де викладено стратегію навчання диригента, і власний практичний досвід, отриманий під час здобуття освіти в цих вишах.

Виклад основного матеріалу.

Процес виховання професійного диригента в італійському мистецькому закладі вищої освіти, як і в українському, є симбіозом *теоретичного, практичного, педагогічного, психологічного та організаційно-виховного* підходів. Перший з них – *теоретичний* – передбачає опанування аналітико-музикознавчого базису, що підкреслюється загостреною увагою до лекційних занять з дисциплін «Музична драматургія» («*La drammaturgia musicale*»), «Історія музичного театру» («*La storia del teatro musicale*»), «Стили оркестрового диригування» («*Gli stili di direzione d'orchestra*»), «Композиційний аналіз» («*L'analisi compositiva*»), «Композиція» («*La composizione*»), «Транскрипція» («*La trascrizione*»), «Інструментування та оркестровка» («*Strumentazione e orchestrazione*»), та навіть до вивчення фонетики італійської мови в курсі «*Forme della poesia per musica*» («Форми поезії до музики»)¹.

¹ В освітньо-професійній програмі ХНУМ імені І. П. Котляревського аналогічні до наведених дисципліни згруповані таким чином: «Читання оперно-симфонічних партитур», «Методика роботи з оркестром та викладання спеціальних дисциплін», «Аналіз та інтерпретація музики», «Історія світової музичної культури» належать до циклу «Дисципліни професійної та практичної підготовки» (1.2); «Інструментознавство», «Історія оперно-симфонічного мистецтва», «Практичне інструментування», «Історія оркестрових стилів», «Основи оперної драматургії» – до групи «Дисципліни професійної підготовки за фахом: “Оперно-симфонічне диригування”» (1.3.2).

У консерваторії імені Ф. А. Бонпорті Тренто та Рива-дель-Гарда наведені

Хоча певна аналогія з українською системою навчання і простежується, все ж помітні й відмінності. Якщо в українській системі підвищену увагу приділено методиці роботи з оркестром, інструментознавству та аналізу музики, то в італійських програмах наголошується на вивченні композиції як одного із профільюючих предметів та опануванні практичного диригентського досвіду з різними складами оркестрів і хором. Підкреслимо той факт, що майбутні диригенти, які здобувають освіту в італійських консерваторіях, обов'язково мають отримати диплом бакалавра з композиції для продовження подальшого навчання в магістратурі певної консерваторії Італії за фахом «Оперно-симфонічне диригування». Тобто на державному рівні закріплено положення про неможливість повноцінного завершення курсу підготовки диригента без оволодіння навичками композиторського ремесла, що не тільки допомагає у транспонуванні, аранжуванні творів, їх редагуванні, але й навчає творчому сприйняттю форми музичної композиції, розумінню її драматургії. Без цього спектра знань та вмінь компетентності диригента виявляються неповними.

Продовжуючи аналіз італійської моделі диригентської освіти, передусім підкреслимо, що перелічені вище теоретичні освітні курси та вивчення фонетики італійської мови дуже тісно пов'язані з роботою в оркестровому класі, що сприяє *практичній* реалізації теоретичних засад мистецтва диригування. Ця робота, спрямована на творче зростання диригента, охоплює декілька етапів. Перший передбачає виконання суто оркестрової музики. Другий пов'язаний з роботою із солістами – інструменталістами та вокалістами – у супроводі

дисципліни розподіляють за такими групами: *музикознавчі* дисципліни («Історія музики», «Музична драматургія», «Систематичне музикознавство»); *інтерпретаційні*, що стосуються диригування («Робота у класі з фаху», «Проведення репетицій та диригування програмою з симфонічних та оперних творів»); *композиційні* («Композиція, інструментування та оркестрування», «Диригування оркестром духових інструментів»); *теоретико-практичні* («Читання партитур»); дисципліни з *музичної організації та комунікації* («Законодавче право музичного спектаклю»); дисципліни з *вивчення електронної музики та технології звуку* («Музична інформатика»).

оркестру. Інтерпретація оперного репертуару передбачає обов'язкове знання та розуміння диригентом тексту всіх вокальних арій. Крім того, важливим є вміння вокального відтворення партій солістів та інколи – голосів оркестру разом із показом диригентського жесту. Тут маєстро вже реалізується як багатогранна особистість – не лише як керівник-інтерпретатор, постановник, організатор, а й як універсальний музикант, здатний відтворити голосом будь-який вокальний та інструментальний фрагмент, а частіше за все, й повну вокальну партію, здебільшого на суто оркестрових репетиціях за відсутності соліста. Останнє стало частиною власного практичного досвіду авторки цієї статті під час атестаційного іспиту з фаху², де була представлена арія Леонори з опери «Трубадур» Дж. Верді. Речитатив, що передує арії, передбачає участь двох героїв – Леонори та Інес, але в умовах екзаменаційних реалій, за наявності тільки головного соліста, друга партія виконувалася диригенткою.

Роль вокалу в італійській диригентській практиці, на нашу думку, надзвичайно важлива, майже провідна. Завдяки цьому здобувач освіти отримує досвід роботи над вокальними жанрами, а також розвиває власні вокальні навички³. Італійський диригент А. Ландріціна

² Вельми показовою у цьому сенсі є і програма фінального іспиту (за затвердженою термінологією) в італійських консерваторіях: «*Caro nome*» з опери «*Rigoletto*» Дж. Верді; «*Una voce poco fa*» з опери «*Barbiere di Siviglia*» Дж. Россіні; «*Hai già vinta la causa*» з опери «*Le Nozze di Figaro*» В. А. Моцарта; «*Tomba degli avi miei*» з опери «*Lucia di Lammermoor*» Г. Доніцетті; *Quartetto Adina, Giannetta, Nemorino, Belcore* з опери «*Elisir d'Amore*» Г. Доніцетті; *Aria di Elvira* з «*I Puritani*» В. Белліні; *Aria di Lauretta* «*O mio babbino caro*» з опери «*Gianni Schicchi*» Дж. Пуччіні; *Aria di Manon* «*Sola, perduta, abbandonata*» з опери «*Manon Lescaut*» Дж. Пуччіні; *Aria di Violetta* «*È strano!*» з опери «*La Traviata*» Дж. Верді.

³ Відповідно до ОПП, затвердженої в ХНУМ, на сьогодні заняття із сольного співу передбачені поки що лише для спеціалізації «Хорове диригування». Питання їх включення до циклу дисциплін для оперно-симфонічних диригентів, вірогідно, буде вирішене із часом, у тому числі, ймовірно, й за рахунок додання до циклу вибіркового дисциплін ОПП. В італійській системі освіти гострота цього питання знімається шляхом збільшення часу, відведеного на практичну роботу з хором та оперним репертуаром.

зазначає: «Протягом репетиції найзручніший та найприродніший інструмент, який можливо використовувати для музичного прикладу – це голос. Він точно відтворює динаміку звуку, фразу, артикуляцію, дихання та тривалість звучання»⁴ (Landriscina, 2009: 15). Звичайно, у момент демонстрації диригентом музичних фрагментів не завжди можна говорити про професійну роботу його вокального апарату, більш значущу роль тут має чисте ритмічне інтонування та яскравість музичної виразності. Разом з тим, важливого значення набуває виховання в майбутнього диригента відчуття вокальної виконавської специфіки – усвідомлення фізіології співака та його фізичної витривалості, особливостей роботи вокального апарату, процесу відтворення певної вокальної техніки в різних темпах, доречності цезур і зміни дихання та інших нюансів, розуміння яких демонструє досконалий підхід диригента до власної професії. Високоякісного спеціаліста-диригента завжди відзначає прагнення до витонченої взаємодії з оркестром. Практичне опрацювання набутих диригентських знань є основою формування диригента-інтерпретатора та невід’ємною складовою здобуття освіти в італійській консерваторії.

Особлива увага приділяється і практиці роботи майбутніх оперно-симфонічних диригентів із *хором* («*Direzione e concertazione di coro*»). У програмах італійських консерваторій вона виокремлюється в самостійну дисципліну, поруч із фахом, що здається цілком виправданим, ураховуючи власну оригінальну специфіку цього напрямку. Професійна діяльність диригента вимагає не тільки «механічного» відтворення нотних текстів з оркестром, а й усебічної роботи з хором, спрямованої на досягнення художнього результату. Однак у практиці українських ЗВО окрема увага роботі диригента з хором не приділяється.

Наступним і не менш важливим напрямом освіти диригента, за вимогами італійських навчальних програм, стає оволодіння технічними аспектами *роботи з оркестром / ансамблем духових інструментів*⁵,

⁴ Переклад італійського оригіналу українською здійснено авторкою статті.

⁵ Сьогодні така форма роботи, як диригування духовим оркестром, відсутня

що, у свою чергу, потребує застосування кардинально різних аф-тактів, пластики диригентського виконавського апарату та чіткого відтворення точки в диригентському жесті. Також, на наш погляд, робота з різними інструментальними та вокальними колективами має неабиякий вплив на розширення власної репертуарної скарбниці. Робота із *симфонічним оркестром* триває протягом усього процесу навчання, а на завершальному етапі здобувач освіти має право скласти фінальний іспит із колективом. Слід відзначити, що при проведенні вступного іспиту з фаху здобувачеві надається час для репетицій та можливість виступу з *камерним оркестром*.

Отже, такий комплексний підхід до оволодіння професією оперно-симфонічного диригента дозволяє охопити фундаментальні технічні компоненти, що відіграють важливу роль у формуванні особистісного бачення твору, систематизувати власну методику вивчення музичних партитур та продемонструвати оригінальне розуміння інтерпретаційного процесу. Це має особливе значення для творчого становлення диригента ХХІ століття, де спостерігається значне стильове розмаїття музичного репертуару.

Узагальнюючи вищесказане, зауважимо, що подібної практичної складової процесу навчання бракує в музичній освіті нашої країни (йдеться про довоєнний час). Саме практичні напрями підготовки здобувачів освіти є важливим компонентом у формуванні мислення диригента та розумінні ним специфіки взаємодії з оркестром.

Майже всі наукові праці із симфонічного диригування обов'язково стосуються одного з основних питань – мануальної техніки диригента, що закладає фундамент його інтерпретаційного стилю. Важливу роль у її формуванні грає викладач, підхід якого до роботи в класі може бути різним.

в системі ОПП ХНУМ імені І. П. Котляревського, так само як і в ОПП інших провідних музичних ЗВО України (НМАУ імені П. І. Чайковського, ОНМА імені А. В. Нежданової, ЛНМА імені М. Лисенка).

Ураховуючи власний досвід італійської навчальної практики, зауважимо, що, на перший погляд, вражає майже відсутність роботи над постановкою диригентського апарату, схемами тактування, позиціями, у той час як в українській системі освіти цей аспект залишається одним з важливих і, вже з перших занять, опрацьовується протягом усього курсу навчання. Лекція з диригування в італійській консерваторії перетворюється на своєрідний майстер-клас, проведення якого потребує обізнаності студента у музично-теоретичних питаннях та володіння ним основами постановки диригентського апарату. Репертуарні вимоги до занять за спеціалізацією «Оперно-симфонічне диригування» базуються на обов'язковому вивченні поряд із симфонічними творами західноєвропейських композиторів (Й. Гайдн, Симфонія № 104; Л. ван Бетховен, Симфонії №№1–4; Й. Брамс, Симфонія № 1; К. Дебюссі, «Післяполудневий відпочинок фавна»), *оперних фрагментів* (Дж. Верді, увертюри та фрагменти з опер «Сила долі», «Набукко», «Сицилійська вечірня», «Бал-маскарад»; Дж. Пуччіні, фрагменти з опер «Манон Леско», «Джанні Скіккі»). Така увага до оперного репертуару з боку італійців зумовлена національною традицією, що формувалася з часів появи опери.

Натомість основу репертуарних вимог *харківської диригентської школи* складають переважно симфонічні твори західноєвропейських композиторів класико-романтичної доби: Й. Гайдна – В. А. Моцарта – Л. ван Бетховена – Ф. Шуберта. Обрана послідовність вивчення музики саме цих композиторів не є випадковою. Пройшовши шлях «від Гайдна до Бетховена та Шуберта» в оволодінні професійними навичками, диригент-початківець набуває певних знань, отримує свого роду академічну основу – запоруку правильної постановки диригентського апарату, розвитку музичного мислення, що згодом позитивно відображається на його практичній роботі з оркестром. Цю істину визнають й італійці, при всій їх любові та професійній захопленості оперою, про що свідчить, наприклад, наведене у статті дослідниці І. Гріппаудо висловлювання італійського диригента та композитора Франческо Паоло Нельї (1874–1932) – своєрідна рефлексія щодо

інтерпретації музики Л. ван Бетховена: «Для того, щоби музика Бетховена давала свої результати, вона потребує інтерпретації та керівництва майстра, який має не тільки велику практику та досвід управління оркестром, а й ґрунтовне знання творчості Великого, традицій, які прийшли до нас від відомих диригентів: Ганса фон Бюлова, Ріхарда Вагнера і Артура Нікіша» (цит. за: Grippaudo, 2013: 34). Тому в українській навчальній практиці здобувачі диригентської освіти опановують твори Бетховена на старших курсах музичних вишів. На наш погляд, така послідовність оволодіння репертуаром, представлена у вимогах ЗВО України до диригентів, є більш доречною в їх вихованні.

Педагогічний напрям італійської школи має свою специфіку і потребує окремого аналізу, бо він не отримує втілення у такій дисципліні, як «Методика викладання оперно-симфонічного диригування», що є показовою для нашої вітчизняної системи музичної освіти. Цей предмет є окремим лекційним курсом, завдяки якому здобувач освіти засвоює етапи роботи з учнем над постановкою диригентського апарату, показом ауфтактів та динамічних нюансів, вивчає та аналізує різні диригентські школи, а також тенденції мистецтва диригування. Здобуті теоретичні знання з методики в подальшому отримують практичне застосування в педагогічній практиці, а також у роботі із симфонічним оркестром та практиці за фахом, насамперед, репетиціях, адже на етапі роботи зі студентським оркестром роль керівника можна розділити на дві складові: диригент і педагог.

Невід'ємною рисою особистості диригента, підтвердженням його професійності є *психологічна зрілість* і спрямованість, що забезпечують продуктивний процес комунікації з колективом. Здатність об'єднувати людей для досягнення спільної мети свідчить про наявність у диригента певних вольових якостей. Детально вольовий аспект із погляду психології диригента аналізує Г. Макаренко, вважаючи волю «тим дійовим началом, завдяки якому відбувається організація творчої і психологічної діяльності маестро на першому етапі його евристичної активності, а також регулювання всього процесу

колективного музикування на подальших етапах»⁶ (Макаренко, 2006: 26). Однак дуже складно протягом життя «механічно» набути лідерських якостей та здатності керувати великим колективом. Це властивості, які притаманні людині від народження, як і наявність харизми, що демонструється з першого виходу на сцену за диригентським пультом. Ці якості можна вдосконалити, покращити, але навчитись їм дуже важко.

Робота зі студентськими колективами – це, перш за все, *організаційно-виховний* процес: керівник повинен організувати колектив, донести до нього свою думку, аргументувати її та навчити музикантів певних навичок оркестрової гри. Щоби відтворити цю послідовність у процесі репетицій із симфонічним оркестром і в роботі із солістами, вокалістами та інструменталістами, диригентові-викладачеві ЗВО як в Італії, так і в Україні слід застосовувати певний механізм самопідготовки, який передбачає детальний структурований підхід як до аналізу попередніх репетицій, так і до вивчення нотного тексту. Підтвердженням цієї думки може слугувати приклад опрацювання партитури оперної вистави славетним італійським диригентом Артуро Тосканіні. Згідно інформації, наведений І. Кавалліні, цей процес охоплював кілька етапів. Перший полягав у прискіпливому, дуже уважному до всіх дрібниць опрацюванні нотного тексту опери за фортепіано: «<...> спочатку він [Тосканіні – А. III.] сідає за фортепіано і грає партитуру, поки не запам'ятає її, потім продовжує вивчати партитуру вже без допомоги інструмента» (Cavallini, 2011: 38), демонструючи володіння винятковим фотографічним зором та феноменальним слухом. Другий етап – робота на репетиціях із солістами:

⁶ «Цілеспрямована концентрація всіх внутрішніх сил диригента на вирішенні головної мети, рішучість у впровадженні раніше визначених творчих задумів, витримка під час напружених ситуацій та “перевірки” маестро на професійну міцність (з боку виконавців), сміливість у “підкоренні” на кожній репетиції складного колективу, кістяк якого, як правило, складають високопрофесійні майстри своєї справи, творчі особистості – ці властивості стають необхідними якостями і невід’ємними складовими вольової активності творчого керівника» (Макаренко, 2006: 26).

«<...> він плескає в долоні, щоби вказати ритм, часто співає в унісон зі своїми вихованцями, дає рекомендації, критикує або схвалює солістів, не дивлячись у партитуру» (там само). Цей опис наводить на думку, що досконале знання вокальної частини партитури відкриває нові можливості в роботі із солістами, сприяючи глибшому проникненню в характер твору, розумінню його драматургії; досконале знання внутрішньої будови тексту, його цезур та їх значення дає змогу вчасно показати вступ вокалістові, звернути увагу на складні технічні місця у виконанні. Третій етап – репетиція на сцені під фортепіанний акомпанемент, де «диригент також завжди готовий не лише тримати своїх артистів у встановлених ним ритмічних межах», але й співпрацювати з ними, «щоби простежити драматургію вистави, розповісти акторам <...> як вони мають рухатися, якими жестами вони мають виражати свої почуття», іноді розігруючи цілу сцену, щоби наочно пояснити, що він має на думці (там само: 38–39). «Ще більш яскравими є його словесні коментарі та критика, натхненні глибоким знанням художніх, драматичних, поетичних і музичних цінностей, які переплітаються у творі» (там само: 39), сприяючи народженню його власної концепції, де Тосканіні демонструє унікальну інтерпретацію, побудовану на індивідуальному баченні.

Таким чином, кропітка самостійна робота над партитурою перед репетицією має значний вплив на формування індивідуального бачення та драматургії твору, що інтерпретує диригент-початківець.

Разом з основними векторами становлення професійного симфонічного диригента, фундамент для оволодіння ним професією також закладає соціальне середовище. Зокрема, в іншомовній країні через нього забезпечується процес взаємодії іноземців із місцевою культурою та менталітетом. Так, в Італії значущу роль відіграє *національна культура*, тому італійці завжди віддають перевагу своїм вітчизняним композиторам: А. Вівальді, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, О. Респігі та ін. У сучасній Україні наразі тема національної самобутності набуває особливого сенсу, а поширення української музики

за кордоном⁷ дозволяє митцям відкривати нові творчі можливості, що найчастіше втілюються у взаємозв'язках музикантів України та їх зарубіжних колег через їх плідну творчу співпрацю⁸.

Висновки.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що і в італійській консерваторії, і в українських закладах вищої музичної освіти процес формування диригента реалізується у складній багатофункціональній системі, що складається з таких рівнів:

- опанування диригентського апарату (вивчення схем тактування, диригентських позицій, показу афтактів);
- оволодіння теоретичними знаннями (аналіз форми, гармонія, композиція та ін.);
- розуміння та передача диригентом стилю епохи твору, що інтерпретується;

⁷ За останні два роки українські симфонічні колективи провели багато концертів за межами країни та успішно представили твори вітчизняних композиторів. Серед цих виступів – Концерт симфонічного оркестру ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка «Опера гала» у філармонії Братислави (диригент Д. Морозов, 2022), де звучали арії з опер М. Лисенка та С. Гулака-Артемовського, твори Л. Колодуба та М. Скорика; Концерт Молодіжного симфонічного оркестру України «Young Euro Classic 2023» у берлінському Концертгаусі (диригент О. Линів), програму якого склали твори Є. Станковича та молоді української композиторки Б. Фроляк; Концерт Київського симфонічного оркестру на Канарських островах (2023, диригент Л. Гаджера), де були виконані твори М. Березовського та Б. Лятошинського; виступ Одеського національного філармонічного оркестру (2022) в рамках «Musikfest Berlin» (диригент Х. Ерла), в концертній програмі якого – твори М. Скорика та М. Лисенка.

⁸ Досвід навчання в Італії дозволив авторці цієї статті спостерігати приклади такої співпраці у спільних концертних проєктах, що представляли твори італійських та українських композиторів у виконанні змішаного складу оркестру й хору зі студентів з обох країн. Одним з яскравих виступів було виконання камерним оркестром «Мелодії» М. Скорика, де соло зіграв італійський скрипаль Марко Серіно. До речі, з композиціями для скрипки М. Скорика соліст був знайомий вже давно і неодноразово вводив їх до своїх сольних програм. Також цікавими для італійської публіки виявились хорові твори Д. Бортнянського (деякі номери з опери «Алкід»), М. Лисенка («Молитва за Україну»), М. Леонтовича («Щедрик», «Козака несуть»).

- уміння інтегрувати емоційну складову твору в процесі інтерпретації, що, на нашу думку, забезпечує 50% успіху в роботі з колективом;
- опанування навичок гри на фортепіано (читання партитур).

Зауважимо, що італійська диригентська освіта націлена на виховання здебільшого оперних диригентів. Пояснити це можна специфікою італійської музичної культури, зумовленою шануванням традицій оперного мистецтва – вітчизняного художнього надбання, що реалізується в концертно-репертуарній політиці, творчій діяльності провідних театрів та фестивальній практиці Італії. Українська ж диригентська освіта сприймається як більш різновекторна, що підтверджує загальний комплекс теоретичних та практичних індивідуальних освітніх компонентів у навчанні.

На підставі власного досвіду навчання в італійському та українському закладах вищої освіти, можна дійти висновку, що обидві диригентські школи є яскравими та самобутніми. Кожна з них спирається на традиції національної музичної культури, має індивідуальні риси виконавської презентації, що надає їм неповторної оригінальності, а їх представників виводить на Олімп світового музичного мистецтва.

Перспективи подальших досліджень обраної теми полягають у вивченні традицій та новацій світової моделі диригентської освіти для впровадження її позитивних рис у вітчизняній сучасній диригентсько-виконавській практиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Макаренко, Г. (2006). *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Мурза, С. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Освітньо-професійна програма «Хорове та оперно-симфонічне диригування»* (2023). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені

- I. П. Котляревського. URL: <https://num.kharkiv.ua/share/docs/education/bakalavr/025/horove-operne-dyuguvannya/OPP.pdf>
- Плужніков, В. М. (2006). *Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ферендович, М. В. (2017). *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Borri, E. (Cur.) (2020). *La direzione d'orchestra italiana*. Atti del Convegno, Novara, Sala d'onore dell'Arengo, 25 novembre 2019. Varese: Zecchini Editore. URL: <http://www.zecchini.cloud/estratti/eborricantelli.pdf>
- Cavallini, I. (1998). *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte* Venice: Marsilio.
- Cavallini, I. (2011). Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e Novecento. In Marco Capra & Ivano Cavallini (Cur.), *Arturo Toscanini: Il direttore e l'artista mediatico*, (pp. 21–44). Lucca: Libreria Musicale Italiana. URL: https://www.academia.edu/77766676/Arturo_Toscanini_e_la_direzione_dorchestra_tra_Ottocento_e_Novecento
- DCPL 22 – Corso di diploma accademico di primo livello in direzione d'orchestra. Conservatorio di musica “F. A. Bonporti” di Trento (2023). URL: <https://www.conservatorio.tn.it/wp-content/uploads/2021/11/triennio-direzione-dorchestra.pdf>
- Grippaudo, I. (2013). Francesco Paolo Neglia, direttore d'orchestra. In (a cura di) A. Sciortino, *Percorsi di ricerca musicale all'ISSM «Toscanini»: Sull'interpretazione: Quaderni del «Toscanini», n. 1*, (pp. 31–46). Palermo: Centro di documentazione per la musica Ars Nova; Ribera (AG): Istituto Superiore di Studi Musicali «A. Toscanini». (Ser.: Piccola biblioteca Ars Nova). URL: https://www.conservatoriotoscanini.it/wp-content/uploads/2022/02/QuaderniDelToscanini_n.1.pdf
- Landriscina, A. (2009). Manuale di direzione. YUMPU. URL: <https://www.yumpu.com/it/document/read/18439460/andrea-ladriscina-manuale-di-direzione-come-dirigere-gruppi>
- Lualdi, A. (1949). *L'arte di dirigere l'orchestra: Antologia e guida*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Scaglia, C. (1929). *Guida allo studio della Direzione d'Orchestra: Consigli agli studenti della classe di Direzione d'Orchestra degli Istituti di Musica*. Milano: A. & G. Carisch & C.
- Selvini, M. (2022). *Bruno Walter. La porta dell'eternità*. Milano: Manzoni Editore.

REFERENCES

- Borri, E. (Ed.) (2020). *La direzione d'orchestra italiana* [The Italian orchestral conducting]. Atti del Convegno, Novara, Sala d'onore dell'Arengo, 25 novembre 2019 [Proceedings of the Conference, Novara, Hall of Honor of the Arengo, November 25, 2019]. Varese: Zecchini Editore. URL: <http://www.zecchini.cloud/estratti/eborricantelli.pdf> [in Italian].
- Cavallini, I. (1998). *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte* [The Conductor: Genesis and History of an Art]. Venice: Marsilio [in Italian].
- Cavallini, I. (2011). Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e Novecento [Arturo Toscanini and Orchestral Conducting between the Nineteenth and Twentieth Centuries]. In Marco Capra & Ivano Cavallini (Eds.), *Arturo Toscanini: Il direttore e l'artista mediatico* [Arturo Toscanini: The Conductor and the Media Artist], (pp. 21–44). Lucca: Libreria Musicale Italiana. URL: https://www.academia.edu/77766676/Arturo_Toscanini_e_la_direzione_dorchestra_tra_Ottocento_e_Novecento [in Italian].
- DCPL 22 – *Corso di diploma accademico di primo livello in direzione d'orchestra. Conservatorio di musica "F. A. Bonporti" di Trento* [DCPL 22 – First level academic diploma course in orchestral conducting. Conservatory of music "F. A. Bonporti" of Trento]. (2023). URL: <https://www.conservatorio.tn.it/wp-content/uploads/2021/11/triennio-direzione-dorchestra.pdf> [in Italian].
- Educational and professional program "Choral and opera-symphonic conducting"* (2023). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. URL: <https://num.kharkiv.ua/share/docs/education/bakalavr/025/horove-operne-dyryguvannya/OPP.pdf> [in Ukrainian].
- Ferendovycz, M. V. (2017). *Conducting art in the musical space of Lviv in the first third of the 20th century (source-based aspect)*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Grippaudo, I. (2013). Francesco Paolo Neglia, direttore d'orchestra [Francesco Paolo Neglia, conductor]. In A. Sciortino (ed.), *Percorsi di ricerca musicale all'ISSM «Toscanini»: Sull'interpretazione: Quaderni del «Toscanini»* [Paths of musical research at the ISSM «Toscanini»: On interpretation: Notebooks of «Toscanini»], n. 1, (pp. 31–46). Palermo: Centro di documentazione per la musica Ars Nova; Ribera (AG): Istituto Superiore di Studi Musicali «A. Toscanini». (Ser.: Piccola biblioteca Ars Nova [Little Ars Nova Library]). URL: https://www.conservatoriotoscanini.it/wp-content/uploads/2022/02/QuaderniDelToscanini_n.1.pdf [in Italian].

- Landriscina, A. (2009). *Manuale di direzione* [Manual on orchestra conducting]. YUMPU. URL: <https://www.yumpu.com/it/document/read/18439460/andrea-landriscina-manuale-di-direzione-come-dirigere-gruppi> [in Italian].
- Lualdi, A. (1949). *L'arte di dirigere l'orchestra: Antologia e guida* [The art of an orchestra conductor: Anthology and guide]. Milano: Ulrico Hoepli [in Italian].
- Makarenko, H. (2006). *Creativity of a conductor in the context of an integrative approach*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Murza, S. (2021). *The conductor's gesture as an instrumental and performance phenomenon: a comparative and technological approach*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Pluzhnikov, V. M. (2006). *The profession of a conductor and the ways of its formation in Western European theater and concert practice of the 19th century*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Scaglia, C. (1929). *Guida allo studio della Direzione d'Orchestra: Consigli agli studenti della classe di Direzione d'Orchestra degli Istituti di Musica* [A Guide to the Study of Orchestra Conducting: Advices to Students of the Orchestra Conducting Class of the Music Institutes]. Milan: A. & G. Carisch & C. [in Italian].
- Selvini, M. (2022). *Bruno Walter. La porta dell'eternità* [Bruno Walter. The Door of Eternity]. Milan: Manzoni Editore [in Italian].

Anastasiia Shnyriova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Ukrainian and World Music History;
a lecturer, the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: shnyrovaanastasiia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

Contemporary European conducting process: educational models

Statement of the problem. *The process of transformation of modern conducting art as a phenomenon of today's musical culture is characterized by multi-vector nature. Beside specifically musical skills, the art of conducting synthesizes a whole range of others ones, including comprehension of organizational and communication*

processes, openness to mastering modern electronic and digital technologies, knowledge of foreign languages. All this implies a thorough training of the future specialist. Considering the scale of the above components, as well as the significant role of them in the formation of an opera and symphony conductor, it is relevant to reveal the process of mastering this profession at the current stage.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is a theoretical justification of the principles of professional training of opera and symphony conductors of the 21st century in higher education institutions of Ukraine and Italy. The leading method of research in this article is the method of comparative analysis, which makes it possible to assess the advantages and disadvantages of European and domestic education systems in the field of professional training of opera and symphony conductors. The scientific novelty of the study is due to the fact that a comparative analysis of two educational models of opera and orchestra conducting, in Italy and in Ukraine, is carried out for the first time from own practical experience.

Research results and conclusion. After comparative analysis and systematizing the main criteria for obtaining professional competencies in the formation of a modern opera and symphony conductor, analyzing both of educational models, we note that in the Italian conservatories, as well as in Ukrainian institutions of higher musical education, the process of forming an orchestra conductor bases on a complex multi-functional system of components. If the Italian conducting education is aimed at raising, for the most part, the opera conductors, the Ukrainian conducting education is perceived as more diverse, which is supported by a common complex of theoretical and practical individual educational components.

Based on self-own experience of studying in Italian and Ukrainian institutions of higher education, we can conclude that both conducting schools are bright and original. Each of them is grounded on the traditions of national musical culture, has individual features of the performance presentation, which gives them an unique originality.

Keywords: opera and orchestra conducting; education; conducting art; modern conducting practice; Italian conducting tradition; Kharkiv conducting school.

Стаття надійшла до редакції 25 серпня 2024 року

Розділ 3.

АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.01(430)(092):784.071.2

DOI 10.34064/khnum1-7206

Німенська Жанна Валентинівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри сценічної мови
e-mail: j.nimenska@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4413-1876

**Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта:
принципи автентичного вокального виконання**

У сучасному музичному світі все більшу увагу привертає історично орієнтоване виконавство, й вокальне мистецтво не є винятком. Унікальною епохою в його історії є вокальна творчість Ф. Шуберта, засновника *deutsche Kunstlied* (німецької художньої пісні) як жанрового явища, разом із яким формувався й відповідний виконавський стиль. Втім відсутність усталеної виконавської моделі сучасної інтерпретації пісень австрійського митця, спричинена, зокрема, браком їх українських перекладів й відсутністю німецькомовної традиції їх виконання, ускладнює концертне життя шубертівських пісень в українському музичному просторі. Мета цього дослідження – сформувати виконавську парадигму *deutsche Kunstlied* Шуберта, придатну для сучасних українських «історичних виконавців». Дослідження базується на взаємодії принципів історизму та реконструкції, парадигмального аналізу, а також теорії історично інформованого виконавства (зокрема Н. Ключинської, 2022). Уведено поняття «виконавського архетипу» *deutsche Kunstlied*, який відтворюється на базі реконструкції інтерпретаційних засад, що склалися за безпосередньої участі Ф. Шуберта завдяки салонним концертам – «шубертіадам». Формування такого архетипу є передумовою адекватної інтерпретації шубертівських пісень в сучасному українському вокальному мистецтві. Новизна дослідження полягає також у розкритті виконавської специфіки «шубертіад», що відбувалися за життя композитора у 1815–1828 роках; визначенні специфіки вокального тембру та манери виконання ідеальних, на думку самого Ф. Шуберта, інтерпретаторів його пісень – Й. М. Фогля та К. фон Шонштайна; систематизації засад автентичного вокального виконання *deutsche Kunstlied* Шуберта. Обґрунтовано висновок,

що вокальний виконавський архетип їх інтерпретації має базуватися на сформованих за життя композитора принципах їх автентичного вокального виконання: театралізації, опернізації, концертності, салонності.

Ключові слова: німецька мистецька пісня; автентичне вокальне виконання; виконавський архетип; виконавська парадигма; шубертіада; тенор-баритон; театралізація; опернізація; концертність; салонність.

Постановка проблеми.

У сучасному музичному світі все більш важливе місце посідає історично інформоване виконавство, теорію якого в українському музикознавчому просторі було сформовано протягом першої чверті ХХІ століття. Націлену на вивчення історичних параметрів у сучасній інтерпретації музики минулого, теорію історично інформованого виконавства доречно поширювати на різні сфери музикування. Однією з цих сфер цілком обґрунтовано постає вокальне виконавство, яке в кожную історичну добу має специфічні ознаки жанрово-стильової інтерпретації музичних творів. Такою своєрідною добою в історії вокального виконавства є вокальна творчість Франца Петера Шуберта – фундатора *deutsche Kunstlied* (німецької мистецької пісні) як жанрового феномена, разом з яким було сформовано і відповідний виконавський стиль.

В українському вокальному мистецтві склалася важлива передумова для застосування принципів історично орієнтованого виконавства до інтерпретологічного вивчення шубертівської *deutsche Kunstlied*. «Історично інформоване виконавство відображає мистецьку культуру інтерпретації музики перерваних традицій», – вважає Н. Ключинська (2022: 15). «Перервана традиція» і є тією передумовою, що визначає функціонування шубертівської *deutsche Kunstlied* в українській вокально-виконавській культурі на сучасному етапі, тобто з 2014 року. «Переривання традиції» виконання шубертівської мистецької пісні в українському музичному просторі зумовлене рядом причин, серед яких важливе значення має відсутність українського перекладу всього корпусу пісень Ф. Шуберта, що ускладнює цілісне дослідження пісенного спадку композитора і його виконання в українських концертних програмах. Відсутня в сучасній Україні

й оригінальна німецькомовна традиція виконання шубертівської *deutsche Kunstlied*, хоча її дотримання є доречним з огляду на опору вербальних текстів пісень на сучасну композиторові німецьку поезію, а їх вокального інтонування – на принципи, властиві австрійській раннеромантичній культурі. Важливість наслідування австро-німецьких виконавських традицій у формуванні сучасного інтерпретаційного архетипу шубертівської пісні зумовлено й її авторським жанровим іменем – «*deutsche Kunstlied*»: до його структури композитором уведено *національне походження* мистецьких пісень, що підкреслює *необхідність його відтворення у виконавській інтерпретації*. Тому доцільним є формування виконавського архетипу *deutsche Kunstlied* на основі реконструкції тих його інтерпретаційних засад, які склалися за безпосередньою участю композитора завдяки, насамперед, виконанню пісень в домашніх концертах-«шубертіадах»¹; тобто слід ураховувати, що традиції виконання *deutsche Kunstlied* склалися за життя композитора. Формування такого архетипу набуває значення передумови адекватного інтерпретування взірців шубертівської *deutsche Kunstlied* в українському вокальному мистецтві наших днів. Доречно спиратися при цьому на інтерпретаційні принципи, сформовані протягом майже чверті століття, починаючи з легендарної «Маргарити за прядкою» («*Gretchen am Spinnrade*», 1814) до кінця життя Ф. Шуберта (1828).

Таким чином, у сучасному українському музикознавстві вивчення шубертівської *deutsche Kunstlied* з погляду її *виконавської специфіки* набуває особливої *актуальності*.

Останні дослідження і публікації за обраною темою доречно розподілити на дві групи. До першої з них слід віднести дослідження української музикознавиці Н. В. Ключинської (2022) щодо теорії історично орієнтованого виконавства (або автентичного виконання) як мистецького напрямку, базованого на поверненні до оригінального звучання музичної композиції, задуманого її автором і відтвореного

¹ Якщо вокальну партію пісень виконували, як правило, співаки, які входили до кола найближчих друзів композитора, то сам він був виконавцем фортепіанної партії, заклавши тим самим основи виконавської драматургії *deutsche Kunstlied*.

на основі інформації про виконавську практику певного історичного періоду. Історично орієнтоване виконавство передбачає, «поряд з емоційним пережиттям ..., й глибоке інтелектуальне прочитання твору» (Ключинська, 2022: 3). Саме таку взаємодію емоційного і раціонального, характерну для австро-німецькій традиції *Hauskonzert* кінця XVIII – першої половини XIX століття, що склалася за життя Ф. Шуберта в практиці виконання творів у стилі *Hausmusik* в численних домашніх концертах, слід відроджувати і в новітніх українських зразках концертного виконання німецької мистецької пісні, парадигма якого має формуватися сьогодні. Якщо Н. Ключинська пов'язує теорію історично орієнтованого виконавства з інтерпретаційними параметрами української партесної музики доби Бароко, то в нашій статті матеріалом для вибудовування новітньої виконавської парадигми, відповідної історико-художньому прообразу, є *deutsche Kunstlied* епохи раннього австрійського Романтизму.

До другої групи актуальних для нас досліджень належать німецькомовні праці, по-перше, довідково-інформаційного змісту; по-друге, спрямовані на вивчення німецької мистецької пісні Ф. Шуберта. Джерелом інформації довідково-біографічного характеру стали публікації Отто Ерїха Дойча (Deutsch, 1964, 1966) та Ернста Хілмара (Hilmar, 2003), де представлені документальні матеріали, які стосуються біографії Ф. Шуберта (серед них – спогади друзів композитора), а також дослідження Крістофера Х. Гіббса (Gibbs, 2000). Матеріал щодо специфіки виконання шубертівської *deutsche Kunstlied* можна знайти у документальних виданнях, здійснених німецькими дослідниками – Вернером Бодендорфом (Bodendorf, 2006), Максиміліаном та Лілі Шохов (Schochow, M. u. L., 1974), де наведено цінну інформацію історичного характеру, аналіз якої уможливило побудову моделі автентичного виконання шубертівських *deutsche Kunstlied* та відтворення її інтерпретаційного алгоритму в умовах сучасного українського вокального виконавства.

Мета статті – сформувати виконавську парадигму шубертівської *deutsche Kunstlied*, придатну для українських «історичних виконавців» (Ключинська, 2022: 3) першої чверті XXI століття. Цьому сприяє вирішення таких **завдань**:

- на основі реконструювання традицій інтерпретації шубертівської *deutsche Kunstlied* визначити її виконавський архетип;
- виявити виконавську специфіку «шубертіад», що відбувалися за життя композитора (протягом 1815–1828 років);
- установити особливості вокального тембру і виконавського стилю видатних інтерпретаторів шубертівської *deutsche Kunstlied* – Й. М. Фогля і К. фон Шонштайна, виконавську манеру яких сам композитор вважав досконалою;
- систематизувати принципи вокальної інтерпретації шубертівських німецьких мистецьких пісень як засадничі з погляду автентичного вокального виконавства та його запровадження в українську вокальну культуру XXI століття.

Методологія дослідження зумовлена його темою, метою та завданнями. Формування виконавської парадигми шубертівської *deutsche Kunstlied*, як і дослідження виконавського архетипу останньої, потребувало взаємодії декількох методичних підходів, а саме, застосування принципів історизму і виконавської реконструкції в опорі на положення теорії історично орієнтованого виконавства (Ключинська, 2022), методів парадигмального аналізу та моделювання.

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає у розробці засад виконавської парадигми шубертівської *deutsche Kunstlied*, задля чого до роботи уведено поняття «виконавський архетип»; у розкритті виконавської специфіки «шубертіад», що відбувалися за життя композитора; визначенні особливостей вокального тембру і виконавської манери ідеальних, за думкою самого Ф. Шуберта, інтерпретаторів його пісень – Й. М. Фогля та К. фон Шонштайна; систематизації принципів автентичного вокального виконання шубертівської німецької мистецької пісні, які склалися за життя композитора.

Виклад основного матеріалу.

Das deutsche Lied як цілісний художній феномен має багаторічну історію розвитку, яка розпочалася задовго до початку шубертівської доби. Це розвинена жанрово-стильова система з різноманітними внутрішніми механізмами багатовимірної взаємодії смислових рівнів і засобів виразності, серед них і виконавських. У творчості Франца Шуберта (1797–1828) *das deutsche Lied* перетворилася

на *deutsche Kunstlied*, відтворивши змістові властивості раннього музично-поетичного романтизму, набувши значення взірця для подальшого розвитку не тільки європейських, але й позаєвропейських культур². Саме *deutsche Kunstlied* шубертівського взірця сприяла історико-художньому прогресу німецькомовної пісенної культури у вокальній творчості Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса. Виникнення оригінального жанрового імені – *deutsche Kunstlied* (німецька мистецька пісня) слід відзначити осібно, оскільки нова назва відбиває процес романтизації німецької (німецькомовної) пісні, що перетворюється на *авторське явище* з притаманними йому специфічними ознаками та принципами, які закарбувалися й у виконавському архетипі.

У творчості Ф. Шуберта *deutsche Kunstlied* набуває функції саморозкриття внутрішнього світу художника, стає виразом романтичного духу, поданого крізь жанрову призму німецькомовної пісні як результату єдності музики і поезії. Шубертівську *deutsche Kunstlied* вирізняє жанрова і структурна розмаїтість. Її репрезентують як твори з доволі простою змістово-сюжетною основою і сталою формотворчою логікою (наприклад, куплетні пісні), так і розгорнуті балади з наскрізною драматургією та ознаками симфонічного мислення («*Gretchen am Spinnrade*», «*Erlkönig*»), а також цикли пісень (*Liederzyklen*) – «Прекрасна млинарка» («*Die schöne Mullerin*», 1823) і «Зимовий шлях» («*Winterreise*», 1827) на вірші Вільгельма Мюллера. Особливого значення набуває видана друзями композитора після його смерті збірка «Лебедина пісня» («*Schwanengesang*») – взірць пізнього стилю Ф. Шуберта.

Формуванню традиції художнього прочитання *deutsche Kunstlied*, на які доцільно спиратися при створенні *актуальної виконавської інтерпретації*, значною мірою сприяли так звані «шубертіади» – організовувані прихильниками генія Ф. Шуберта концерти (салони), де ще за життя композитора виконувалася його музика. Шубертіади відбувалися протягом майже всього творчого життя митця. Перша з них відбулася 1815 року, коли 18-річний композитор, автор перших шедеврів (серед них – «Маргарита за прядкою» – «*Gretchen am*

² Зокрема китайської (У Хун Юань, 2014).

Spinnrade» на слова Й. В. Гете, 1814), робив перші визнані кроки на творчому шляху до музичного Олімпу, тоді як остання – напередодні передчасної смерті митця 1828 року (Gibbs, 2000: 75). Починаючи з 1822 року, тобто на порозі заключного періоду творчого шляху, Ф. Шуберт і сам почав вживати назву «шубертіада» (*Schubertiade*), як свідчать його листи (див. Deutsch, 1964: 173), немовби визнаючи її доречність і заповідаючи її музикантам майбутнього. Отже, виконавська традиція щодо інтерпретації шубертівських пісень була сформована у прижиттєвий період творчості композитора протягом 13 років (1815–1828) його творчої діяльності у співдружності з прихильниками його генія.

Саме шубертіади стали джерелом формування прижиттєвої традиції інтерпретації творів австрійського композитора – як інструментальних, так і вокальних. На цих музичних зустрічах Ф. Шуберт виступав не тільки як композитор, але і як піаніст-виконавець, створюючи фортепіанні партії з урахуванням власних піаністичних можливостей, своєрідності власного відчуття виразності інструмента. Як автор і виконавець фортепіанної партії *deutsche Kunstlied*, Ф. Шуберт сприяв утворенню цілісного (тобто вокально-інструментального) архетипу виконавської інтерпретації взірців власного пісенного спадку. Адже жанровою ознакою *deutsche Kunstlied*, що відбилася й на виконавському архетипі, є значущість виразної ролі фортепіанної партії, яка сприяє розкриттю художнього змісту твору.

Першими австрійськими співаками, які були долучені композитором до виконання *deutsche Kunstlied*, були Йоганн Міхаель Фогль (Joann Michael Vogl, 1768–1840) і барон Карл фон Шонштайн (Carl von Schönstein, 1796–1876). Якщо Й. М. Фогль почав брати участь у шубертіадах від 1817 року, коли відбулося його знайомство з Ф. Шубертом (Deutsch, 1964: 51), тобто два роки потому від початку цих творчих зустрічей, то К. фон Шонштайн долучився до них після 1818 року, коли познайомився з композитором в домі князів Естергазі, й відтоді присвятив себе майже виключно популяризації його пісень, також і в аристократичних колах – завдяки своєму статусу (Parsch, & Reitterer, 1999: 94), залишившись незмінним

виконавцем шубертівських вокальних творів до останніх днів життя композитора.

У виконанні Й. М. Фогля – першого великого інтерпретатора пісень Шуберта – твори композитора вперше здобули слухацьке визнання у віденських салонах і під час гастрольних мандрів по містах Європи. Принципи виконання шубертівських пісень, на які спирався Й. М. Фогль, були сформовані у безпосередньому спілкуванні з їх автором. «У “Шубертіадах”, ініційованих Шобером, він проявив себе як видатний інтерпретатор пісень Шуберта. На початку березня 1821 р. Ф[огль] виконав “*Erlkönig*” Шуберта у “Великій музичній академії” в *Kärntnertortheater* – і таким чином виказав себе, за оцінкою *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*, “майстром декламаційного співу”. Це згодом стало характерним для нього і як для виконавця пісень [...]. Шуберт описав співпрацю з ним як ідеальну і нечувану: “[...] Фогль співає, а я акомпаную, [...] ми уподібнюємось одному цілому в такий момент” (Лист до брата Фердинанда, 12.9.1825). Тим не менш, Ф[огль] також адаптував пісні Шуберта до власного голосу, додаючи паузи, виконавські знаки та прикраси [...], що, безумовно, відповідало звичайній практиці того часу, яку Шуберт також прийняв» (Dütt, 2020).

Стосовно К. фон Шонштайна зауважимо, що, на думку самого композитора, він був ідеальним інтерпретатором його пісень. «Шуберт високо цінував пісенні інтерпретації Шонштайна і неодноразово враховував особливості його вокального діапазону» (Parsch, & Reitterer, 1999: 94). Про визнання К. фон Шонштайна видатним виконавцем пісень Ф. Шуберта свідчить присвята йому композитором циклу «Прекрасна млинарка» (там само) на честь початку їх творчої співпраці. Леопольд фон Зонляйтер (один із відданих друзів і покровителів Ф. Шуберта) характеризував К. фон Шонштайна як «можливо, найкращого співака пісень Шуберта» (Carl von Schönstein, 2019).

Важливе значення у формуванні прижиттєвої традиції інтерпретації шубертівських пісень мала виконавська спадкоємність, що пов’язувала Й. М. Фогля і К. фон Шонштайна – представників різних генерацій австро-німецького вокального мистецтва першої чверті XIX століття. «За його власним твердженням, Шонштайн взяв за зразок стиль

виконання Йоганна Міхаеля Фогля ...» (Partsch, & Reitterer, 1999: 94), тобто перейняв від нього основи стилістики відтворення піснених шедеврів Шуберта з огляду на специфіку власного голосу. Адже, за свідомством друзів Ф. Шуберта, голос К. фон Шонштайна був дещо вищим за голос Й. М. Фогля (Carl von Schönstein, 2019).

При цьому обидві співаки мали спільний тип голосу – *тенор-баритон*, що підкреслює єдність вокальних уподобань Ф. Шуберта на різних етапах становлення його пісенного мистецтва. Отже, домінування тенорового діапазону при збереженні баритонального забарвлення, яке вирізняло вокалістів – учасників шубертіад, що відбувалися за життя композитора протягом 13 років – слід відзначити як ідеальне для виконання шубертівських пісень. З огляду на подібну темброву єдність, слід припустили, що композитор віддавав перевагу саме тенору-баритону як голосу, що найповніше відповідав його еталону виконання власної вокальної музики. За умов тлумачення шубертівських *deutsche Kunstlied* як автобіографічних сповідей, що цілком в дусі романтичного світобачення в мистецтві (Рощенко, 2006), доречним видається висновок, що саме амплуа тенора-баритона відповідало внутрішньому голосу композитора, голосу його душі, відтвореному в піснях. Отже, ці темброві преференції необхідно враховувати при формуванні засад автентичного вокального виконання шубертівських *deutsche Kunstlied*.

З погляду класифікації вокальних голосів, *тенор-баритон* трактується неоднозначно. У сучасній виконавській практиці цей тип голосу найчастіше вважають *підвидом тенора* з баритональним тембром – «баритонального тенора або міцного тенора (*tenore robusto*). Ці тенорові голоси є найважчими та найнижчими з усіх тенорових голосів. Співакам, ... можливо, зрештою доведеться вибирати між навчанням як баритона чи тенора» (O'Connor, 2022). У такому випадку головною ознакою цього різновиду голосу постає його *тенорова* темброва специфіка, тоді як баритональне забарвлення набуває значення певного додаткового ефекту звучання. Поруч із тим, існує франко-німецька традиція розглядати чоловічий голос із теситурою між тенором і баритоном як «*найвищий баритон*» (Dolmetsch Online., 2006), який має й тенорові ознаки, що отримав

назву «*bariton-Martin*». «Цей термін являє собою класифікацію баритонального голосу, названу на честь Жана Блеза Мартіна, французького співака з *Opera Comique*. Він прославився своїм проникливим виразним голосом. Порівняно з характерним драматичним баритоном, цей вокальний діапазон більш чарує, завдяки легкості молодого героя та сповненого юності закоханого. Це також відбивається в доволі теплому і яскравому тоні» (Bariton-Martin, n.d). Баритон-Мартін був найбільше затребуваним «у французькому репертуарі (Фауст і багато героїв французької оперети)» (Dolmetsch Online., 2006), де «ілюстрував цей більш легкий, гнучкий стиль у перші десятиліття 19 століття» (Huizenga, 2011), але мав відповідники й на інших європейських оперних сценах, а отже має італійську назву «*baritono leggero*» та її англійський еквівалент «*light baritone*» (тобто «легкий баритон»). Існує також узагальнена назва для подібного типу голосу – баритенор (англ. *baritenor*, *bari-tenor*, італ. *baritenore*) – «баритональний співочий голос із практично теноровим діапазоном» (Webster's ... Dictionary, 1961: 176).

Безумовно, для відтворення шубертівської виконавської традиції у сучасному вокальному українському мистецтві логічно спиратися на прийняте в німецькій музичній культурі тлумачення виразових і технічних можливостей, властивих голосу *bariton-Martin* або *bariton-tenor*. Тобто на визнання переважної ролі *баритонального* тембру тенора, що відповідає шубертівській традиції. Поруч з тим, у сучасній виконавській часопросторовій ситуації можливим є й тлумачення улюбленого шубертівського вокального тембру як такого, де проявляються ознаки і тенора, і баритона. Так, німецький дослідник П.-М. Фішер додатково вирізняє у спектрі баритонових тембрів *тенор-баритон* (тенор глибокий, важчий) і *баритон-тенор* (баритон високий), поруч із середнім баритоном (героїчним) та бас-баритоном (Fischer, 1998: 192).

На основі методу реконструкції, спрямованого на відтворення вокально-тембрового еталону виконання шубертівських *deutsche Kunstlied*, систематизуємо риси, що вирізняли виконавську манеру Й. М. Фогля і набули свого розвитку у мистецтві К. фон Шонштайна.

Визначаючи специфіку голосів обраних Шубертом для виконання його пісень артистів, зауважимо, що вони володіли мистецтвом не лише камерного (що, здавалося б, продиктовано жанром, який є предметом нашої уваги), але й оперного співу. Наприклад, дебют Й. М. Фогля як співака (1795) відбувся у Віденській державній опері. Виконавцем шубертівських пісень Й. М. Фогль став у той час, коли здобув визнання як придворний оперний співак та непересічний актор: «...багато ... ролей, особливо в операх Шуберта, були створені спеціально для нього. Прославлений і відзначений сучасниками як зразковий актор, Ф[огль] час від часу працював режисером і постановником» (Dürt, 2020). Завдяки Й. М. Фоглю, театральність та «оперність», іманентно властиві пісням Ф. Шуберта, набули у прижиттєвих інтерпретаціях *deutsche Kunstlied* відповідного виконавського втілення. Ураховуючи дещо учнівське ставлення К. фон Шонштайна до манери виконання, сформованої у творчості Й. М. Фогля, наголошено на збереженні принципів *театралізації* та *опернізації* і у його виконавських інтерпретаціях.

Як аргументи на користь об'єктивності положень щодо виконавської театралізації та опернізації шубертівських пісень, наведемо деякі факти творчої біографії композитора.

По-перше, потрібно враховувати велике значення, яке Ф. Шуберт надавав музично-драматичним творам. У своїх п'яти операх і 11-ти зінгшпілях він опрацьовував, зокрема, німецьку вокально-театральну манеру співу. Першою творчою спробою в музично-театральній сфері став зінгшпіль 1811 року «*Der Spiegelritter*» – «Лицар дзеркала», коли юному композиторові було 14 років, а над п'ятою оперою, «Граф фон Гляйхен», Ф. Шуберт працював у останні роки життя (1827–1828, твір залишився незакінченим). Тобто для Ф. Шуберта музично-драматичний спів, до якого він звертався фактично протягом усього творчого шляху довжиною в 17 років, був важливою частиною його багатоманітного творчого доробку. Оскільки різні жанрові сфери творчості Ф. Шуберта були тісно пов'язані, безпосередніми впливами позначене й вокальне інтонування в його оперних творах та піснях.

По-друге, необхідно зауважити, що театральність музичного мислення Ф. Шуберта цілком поширюється і на його пісенний стиль. Про важливість музично-театральної діяльності у творчості композитора свідчить його намір отримати в 1826 році вільну на той час посаду віце-капельмейстера Придворної капели (після виходу А. Сальєрі на пенсію) (Deutsch, 1966).

Доречність театралізованого виконання шубертівських пісень зумовлена їх інтерпретацією композитором як своєрідних оперних сцен у жанрі оповіді. Серед подібних пісень відзначимо, перш за все, ранні балади композитора «*Gretchen am Spinnrade*» і «*Erlkönig*» (обидві – на слова Й. В. Гете). Перша з них створена на основі фрагменту трагедії Гете «Фауст», де збережено таку властиву шедевр геніального німецького поета якість, як театральність, тоді як сама шубертівська пісня має ознаки драматичного монологу. Що стосується балади «*Erlkönig*», то про доречність театралізованого виконання цієї вокально-фортепіанної «партитури» свідчить така риса епічного стилю в музиці, як внутрішня діалогізація монологічного способу викладення, що спостерігається в мистецтві Ф. Шуберта. Відзначимо, що в кожній із шубертівських пісень театралізація, що потребує одночасно і опернізації виконання, проявляється специфічним чином. Це означає, що співак, готуючись до виконання шубертівських мистецьких пісень, має знаходити індивідуальні оперно-театральні риси, що вирізняють кожну з них. Опернізація і театралізація набувають значення загальних якостей шубертівського вокально-пісенного стилю, відбиваючись у виконавській драматургії. Отже, вимогами до сучасного співака, що виконує *deutsche Kunstlied* Ф. Шуберта, стають високий рівень *артистизму*, поєднання якостей пісенності й камерності з театральністю й оперністю.

Сполучення принципів салонності, камерності, театральності, оперності і концертності слід вважати традицією виконання німецьких мистецьких пісень Ф. Шуберта, що кристалізувалася у художній практиці шубертіад, які мали місце за життя композитора і являли собою «непублічні події, присвячені переважно або виключно його музиці» (Gibbs, 2000: 74). Шубертіади зазвичай давались найбільш близькими друзями композитора та його покровителями, «вони

пропонували неформальну, товариську атмосферу, що часто передбачала декламації, їжу, випивку й танці» (там само). Панував дух вільного творчого спілкування, характерний для музичних салонів (*Musiksalon*) і домашнього музикування (*Hausmusik*); водночас, це були концерти, де композитор, оточений колом друзів, поставав як автор і виконавець власних творів, зокрема пісень. Як приватні салонні заходи, що проходили в тісному колі однодумців, шуберіади вирізняла камерність, відсутність ієрархічного розподілу художнього часопростору на сцену і зал із публікою, що сприяло творчому єднанню художника і слухачів. Слухачі розміщувалися у безпосередній близькості до головного героя шубертіад, оточуючи його вільно начертаним «колом», отже, виконання музики породжувало відчуття стихійного спільного творчого натхнення, що ставало передумовою для створення все нових музично-поетичних композицій.

Спільне почуття переживання дива, що немов відбувалося просто на очах слухачів, передають картини австрійських художників Моріца фон Швінда (1804–1871) і Юліуса Шміда (1854–1935) зі спільною назвою «Шубертіада», відтворюючи той романтичний дух, що охоплював присутніх під час виконання Ф. Шубертом своєї музики. Головним героєм обох картин є композитор, який грає на клавирі. На картині М. фон Швінда Ф. Шуберт постає у колі друзів і однодумців, портретні риси яких втілені художником. Це, перш за все, Й. М. Фогль, зображений в безпосередній близькості від композитора (у такий спосіб на картині показаний їх виконавський дует). Серед присутніх можливо впізнати й вірних друзів Ф. Шуберта – Йозефа фон Шпауна, Франца Лахнера, Вільгельма Рідера, Леопольда Купельвайзера, Франца фон Шобера, Франца Грільпарцера і Кароліну Естергазі – ученицю й нерозділене кохання Шуберта (у маєтку молодой прекрасной княгині відбулося й знайомство композитора з Карлом фон Шонштайном). Серед портретів друзів Шуберта художник розмістив і власний автопортрет: молодший сучасник композитора, він додав себе до кола старших за віком його прихильників. Така «сміливість» художника мала об'єктивне підґрунтя: з 1821 року юний Моріц фон Швінд став постійним відвідувачем шубертіад, а його талант живописця Шуберт високо оцінив. Обидві

картини присвячені пам'ятним шубертівським датам: картина М. фон Швінда (1868) – 40-річчю смерті композитора; картина Ю. Шміда (1897) – 100-річчю від дня його народження. Отже, обидві картини передають характерну для шубертіад салонну атмосферу *Haustmusik*, відтворення якої може поставати як одне із джерел формування виконавського архетипу *deutsche Kunstlied*. «Шубертіади були, безперечно, подіями, але також, можливо, станом ума, і з цієї причини вони продовжуються до наших днів у формі численних концертів і фестивалів по всьому світу» (Gibbs, 2000: 74–75).

Як мистецький проєкт, шубертіади не втрачають своєї актуальності у XX–XXI століттях, перетворившись з 1976 року на щорічні шубертівські фестивалі, що проводяться в Австрії. Ініційовані німецьким баритонем Германом Оскаром Карлом Бруно Пресем, новітні шубертіади зберігають салонні традиції виконання вокального спадку австрійського композитора. Приєднання українських співаків до сучасних шубертівських проєктів постає як переконливий аргумент на користь доцільності будування виконавської моделі інтерпретації пісень Ф. Шуберта у XXI столітті на відродженні принципів їх автентичного вокального прочитання, що склалися за життя композитора в творчій атмосфері шубертіад.

Висновки.

В основу актуальних виконавських версій шубертівських *deutsche Kunstlied*, які мають набути значення виконавського архетипу в українському вокальному мистецтві першої чверті XXI століття, покладено принципи історично орієнтованого виконавства. Формування *актуальної виконавської інтерпретаційної парадигми* шубертівської *deutsche Kunstlied* в Україні передбачає дотримання традиції її художнього виконання, що склалася за життя композитора завдяки шубертіадам (протягом 1815–1828 років).

У пропонованій роботі визначено принципи, характерні для прижиттєвої практики інтерпретації *deutsche Kunstlied* Ф. Шуберта, які уможливають історично орієнтоване вокальне виконання його творів. Їх усвідомлення та систематизація є передумовою успішності побудови моделі історично орієнтованої виконавської інтерпретації шубертівської *deutsche Kunstlied*, якою доцільно надихатися сучасним

українським співакам. У якості таких принципів виступають пісенність і оперність, театральність і сценічність, салонність і концертність, інтимність домашнього музикування і артистизм. Таким чином, до українського співака-інтерпретатора *deutsche Kunstlied* Ф. Шуберта висувається вимога гармонічного поєднання названих принципів, що виникли у виконавських концепціях ще за життя композитора, задля дотримання автентичного виконавського архетипу шубертівського пісенно-вокального стилю.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні традицій інтерпретації шубертівських мистецьких пісень як передумови усвідомлення специфіки їх історично орієнтованого виконання. Серед першорядних завдань слід виокремити визначення шубертівського вокального стилю, притаманного *deutsche Kunstlied* як системно організованому художньому об'єкту.

ЛІТЕРАТУРА

- Ключинська, Н. В. (2022). *Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького)*. (Дис. ... д-ра філософії). Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів. https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/12/diss_Kliuchynska.pdf
- Рощенко, О. Г. (2006). *Діалектика міфологем і нова міфологія музичного романтизму*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- У Хун Юань (2014). *Китайська художня пісня: теорія і історія жанру*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Bariton-Martin (n.d). *Theaterkompass*. <https://theaterkompass.de/fachbegriffe/bariton-martin>
- Bodendorf, W. (Hrsg.) (2006). *Franz Schubert – die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. (Band 3). Hildesheim: Georg Olms.
- Carl von Schönstein (2019). *Austria-Forum*, vom 06.02. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Carl_von_Sch%C3%B6nstein [in German].
- Deutsch, O. E. (Hg.). (1964). *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter. <https://archive.org/details/schubertdiedokum0000deut/mode/2up>

- Deutsch, O. E. (Hg.). (1966). *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. (2. Auflage). Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- Dolmetsch Online, Music Dictionary Vm-Vz (2006). Archived 14 June 2006 at the Wayback Machine. <https://www.dolmetsch.com/defsv2.htm>
- Dürr, W. (2020). Vogl, Johann Michael. In *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 27, (S. 40–41). Berlin: Duncker & Humblot. [Online-Version]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118768964.html#ndbcontent>
- Fischer P.-M. (1998). *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Gibbs, Ch. H. (2000). *The Life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press. https://books.google.fr/books?id=R3_PTmcjHcC&pg=PA74&dq=schubertiades#v=onepage&q=schubertiades&f=false
- Hilmar, E. (Hrsg.) (2003). *Franz Schubert. Dokumente 1801–1830. Erster Band: Texte, Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen. Addenda und Kommentar*. Tutzing: Hans Schneider. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Institut, Band10/2).
- Huizenga, T. (2011). Talk Like An Opera Geek: Breaking Down Baritones. *Deceptive Cadence. From NPR Classical*, Decemder 14. <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/12/14/143706798/talk-like-an-opera-geek-breaking-down-baritones>
- O'Connor, K. (2022). How to Determine Singing Range and Vocal Fach (Voice Type). *Sing Wise*. <https://www.singwise.com/articles/how-to-determine-singing-range-and-vocal-fach-voice-type>
- Partsch, E. W., & Reitterer, H. (1999). *Schönstein, Karl Frh. von*. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*, Band 11, S. 94. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schochow, Maximilan u. Lilly (Hg.) (1974). *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. Vollständig gesammelt und kritisch herausgegeben*. (2 Bde). Hildesheim / NY: Georg Olms.
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language (Unabridged) (1961). Philip Babcock Gove & The Merriam-Webster Editorial Staff (Eds.). Springfield, MS: Merriam-Webster Inc.

REFERENCES

- Bariton-Martin (n.d). *Theaterkompass*. <https://theaterkompass.de/fachbegriffe/bariton-martin> [in German].

- Bodendorf, W. (Ed.) (2006). *Franz Schubert – die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. [Franz Schubert – the texts of his monophonic and polyphonic songs and their poets]*. (Vol. 3). Hildesheim: Georg Olms [in German].
- Carl von Schönstein (2019). *Austria-Forum*, from 06.02. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Carl_von_Sch%C3%B6nstein [in German].
- Deutch, O. E. (Ed.). (1964). *Schubert. Die Dokumente seines Lebens [Schubert. The documents of his life]*. Kassel: Bärenreiter. <https://archive.org/details/schubertdiedokum0000deut/mode/2up> [in German].
- Deutsch, O. E. (Ed.). (1966). *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde [The memories of his friends]*. (2nd ed.). Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel [in German].
- Dolmetsch Online, Music Dictionary Vm-Vz (2006). Archived 14 June 2006 at the Wayback Machine. <https://www.dolmetsch.com/defsv2.htm> [in English].
- Dürr, W. (2020). Vogl, Johann Michael. In *Neue Deutsche Biographie (NDB) [New German Biography (NGB)]*, Vol. 27, (pp. 40–41). Berlin: Duncker & Humblot. [Online-Version]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118768964.html#ndbcontent> [in German].
- Fischer P.-M. (1998). *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung [The singer's voice: Analysis of its function and performance – History and methodology of voice training]*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler [in German].
- Gibbs, Ch. H. (2000). *The Life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press. https://books.google.fr/books?id=R3_PTmcjHcC&pg=PA74&dq=schubertiades#v=onepage&q=schubertiades&f=false [in English].
- Hilmar, E. (Ed.). (2003). *Franz Schubert. Dokumente 1801–1830*. Erster Band: Texte, Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen. Addenda und Kommentar [*Franz Schubert. Documents 1801–1830*. First Volume: Texts, Programs, Reviews, Advertisements, Obituaries, Music Supplements and Other Printed Sources. Addendum and Commentary]. Tutzing: Hans Schneider. (Publications of the International Franz Schubert Institute, Vol. 10/2) [in German].
- Huizenga, T. (2011). Talk Like An Opera Geek: Breaking Down Baritones. *Deceptive Cadence. From NPR Classical*, Decemder 14. <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/12/14/143706798/talk-like-an-opera-geek-breaking-down-baritones> [in English].
- Kliuchynska, N. V. (2022). *Historically informed performance and rhetorical parameters of modern interpretation of the Ukrainian part song*

- (on the example of M. Dyletsky's and I. Domaratsky's works). (PhD diss.). Ivan Franko National University of Lviv. Lviv. https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/12/diss_Kliuchynska.pdf [in Ukrainian].
- O'Connor, K. (2022). How to Determine Singing Range and Vocal Fach (Voice Type). *Sing Wise*. <https://www.singwise.com/articles/how-to-determine-singing-range-and-vocal-fach-voice-type> [in English].
- Partsch, E. W., & Reitterer, H. (1999). Schönstein, Karl Frh. von. In *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL) [Austrian Biographical Lexicon 1815–1950 (ÖBL)]*, Vol. 11, P. 94. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [in German].
- Roschenko, O. H. (2006). *The Dialectics of Mythologeme and the New Mythology of Musical Romanticism*. (Extended abstract of Dr. habil. diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Schochow, Maximilan and Lilly (Eds.) (1974). *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. Vollständig gesammelt und kritisch herausgegeben [Franz Schubert. The texts of his monophonic songs and their poets. Completely collected and critically edited]*. (Vols. 1–2). Hildesheim / NY: Georg Olms [in German].
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language (Unabridged) (1961). Philip Babcock Gove & The Merriam-Webster Editorial Staff (Eds.). Springfield, MS: Merriam-Webster Inc. [in English].
- Wu Hong Yuan (2014). *Chinese art song: Theory and history of the genre*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Zhanna Nymenska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Lecturer, the Department of Stage Language
e-mail: j.nimenska@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4413-1876

German art song in F. Schubert's work: principles of authentic vocal performance

Statement of the problem. In the modern musical world, an increasingly important place is occupied by a historically informed performance aimed at reproducing authentic sound parameters in a modern interpretation of the music of the past. It is appropriate to extend the theory of historically informed

performance to various areas of music making, one of which is vocal art. An unique era in its history is the vocal work by F. Schubert, the founder of *Deutsche Kunstlied* (German art song) as a genre phenomenon, along with which the corresponding performance style was formed. "Historically informed performance reflects the artistic culture of interpreting music of interrupted traditions," says N. Kliuchynska (2022: 15). The "interruption of tradition" of performing Schubert's art song in the Ukrainian musical space is due to a number of reasons, among which the absence of its Ukrainian translations has great importance, making their performance in Ukrainian concert programs difficult. There is no German-speaking tradition of performing Schubert's *Deutsche Kunstlied* in modern Ukraine, although its observance seems appropriate. It is also expedient to form a performing archetype of *Deutsche Kunstlied*, and precisely on the basis of the reconstruction of those of its interpretative principles that were formed with the direct participation of the composer during his lifetime, thanks, in particular, to home concerts-*"Schubertiads"*. The formation of such an archetype becomes a prerequisite for adequate interpretation of the models of Schubert's *Deutsche Kunstlied* in Ukrainian vocal art of our days.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to form a performance paradigm of Schubert's *Deutsche Kunstlied*, suitable for contemporary Ukrainian «historical performers». The study based on interaction of the principles of historicism and reconstruction, paradigmatic analysis, as well as the theory of historically informed performance (in particular by N. Kliuchynska, 2022). The novelty of the research lies in the development of the principles of the performance paradigm of Schubert's *Deutsche Kunstlied*, for that the concept of "performance archetype" was introduced; in revealing the performance specificity of the *"Schubertiads"* that took place during the composer's lifetime; in determining the features of the vocal timbre and performance manner of the ideal, according to F. Schubert himself, interpreters of his songs – J. M. Vogl and C. von Schönstein; in systematizing the principles of authentic vocal performance of Schubert's German art song, which developed during the composer's lifetime.

Research results. As a basis for the formation of a current interpretation model of Schubert's *Deutsche Kunstlied* in Ukraine, it is appropriate to lay the traditions of its artistic reading, which developed during the composer's lifetime thanks to the *"Schubertiades"* – salon concerts organizing by friends and admirers of Schubert, where his music was performing. It was the *Schubertiades*, which took place throughout almost the entire creative life of the composer (1815–1828), that became the source of the life-time tradition of interpreting his works. The first Austrian singers who were involved by the composer in the performance of *Deutsche*

Kunstlied were Johann-Michael Vogl (1768–1840) and Baron Carl von Schönstein (1796–1876). Both singers, who had a common voice type – tenor-baritone, were outstanding interpreters of the composer's works. Both artists mastered the art of not only chamber, but also opera singing. For example, J.-M. Vogl became a performer of Schubert's songs, when gained recognition as a court opera singer and wonderful actor. Therefore, the theatrical and operatic traits inherent in F. Schubert's songs, acquired a corresponding performance presentation in the lifetime performances of the *Deutsche Kunstlied*. The appropriateness of the theatrical performance of Schubert's songs is evidenced by the composer's interpretation of them as opera scenes in the narrative genre (ballads "Gretchen am Spinnrade" and "Erlkönig" with lyrics by Goethe, and other). This means that the singer, preparing for the performance of Schubert's art songs, must find specific operatic and theatrical peculiarities that distinguish each of them. Therefore, a high level of artistry is required from a modern singer, a combination of the properties of the chamber song, theatrical and operatic drama in the performance of F. Schubert's *Deutsche Kunstlied*.

Conclusion. *The tradition of performing Schubert's German art songs, which was formed during the composer's lifetime, should be considered a peculiar combination of the principles of salon, chamber, theatricality, opera and concert performance, which were characteristic of the performing practice of Schubertiades. These artistic projects have not lost their relevance in the 20th and 21st centuries, turning into annual Schubert festivals held in Austria since 1976. The joining of Ukrainian singers to modern Schubert projects appears as a convincing argument in favor of the expediency of building a performance paradigm for modern interpreting Schubert's songs based on the principles of their authentic vocal performance, which developed during the composer's lifetime in the creative atmosphere of Schubertiades.*

Keywords: German art song; authentic vocal performance; performance archetype; performance paradigm; Schubertiade; tenor-baritone; theatrical and operatic performance; concert performance; salon performance.

Стаття надійшла до редакції 29 серпня 2024 року

УДК: 792.028.67:78.087.6
DOI 10.34064/khnum1-7207

Хуторська Анна Йосифівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри сценічної мови
e-mail:anna.khutorska@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

Вокальна пародія у виконавському мистецтві (на прикладі творчості актора)

Вокальна пародія як жанр, де саме виконавець (співак чи актор) є автором художнього артефакту, який репрезентовано публіці, поки лишається поза увагою вітчизняного музикознавства. Новизна вибраного дискурсу потребувала окреслення актуального стану наукових підходів до понять «пародія» та «пародіювання», що фігурують у працях як українських, так і закордонних учених, які представляють мистецтвознавство та інші галузі гуманітаристики. У статті досліджується специфіка вокальної пародії, яка пов'язана з проблемою авторства та зумовлена наявністю декількох структурних рівнів, на яких відбувається пародіювання першоджерела. Окреслено особливості акторського втілення співацького компонента вокальної пародії та загальні риси пародіювання, які притаманні усім виконавцям, чия творчість пов'язана з цим жанром. Розглянуто три групи об'єктів вокальної пародії. Підсумовано, що відносно першоджерела вокальна пародія диференціюється на пряму та непряму. Для позначення новоствореного поетичного або прозового тексту вокальної пародії запропоновано словосполучення «альтернативний текст».

Ключові слова: вокальна пародія; пародіювання; виконавське мистецтво; виконавська інтерпретація; пряма та непряма пародія; альтернативний текст; творчість актора.

Постановка проблеми.

Протягом усієї історії культури людства представники різних галузей виконавського мистецтва активно долучалися до жанру пародії та застосовували принципи пародіювання при створенні

художніх артефактів. Ставлення соціуму та культурних інституцій до результатів цієї творчості істотно різнилося: від повного неприйняття, засудження та переслідування – до визнання та утвердження пародії як естетично прийнятного джерела натхнення. Пародіювання як один із методів професійного зростання виконавця (здебільшого актора) також знаходило своє місце в різних театральних практиках; прикладом слугують майстер-класи Єжи Гротовського, «звукобуфонада» у студійному методі Леоніда Садовського¹, а також запропонована здобувачам спеціальності «Сценічне мистецтво» у ХНУМ імені І. П. Котляревського вибіркова дисципліна «Вокальна пародія». Генеза поняття «пародія» (цей термін перекладається з грецької як «переспів») та наявність окремих підходів до вивчення пародії та пародіювання в літературознавстві, музикознавстві, театрознавстві тощо потребують систематизації наявних досягнень. Це необхідно для виявлення специфіки та своєрідності саме вокальної пародії як жанру, у якому виконавець (актор чи співак) максимально розкриває власні креативні можливості й формує інтерпретаційну стратегію стосовно першоджерела – об'єкта пародіювання. Глобалізація інформаційного простору привела до зростання кількості доступних глядачеві, у вигляді цифрових електронних записів, аматорських і професійних пародій, що продовжують своє існування не тільки в умовах швидкоплинності сценічного буття. Означений суспільний попит підсвідомо формує естетичні канони сучасної колективної свідомості та привертає увагу науковців до проблем, спричинених міждисциплінарними зв'язками явища вокальної пародії у виконавському мистецтві, зокрема творчості актора.

Останні дослідження та публікації за темою. Теоретичну базу цього дослідження складають праці як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Культурологічні концепції існування та функціонування

¹ Один з методів психологічного звільнення студентів-акторів та розвитку в них креативності, що включав мімічне і пластичне наслідування вокальної манери того чи іншого співака з елементами гіпертрофованого творчого висловлювання. При цьому Л. Садовський дозволяв студентам використовувати оригінали пісень, щоб не відволікатися на процес емісії звуку.

явища пародії представлено останньою редакцією ґрунтовної праці Л. Хатчеон «Теорія пародії» (Hutcheon, 2000), дисертаційним дослідженням П. Ушинського (Uściński, 2015), де питання пародії та пародіювання розкриваються з позицій семіотичного підходу; новаторські моделі літературної пародії вивчаються у праці Р. Чамберса (Chambers, 2010). Питання музичної пародії розглядаються вітчизняними вченими в контексті композиторської творчості, зокрема феноменів сміхової парадигми та модусу комічного, що представлено роботами О. Соломонової (2008), І. Горбунової (2010). Інший вимір проблеми відбивають дослідження пародійності в народній творчості: дитячому фольклорі, весільному обряді (робота Л. Єфремової, 2006); певну дотичність до теми пародіювання має згадка про народну адаптацію жанру духовної пісні у формі конрафактури – пристосування «світської мелодії до релігійного поетичного тексту, або ж навпаки», – яку знаходимо у дослідженні Ю. Медведика (2013: 34). Вокальна пародія як синтетичне явище розглядається у статтях канадських учених: узагальнювальний погляд на співіснування тексту і музики у вокальній пародії надає А. Броуді (Brodie, 2020), а дослідженню політичних вокальних пародій присвячено роботу Л. Ломан (Lohman, 2020). Мистецьку практику пародіювання на матеріалі американської пісенної культури розглянуто в дисертаційному дослідженні Дж. П. Сомерсона (Thomerson, 2017). Міркування науковців та представників творчих професій щодо «буття» актора в пародійному номері, специфіки естрадної мініатюри й поняття «маска» знаходимо в роботах А. Касьяненка (2018, 2023), А. Медведєвої (2019), М. Мельник (2022).

Мета цієї статті – окреслити наукові підходи до вивчення вокальної пародії як синтетичного явища, де взаємодіють літературний, музичний (вокальний) і театральний виміри, виокремити специфіку цього явища в аспекті виконавського мистецтва на прикладі творчості актора.

Наукова новизна роботи полягає, передусім, в актуалізації виконавського дискурсу вокальної пародії в контексті сучасного вітчизняного музикознавства. Наведено типологію вокальної пародії на основі аналізу об'єктів пародіювання і ставлення виконавця до їх перетворення, запропоновано поняття «альтернативний текст»

для позначення новоствореного поетичного (або прозового) тексту вокальної пародії.

Методологія дослідження. Використано, насамперед, історіографічний та компаративний методи для вивчення та порівняння функціонування поняття пародії в різних сферах гуманітарних наук; системний аналіз, оскільки вокальна пародія є системою взаємопов'язаних компонентів; а також інтерпретаційний аналіз для виявлення специфіки виконавської (акторської) реалізації задуму у вокальній пародії.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Синтетична природа явища вокальної пародії в мистецтві актора потребує включення у фокус дослідження виконавського дискурсу не лише музичної складової, а й інших компонентів – літературного і театрального. Морфологічні чинники детермінують виразові можливості кожного з видів мистецтва, трансформують загально-мистецькі практики й художні явища на власному матеріалі, що приводить до взаємодії методів та форм втілення змісту в синтетичному творі. Звертаючись до такого універсального механізму створення вторинної образності, як пародійність, необхідно враховувати міркування науковців стосовно поняття «пародія» в різних галузях гуманітарних наук, оскільки їх трактування значно варіюються та потребують уточнення.

Насамперед, розглянемо широковідому роботу Лінди Хатчеон «Теорія пародії: Вчення про форми мистецтва ХХ століття» (Hutcheon, 2000), у якій досліджується жанр пародії в мистецтві постмодернізму з притаманною йому інтертекстуальністю, грою контрастів, алюзійністю тощо. Авторка констатує: «Пародія є однією з основних форм саморефлексії; це форма міжмистецького дискурсу» (Hutcheon, 2000: 2); наявні дефініції вважає доволі суперечливими, бо найчастіше вони характеризують один жанр через інший, наприклад, бурлеск визначається як пародія², травестія – як бурлеск.

² Л. Хатчеон критикує М. Роуз, яка вважала, що зведення пародії до різновиду бурлеску в сучасній (після Відродження) літературній традиції пов'язувало її з насмішкою чи глузуванням. Л. Хатчеон наголошує, що подібні інтерпретації

Досліджуючи пародію та іронію, Л. Хатчеон пише, що вони є «контрольованим інтерпретаційним актом, спричиненим текстом» (там само: 53), і різняться у структурному та прагматичному вимірах. Пародія передбачає «двотекстовий» синтез, глибинний шар якого містить оригінальний текст, а поверхневий шар – його трансгресію, «іронічну інверсію». Крім того, пародія обов'язково має містити коментар інтерпретатора. Дослідниця не пропонує типології пародійних текстів (творів), тому її праця зазнає критики з боку колег, які вважають за необхідне розглядати різні форми інтертекстуальності.

Подальший розвиток теорії пародії демонструє дві основні тенденції: перша – класифікація різноманітних творів, що у той чи інший спосіб використовують пародійність, спрямовану на реальність чи мистецькі об'єкти. П. Ушинський наводить приклад роботи польського дослідника С. Балбуса, який, своєю чергою, характеризує 25 типів «інтертекстуальних стратегій», більшість з яких є пародійними (Uściński, 2015: 25). У широкому розумінні прийнято розрізняти пародію «специфічну» (на конкретний текст чи твір) та «загальну», що включає комічне відтворення з використанням різноманітних стилів і способів. Друга тенденція – визнання пародії як міжжанрової («трансгенетичної») техніки, а не єдиного жанру. Останню ідею розвиває Р. Чамберс у праці «Пародія: Мистецтво, яке грає з мистецтвом», де зазначає: «Пародія – це трансгенетична метатехніка, що дозволяє взаємодіяти з іншими художніми прийомами та семіотичними умовностями: вона визначає загальну здатність мистецтва відображати та руйнувати власні структури» (Chambers, 2010: 227).

обмежують виражальний діапазон пародії та сприяють виставленню цього жанру в невітінному вигляді «Це може бути серйозна критика, не обов'язково тексту, який пародійовано; це може бути грайлива, привітна насмішка над кодифікованими формами» (Hutcheon, 2000: 15). «У пародії немає нічого такого, що вимагало б уведення поняття насмішки, як, наприклад, у жарті чи бурлеску. Таким чином, пародія в її іронічній “трансконтекстуалізації” та інверсії є повторенням із різницею. Передбачається критична дистанція між фоновим текстом, який пародіюється, і новим твором, що його вміщує, дистанція, що зазвичай позначається іронією. Але ця іронія може бути як грайливою, так і принизливою; як критично конструктивною, так і деструктивною» (Hutcheon, 2000: 32).

Дослідник вважає, що викривлення, невідповідність і гра контрастів можуть зберігатися в пародійному творі навіть тоді, коли об'єкт («мішень») пародії вже не вгадується аудиторією. Робота Р. Чамберса цінна й тим, що в ній проаналізовано численні теоретичні моделі пародії в мистецтві, зокрема праці М. Бахтіна та ОПОЯЗівців (Chambers, 2010: 228–229). Науковець доходить висновку, що пародія є основним джерелом інновацій та винахідництва в сучасному мистецтві.

Ідеї тлумачення пародії як окремого жанру та універсальної техніки (методу пародіювання) продовжують існувати паралельно в науковому вжитку³. П. Паві у своєму словнику театру дає таку дефініцію поняття «пародія»: «П'єса або фрагмент тексту з іронічною переробкою оригіналу в глузливому тоні й застосуванням різних комічних ефектів» (Паві, 2006: 289). Також П. Паві зазначає, що пародія «не є просто комічною технікою. Вона вводить гру порівнянь і коментувань, які стосуються пародійованого твору та літературної чи театральної традиції» (там само: 290). Є. Онацький, автор «Української малої енциклопедії», пише, що пародія – це «зовнішнє наслідування з метою викривити внутрішню суть, основу чогось; рід сатири, що у смішній формі наслідує поважний жанр..., карикатурна копія, що висміює або осмішує оригінал» (Онацький, 1962: 1300). Як бачимо, позиції науковців щодо дефініції пародії є доволі суперечливими. У наявних тлумаченнях часто згадуються основні форми комічного – гумор, сатира, іронія, а також сарказм, який може бути присутнім у процесі пародіювання. Підкреслюється вторинна природа пародії та її приналежність до «низового» мистецтва.

Вітчизняне музикознавство сформувало власну теорію музичної пародії, що корелює з модусом комічного та ширшим поняттям сміхової культури. «Пародію визначено як унікальний жанр, свого роду вторинну жанрову систему переважно комічного модусу. Пародіювання є комплексом прийомів, найбільш узагальнюючі з яких – прийоми перебільшення і невідповідності – активно функціонують

³ Подібна ситуація спостерігається в англійських дослідженнях, оскільки слово «*parody*» є граматичним омонімом, що одночасно функціонує як іменник і дієслово. Через це науковці змушені уточнювати його значення та контекст використання.

на рівні жанру і стилю» (Горбунова, 2010: 12). Оскільки об'єктом висвітлення музичної теорії пародії є виключно композиторська творчість, вимір поетичного тексту вокального твору досліджується лише з позицій композиторської інтерпретації та як можливий засіб змістового (стильового чи жанрового) контрапункту, що має на меті загострити сприйняття пародії. Художній простір пародії обмежується процесом та результатом komponування музичного твору без виходу у площину виконання та безпосереднього спілкування зі слухачем. «Провокативне вторгнення у світ високої культури приводить до профанації її ціннісних констант. Підпорядковуючи престижні тексти законам сміхового світу завдяки так званим парадоксуючим елементам, пародійні СМТ [сміхові музичні тексти – А.Х.] здійснюють деформацію та “очуднення” <...> високого прообразу» (Соломонова, 2008: 11). Бінарна опозиційність, яка зосереджується лише на крайніх проявах, не дозволяє побачити цілісну картину та повноцінно зрозуміти природу взаємозв'язків синтетичного явища, однак вона полегшує їх диференціацію⁴. Теорія музичної пародії, представлена О. Соломоною, включає типологію сміхових музичних текстів, розгляд жанрової специфіки та стилістичної природи явища, а також семантичний діалог слова і музики, притаманний композиторській творчості в пародійній площині. Крім того, досліджуються особливості пародійного формотворення. Головною ознакою жанру названо «принцип сміхового роздвоєння», який можна спостерігати на різних композиційно-сміслових рівнях та в процесі сприйняття (там само: 14). Таким чином, сутність музичної пародії полягає в наслідуванні певного першоджерела при написанні нового музичного твору. Цей твір характеризується спеціально організованою невідповідністю тематичного плану і стилістичної природи

⁴ Розгляд явища музичної пародії в концепції культурної дихотомії світу, до якої апелює О. Соломонова, приводить до того, що пародія набуває значення негативного полюсу. Це, у свою чергу, зумовлює певну аксіологічну зверхність у вивченні питань пародіювання, яка характерна для вітчизняної наукової думки, на відміну від закордонних дослідників, що відмовилися від подібної риторики та демократизували підходи до вивчення цього явища.

об'єкта пародіювання з використанням загострених виражальних засобів, як музичних, так і вербальних.

Висвітлюючи пародіювання як інтертекстуальний процес у різних музичних контекстах, А. Броуді (Brodie, 2020) наводить приклад вокальної пародії з творчості Ела Янковича («Дивний Ел» – «Weird Al»⁵). Він наголошує, що пародія не обов'язково належить до модусу комічного і не завжди є жартівливою. Доволі часто вона зустрічається у формі соціальної сатири, а в народній культурі – як форма опору панівним режимам (Brodie, 2020: 3).

Найближчою роботою, що є дотичною до предмета дослідження нашої статті, є дисертація Джона П. Сомерсона «Пародія як практика запозичення в американській музиці, 1965–2015». Матеріалом для неї слугували народні американські пародії та пісенна творчість низки пародистів⁶, загалом 762 композиції. Одразу привертає увагу позначення пародіювання як «практики запозичення»⁷, що демонструє відмову наукової спільноти від припущення, нібито пародія є нижчою формою мистецтва. «Пародія – техніка структурного запозичення, яка зазвичай використовує контрафакт, стилістичну алюзію та / або цитату для створення невідповідності усталеному звучанню, стилю чи

⁵ Ел Янкович, або «Дивний Ел», є непересічною фігурою світової пародійної індустрії та багаторазовим лауреатом музичної премії «Греммі». Його творчість ставала предметом досліджень багатьох науковців. Одна з останніх таких праць – монографія Л. Хірш «Weird Al: Seriously» (Hirsch, 2022), у якій проаналізовано низку його пародій та наведено думки самого композитора-виконавця щодо власних принципів і методів пародіювання.

⁶ Появі подібного дослідження, оснований на матеріалі американської музичної практики, сприяли велика кількість пародійних творів у медіаіндустрії, наявність музичних пародійних фестивалів (наприклад, Fanny Music Project Fest), а також чіткий правовий статус пародії та її взаємодії з іншими об'єктами авторського права, що має у США давню історію. Для порівняння, правовий статус пародії в Україні був закріплений у Законі «Про авторське право і суміжні права» лише наприкінці 2016 року.

⁷ Це більш пізнє визначення лише підтверджує значення пародії як культурного явища: «Пародія – це спосіб культурного запозичення, навмисне використання тексту (або форми) із загального (суспільного) репертуару як основи для нової композиції, яка частково базується на ставленні до отриманого тексту» (Brodie, 2020: 1).

суспільним очікуванням» (Thomerson, 2017: 19). Ще одна риса цього дослідження – розуміння алюзійності й варіативності матеріалу пародії, комунікативної завершеності процесу пародіювання, який виходить на рівень очікувань аудиторії, що сприймає. Одним з важливих аспектів пародії Дж. П. Сомерсон вважає її полівалентність: «Кожну пародію потенційно можна інтерпретувати різними способами, залежно від стилістичної компетентності слухача» (там само: 35). Вивчаючи методи трансформування оригінального твору в пародійний, особливу увагу він приділяє творчій особистості Ела Янковича, оскільки його прийоми і техніки значно вирізняються з-поміж тих, що застосовують інші пародисти. Але момент саме вокального виконання та артистичної подачі образів лишається поза межами уваги Дж. П. Сомерсона.

Пародійність у театральному сценічному просторі – доволі малодосліджене явище, але саме зараз, під час воєнних дій, цікавість науковців зростає. Це можна пов'язати з тим, що гумор завжди був гарною зброєю, а сміхова «культура українців завжди виступала ідентифікатором нації» (Мельник, 2022: 25). Крім того, видовищна культура стрімко розширює власні межі, вбираючи техніки, притаманні різним мистецьким явищам⁸, жваво реагує на всі виклики часу, привертаючи увагу вчених, які намагаються проаналізувати і спрогнозувати її подальший розвиток. Звертаючись до акторського виміру пародії, зазначимо, що вона може бути представлена сценічними та екранними формами. Знаний артист-пародист та науковець А. Касьяненко вважає, що розважальна функція пародії властива екранним формам, а критична чи навіть функція опору більше розкрита у сценічних формах театального мистецтва (Касьяненко, 2023). Але обидві групи цих видовищних форм можуть бути репрезентовані різними театральними жанрами, що, на нашу думку, буде мати більше значення для характеру пародії, ніж приналежність до тієї чи іншої видовищної форми. Наприклад, естрадний номер чи кліп (мала форма драматургії), що має свою логіку, закони, часові обмеження,

⁸ «Розвиток видовищної культури визначається використанням елементів театралізації і сучасних інноваційних медіатехнологій» (Касьяненко, 2023: 419–420).

може взаємодіяти з вокальною, розмовною, танцювальною та іншими виразовими системами. Вокальна пародія також може бути включена у театральне дійство як один з елементів виразової системи цілого, що сприяє внутрішньому розвитку вистави чи фільму. Кожен із зазначених варіантів пародії має свою специфіку, методи втілення, художні задачі, що потребують подальшого уточнення та дослідження, що не є метою цієї статті.

Музична практика вокальної пародії в акторській творчості ширше представлена малими формами драматургії, адже головним об'єктом такої пародії є різні камерно-вокальні жанри та відеокліпи. У малих формах виконавець частіше поєднує в собі актора та режисера, виконуючи обидві функції, тому увага науковців прикута до акторської психотехніки, творчого процесу трансформації, перетворення в образ персонажа – об'єкта пародії. Основним способом акторського втілення пародії є «гротеск, заснований на перебільшенні, ексцентрика, яка порушує логіку, послідовність взаємозв'язку між зображальними подіями» (Касьяненко, 2018: 172). Цікавим видається звернення дослідників сценічно-театральних жанрів та пародії, зокрема, до такого елемента дійства, як маска. При цьому сучасне розуміння маски є ширшим – це «відповідний сценічний персонаж, який сприймається в цілому, з особливим костюмом, пластикою, голосом» (Медведева, 2019: 406). «Персонаж-маска» втілюється актором через зовнішні атрибути, до яких належать не тільки грим та костюм, але й такі специфічні риси, як своєрідність вимови, хода та навіть поведінка на сцені. Як зауважує А. Касьяненко, «маска – це не тільки традиційний театральний прийом, але й явище психологічного порядку, яке надає естрадному артистові можливість до миттєвої трансформації, вона сприяє глибшому розкриттю внутрішнього світу персонажів...» (Касьяненко, 2018: 174). Лаконічна за часом форма пародії потребує від актора на естраді значної концентрації внутрішніх та зовнішніх зусиль при донесенні образу-маски до публіки, точності відтворення характеристик персонажа та відчуття міри при пародіюванні.

Розглянувши основні положення теорії пародії в різних сферах творчості, підкреслимо, що пародія та пародіювання не є тотожними

явищами, хоча ці поняття часто використовуються в науковій літературі для позначення одного об'єкта. Пародія – це жанр, до якого належать цілком завершені художні артефакти (написаний чи зіграний твір, естрадний номер, кліп тощо), а пародіювання – універсальний метод утілення комічного, що може бути присутнім у будь-яких творах чи виконаннях, не роблячи з них автоматично пародії в її жанровій приналежності. Вокальній пародії притаманні такі риси: вторинність щодо об'єкта пародіювання; задум, що здебільшого націлений на висміювання або демонстрацію іншої оціночної реакції, коментаря на «мішень» пародії; перебільшення (гіперболізація) або зменшення (літота), що має бути присутнє у виражальних засобах; актуальність і пізнаваність для реципієнтів (публіки). Гострота сприйняття та реакції на пародію залежать, у першу чергу, від знань слухача, його спроможності розпізнати асоціації та алюзії, присутні в пародії; якщо ж ті цитати, посилання або навіть персонажі та постаті йому не відомі, то й твір не сприймається як пародія⁹. Це дуже істотно для сприйняття та розуміння іноземних пародій та перегляду старих пародій, що базуються на іншому культурно-освітньому досвіді, інших естетичних канонах колективної свідомості¹⁰. Утім людина, широко обізнана в якійсь сфері або просто добре ерудована, може побачити риси пародійності і в тому художньому матеріалі, автор якого не мав на меті створити пародію; подібний прояв «когнітивного дисонансу» можна розглядати як симулякр. Саме тому професійним співакам та вчителям співу окремі спроби

⁹ Л. Хатчеон зазначає нерівномірність зацікавленості пародіями в різні історичні періоди і підкреслює, що «пародійність примножується та процвітає у періоди культурної витонченості <...> пародисти змушені покладатися на компетентність слухача» (Hutcheon, 2023: 19). Натомість Л. Хірш, досліджуючи творчість Ела Янковича, виявила, що пародія здатна актуалізувати першоджерело та привернути до нього вже втрачену увагу (Hirsch, 2022: 25).

¹⁰ «Один із парадоксів пародії полягає в тому, що її зазвичай ототожнюють із творами ерудованих і “витончених” авторів, які здатні грати у складні інтелектуальні ігри з різноманітними традиціями та риторичними умовностями, водночас це мистецтво може поєднуватися з грубим гумором та вульгарними образами, що часто зустрічаються в неформальній культурі» (Uściński, 2015: 28).

студентів-акторів виконати щось у непритаманній їм академічній манері здаються проявом пародійності.

Вокальна пародія має декілька структурних рівнів, на яких відбуваються деконструкція та модифікація першоджерела: *артефакт* – найчастіше вокальний твір, що має музичний та літературний виміри, які попередньо утворили синтетичну єдність через композиторську інтерпретацію поетичного тексту, але можуть розглядатися пародистом як окремі шари й трансформуватися нерівномірно; *постать «виконавця»*, що перебуває у фокусі пародіювання, якою може бути людина (співак, знана персона, вигаданий персонаж тощо) або анімаційний персонаж, від імені якого створюється пародія (лялька, мальований персонаж, антропоморфні подоби тварин чи неживих предметів); *візуальний ряд*, якщо об'єктом пародії є відео-кліп. Актор, навіть не змінюючи нічого в авторському музичному (й поетичному) тексті вокальної композиції, може створити вокальну пародію, лише переосмислюючи деякі логічні наголоси, використовуючи непритаманну оригінальному виконанню манеру співу, коригуючи стилістику образу та користуючись усією палітрою зовнішніх засобів виразності (костюм, грим, жести, міміка тощо) та сценографією.

Вокальну пародію в акторській творчості щодо відношення до першоджерела можна розподілити на пряму та непряму. Поштовх до цього надає етимологія слова «пародія», яке складається з двох давньогрецьких слів – *παρά* – «проти, біля» та *ᾠδή* – «пісня», і може містити два значення: пісня, яка «проти чогось» – пряма пародія, що «спотворює» конкретний продукт вокального виконання, та пісня, яка «біля чогось» – непряма пародія, що створює альтернативний артефакт, у якому також може міститися коментар, гумор чи критика.

Пряма пародія здебільшого об'єктивує виконавців-співаків, характеризується наявністю імітації їхнього вокально-виконавського стилю, тобто пародист наслідує та гіперболізує фонацію – вокальну техніку, прийоми, тембральні якості, дикційні особливості оригіналу та намагається відтворити манеру його поведінки на сцені або в кадрі, примічає характерні рухи, міміку, іміджеві риси, що створюють узагальнений образ, який надалі буде розпізнаний публікою.

Подібна пародія потребує від актора точності потрапляння в образ, «знаходження» свого персонажа або музичного матеріалу, близького йому за типом вокальних чи візуальних даних.

Непряма пародія має ширше коло образності, її об'єктом можуть виступати не тільки співаки, але й будь-які пізнавані образи – реальні, історичні постаті (культурні, політичні, соціальні тощо) чи вигадані персонажі, вона потребує більшої креативності від автора-виконавця, адже має містити унікальну ідею, творчу концепцію, що не стільки імітує якийсь вокальний артефакт напряду, а використовує його опосередковано, як матеріал для демонстрації коментаря чи критики. Така пародія не потребує від актора вокальної подібності до першоджерела і є ближчою до оригінальної творчості з високим рівнем імпровізаційності.

Вибір об'єкта, «мішені» для створення пародії багато в чому впливає на фінальний результат та формування інтерпретаційної стратегії виконавця, який зазвичай є автором пародії. Об'єкти пародії можна доволі умовно розподілити на три великі групи – *артефакт*, *суб'єкт* і *тема (ідея)*, що, звісно, можуть бути об'єднані в одній пародії. Перша за чисельністю група об'єктів вокальної пародії чи пародіювання – вокальні твори та їх відеорепрезентація: пісні, романси, арії та інші жанрові моделі камерно-вокальної, оперної, популярної чи народної музики¹¹. Лялькове «Мопет-шоу» (*The Muppet Show*) створило вокальну пародію на «*Bohemian Rhapsody*» гурту «*Queen*», яка стала однією із сотень професійних та

¹¹ Сюди можна віднести і пародійні фільми, мюзикли на кшталт американського комедійного серіалу режисера Б. Зоннефельда «*Schmigadoon!*», герої якого потрапляють у своєрідний день бабака, з якого не можуть вибратися – у містечко Шмірадун, що нагадує кіностудію, де всі персонажі раптово починають співати й танцювати, а головні герої сприймають це з жахом і розгубленістю. Тут пародіюванню піддані улюблені публікою номери з класичних мюзиклів доби їхнього розквіту – середини ХХ сторіччя. Кожна серія містить по кілька пісень С. Пола, більшість з яких так чи інакше пародіює мелодії і тексти відомих творів, що потребує від глядача, для повного сприйняття, глибокого занурення у світ американського мюзиклу. Цей серіал має продовження у другому сезоні, де музичним матеріалом слугують більш пізні мюзикли, наприклад, «*Chicago*».

аматорських пародій на цю пісню Артисти театру «Маппет-шоу» представили колажну композицію, що повністю відтворює форму оригіналу в іншому аранжуванні, з використанням зміни тексту; особливу цікавість привертає другий епізод – «*Mama, just killed a man...*», що виконує персонаж *Animal*, який фактично завжди мовчить, отже, після редукції тексту оригіналу лишилося тільки повторюване на різні лади перше слово – звернення «*Mama*», яке наприкінці епізоду змінюється парадоксальним питанням: «*Daddy?*» (Тато) (див. *The Muppets*, 2009). Ще один приклад – пародія українського поп-реггі гурту «The ВЙО» «Нам пороблено» на пісню Стінга (*Sting*) «*Englishman in New York*», яку музиканти гурту вважають кавером, але значні структурні зміни, включення цитат (перші рядки Гімну України) та альтернативний український текст, що аж ніяк не наближений до варіанта перекладу оригінального поетичного тексту, дає змогу вважати цей твір прикладом непрямой пародії (*The ВЙО*, 2019). Необхідно зазначити, що подібними об'єктами стають як сучасні топові хіти, які після виходу у світ викликають хвилю пародіювання, так і легендарні твори, які сприймаються колективною свідомістю як світова класика та частина актуального музичного репертуару.

Друга група об'єктів пародій – постать артиста, що може бути представлена через його власну творчість або іншу музику, яка його репрезентує, і може містити як оригінальний текст першоджерела, так і інший поетичний ряд. Прикладами є більшість пародій на виконавців у проєктах на кшталт «Велика різниця по-українськи», а також окремі артисти пародійного жанру, як-то Юрій Великий в Україні та багато пародистів по всьому світу. Особлива увага при цьому спрямована на пізнаваність постаті артиста через грим, костюм, характерні жести і стилістику творчості, як, наприклад, в пародії Дж. Керрі на Е. Преслі (*Jim Carrey imitating Elvis Presley*, 2012), важливо, щоби пародійний образ відповідав очікуванням публіки, тому іміджу, що закарбувався в колективній свідомості. Наприклад, акторська пародія на Мерилін Монро має включати біляву перуку або зачіску, характерну поставу та «пришіптування» у співі, тобто ті специфічні вокально-виконавські риси, що будуть однозначно пізнаваними; натомість

спроба показати її шатенкою з голосом курця (якою вона постає на початку своєї кар'єри) може не отримати відгуку публіки. Також до цієї групи можна додати вокальні пародії на реальних людей чи літературних персонажів. Як приклад, наведемо історію-вигадку, що не знайшла документальних підтверджень, але фігурувала у художній кінострічці режисера М. Формана «*Amadeus*» про те, що В. А. Моцарт в арії Цариці ночі «*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*» з опери «*Die Zauberflöte*» втілював пародію на власну тещу, яка мала нестерпний характер та неприємний для вуха занадто високий голос. Звісно, ця пародійна ситуація, навіть якщо вона дійсно мала місце, втратила свою актуальність або зовсім її не мала для більшості глядачів, які не були знайомі з обставинами особистого життя композитора.

Третя група об'єктів пародії – «штампи», характерні для різних видів мистецтва, суспільно-політичні теми, абстрактні чи актуальні ідеї (наприклад, «ковідні» пародії). Результатом вибору подібних об'єктів може бути як завершений естрадний номер, так і ситуація, що використовує засоби пародіювання, яка не має завершеної форми, а лише додає комічних рис до вистави, кінотвору тощо. До цієї групи також належить пародіювання оперних штампів¹² у варіантах, де не створюється окремих номер, але є момент пізнаваності явища через поодинокі риси. Яскравим прикладом є епізоди з «Маппет-шоу», де оперних співаків зображали у вигляді індики з довгим тріпотінням горла на високій пронизливій ноті. Багато пародій з лялькою на різних жанри та їх штампи, несмак можна знайти у виставах С. Образцова («Незвичайний концерт», «Шлягер, шлягер»). Прекрасним прикладом акторської пародії, що фокусується на комунікативній взаємодії виконавців у вокальному дуеті, є естрадний номер акторів театру «Маски-шоу» Г. Делієва та О. Постолєнка, де частково використано матеріал пісні «*Mah-Nà, Mah-Nà*» П. Умільяні (P. Umiliani). Цей

¹² Традиція пародіювання оперних штампів зовсім не нова, так, в опері-балеті Ж.-Ф. Рамо «Платея» епохи так званої «війни буфонів» – протистояння італійської та французької опери, – є персонаж, який зветься *La Folie* (Божевільня), для якого композитор написав віртуозну колоратурну арію, характерну для італійської традиції, щоб підкреслити своє ставлення до неї.

естрадний номер цікаво розглянути в ракурсі трансформації образів протягом значного проміжку часу, адже актори успішно грали його понад 30 років. Ще один знаний приклад ситуативного пародіювання – концертний номер піаніста В. Борге та співачки М. Малві. Основою для виступу стала арія Джильди «*Caro nome*» з опери Дж. Верді «Ріголетто». Цікаво, що вокалістка залишається відданою оригінальному тексту арії, тоді як музичні та вербальні репліки концертмейстера мають глумливий характер. У пізніших версіях номера піаніст навіть звертається до співачки, яка намагається за традиціями концертного номера обпертися на кришку рояля, з коментарем: «Руки геть!» і додає, звертаючись до публіки: «Я не чіпаю її колоратури, а вона не чіпає мій інструмент!» (Victor Borge / Marilyn Mulvey, 1989). Саме момент сценічної комунікації між співаком та концертмейстером стає об'єктом пародіювання.

Дослідження вокальної пародії неможливо уявити без розгляду такого явища, як зміна тексту – «перетекстовка», що більшою мірою характерна для непрямих пародій. В англomовній літературі цей феномен позначається терміном «контрафакт», який дослівно перекладається як «підробка», що в нашій культурі несе негативний відтінок. Л. Ломан, досліджуючи американські політичні пародії XVIII–XIX століть, визначає контрафакт як «новий текст, написаний на знайому мелодію. Автори контрафакту наслідували поетичний метр попередньої пісні, схему рими, музичний метр і, можливо, рефрен. Автори пісень, що звалися пародіями, пішли далі, встановлюючи тісний зв'язок зі словами та ідеями першоджерела та адаптувавши їх до нових цілей, як жартівливих, так і серйозних» (Lohman, 2020: 35). Корені ідеї пристосування іншого тексту до знайомої мелодії лежать у народній творчості. Вивчаючи фольклорні традиції різних народів, науковці часто зустрічають подібні тексти та відносять їх до «парапоезії»¹³. Так, Л. Єфремова досліджує пародійні зміни текстів в українському весільному обряді (Єфремова,

¹³ Вітчизняне літературознавство, дотичне до розгляду сучасних естрадних піснених текстів, пропонує віднести їх до «парапоезії», що вирізняється «сумнівною естетичною функцією» (Костенко, 2011: 123).

2006), а Ю. Медведик виявляє аналогічні «пристосування» світських мелодій до релігійних текстів і навпаки в українській бароковій традиції (Медведик, 2013: 34). Л. А. Рейд, досліджуючи англійські балади XVI–XVII століть, зазначає, що подібні твори зазвичай друкували без нотних записів. Проте на гравюрі поруч із віршованим текстом часто вказувалося, під яку мелодію його слід виконувати. Це свідчить про те, що «народні» автори покладалися на колективну свідомість свого часу (Reid, 2017: 139).

Проблема термінології при позначенні новоствореного тексту у вокальній пародії потребує детальнішого аналізу. У вітчизняній фольклористиці часто використовується термін «перетекстовка», однак він видається надто громіздким та має відтінок русифікації. Водночас, саме слово «пародія» можна перекласти українською як «переспів», проте в літературі вже існує подібний жанр, що передбачає створення поезії «за мотивами» іншого вірша, який може відрізнятися за метром, ритмом, але зберігати спільність образності. З огляду на це, пропонуємо ввести до наукового обігу більш нейтральне словосполучення – *«альтернативний текст»*. По-перше, воно не матиме такого негативного відтінку, як «контрафакт» чи «контрафактура», по-друге, підкреслюватиме варіантність та імовірну множинність текстів, що є характерною рисою пародії.

Створення альтернативних текстів у вокальних пародіях може мати безліч варіацій, що заслуговує на окреме дослідження. Проте слід підкреслити, що лише зміна тексту не перетворює пісню на пародію, адже літературний компонент є лише одним зі структурних елементів пародії.

Висновки.

Дослідження вокальної пародії у виконавській творчості є перспективним напрямом не тільки для музикознавців, але й для представників інших мистецьких дисциплін. Специфіка вокальної пародії полягає в тому, що виконавець (актор чи співак, професіонал чи аматор) зазвичай виступає також і в якості автора нового пародійного твору. Тому визначення інтерпретаційних стратегій при створенні пародійного артефакту має пріоритетне значення для подальшого вивчення. Дослідження показало, що пародіювання може відбуватися

на кількох структурних рівнях, залежно від об'єкта пародії: це може бути твір, постать виконавця або ідея, що пародіюється за допомогою певного вокального твору. На рівні вокального твору, який завдяки своїй синтетичній природі поєднує музичний та поетичний компоненти, виникає значна кількість варіантів взаємодії цих складників. Це зумовлено тим, що морфологічні чинники можуть нерівномірно трансформуватися в процесі пародіювання. Суб'єктний рівень пародії включає імітацію вокально-виконавського стилю конкретного співака або ж пародійну трансформацію образів та ідей реальної чи вигаданої особи. Нарешті, існує ще й візуальний рівень, що надважливий саме для акторського виконання вокальної пародії та активізується під час втілення творів екранного мистецтва. У нашій статті запропоновано поділ на пряму та непряму пародію, а також обґрунтовано використання словосполучення «альтернативний текст» для позначення новоствореного поетичного ряду, який часто зустрічається у вокальній пародії.

Подальші перспективи наукових розвідок полягають у висвітленні історії становлення жанру вокальної пародії у творчості акторів драматичного театру і театру ляльок, вивченні її стилістичних рис, розгляді конкретних прикладів актуалізації сенсів пародії крізь призму часу, а також дослідженні специфіки функціонування пародійних творів у сценічних та екранних формах мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Горбунова, І. В. (2010). *Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських та російських композиторів XIX–XXI століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Єфремова, Л. О. (2006). *Насіви українських весільних пісень*. Київ: Наукова думка.
- Касьяненко, А. (2023). Загальнотеоретичні аспекти дослідження пародії як мистецько-видовищної форми у сучасній українській культурі. *Grail of Science*, 34, 418–422.
- Касьяненко, А. С. (2018). Трансформація як засіб перевтілення артиста в сучасному естрадному номері. *Культура і сучасність*, 1, 171–175.
- Костенко, Н. (2011). Сучасна українська естрадно-пісенна парапоезія. Версифікаційний аспект. *Філологічні семінари*, 14, 120–125.

- Медведєва, А. О. (2019). Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, 405–408.
- Медведик, Ю. (2013). Інтердисциплінарні студії над давньою українською духовною піснею (20–80-ті роки XX століття). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 12, 32–48.
- Мельник, М. (2022). Різноманітність новітніх форм сміхової культури в медійному просторі України. *Культура і Сучасність*, 2, 24–29.
- Онацький, Є. (1962). *Українська мала енциклопедія*. (Тт. 1–8, кн. 1–16). Т. 5, кн. X. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАП Церкви в Аргентині.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (Пер. з фр. М. Якуб'як). Львів: Вид-во ЛНУ імені І. Франка.
- Соломонова, О. Б. (2008). *Сміховий світ російської музичної класики*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- The ВЙО (2019). Нам Пороблено (Sting cover). <https://www.youtube.com/watch?v=1aBK162GyMs>
- Brodie, I. (2020). Parody: Intertextuality and Music. *MUSICultures*, 47, 1–10.
- Chambers, R. (2010). *Parody: The art that plays with art*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Hirsch, L. E. (2022). *Weird Al: Seriously*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Jim Carrey imitating Elvis Presley (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=AO1FdzvchhY>
- Lohman, L. (2020). “More Truth than Poetry”: Parody and Intertextuality in Early American Political Song. *MUSICultures*, 47, 34–62.
- Reid, L. A. (2017). To the tune of “Queen Dido”: The spectropoetics of early modern English balladry. In H. Dell and H. M. Hickey (eds.), *Singing death: reflections on music and mortality*, pp. 139–153. Abingdon: Routledge.
- The Muppets (2009). Bohemian Rhapsody. Muppet Music Video. <https://www.youtube.com/watch?v=tgbNymZ7vqY>
- Thomerson, J. P. (2017). *Parody as a Borrowing Practice in American Music, 1965–2015*. (PhD diss.). University of Cincinnati. Cincinnati, Ohio, USA.
- Uściński, P. (2015). *The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century English Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Laurence Sterne)*. (Doctoral diss.). Institute of English Studies, University of Warsaw. Warsaw.

Victor Borge / Marilyn Mulvey – Verdi “Caro nome” and interview (17 May 1989).
https://youtu.be/_W7Ld7kYHHo?si=5UEmTy21iD4bOIgI

REFERENCES

- Brodie, I. (2020). Parody: Intertextuality and Music. *MUSICultures*, 47, 1–10 [in English].
- Chambers, R. (2010). *Parody: The art that plays with art*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers [in English].
- Hirsch, L. E. (2022). *Weird Al: Seriously*. Lanham: Rowman & Littlefield [in English].
- Horbunova, I. V. (2010). *Musical parody as a means of creating the satirical figurativeness (based on the works by Ukrainian and Russian composers of the XIX–XXI centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press [in English].
- Jim Carrey imitating Elvis Presley (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=AO1FdzvchhY> [in English].
- Kasianenko, A. S. (2018). Transformation as a means of reincarnation of an artist in a modern variety show. *Culture and Modernity*, 1, 171–175 [in Ukrainian].
- Kasianenko, A. S. (2023). General theoretical aspects of the study of parody as an artistic and entertaining form in contemporary Ukrainian culture. *Grail of Science*, 34, 418–422 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. (2011). Modern Ukrainian pop-song parapoetry. Versification aspects. *Philological seminars*, 14, 120–125 [in Ukrainian].
- Lohman, L. (2020). “More Truth than Poetry”: Parody and Intertextuality in Early American Political Song. *MUSICultures*, 47, 34–62 [in English].
- Medvedieva, A. O. (2019). Mask as an element of theatrical culture: a scientific reflection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 405–408 [in Ukrainian].
- Medvedyk, Yu. (2013). Interdisciplinary studies on ancient Ukrainian spiritual song (20^s–80^s of the 20th century). *Bulletin of the Lviv University. Series: Art Studies*, 12, 32–48 [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2022). Diversity of the newest forms of laughter culture in Ukrainian media space. *Culture and Modernity*, 2, 24–29 [in Ukrainian].
- Onatskyi, Ye. (1962). *Ukrainian Small Encyclopedia*. (Volumes 1–8, books 1–16). Vol. 5, book X. Buenos Aires: Published by the Administration of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church in Argentina [in Ukrainian].

- Pavis, P. (2006). *Dictionary of Theatre*. (Trans. from French by M. Yakubiak). Lviv: Publishing House of the Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Reid, L. A. (2017). To the tune of “Queen Dido”: The spectro-poetics of early modern English balladry. In H. Dell and H. M. Hickey (eds.), *Singing death: reflections on music and mortality*, pp. 139–153. Abingdon: Routledge [in English].
- Solomonova, O. B. (2008). *The laughter world of Russian classical music*. (Extended abstract of D-r habil. diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- The Muppets (2009). Bohemian Rhapsody. Muppet Music Video. <https://www.youtube.com/watch?v=tgbNymZ7vqY>
- The VYO (2019). Someone has done it to us (Sting cover). <https://www.youtube.com/watch?v=1aBK162GyMs> [in Ukrainian].
- Thomerson, J. P. (2017). *Parody as a Borrowing Practice in American Music, 1965–2015*. (PhD diss.). University of Cincinnati. Cincinnati, Ohio, USA [in English].
- Uściński, P. (2015). *The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century English Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Laurence Sterne)*. (Doctoral diss.). Institute of English Studies, University of Warsaw. Warsaw. [in English].
- Victor Borge / Marilyn Mulvey – Verdi “Caro nome” and interview (17 May 1989). https://youtu.be/_W7Ld7kYHHo?si=5UEmTy21iD4bOIgI [in English].
- Yefremova, L. O. (2006). *Melodies of Ukrainian wedding songs*. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

Anna Khutorska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor of the State Speech Department
e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

Vocal parody in performance arts (on the example of an actor’s creativity)

Statement of the problem. Significant public demand for parody songs and the increase of amateur and professional content in the media space, which subconsciously form the aesthetic canons of the modern collective consciousness, draw the attention of scientists to the problems caused by the interdisciplinary connections of the phenomenon of vocal parody in acting.

Objectives, methods and novelty of the research. The article is devoted to researching the issues of vocal parody, the genre, in which the performer maximally reveals his own creative possibilities. The purpose of the article is to outline scientific approaches to the study of vocal parody from various fields and areas of humanitarian sciences, to highlight the specifics of this phenomenon in the aspect of performing art. The scientific novelty of the work lies in the actualization of the problematic range of vocal parody issues in Ukrainian musicology. The typology of vocal parody in acting is presented based on the analysis of the objects of parody and the performer's attitude to their transformation, the concept of "alternative text" is proposed to denote the newly created text of vocal parody.

Research results and conclusion. Taking into account the modern theory of parody, the specificity of vocal parody has been revealed, which is related to the problem of authorship of the performer and is caused by the presence of several structural levels at which the parody of the original source takes place. The level of a vocal work, the synthetic nature of which includes musical and poetic components that can transform unevenly into parodies. The subjective level is represented by imitation of the singer's vocal performance style, or a parody transformation of the image and ideas of a real or fictional person. The visual level, which is extremely important for an actor's performance of a vocal parody and is turned on when objectifying works of screen art.

Vocal parody is differentiated as direct and indirect. Direct parody is mostly aimed at parodying performers-singers, characterized by the presence of imitation of their vocal and performing style. The parodist imitates and hyperbolizes the vocal technique, techniques, timber qualities, diction features of the original. He tries to reproduce the singer's manner of behavior on stage or in the frame, notes characteristic movements, facial expressions, image features that create a generalized image that the audience can recognize. Such a parody requires the actor to accurately get into the image, to find his character or musical material close to him in terms of vocal or visual data.

Indirect parody has a wider scope, its object can be not only singers, but also any recognizable images of real, historical figures (cultural, political, social, etc.) or fictional characters. Such a parody requires more creativity from the author-performer, it must contain a unique idea, a creative concept that does not so much imitate some vocal artifact directly, but uses it indirectly, as material for demonstrations of commentary or criticism. Such a parody does not require the actor to vocally resemble the original source and is closer to the original work with a high level of improvisation.

To denote a newly created poetic or prose text of a vocal parody, the phrase “alternative texts” is proposed.

Keywords: *vocal parody; parody; performance interpretation; performance arts; direct and indirect parody, alternative text; creativity of the actor.*

Стаття надійшла до редакції 1 липня 2024 року

78.071.1(73)(092):[782.8:792.028.6]:781.68

DOI 10.34064/khnum1-7208

Семенюк Оксана Михайлівна

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,

викладач кафедри сценічної мови

e-mail: oksanaivaneha@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

Музична характеристика образу Елізи Дулітл в мюзиклі «Моя чарівна леді» А. Дж. Лернера та Ф. Лоу і його виконавська інтерпретація

Завдяки розмаїттю способів співу, які пропонує мюзикл, зокрема переходу з розмовного на вокальне інтонування, він являє собою плідний матеріал для виконавської інтерпретації, дозволяючи актору театру розширити жанрове поле репертуару і набути нових навичок. Однак вивчення вокально-виконавської специфіки мюзиклу є поки що малорозробленою сферою сучасного музикознавства. Мета цього дослідження полягає у виявленні особливостей музичної характеристики головної героїні мюзиклу «Моя чарівна леді» А. Дж. Лернера і Ф. Лоу, Елізи Дулітл, та специфіки виконавської інтерпретації її образу. Обрану мету реалізовано на основі аналізу нотного тексту мюзиклу й еталонної виконавської версії, представленої Марні Ніксон, який доповнено оцінкою можливостей уведення музичних номерів Елізи в репертуар класу сольного співу, що визначає новизну отриманих результатів дослідження. Здійснений аналіз дає підстави для висновку, що образ Елізи відзначений амбівалентністю і втілює різні іпостасі («Еліза – проста / вульгарна дівчина», «Еліза – леді»), а також зазнає метаморфоз у процесі розгортання драматургії мюзиклу. Виконавиця-інтерпретаторка вокальної партії Елізи має приділити особливу увагу роботі з фонетикою (викривлення), лексикою (сленг); відповідності номерів її вокальному діапазону (частина пасує мецо, деякі – сопрано); опції транспонування; інтонаційним труднощам; необхідності урізноманітнення однакових куплетів; переходам з мовної інтонації на вокальну. Виконання окремих номерів у класі сольного співу вимагає адаптації музичного тексту (виключення реплік інших персонажів та інструментальних епізодів).

Ключові слова: сольний спів; мюзикл; виконавська інтерпретація; музична характеристика образу; образна метаморфоза; еталонна виконавська версія.

Постановка проблеми.

Включення номерів мюзиклу у виконавський репертуар відповідає сучасній програмі «Сольного співу» (Сольний спів, 2022) для акторів театру («Акторське мистецтво драматичного театру і кіно», «Акторське мистецтво театру ляльок») і є доцільним при роботі над зміною звуковидобування з вокального на мовленнєве (Хуторська, 2024: 21), а також у процесі пошуку самотутності голосу актора (там само: 18). Серед зразків, які пропонуються в класі сольного співу, зустрічаються номери з мюзиклів Л. Бернстайна, Ф. Лоу, Е. Ллойд-Веббера, Мітча Лі, А. Менкена, К. М. Шенберга та ін. Вокальна партія в значній частині мюзиклів характеризується розмаїттям типів інтонування, яке може передбачати і говірок (*non-singing*), і «наспівування» (*crooning*), і напружений спів, наближений до гарчання, як у деяких жанрах рок-музики (*rock groove*) (Grant, 2004: 35–36). Такими неакадемічними прийомами особливо багата партія Генрі Гігінса з «Моєї чарівної леді» у виконавській версії Рекса Гаррісона. Отже, номери мюзиклів можна розглядати як плідний матеріал для виконавської інтерпретації. Співіснування в рамках мюзиклу академічного способу звукоутворення зі звуковидобуванням в альтернативних манерах і техніках дає можливість актору театру розширити жанрове поле репертуару та набути відповідних навичок співу. Водночас, питання вокальної інтерпретації окремих номерів мюзиклу «Моя чарівна леді» чи твору в цілому отримало обмежене висвітлення в сучасних наукових працях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість новітніх публікацій, присвячених «Моїй чарівній леді», концентрується на «немузичних» аспектах твору – лінгвістичному, соціальному (Thern, 2018) і навіть педагогічному – Г. М. Рей оцінює навчальні методи, якими користується професор Генрі Гігінс (Ray, 2016). Окремий напрям наукових розвідок становлять дослідження сценічної інтерпретації мюзиклу. Домінік Макхью розглядає бродвейські і лондонські постановки за період з 1958 по 2001 роки з позиції вірності деталям оригінальної версії та виявлення особливостей реінтерпретацій (McHugh, 2012: 170–190). Ріна Танака (Tanaka, 2024) розглядає мюзикл в контексті репертуару японських театрів, тим самим торкаючись питань сценічної і, частково, вокальної

інтерпретації в «перекладному» мюзиклі, зокрема використання діалекту Сітаматі / *Shitamachi* в партії Елізи, близькості сюжету аудиторії завдяки японській п'єсі *Tsuruhachi Tsurujirō* (1938) (Tanaka, 2024: 135–136). Особлива заслуга в успішності японської постановки мюзиклу 1963 року, на думку Р. Танаки, належить 26-річній Ері К'ємі / *Eri Chiemi* – відомій джазовій співачці і комедіантці. «Її сильний, хрипкий голос в альтовому діапазоні вимагав транспонування, щоби знизити тональність пісень Елізи, спочатку написаних для сопрано», і саме це визначило «незалежну природу японізованої Елізи», як відзначає Ріна Танака (там само). Утім ми не можемо погодитися, що вся партія Елізи написана для сопрано, оскільки відсутність у більшості номерів нот, вищих за f^2 , дозволяє розглядати цю партію як мецо-сопранову, тому це питання потребує подальшої дискусії. До транспозиції пізніше звертатиметься й інша виконавиця ролі Елізи, Даїчі Мао / *Daichi Mao*, яка наполягатиме на тому, що «вульгарна дівчина не може раптово заспівати сопрано» (там само: 138), і виконуватиме «*Wouldn't be lovely*» тоном нижче. Найбільш значну метаморфозу мюзикл переживає на японській сцені у 2013 році, завдяки введенню двох акторок на роль Елізи (*double cast*), щоби дати змогу аудиторії порівняти «дві різних Елізи» (там само: 139). Цікаво, що значна частина виконавиць партії Елізи первинно грали чоловічі ролі (*otokoyaku*) в жіночому театрі *Takarazuka Revue*. Режисери очікували, що акторський метод, застосований ними для таких травесті-ролей, забезпечить їх успішність у демонстрації метаморфози в леді, чого вимагали від Елізи (там само: 140).

Аналіз музичного тексту мюзиклу міститься на сторінках авторитетних досліджень більш раннього періоду, виданих наприкінці 1990-х – початку 2000 років. Дж. Блок (Block, 1997) висвітлює історію адаптації п'єси Б. Шоу та шлях роботи над мюзиклом А. Дж. Лернера і Ф. Лоу. На думку Дж. Блока, автори мюзиклу «романтизували і фальсифікували» наміри Б. Шоу, перетворивши Елізу на рівну Гігінсу посередництвом поетичного тексту і музики більш чітко і рельєфно, ніж це зробив сам Б. Шоу в п'єсі (Block, 1997: 235). Розкриває дослідник і деякі важливі музично-інтонаційні особливості характеристик персонажів, зокрема те, що фінальний номер Елізи – «*Without you*» –

будується на мажорній трансформації мотиву «*Just you wait*» (№ 7), а також пов'язаний із піснею Гіґінса «*I'm an Ordinary Man*». Серед аналітичних спостережень, що стосуються виконавських аспектів – відзначення важливості ввідних розмовних реплік у партії Гіґінса, які зустрічаються на початку пісень. Їх нотацію у вигляді позначок «х» замість голів нот Дж. Блок асоціює із шенбергівським *Sprechstimme* в «Місячному П'єро» (там само: 231). Глибокі спостереження над музичною характеристикою Елізи здійснює і Дж. Свейн, розглядаючи романтичний характер «*I could have danced all night*» як один з початкових натяків на «парадоксальну симпатію» Елізи до Гіґінса (Swain, 2002: 203), та вказує на особливу драматургічну роль реприз другої дії (там само: 204–205). М. Грант зауважує, що голоси на кшталт Рекса Гаррісона (виконавець партії Гіґінса) із його «розмово-співом» (*talk-singing*) навряд чи змогли б виступати в театрі до ери мікрофону, оскільки їм не притаманна «летючість», і вони просто подавлялися б оркестром (Grant, 2004: 189). Водночас він наводить інформацію про те, що оригінальна виконавиця партії Елізи, Джулі Ендрюс, скаржилася на те, що виступи по вісім вечорів на тиждень без будь-якої технічної підтримки, крім ножних мікрофонів (*foot mikes*), переобтяжили її тренований голос (Grant, 2004: 203).

Однак більшість аспектів саме вокального виконавства та інтерпретації, як, наприклад, суперечливі питання діапазону (приналежність партії Елізи до мецо чи сопрано), вокальних труднощів не розкриваються в зазначених працях. Заслуговує на більшу увагу й аналіз структури пісень, взаємозв'язку музики і тексту, кола образів.

У зв'язку із цим, **мета нашого дослідження** – виявити особливості музичної характеристики Елізи та специфіку виконавської інтерпретації її образу. Вивчення особливостей вокальної інтерпретації партії Елізи на основі аналізу нотного тексту та еталонної виконавської версії, представленої Марні Ніксон, а також оцінка можливостей застосування музичних номерів Елізи в репертуарі класу сольного співу обумовлюють **новизну** отриманих результатів.

Відповідно, було залучено такі **дослідницькі методи**:

- структурно-функціональний – для аналізу музичного тексту партитури мюзиклу та його елементів – вокальної мелодики, ритміки, гармонії, форми окремих сцен та номерів;
- інтерпретаційний – для виявлення виконавських завдань у вокальній партії Елізи та аналізу її виконавської версії (Марні Ніксон).

Виклад основного матеріалу дослідження.

«Мою чарівну леді» / «*My Fair Lady*» Алана Джея Лернера / Alan Jay Lerner (текст) і Фредеріка Лоу / *Frederik Loewe* (музика) було вперше поставлено в 1956 році (Мосс Харт / *Moss Hart*) й адаптовано до кіно 1964 року (режисер – Джордж К'юкор / *George Cukor*). Мюзикл мав величезний успіх як на театральній, так і на кіносцені, акумулюючи в собі найкращі, еталонні якості цього жанру періоду його «Золотої ери». Підтвердженням цього служать шість *Tony Awards*, отримані в 1956 році, серед них за найкращий мюзикл; вісім нагород «Оскар» у 1964-му, зокрема за найкращий фільм, режисерську роботу, чоловічу роль (Рекс Гаррісон) і музику до фільму; три «Золотих глобуси», а також премія *BAFTA* (Британської академії телебачення та кіномистецтва). Високо оцінені публікою і критиками естетичні якості твору вимагають від актора-вокаліста, який звертається до його виконання, особливої відповідальності, обізнаного усвідомленого підходу, який передбачає кілька етапів роботи.

Початковим щаблем роботи над інтерпретацією номерів і сцен мюзиклу «Моя чарівна леді» має стати знайомство з персонажами твору та особливостями розвитку сюжету. Образна метаморфоза героїв – важлива ознака зрілого мюзиклу і один із головних драматургічних стрижнів твору. Професор Гігінс, підкреслено зверхній, гордовитий на початку мюзиклу, врешті починає відчувати симпатію до Елізи, хоча до кінця й не зізнається собі в цьому. Зберігаючи цілісність образу, автори мюзиклу не наділяють впертого професора любовною баладою, яка була б явно не в його дусі (*out of character*), але його характеристика в № 26 – «Я звик до її обличчя» / «*I've grown accustomed to her face*» – передає смуток і теплоту почуттів, за якими стоїть закоханість в Елізу. Дослідники підкреслюють, що це один із ключових моментів у драматургії мюзиклу, інтонаційний зміст якого розкриває, що персонажі помінялись «ролями» (Swain,

2002: 214), завдяки відтворенню інтонацій номера Елізи «*Just you wait*» як у мажорному, так і в мінорному варіантах (Block, 1997: 238).

Рельєфніші зміни відбуваються в образі Елізи. На початку це груба, недалеко, сварлива, навіть вульгарна дівчина з «низів», але в другій половині мюзиклу вона перетворюється на справжню леді. Підґрунтя цієї метаморфози криється ще в першому з її номерів (№ 3, «Чи не було б це чудово» / «*Wouldn't it be lovely*»), поворот до неї відбувається в № 9, «Дощ в Іспанії» / «*The rain in Spain*», де Елізі, нарешті, вдається подолати хибну вимову слів, і вже в № 10, «Я могла б танцювати всю ніч» / «*I could have danced all night*» зміни в теситурі й характері мелодичної лінії позначають перетворення героїні на представницю «високого суспільства». Тому початкові номери Елізи більше пасують мецо-сопрано, а пізніші можна рекомендувати і сопрано. Складність в інтерпретації образу героїні, особливо на початку мюзиклу, полягає і в необхідності викривляти мову: «проковтувати» приголосні ('enry 'iggins замість Henry Higgins), «помилково» додавати їх («*Loverly*» замість «*Lovely*») або змінювати вимову голосних («*wa:it*» замість «*weit*») у слові «*wait*»).

Усвідомивши специфіку розвитку головного образу й зрозумівши, якій драматургічній фазі відповідає той чи інший номер, можна переходити до знайомства з еталонними зразками інтерпретації, якими можуть вважатися перша театральна постановка (Мосс Харт) і кіномюзикл режисера Джорджа К'юкора. Роль Гіґінса і в театральній, і в кіноверсії виконав Рекс Гаррісон¹, а ось роль Елізи, в сценічній постановці зіграну Джулією Ендрюс, у стрічці було доручено Одрі Гепберн, однак її співацьким голосом стала Марні Ніксон / *Marni Nixon*. Традиція залучення «співаків-привидів» (*ghost singer*) була типовою для кіномюзиклів цього періоду. Марні Ніксон невдовзі співатиме замість Наталі Вуд (Марія) у «Вестсайдській історії»,

¹Слід відзначити, що манера співу Рекса Гаррісона є доволі специфічною – він часто переходить на «говірок», ніби ігноруючи зафіксований нотний текст. Брати чи ні таку манеру на озброєння – це естетичний вибір виконавця, однак слід пам'ятати, що деякі авторитетні знавці мюзиклу ставляться до всіх типів «напівспіву» негативно, називаючи їх «вершинами Апокаліпсису», чия поява знаменує занепад мюзиклу (Grant, 2004: 35–36).

у результаті ставши однією з найвідоміших «співачок-привидів» (Roberts, 2018). В її вокальній інтерпретації привертають увагу специфічні особливості фонетики, переходи з розмовної інтонації на вокальну (не зафіксовані в тексті), що дає привід для виходу за межі написаного тексту й сучасному виконавцеві.

Наступний етап інтерпретації – ознайомлення з партитурою (клавіром) і робота над музичним текстом. Серед музичного матеріалу партії Елізи вокалісткам можна порекомендувати сольні номери – 3, 7, 10, 25 – та дует № 20 b.

Вихідний номер Елізи – *«Wouldn't it be lovely»* / *«Чи це не було б чудово»*, № 3, – експонує її як представницю «низів» суспільства, водночас не позбавлену мрій про краще майбутнє. Це типова *“I want” song*² (термін Лемана Енгеля), яка розкриває образ героїні не стільки через риси характеру, скільки через її прагнення і сподівання. У перших строфах вони доволі приземлені. Усе, чого хоче Еліза, – це кімната, шоколад і багато вугілля, щоб грітися. Однак уже в п'ятій створюється картина сімейної ідилії – чиясь голова лежить на її колінах, з'являється образ чоловіка, «теплого і ніжного», який піклується про неї. Строфи різні за кількістю рядків. Так, у третій їх усього три, структура четвертої строфи розширена. В її завершенні слово *«lovely»* повторюється п'ятикратно у вигляді перекличок (мотиви в першій та другій октавах), що віддзеркалює сутність закладеного в тексті риторичного питання.

Номер є частиною сцени, на початку якої Елізі кидають монетки в кошик, а прості робітники, уродженці Східного Лондона (*cockney*) ведуть жартівливий діалог з приводу перспектив поїхати за місто і відпочити влітку. Ключова фраза *«Чи не було б це чудово?»* вперше звучить не в партії Елізи, а у вступі, у чоловічого хору, після чого короткий інструментальний відіграш приводить власне до пісні (т. 20). Її основна тональність – *F-dur-As-dur* (остання строфа транспонується на терцію). Форма пісні являє собою три варіантно повторені вокальні строфи (поетичний текст вичерпується ще

² За характеристикою Дж. Кенріка, *«Я хочу»*-пісня (*“I want” song*) розкриває, чого персонаж бажає насправді (Kenrick, 2020).

в першій). Ритми кроку (чверті), розмір 4/4, постійна акцентуація та використання пунктирів надають музиці ознак регтайму і фокстроту. У вокальній мелодиці поєднуються два елементи – фокстротний, що характеризується перевагою пощаблового руху і чвертей; і м'яке обспівування II шабля восьмими на словах «*Wouldn't be lovely?*». Якщо перший супроводжується діатонічними гармоніями, то другий – хроматизмами (*fis*, *h*) і відхиленнями у *B-dur*, *G-dur*. Вони втілюють дві різні іпостасі героїні – простої грубої дівчини, яка має заробляти на життя продажем квітів, і мрійливої, здатної на ніжні почуття. Саме цей контраст має бути розкритим у процесі інтерпретації пісні. Щодо лексики, то на особливу увагу заслуговує слово *lovely*, у якому треба підкреслювати вставлену «*r*», і сленгове *absobloominglutely* (буквально – «абсоквітолютно») з емфатичним вставним *blooming*, яке посилює експресію *absolutely*. Останнє поєднується із розширеним другим мотивом, який обростає максимальною кількістю хроматизмів, що підкреслює лексично складний елемент. Діапазон мелодії охоплює дециму (c^1 – e^2), однак більшу частину номера вона не виходить за межі октави, а e^2 звучить тільки в завершальних репліках (т. 124). Музичний текст пісні потребує певної адаптації, якщо використовувати цей номер у класі сольного співу, адже він містить окремі хорові репліки (тт. 58–63, тт. 127–129), частину, яка насвистується чоловіками (тт. 94–109), та соло труби (тт. 110–118). Якщо репліки хору для збереження діалогу можна передати фортепіано (у більшості випадків хорова партія дублюється фортепіанною), то розділ зі свистом та соло труби слід скоротити.

По-іншому розкривається образ Елізи в № 7, «*Just you wait*» / «**Постривай-но**», де вона постає обуреною і злою на професора, який змушує її без відпочинку вчити фонетику. Відкривається номер реплікою Гігінса: «Еліза, я тобі обіцяю: або ти навчишся вимовляти “ей” до кінця дня, або не буде ані ланчу, ані шоколаду». Утім насправді причиною її обурення є не втома, а принизливе ставлення Гігінса – Еліза відчуває себе піддослідною твариною, інтереси якої нікого не цікавлять. Текст вокального номера починається із загрози Елізи: коли він захворіє, вона не покличе лікаря, а піде в театр, а коли він буде плавати в морі, вона влаштує йому судому і залишить

тонути. Однак уже невдовзі Еліза переходить до фантазій про майбутнє, які розкривають амбітність її планів: 20 травня назвуть днем Елізи Дулітл, сам Король буде закликати всю Англію співати їй хвалу і запитає, чого вона хоче за свої заслуги, на що Еліза відповість – «лише голову Генрі Гігінса».

Пісня виявляє ознаки традиційної форми *aaba*, а також контрастної складеної (*aabc*), при деяких ознаках мелодичного повтору початкового тематизму в останній частині (*c*). Наявність сюжету, який завершується стратою Гігінса, надає їй атрибутів баладності, а за змістом вона нагадує оперні «арії помсти». Подібно до першої пісні, вона також близька “*I want*” song. Діапазон мелодії ширший, ніж у першому номері – $a-es^2$, однак він все ще відповідає меццо-сопрановій теситурі.

На відміну від попереднього номера, вокальна мелодія, особливо на початку, містить ознаки скоромовки і характеризується кружлянням навколо терції основної тональності (*c-moll*). Марні Ніксон відкриває номер чітко артикульованою інтонацією, близькою до розмовної. Тут же звучить канонічне «*wa:it*» замість «*weit*» у слові «*wait*» (хоча в музичному тексті щодо вимови немає ніяких вказівок). Поступово з терцієвого діапазону мелодія розгортається все ширше, що передає ріст обурення Елізи. У першій строфі (тт. 1–18) діапазон не перевищує септими (c^1-b^1). У другій відбувається модуляція в *es-moll*, тим самим теситура підвищується на терцію, що додатково посилює ефект зростання напруги. Діапазон вокальної лінії сягає тут великої септими ($a-es^1$).

Третя, контрастна, строфа – «*One day I'll be famous*» / «Одного дня я стану відомою» (*Amabile, Des-dur*, тт. 34–53) – розкриває мрії Елізи про той час, коли вона буде «відомою», «правильною» і «першою» (*famous, proper, prim*). Тут верхівкою вокальної лінії стає вже des^2 . На моменті, коли Король висловлює готовність стратити Гігінса (тт. 54–55), у супроводі з'являються фанфарні інтонації і відбувається раптовий тональний зсув з *Des-dur* у *B-dur*, а в мелодії з'являються риси маршу, готуючи заключну маршову строфу-коду – *Allegro marziale* (тт. 58–67). У ній стверджується однойменний до початкової тональності *C-dur*, підкреслюючи настрій торжества,

з яким Еліза врешті помстилася (у своїх фантазіях) Гігінсу. У коді також досягається найвища точка діапазону – es^2 . Відповідно до драматургії пісні, вокалістка має поступово посилювати емоційну експресію з переключенням на мрійливо-самозакохане *amabile* (т. 34) і досягти кульмінації в маршовій коді. На відміну від першого номера, у мелодії зустрічається багато стрибків – на октаву (т. 29), септиму (т. 30), кварта та квінти. Гармонічна мова через постійні відхилення також ускладнює завдання чистого інтонування. Крім того, вокалістка має переключатися між вокальною скоромовкою, майже говірком, і широкою кантиленою. Серед лінгвістичних особливостей слід звернути увагу на «проковтування» голосних імені та прізвища Генрі Гігінса – ‘*enri ‘iggins*, а також співу «*wa:it*» замість «*weit*», що показово для виконавської інтерпретації Марні Ніксон.

Наступний сольний номер – «*I could have danced all night*» / «**Я могла б танцювати всю ніч**» (№ 10) – розкриває метаморфозу образу Елізи, яка наблизилась до «високого суспільства», і випереджує сцену балу в посольстві. Його можна розглядати як своєрідну арію. Відкривається вона наспівним мрійливим речитативом «Спати! Спати! Я не змогла б заснути!» / «*Bed! Bed! I couldn't go to bed!*» (тт. 1–13), який передає емоційне збудження героїні. Вокальний діапазон у ньому охоплює октаву – d^1-d^2 .

Власне арія розпочинається рухом вокальної лінії по звуках розгорнутого тризвуку *C-dur* із затакту, який стає її ключовою інтонаційною формулою. Надалі зустрічатимуться різні варіанти цього руху – квартсекстакорд III щабля (тт. 15–16), тризвук II-го (тт. 21–22), квартсекстакорд IV щабля (тт. 23–24). Вони зумовлюють певну складність в інтонуванні. Всупереч ознакам вальсовості в ритмічному малюнку, вона не постає тут в «чистому» вигляді через розмір 4/4. На завершення першого куплету (тт. 43–44) в партії Елізи досягається нова мелодична вершина – f^2 . Цікаво, що в кіномюзиклі Марні Ніксон співає весь номер тоном нижче, що частково нівелює задум композитора, який втілює ідею розвитку образу, однак тим самим дає право сучасній вокалістці теж звертатися до подібної транспозиції.

Між куплетами звучать короткі репліки покоївок, які можуть бути просто передані фортепіано (тт. 49–51). Другий куплет розпочинається

так само, як і перший, однак супроводжується контрапунктом покоївок. Третій куплет (*Темпо I*, т. 88) повертається до початкового фактурного варіанта, однак завершується досягненням кульмінаційного тону g^2 в завершальних тактах (тт. 122–125). З урахуванням того, що вокальна партія Елізи залишається незмінною, крім коди, протягом трьох куплетів (особливо якщо виконувати цю арію як сольну, виключивши вокальні контрапункти), перед вокалісткою постає завдання емоційно-образного урізноманітнення. Вдалим варіантом буде поступове нарощення напруги і динаміки від першого до другого куплету, з подальшим раптовим спадом на початку третього і стрімким досягненням кульмінації в завершенні номера на найвищій точці діапазону.

Друга дія включає єдиний вокальний дует за участю Елізи (№ 20b, «*Show me*» / «Покажи мені»), який можна було б розглядати як любовний, якщо серйозно сприймати Фредді як кандидата на руку і серце героїні. Дует розкриває нерівність персонажів: для Фредді це любовне зізнання (продовження його балади «На вулиці, де ти живеш», № 13, та її репризи, № 20a), для Елізи – гра з його почуттями та опосередкований діалог із Гігінсом. Їй набридли порожні слова («Я так втомилася від слів», «Я не хочу чути більше жодного слова, бо немає такого, якого б я ще не чула», «Скажи ще одне слово, і я закричу»), які, на її думку, замінюють дію. Об'єктом її роздратування і персонажем, якому адресовані ці рядки, звісно, насправді є не Фредді, а Гігінс, від якого вона пішла посеред ночі. У наполегливому повторі і нетерплячості відчувається, що вона все ще та ж сама «дівчинка з вулиці», яка прагне справжніх почуттів і бунтує проти словесного антуражу як претензійного прикриття байдужої і холодної поведінки.

Відкриває дует аріозо Фредді «*Speak and the words full of singing*» / «Говори, і слова повни співу» (*Andantino*, тт. 1–7, *fis-moll*), що характеризується кантиленністю, перевагою пощаблевого руху, вишуканими хроматизмами. Це аріозо – єдине висловлювання персонажа в дуеті, і тому може бути виключене, якщо номер співається як частина програми в класі сольного співу. Дует, по суті, перетворюється на соло Елізи, яка швидко перериває Фредді – її початкові

репліки – різкі і рішучі, що підкреслено контрастом темпу (*Subito Agitato, Molto Vivace*), тональним зсувом (*C-dur*), використанням активних квартових ходів.

Основний вальсовий тематичний елемент («*Don't talk of stars*» / «Не говори про зірки», т. 102) характеризується простотою, нагадуючи початкові номери мюзиклу. Мелодична лінія побудована на мотиві із двох висхідних кварт, з'єднаних терцією ($d^1-g^1-e^1-a^1$), який багаторазово повторюється протягом пісні. Він співається розлючено, гнівно (*furiously*), за настроєм наближуючись до «*Just you wait*». Попри відсутність відповідних вказівок, у виконанні Марні Ніксон у цей момент відбувається періодичний перехід на говірок, що надає висловлюванню особливої експресії. Вокалістка може взяти це на озброєння. Незважаючи на *C-dur*, заявлений на початку як основна тональність, відбуваються часті тональні зсуви через секвентні повтори матеріалу, спрямовані на створення відчуття зростання емоційної напруги. Так, перша ланка секвенції звучить від тону *d* (тт. 102–109, ладова структура наближується до *g* міксолідійського), друга – від *f* (тт. 110–117) – у *B-dur*. Кульмінація строфи (тт. 131–132) пов'язана з досягненням тону d^2 на слові «Закричу!» (*Scream!*), що супроводжується гармонією зменшеного септакорду із розщепленою терцією (*f / fis*). Друга строфа завершується закріпленням *G-dur* (тт. 152–156), після чого відбувається повтор першої і другої строф (перша – з новим текстом) із подальшим переходом до другої вольти (інструментальне завершення).

Останній сольний номер Елізи – це пісня № 25, «*Without you*» / «Без тебе», звернена до Гіґінса. За структурою вона близька до арії, яка відкривається речитативом (тт. 1–11) і продовжується наспівним розділом. У речитативі застосовано прийом напівспіву із відповідним записом (хрестики замість голів нот у початковому такті), який підкреслює розпач, емоційний надриг героїні («*What I fool I was*» / «Якою ж дурною я була»). Марні Ніксон «промовляє» не тільки перший такт, але і все перше речення, тим самим поглиблюючи контраст із наспівністю другого.

Власне арія «*There'll be spring every year without you*» / «Буде весна кожного року без тебе» (тт. 17–65) характеризується швидким темпом

(*Allegro con moto*) і написана в тональності *C-dur* – *Des-dur*. Структура її наближується до куплетно-рефренної форми, де початок кожної строфи різниться за музичним матеріалом, а завершення повертає до основного мотиву (*aaba₁ca₂*). Подібно до «*I could have danced all night*», головний тематичний елемент оснований на прихованій вальсовості, при тому, що розмір 4/4 її вуальює. Водночас, вузький діапазон мелодії, опора на пощаблеві мотиви в межах терції наближують її до «*Just you wait*», де подібні повтори виражали роздратованість. Однак тут вона значно глибша, оскільки текст, у якому Еліза декларує свою незалежність від Гіґінса і його незначущість для свого майбутнього, підкреслено безтурботний. Світлий настрій арії зумовлений і вибором тональності *C-dur*.

Початок другої строфи (т.т. 36–50) несподівано викладений крупними (половинними) тривалостями. Мета цього уповільнення – підкреслити цікаву гру слів. Еліза завуальовано радить Гіґінсу «піти до біса», однак замість очікуваної рими із першим рядком (<...> *talk so well – you can go to [hell]*) автори тексту заміняють «пекло» на Гемпшир і Гертфорд (ремінісценція уроків фонетики із Гіґінсом, де Еліза мала тренувати ясну вимову «*h*»). Тим самим підкреслюється, що Еліза в постаті леді вже не може дозволити собі відвертої грубої лайки: вона оволоділа мистецтвом завуальованої образи. Фокстротно-регтаймовий епізод (с, т.т. 52–58) приводить до фінальної короткої репризи (т.т. 61–65) на новому звуковисотному рівні (*Des-dur*). Діапазон мелодичної лінії арії дорівнює ноні / зменшеній децимі (*h-des²*), а його найвища точка досягається в останніх тактах. Завершується арія ремінісценцією дуету, який Гіґінс співав із Пікерінгом після тріумфу Елізи в посольстві («*You did it*»), що розкриває його захоплення своїм успіхом у вихованні Елізи. Це підкреслює індіферентність персонажа до тих слів, які вона йому адресувала в арії.

Висновки.

Здійснений аналіз музичної характеристики Елізи Дулітл в мюзиклі «Моя чарівна леді» дозволяє стверджувати, що його автори, А. Дж. Лернер та Ф. Лоу створили багатогранний образ провідного персонажа – Елізи. Він поєднує як вербальні, так і суто музичні

прийоми й засоби, спрямовані на втілення образного контрасту (між Елізою – простою / вульгарною дівчиною, і Елізою – леді), образної метаморфози (дівчина з народу перетворюється на леді) та взаємодії двох іпостасей (внутрішній контраст у межах одного номера). Короткі вузькоамбітусні поспівки, фокстротні, регтаймові жанрові ознаки відповідають характеристиці Елізи – простої дівчини (№№ 3, 7). Особлива роль у розкритті її образу належить квартово-терцієвим мотивам, що передають рішучість і амбітність, незалежні від статусу героїні (№ 20 b). У свою чергу, плинний рух мелодичної лінії із прихованою або явною вальсовістю, навпаки, характеризує Елізу як представницю вищих кол суспільства (№№ 10, 25). Тонка взаємодія цих елементів, витіснення одних іншими служить показу метаморфози героїні і розкриттю її внутрішніх конфліктів. У музичній характеристиці образу Елізи привертає увагу і розмаїття форм – більшість номерів поєднують речитатив та власне пісенне висловлювання, що викликає асоціації зі структурою оперної арії, а класична пісенна форма *aaba* витісняється більш складними її різновидами – наближеною до контрастно-складеної (*aabc*) та куплетно-рефреною (*aabaca*).

У процесі інтерпретації, після знайомства з персонажем та специфікою розвитку його образу в сюжеті, виконавиця має приділити особливу увагу:

- фонетиці – зокрема, викривленням у вимові, із цією метою рекомендується звернутися до еталонної виконавської версії Марні Ніксон (канонічне «*wa:it*» в «*Just you wait*»);

- лексиці – вимові ключових слів на кшталт *absobloominglutely* (№ 2) або заміни лайливого слова пристойним (№ 25);

- вибору номера відповідно до власного вокального діапазону: загальний діапазон партії Елізи $a-g^2$, однак найвища теситура характерна для номерів «*I could have danced all night*», а найширший діапазон – тритон через октаву – для «*Just you wait*» ($a-es^2$);

- інтонаційним труднощам, зокрема руху по звуках розгорнутого тризвуку та квартсекстакордів в «*I could have danced all night*»; стрибкам на октави, септими, кварта і квінти в «*Just you wait*»;

- необхідності урізноманітнювання однакових куплетів («*I could have danced all night*»);

- переходам із мовної інтонації на суто вокальну – це не завжди прописано в музичному тексті, але втілено у виконавській версії Марні Ніксон і може бути взятим на озброєння; такі переходи загострюють контрасти й експресію гніву, роздратування, обурення (№№ 7, 20 b, 25);

- опції транспонування, узаконеній еталонною виконавицею партії Елізи – Марні Ніксон (транспозиція на тон нижче в «*I could have danced all night*»).

При використанні номерів мюзиклу в класі сольного співу необхідна також адаптація музичного тексту із виключенням хорових реплік (№ 3), вокальних контрапунктів (№ 10), розгорнутих інструментальних епізодів (№ 3) та музичних висловлювань інших персонажів (№№ 20b, 25). З урахуванням того, що у клавірі фортепіанна партія здебільшого дублює інші, такі купюри не становлять особливих труднощів.

Перспективи дослідження полягають у можливості подальшого вивчення музичних характеристик персонажів мюзиклу «Моя чарівна леді» (наприклад, Генрі Гігінса) та їх виконавської інтерпретації як в еталонних, так і в сучасних театральних версіях, а також застосуванні методу інтерпретаційного аналізу, який поки що не набув розповсюдження в дослідженні виконавських версій мюзиклів.

ЛІТЕРАТУРА

- Сольний спів.* (2022). (Робоча програма). А. Й. Хуторська (Уклад.). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Хуторська, А. Й. (2024). *Виконавська інтерпретація вокального твору студентом-актором.* (Методичні рекомендації). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Block, G. (1997). *Enchanted evenings: the Broadway musical from Show boat to Sondheim.* New York: Oxford University Press.
- Grant, M. (2004). *The rise and fall of the Broadway musical.* Boston: Northeastern University Press.
- Kenrick, J. (2020). The Score: Elements of a Musical. *Musical.101.com. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television.* <https://www.musicals101.com/score.htm>

- Loewe, F., Lerner, A. J. (1999). *My Fair Lady*. (Vocal score). London: Faber Music Ltd.
- McHugh, D. (2012). *Loverly: The Life and Times of My Fair Lady*. New York: Oxford University Press.
- Ray, H. M. (2016). Evaluating Language Teaching Methods to the Character Eliza Doolittle in the movie 'My Fair Lady' (1964). *Journal of Advanced Research in English & Education*, 1(1), 1–9. URL: <http://www.thejournalshouse.com/index.php/Journal-English-Education/article/view/739>
- Roberts, M. Sh. (2018). Who was Marni Nixon, the 'ghost singer' behind Hollywood's famous actresses? *Classic FM*. <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/musicals/marni-nixon-hollywood-ghost-singer/>
- Swain, J. (2002). *The Broadway musical: a critical and musical survey*. (2nd ed.). Lanham, Md.: Scarecrow Press [in English].
- Tanaka, R. (2024). The Broadway Musical *My Fair Lady* as Japanese Evergreen Repertoire. *Acta Humanistica et Scientifica. Universitatis Sangio Kyotiensis. Humanities Series*, 57, 133–145.
- Thren, A. T. (2018). Sociolinguistic Analysis of Societal Class Differentiation in "My Fair Lady". *Proceedings of the 3rd International Conference on Social Sciences, Laws, Arts and Humanities (BINUS-JIC 2018)*, (pp. 110–118). DOI: 10.5220/0010003400002917

REFERENCES

- Block, G. (1997). *Enchanted evenings: the Broadway musical from Show boat to Sondheim*. New York: Oxford University Press [in English].
- Grant, M. (2004). *The rise and fall of the Broadway musical*. Boston: Northeastern University Press [in English].
- Kenrick, J. (2020). The Score: Elements of a Musical. *Musical.101.com. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television*. <https://www.musicals101.com/score.htm> [in English].
- Khutorska, A. Y. (2024). *Performance interpretation of a vocal piece by a student-actor*. (Methodic recommendations). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Loewe, F., Lerner, A. J. (1999). *My Fair Lady*. (Vocal score). London: Faber Music Ltd. [in English].
- McHugh, D. (2012). *Loverly: The Life and Times of My Fair Lady*. New York: Oxford University Press [in English].

- Ray, H. M. (2016). Evaluating Language Teaching Methods to the Character Eliza Doolittle in the movie ‘My Fair Lady’ (1964). *Journal of Advanced Research in English & Education*, 1(1), 1–9. URL: <http://www.thejournalshouse.com/index.php/Journal-English-Education/article/view/739> [in English].
- Roberts, M. Sh. (2018). Who was Marni Nixon, the ‘ghost singer’ behind Hollywood’s famous actresses? *Classic FM*. <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/musicals/marni-nixon-hollywood-ghost-singer/> [in English].
- Solo singing*. (2022). (Work program. The field of knowledge “Culture and art”, specialty “Stage art”, the first level of higher education –bachelor). A. Khutorska (Compiler). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Swain, J. (2002). *The Broadway musical: a critical and musical survey*. (2nd ed.). Lanham, Md.: Scarecrow Press [in English].
- Tanaka, R. (2024). The Broadway Musical My Fair Lady as Japanese Evergreen Repertoire. *Acta Humanistica et Scientifica. Universitatis Sangio Kyotiensis. Humanities Series*, 57, 133–145 [in English].
- Thren, A. T. (2018). Sociolinguistic Analysis of Societal Class Differentiation in “My Fair Lady”. *Proceedings of the 3rd International Conference on Social Sciences, Laws, Arts and Humanities (BINUS-JIC 2018)*, (pp. 110–118). DOI: 10.5220/0010003400002917 [in English].

Oksana Semeniuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Teacher at the Department of Stage Speech
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

Musical characteristics of Eliza Doolittle in the musical “My Fair Lady” by A. J. Lerner and F. Loewe and its vocal interpretation

Statement of the problem. Due to the variety of singing techniques offered by the musical, including the transition from spoken to vocal intonation, it is a fruitful material for vocal interpretation, which allows the theater actor to expand the genre field of the repertoire and acquire new skills. However, the study of performance specifics of musicals is still an underdeveloped area of modern musicology.

Recent research and publications, devoted to “*My Fair Lady*” concentrate on the “non-musical” aspects of the work – linguistic, social (Thern, 2018), and even pedagogical, which evaluates the teaching methods by Professor Henry Higgins (Ray, 2016). A separate object of scientific research is the stage interpretation of musicals. D. McHugh (2012: 170–190) examines Broadway and London productions for the period from 1958 to 2001 from the standpoint of faithfulness to the details of the original version and the identification of re-interpretation features. R. Tanaka (2024) examines the musical in the context of the repertoire of Japanese theaters, thereby touching on the issues of stage and partially vocal interpretation in a “translated” musical. However, the most of performance aspects, such as controversial issues of range (belonging to mezzo or soprano), vocal difficulties, are not disclosed in these works. The analysis of the structure of songs, their form, the relationship between music and text, and the circle of images deserves more attention.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to reveal the features of the musical characteristics of Eliza Doolittle in the musical “*My Fair Lady*” by A. J. Lerner and F. Loewe and the specifics of the vocal interpretation of her character. For this, the analysis of the musical text with the reference to performance version of Marni Nixon is carried out that also supplemented by an assessment of the possibilities of using Eliza’s musical numbers in the repertoire of the solo singing class, which determines the novelty of the research results. The structural and functional, as well as the interpretative methods of the research were used.

Research results and conclusion. The image of Eliza is characterized by ambiguity: it embodies various hypostases, “*Eliza as a simple / vulgar girl*” – “*Eliza as a Lady*”, and also undergoes a metamorphosis in the process of unfolding the drama of the musical. The performer-interpreter of Eliza’s vocal part should pay attention to work with phonetics (distortion), vocabulary (slang); vocal range (some of the numbers are suitable for mezzo, and some for soprano); hence, the transposition options are relevant; with intonation difficulties, transitions from speech intonation to vocal; also the need to diversify the same couplets arises. Performance of individual numbers in the class of solo singing requires adaptation of the musical text (exclusion of cues from other characters and instrumental episodes).

Keywords: solo singing; musical; performance; canonic performance version; interpretation; a personage’s musical characteristics; a character’s metamorphosis.

Стаття надійшла до редакції 30 червня 2024 року

УДК 612.78:37.012

DOI 10.34064/khnum1-7209

Михайлець Вікторія Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: vik1303vik@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1983-6601

Гігієна та охорона голосу: нейропедагогічний аспект

Питанню гігієни та охорони голосу у вокально-методичній літературі останніх років приділяється незаслужено мало уваги. Сьогодні у сучасному світі з'явилися багато чинників, які негативно впливають на формування, розвиток і ефективність роботи голосового апарату. Значні навантаження, пов'язані з психологічним станом людини, приводять до все частіших проблем з голосом. Тому питання збереження голосу та пошуку шляхів його відновлення стає все більш актуальним. У статті розглядаються причини та наслідки недотримання умов безпечної роботи з голосом, окреслюються аспекти, які потребують додаткової уваги та особистісно-орієнтованого підходу як у навчанні, так і в подальшій професійній діяльності. На основі аналізу масиву наукових досліджень та виявлення чинників, що впливають на якість голосу вокаліста, обґрунтовано висновки щодо необхідності збагачення сучасних теоретичних знань про будову та функціонування голосового апарату нейропедагогічними аспектами, що передбачає обов'язкове врахування таких складових, як взаємозалежність роботи голосового апарату і стану центральної нервової системи; периферійне сприйняття і контролювання напрямів уваги; вплив психоемоційного стану на формування вокальних навичок.

Ключові слова: гігієна та охорона голосу; нейропедагогіка; вокальне виховання; емоції.

Постановка проблеми.

Питанню гігієни та охорони голосу у вокально-методичній літературі останніх років приділяється незаслужено мало уваги. Загальні поради вокалістові ґрунтуються на дослідженнях другої половини ХХ століття. Проте останнім часом ці питання актуалізуються

в дослідженнях лікарів-фоніатрів, які розглядають причини та наслідки захворювання голосового апарату і порушень його функцій (Шеремет, & Ромась, 2015; Шидловська, & Волкова, 2020). Основними такими причинами визнані психічні розлади, перевтоми, незадовільні акустичні умови при роботі з голосом. Усі ці чинники також є зонами уваги нейропедагогіки. А оскільки нейропедагогіка спрямована на подолання та підтримання норм психічного розвитку особистості в усіх сферах життя, то і напрям охорони голосу також входить у сферу її впливу.

За останні роки в сучасному світі значно побільшало чинників, що негативно впливають на формування, розвиток та продуктивність роботи голосового апарату. Чималі навантаження, що пов'язані з психічним станом людини (карантин, спричинений COVID-19, воєнний стан в Україні з 24.02.2022 року, дистанційне навчання), частіше ведуть до негараздів у роботі з голосом. Тому проблема збереження голосу співака та пошуку шляхів його відновлення загострюється.

Останні дослідження і публікації за темою. Важливим питанням у професійній сфері музичного мистецтва взагалі та вокального зокрема є довготривалість виконавського життя та його психофізіологічна безпечність. Його вирішенню сприяють наукові дослідження, що стосуються гігієни та охорони голосу – сукупності заходів, спрямованих на збереження високої працездатності голосового апарату вокаліста. У вокально-методичній літературі знаходимо поради відносно режиму дня та роботи співака, рекомендації щодо загальногігієнічних заходів та харчового раціону (Микиша, 1971; Голубев, 1983, Люш, 1988). У роботах О. Прядко (2013) та Н. Фоломєєвої (2016) наголошується на важливості проблеми охорони голосу під час навчання співу та визначається актуальність комплексного підходу до цього процесу. За останні часи актуальності набули також соціальні та психологічні аспекти вокального виховання (Паламар, 2022). Для поліпшення якості професійної вокальної освіти багато матеріалу дають дослідження лікарів-фоніатрів – вітчизняних та іноземних. Більшість їх авторів наголошують на тому, що причиною порушення звукоутворювальної функції голосового апарату є моменти, пов'язані з психікою, оскільки він підпорядковується

вищій нервовій діяльності людини (Шидловська, & Косаківський, 2007; Шеремет, & Ромась, 2015; Van Houtte, Van Lierde, & Claeys, 2011). Тому питання, яке ми розглядаємо в цій статті, є актуальним і містить елемент *новизни*.

Отже, *мета статті* полягає у визначенні нейропедагогічних чинників, які слід враховувати при формуванні комплексу заходів щодо гігієни та охорони голосу. Для досягнення цієї мети необхідно розглянути проблему перевантаження голосового апарату в процесі навчання співу з погляду *нейропедагогіки*, що також є *інноваційним* компонентом нашої статті.

Методологія дослідження. Для розгляду сучасного стану гігієни та охорони голосу застосовано такий дослідницький алгоритм: аналіз відповідних наукових праць; абстрагування та конкретизація чинників, що впливають на перевантаження голосу; узагальнення власних спостережень за функціонуванням голосового апарату у здобувачів вищої освіти в умовах навчального процесу; синтез та систематизація результатів з погляду критеріїв нейропедагогіки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Професійна діяльність співака, яка охоплює навчальний, репетиційний та виконавський процеси, пов'язана з великою втратою нервово-м'язової енергії. Ця діяльність потребує значного зосередження уваги, мобілізації емоційних та інтелектуальних ресурсів співака. Як наслідок, звичайно, людина втомлюється. Якщо нехтувати цим станом організму, не дати йому відпочинку, це може привести до обмеження можливостей професійної діяльності або навіть до захворювань самої людини. Через недотримання співаком вимог фізіологічно правильного звукоутворення закріплюються патологічні умовні рефлексії, які: 1) не сприяють розвитку вокально-виконавської техніки; 2) стають основою функціональних порушень голосового апарату. Так, при його надмірному навантаженні слабшають м'язи гортані, голос втрачає свіжість, звучність, стає важчим, не піддається контролю; виділяється багато слизу тощо. Тому, як і будь-яка діяльність, робота голосового апарату має свої норми активності й відпочинку. Крім того, ці норми коригуються для кожного виконавця особисто, адже будова та функціонування

м'язової і нервової систем є суто індивідуальними, а голосова функція міцно пов'язана з нервовою системою і станом усього організму. Отже, при недотриманні певних правил роботи голосового апарату виникають його захворювання та порушення його діяльності.

Найпоширенішими хворобами є гіпертонусна та гіпотонусна дисфонії, що пов'язані з порушенням голосової функції шляхом підвищення чи зниження (відповідно) м'язового тону голосових зв'язок та інших м'язів, які беруть участь у процесі голосоутворення. Головними етимологічними факторами цих порушень є зайве напруження голосового апарату внаслідок фізіологічно неправильного механізму голосоутворення, надмірне голосове навантаження, а також стан гострих респіраторних інфекцій, захворювання нижніх дихальних шляхів (Шеремет, & Ромась, 2015: 199–200). Крім того, чимало причин функціональних розладів голосу пов'язано з нейродинамічними та нейропсихічними змінами в організмі. Також спостерігається взаємозалежність між психічним станом людини та порушеннями голосоутворювальної функції гортані. Серед основних причин функціональних порушень голосового апарату вчені називають «перенапруження голосового апарату», «емоційні перевантаження», стреси, вважаючи, що «функціональні порушення голосу психогенно обумовлені» (там само: 200).

Дані фоніатричних досліджень також фіксують поширені скарги при порушенні голосоутворення. Досить вираженими місцевими ознаками розладу голосового апарату, за дослідженням Т. Шидловської та Т. Волкової, є «виражена захриплість, голосова втома та дискомфорт голосового апарату (подроздрення, сухість, в'язке мокротиння, напруження м'язів), а серед загальних проявів – головний біль, порушення сну та дратівливість» (Шидловська, & Волкова, 2020: 30). Сильні психічні переживання можуть привести до часткової або повної дисфонії, тобто втрати голосу. У свою чергу, постійне перенапруження веде до хронічного стресу, що стає причиною загальмованості сприйняття навколишнього світу, порушення уваги, пам'яті тощо (там само).

Питання гігієни голосу є складовою наукових інтересів медицини, яка займається не лише лікуванням захворювань голосового

апарату, а й «вивченням причин, що викликають розлади в роботі та захворювання голосового апарату; виявленням можливостей їх уникнення; вивченням фізичних можливостей людського організму; розробкою правил та норм професійного голосового режиму» (Фоломєєва, 2016: 100).

З урахуванням вищезгаданих чинників, проблему збереження голосу вокаліста можна розглядати удвох напрямках: *загальногігієнічному та професійно-орієнтованому*.

Загальногігієнічний напрям охоплює питання стосовно режиму відпочинку та праці, харчування, фізичного навантаження, сну тощо. Чергування активності та відпочинку забезпечують довготривалість життєдіяльності людини. Це стосується всіх органів та систем організму. Голосовий апарат є частиною організму людини, тому також підпорядковується цим психофізіологічним закономірностям. У медичній та вокально-методичній літературі достатньо порад загальногігієнічного плану.

У професійно-орієнтованому напрямку можна виокремити декілька аспектів:

- а) формування вокально-технічних навичок;
- б) чинники форсування голосового апарату;
- в) робоча атмосфера.

Продовжуючи наше попереднє дослідження, присвячене визначенню та розгляду нейропедагогічних аспектів вокального виховання (Михайлець, 2023), сконцентруємо увагу на тих з них, що є підґрунтям для контролю за індивідуальним навантаженням (перевантаженням) голосового апарату. Означені нами питання професійно спрямованої гігієни голосу пов'язані з когнітивною та емоційно-вольовою сферами. Усі розумові процеси людини мають виключно індивідуальні характеристики та можливості. Проте в нейролінгвістичному програмуванні існує розподіл «людей на групи залежно від того, який перцептивний канал сприйняття дійсності у людини переважно розвинутий: аудіальний (слух), візуальний (зір), кінестетичний (рух, дотик, смак)» (Михайлець, 2023: 96). Для формування вокально-технічних навичок необхідний комплексний розвиток усіх цих перцептивних каналів, ба більше, усвідомлений

контроль за ними під час роботи. Адже завжди треба пам'ятати, що для формування вокальних навичок важливі всі три «точки доступу» до головного мозку: слух, рух та зір. Перевантаження під час цього процесу одного з названих каналів сприйняття веде до неможливості утворення сталого рефлексу. Тому в навчальному процесі обов'язково потрібно дотримуватися поступовості й послідовності у поданні інформації, необхідної для формування та розвитку вокально-технічних навичок.

Наступний аспект, який є актуальним в умовах сьогодення, стосується роботи мозку: «Мозок здатний вбирати інформацію одночасно в умовах сфокусованої уваги і периферійного сприйняття» (там само: 97). Наведемо приклади, поширені в сучасній вокальній практиці.

Робота з концертмейстером чи фонограмою. Ці дві форми роботи спрямовані на формування відчуття ансамблю. Але коли вивчення твору відбувається безпосередньо з концертмейстером, здобувач вокальної освіти більше уваги приділяє власним відчуттям, пов'язаним із голосовим апаратом, і процес формування вокальних навичок стає пріоритетним. Згідно з вимогами особистісно-орієнтованого підходу до навчання, концертмейстер враховує темпоритм виконання твору під час репетиційного процесу, і таким чином робота над злагодженістю ансамблю не заважає, а сприяє розвитку вокально-технічних навичок. При роботі з фонограмою вокаліст повинен підпорядкуватися вже заданому темпоритму. У цьому випадку на перше місце виходить напрацювання відчуття ансамблю, а не концентрація на роботі голосового апарату. Використання фонограми має такі наслідки, як фокусування уваги на декількох об'єктах – ансамблі (зовнішня увага) та роботі голосового апарату й подоланні технічних труднощів, які висуває вокальна партія (внутрішня увага), що *прискорює втому та падіння працездатності*. Як альтернативу, можна використовувати інший спосіб роботи з фонограмою – спочатку вивчити вокальну партію на інструменті під фонограму для створення певного образу в музичній пам'яті, і лише потім озвучувати її голосом, працюючи з вокальною технікою, хоча цей варіант і більш затратний за часом і трохи змінює послідовність формування рефлексорного комплексу.

Наступна ситуація також стосується роботи з інформацією, що надходить від об'єкта основної уваги виконавця, і тією, яку забезпечує його периферійне сприйняття.

Спрямованість уваги під час вивчення твору та запису відео. Свідомі й підсвідомі процеси в мозку людини перебігають одночасно. Коли ми навчаємось, ми отримуємо набагато більше інформації, ніж нам здається. На здобувача освіти, наприклад, впливає не тільки й не стільки те, що сказав викладач, але й весь комплекс внутрішніх (попередній досвід, емоційний стан, рівень мотивації, індивідуальні характеристики тощо) і зовнішніх (загальна атмосфера в класі, звуковий фон, світло та інші) факторів, пов'язаних із середовищем навчання. Про ці чинники при вихованні вокаліста необхідно пам'ятати завжди, оскільки внутрішні фактори бувають більш вагомими, ніж зовнішні. Крім того, вони постійно змінюються.

Коли здобувач освіти та викладач перебувають в одному приміщенні, викладач є частиною об'єкта зовнішньої уваги здобувача, яка контролюється ними обома. Тобто навантаження на увагу здобувача помірне, воно зручно розподілене. При дистанційному спілкуванні у здобувача виникає додатковий об'єкт уваги – викладач на екрані пристрою. Навантаження на його увагу збільшується, він мусить тримати у фокусі три об'єкти: викладача, зовнішній простір (акустика, сторонні звуки, люди тощо) і відчуття при роботі власного голосового апарату. Найчастіше саме внутрішня концентрація уваги на власних відчуттях виявляється найменшою, і, відповідно, формування вокально-технічних навичок або не відбувається, або вони виявляються дуже нестійкими. Це пояснюється тим, що без особистої присутності викладача здобувач вокальної освіти самостійно не може правильно відтворити або повторити й закріпити той чи інший виконавський прийом, зокрема й з-за відволікання уваги на зовнішні периферійні фактори. Отже, механізм периферійного сприйняття може виступати і як деструктивний елемент, який відвертає увагу від головної мети. У таких випадках викладачеві необхідно наголошувати на пріоритетах та контролювати їх.

Розглянемо, ще один приклад, характерний для дистанційного навчання. Він пов'язаний і з когнітивною сферою, і з нервово-психічним навантаженням.

Формування вокальних навичок в обмежених приміщеннях та неможливість публічних виступів. Сценічне хвилювання – це психічний стан, що виникає під час спроби людини встановити контроль над слухацькою увагою. На переживання цього стану впливають психофізіологічні особливості організму людини, її вмотивованість, рівень володіння матеріалом і навички волевої саморегуляції. Під час концертного виступу, з одного боку, демонструються набуті музикантом уміння й художній рівень виконання творів, з другого – накопичується досвід публічної музикально-артистичної діяльності. Отже, концертний виступ є складовою підготовки співаків і необхідним заходом для успішного напрацювання ними виконавських навичок, який дозволяє майбутнім фахівцям отримати практичний досвід публічного виступу, що значно розширює можливості їх професійної реалізації.

З огляду на різні акустичні умови класів, концертних залів та відкритих майданчиків, співаки повинні пам'ятати, що для керування процесом звукоутворення необхідно використовувати власні резонаторні відчуття і вокально-технічні навички, а не силу звуку та його гучність. У цьому сенсі вони мають бути впевненими у своїх здібностях співати в різних акустичних умовах, тобто мають вміти здійснювати внутрішній слуховий та м'язово-вібраційний *контроль* звукоутворення. Внутрішній слух, як інструмент такого контролю, допомагає співакові не тільки успішно подолати акустичний дисбаланс залу, але й грамотно пристосуватися до умов ансамблевого виконання, співвіднести з ним свої вокальні можливості, змінюючи не техніку співу, а ступінь індивідуальної вокальної виразності. Беззаперечно, робота з підготовки майбутніх співаків до концертних виступів має відбуватися систематично на кожному уроці. Протягом навчання вони повинні накопичити достатній досвід участі в публічних заходах та отримати знання, які будуть необхідними для них на шляху до професійності. Але в умовах дистанційного навчання такий досвід неможливий або є дуже обмеженим.

Стан психоемоційної сфери співака прямо відповідає за збалансовану роботу голосового апарату. Ми вже розглядали значення емоцій для формування вокально-технічних навичок (Михайлець, 2023: 99), однак *емоційний стан* також може бути *причиною перевантаження* голосового апарату та організму в цілому. При співі природні негативні емоції виконавця впливають на якість голосу, який може зірватися. Майбутнім професіоналам вокального мистецтва необхідне виховання чіткого самоконтролю та концентрації уваги на індикаторах роботи голосового апарату, а саме – власних м'язових та вібраційних відчуттях. Емоції, які передбачені у творі, важливо виражати вокально-виконавськими засобами, а не переживати їх.

Звичайно, емоційна складова є надважливим фактором при формуванні вокальної техніки та подальшій професійній роботі виконавця. Дослідження довели, що позитивні емоції сприяють збереженню необхідного тону голосового апарату та утворенню високочастотних обертонів, які забезпечують чистоту інтонування, летючість і дзвінкість голосу. Негативні емоції, навпаки, значно зменшують ці якості. Крім того, негативні емоції можуть породжувати негармонічні обертони, які надають голосу грубого, неприємного «металевого» тембру. Тобто виявлено ще одну якість обертонального спектра співочого голосу: при позитивних емоціях обертони голосу гармонічні, при негативних – навпаки. Це явище пояснює, чому, наприклад рок-музика може негативно впливати на психічний стан людини (Morozov, 1996).

Висновки.

Аналіз досліджень вітчизняних та закордонних фоніатрів, методичних праць викладачів співу доводить актуальність питання щодо збереження голосового апарату та довготривалості його роботи. Для поглиблення розуміння того, які умови сприяють збереженню здоров'я та якості голосу співака, доцільно звернутися до нейропедагогічних аспектів його виховання. Впровадження основних принципів нейропедагогіки в навчальний процес сприятиме вдосконаленню особистісно-орієнтованого підходу до виховання фахівців у різних сферах виконавського мистецтва, пов'язаних з вокальною практикою (оперних і концертних співаків, хормейстерів, акторів

драматичного театру тощо). Для вдосконалення заходів щодо охорони голосу необхідно приділити більше уваги *професійно-орієнтованому* їх напрямку, а саме:

- обов'язковості теоретичних знань щодо будови голосового апарату та його функціонування, з огляду на нейропедагогічні аспекти, тобто
- а) необхідність урахування взаємозалежності роботи голосового апарату і стану центральної нервової системи;
- б) особливостей периферійного сприйняття і процесу контролювання напрямів уваги;
- в) впливу психоемоційного стану на формування вокальних навичок.

Комплекс знань з нейропедагогіки та впровадження їх у навчальний процес збагатить власний досвід майбутніх фахівців, пов'язаний з гігієною та охороною голосу, а отже, допоможе забезпечити довготривалість їх професійного життя.

ЛІТЕРАТУРА

- Голубев, П. В. (1983). *Поради молодим педагогам-вокалістам*. Київ: Музична Україна. <http://194.44.152.155/elib/local/sk468063.pdf>
- Люш, Д. В. (1988). *Розвиток й охорона співацького голосу*. Київ: Музична Україна.
- Микиша, М. В. (1971). *Практичні основи вокального мистецтва*. Київ: Музична Україна.
- Михайлець, В. В. (2023). Нейропедагогіка як перспективний напрям вокально-виховної роботи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 68, 88–106. DOI 10.34064/khnum1-6805
- Паламар, Б. (2022). Психологічні умови та вплив негативних чинників на ефективність навчання в закладах вищої освіти. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка*, 37, 14–20. DOI:10.28925/2311-2409.2022.37
- Прядко, О. (2013). Збереження співацького голосу студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки*, 121(1), 282–287. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p-2013-121%281%29-68
- Фоломєєва, Н. А. (2016). Методика охорони та гігієни голосу студентів-вокалістів педагогічних ВНЗ. *Молодий вчений*, 11(1), 100–103.

- Шеремет, М. К., & Ромась, О. Ю. (2015). Проблема порушень голосу у осіб голосомовлених професій. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 19: Корекційна педагогіка та спеціальна психологія*, 30, 199–205. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_019_2015_30_35
- Шидловська, Т. А., & Волкова, Т. В., (2020). Скарги хворих при функціональних порушеннях голосоутворення, які супроводжуються гіпотонусним станом голосового апарату. *Оториноларингологія*, №5–6 (3), 25–32.
- Шидловська, Т. А., & Косаківський, А. Л. (2007). *Актуальні питання фоніатрії*. Київ: НМАПО ім. П. Л. Шупика.
- Morozov, V. (1996). Emotional expressiveness of the singing voice: The role of macrostructural and microstructural modifications of spectra. *Logopedics. Phoniatics. Vocology*, 21(1), 49–58. <https://doi.org/10.3109/14015439609099203>
- Van Houtte, E., Van Lierde, K., & Claeys, S. (2011). Pathophysiology and Treatment of Muscle Tension Dysphonia: A Review of the Current Knowledge. *Journal of Voice*, 25 (2), 202–207. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2009.10.009>

REFERENCES

- Folomieieva, N. A. (2016). Methods of voice protection and hygiene of vocal students of pedagogical universities. *Young Scientist*, 11(1), 100–103 [in Ukrainian].
- Holubev, P. V. (1983). *Advices to young vocal teachers*. Kyiv: Muzychna Ukraina. <http://194.44.152.155/elib/local/sk468063.pdf> [in Ukrainian].
- Liush, D. V. (1988). *Development and protection of the singing voice*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Morozov, V. (1996). Emotional expressiveness of the singing voice: The role of macrostructural and microstructural modifications of spectra. *Logopedics. Phoniatics. Vocology*, 21(1), 49–58. <https://doi.org/10.3109/14015439609099203> [in English].
- Mykhailets, V. V. (2023). Neuropedagogy as a perspective direction of vocal educational work. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 68, 88–106. DOI 10.34064/khnum1-6805 [in Ukrainian].
- Mykysha, M. V. (1971). *Practical Foundations of Vocal Art*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Palamar, B. (2022) Psychological conditions and the influence of negative factors on the effectiveness of learning in institutions of higher education. *Pedagogical education: theory and practice. Psychology. Pedagogy*, 37, 14–20. DOI: 10.28925/2311-2409.2022.37 [in Ukrainian].

- Priadko, O. (2013). Preservation of the singing voice of students of music and pedagogical specialties of higher educational institutions. *Academic notes [Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University]. Series: Pedagogical Sciences*, 121(1), 282–287. <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz-p-2013-121%281%29-68> [in Ukrainian].
- Sheremet, M. K., & Romas, O. Yu. (2015). The problem of vocal defects in persons of voice and speech professions. *Scientific journal of M. P. Dragomanov National Pedagogical University. Series 19: Correctional pedagogy and special psychology*, 30, 199–205. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_019_2015_30_35 [in Ukrainian].
- Shidlovskaya, T. A., & Kosakivskiy, A. L. (2007). *Current issues of phoniatrics*. Kyiv: NMAPO imeni P. L. Shupyka [in Ukrainian].
- Shidlovskaya, T. A., & Volkova, T. V. (2020). Complaints of patients with functional disorders of voice production accompanied by hypotonic condition of the vocal apparatus. *Otorhinolaryngology*, 5-6 (3), 25–32 [in Ukrainian].
- Van Houtte, E., Van Lierde, K., & Claeys, S. (2011). Pathophysiology and Treatment of Muscle Tension Dysphonia: A Review of the Current Knowledge. *Journal of Voice*, 25 (2), 202–207. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2009.10.009> [in English].

Viktoriia Mykhailets

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 The Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting
 e-mail: vik1303vik@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-1983-6601

Hygiene and voice protection: neuropedagogical aspect

Statement of the problem. *The issue of hygiene and protection of the voice in the vocal-methodical literature of recent years has received undeserved little attention. General advice is based on research from the second half of the 20th century. However, recently, in phoniatrics, the issues of diseases of the vocal apparatus and disorders of its functions are relevant. Mental disorders, overwork, unsatisfactory acoustic conditions are recognized as the main reasons. All these reasons are also areas of attention of neuropedagogy. And since neuropedagogy is aimed at overcoming and maintaining the norms of psychical development of the individual in all spheres of life, the direction of voice protection is also included in its sphere of influence.*

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to identify neuropedagogical factors that contribute to the development of a set of measures for voice hygiene and protection. To achieve this goal, it is necessary to examine the issue of voice apparatus overload in the singing educational process from a neuropedagogical perspective, which represents the novelty of this article. The following methods have been used to investigate the current state of hygiene and voice protection: analysis of scientific research; abstraction and specification of factors affecting voice overload; own observations of the functioning of the vocal apparatus in students of higher education in the conditions of the educational process; synthesis and systematization of results taking in account the criteria of neuropedagogy.

Research results and conclusion. Research results and conclusion. The analysis of researches of domestic and foreign phonologists, methodical works of singing teachers proves the relevance of the issue of preservation and longevity of the voice apparatus. In addition, for a more in-depth understanding the issues of the creating the conditions for voice protection, it is advisable to refer to the principles of neuropedagogy in the educational process, which will contribute to the improvement of a person-oriented approach to the education of specialists in various areas of performing arts related to voice practice (solo singers, choirmasters, theater actors, etc.).

To improve voice protection measures, it is necessary to pay more attention to the professionally oriented direction, namely:

- to mandatory theoretical knowledge of the structure and functioning of the vocal apparatus, taking into account aspects of neuropedagogy;
- to the interdependence between the state of the vocal apparatus and the central nervous system;
- taking into account the peculiarities of peripheral perception and controlling the directions of attention;
- the importance of the psycho-emotional state in the formation of vocal skills.

In addition, knowledge of neuropedagogy and its implementation in the educational process will enrich the own experience of future specialists related to hygiene and voice protection, and therefore will help ensure the longevity of their professional lives.

Keywords: vocal education; neuropedagogy; hygiene and voice protection; voice; emotions.

Стаття надійшла до редакції 3 липня 2024 року

Розділ 4.

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432

DOI 10.34064/khnum1-7210

Сунь Ле

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

e-mail: 275533933@qq.com

ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

Втілення традицій національного музично-драматичного мистецтва у фортепіанних творах Гуо Чжиюаня

Статтю присвячено взаємодії традицій національного музично-драматичного мистецтва з елементами західноєвропейської техніки письма у фортепіанних циклах Гуо Чжиюаня (1921–2013). Визначається внесок композитора у розвиток національного фортепіанного педагогічного репертуару, який можна вважати своєрідною сполучною ланкою між традиційним національним мистецтвом і сучасністю. Розглядається вплив тайванської (гедзайсі, қау-ка) та південно-китайської (гедзай, гаоцян) музично-драматичної традиції в циклах «Шість тайванських мелодій қау-ка» (1973), «Сім тайванських мелодій гау» та «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974), об'єднані в збірці «Дитячі фортепіанні п'єси» (1996). Аналізуються найважливіші складові музичної мови композитора: використання традиційних наспівів тайванського та південно-китайського оперного мистецтва (зокрема қау-дяо), образ традиційних музичних інструментів – струнних (хуцинь, піба, двострунна скрипка чуань, арху), духових (бамбукової флейти діцзи), ударних (барабан баньгу, гонги, тріскачки), нерегулярний метр та зміни розміру, політональні поєднання пентатонних ладів тощо.

Ключові слова: Гуо Чжиюань; фортепіанна музика; дитячий фортепіанний цикл; тайванське та південно-китайське музично-драматичне мистецтво.

Постановка проблеми.

Композитор Гуо Чжиюань¹ (1921–2013), автор симфонічних, хорових творів, вокальних циклів, відомий також своїми фортепіанними

¹ Композитор народився і жив на Тайвані, професійну музичну освіту отримав

опусами, серед яких – Варіації на тему Й. Гайдна, «Рапсодія-фантазія», «Дочка губернатора», Соната До-Мажор, збірка «Дитячі фортепіанні п'єси» та ін. Творчість митця багато в чому «пов'язана із синтезом національного та європейського музичного досвіду» (Сун, 2021: 425). Твори композитора добре відомі в Азійському регіоні, але про них мало знають в Європі та Америці. У науковому просторі висвітлені лише вибрані фортепіанні твори митця, зокрема, Соната До-Мажор та «Рапсодія-фантазія» (Yang, Shuan-Chen, 2008; Сун, 2023). У зв'язку з цим, багата у змістовному та художньому відношеннях фортепіанна творчість Гуо Чжіюаня вимагає більшої уваги як музикознавців, так і виконавців. Одним із важливих, але мало досліджених аспектів вивчення фортепіанної музики композитора є специфіка взаємодії західноєвропейської техніки письма і тайванських національних традицій. Найбільш складною проблемою у цьому відношенні постає вплив на музику композитора тайванського музично-драматичного мистецтва, зокрема, традиційної опери *гедзайсі* (*gezaixi*) та її різновидів, що походять з південно-китайського і тайванського регіонів.

Тайванська опера *гедзайсі* (*gezaixi*) та її різновид, опера *кау-ка*, (*kau-ka*) є найбільш затребуваним жанром у тайванській традиційній музиці (Yang, Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016). Це одна з небагатьох місцевих мистецьких сфер, що існують на Тайвані, яка «не лише відображає місцеві культурні звичаї, а й безпосередньо звертається до думок і почуттів багатьох тайванців» (Yang, Shuan Chen, 2008: 78). Незважаючи на те, що ХХ століття було для жителів острова складним періодом історії, тайванська опера зберегла свою популярність (Hsieh Hsiao-Mei, 2010). Значною мірою це пояснюється тим, що тайванська опера приділяє велике значення змісту арій, які називаються *куа-а-хай* (*kua-a-hi*), де *куа* (*kua*) означає «пісня» (Yang, Shuan-Chen,

в Японії. Повернувшись на Тайвань після Другої світової війни, Гуо Чжіюань викладав музичні дисципліни та керував духовим оркестром в Провінційному педагогічному училищі Хсін-Чу. Багато часу приділяв композиції, створив велику симфонію «Від Тяньшаня до Тайваня», багато камерних та сольних інструментальних та вокальних творів.

2008: 78). Крім того, у тайванській опері використовується значна кількість як популярних народних пісень, так і тих, що зберігають зразки давно забутих пісенних та інструментальних мелодій. Таким чином, тайванська опера є своєрідною скарбницею, яка відображає і сучасне життя, і 400-річну історію Тайваню.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Наприкінці XX століття творчість Гуо Чжиюаня вперше отримала висвітлення у музикознавчій літературі Тайваню (Wu Meiying, 1998). 2001 року в Тайбеї було видано першу наукову працю, присвячену біографії композитора (Chen Yuxiu, 2001). Згодом з'явилися дослідження вибраних фортепіанних творів митця (Yang, Tzi-Ming, 2002; Wu Linyi, 2008; Yang, Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016; Сун, 2023), де здебільшого висвітлюються питання жанру, стилю, форми і драматургії великих концертних творів – концерту, сонати, фантазії тощо. Найменшу увагу дослідники приділили фортепіанним циклам на теми тайванського фольклору, визначивши їх як другорядні, інструктивні твори, сферу дитячої музики (Yang, Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016). Між тим, саме в цих творах найяскравіше виявляється зв'язок творчості композитора з національним музично-драматичним мистецтвом, яке впевнено можна назвати однією зі складових «інтонаційного словника» Гуо Чжиюаня, який «цілком перебуває під впливом тайванської опери – унікального культурного феномена, породженого сільськогосподарським укладом життя острова, – що колись була найдоступнішою музичною розвагою місцевого населення. Твори в цьому жанрі часто виконувались під відкритим небом, вірші та пісні звучали під найрізноманітніші ритми, що виконуються різними ударними інструментами» (Сун, 2023: 102). Отже, розгляд згаданих циклів дозволить визначити ті якості музичної мови Гуо Чжиюаня, що увиразнюють у його творчості «національний образ фортепіано» – самобутній «стиль фортепіанного письма і техніку виконання» (Безбородько, 2023: 8) – завдяки утворенню «впізнаваного національно характерного темброколериту» (там само).

Мета статті – виявити зв'язки фортепіанних циклів Гуо Чжиюаня з національними традиціями музично-драматичного мистецтва, визначити роль його фортепіанного спадку в розвитку національного піанізму. **Матеріалом дослідження** слугують його фортепіанні цикли «Шість тайванських мелодій *кау-ка*» (1973), «Сім тайванських мелодій *гау*» та «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974).

Методологія дослідження. Вивчення творів Гуо Чжиюаня потребує залучення понятійного апарату теоретичного та історичного музикознавства, а також теорії піанізму. Використовуються методи джерелознавчого, естетичного, музично-теоретичного, музично-виконавського аналізу в поєднанні з історико-культурними і стилістичними узагальненнями. Теоретичним підґрунтям статті стали дослідження Хуан Чжулін (2009), де розглядаються фортепіанні цикли для дітей композиторів Лі Інхайя, Лі Чунгуана, Шу-Лонг Ма та ін., створені на фольклорній основі; роботи, присвячені значенню інструктивного матеріалу для становлення піаніста та формування його слухових і технічних навичок (Чернявська, 2015; 2020; Чернявська, & Тимофєєва, 2022; Chernyavska, Meihsuan, & Rui, 2023); наукові праці, де тією чи іншою мірою подаються відомості про тайванське та південно-китайське музично-театральне мистецтво (Hsieh Hsiao-Mei, 2010; Chao, Hui-Hsuan, 2009; Han Kuo-Huang, 2001; Lin, 2000; Hsu Tsang-Houei, & Cheng Shui-Cheng, 1992; Wu Meiyang, 1998) та розвиток фортепіанної музики Тайваню (Сун, 2022, 2023; Lan Chung-Ying, 2013; Лю Кетін, 2017; Чжан Сінь, 2010).

Виклад основного матеріалу дослідження.

До створення фортепіанних циклів на народні теми Гуо Чжиюань звернувся в зрілий період творчості – 1970 роки. У цей час він написав три сюїти: «Шість тайванських мелодій *кау-ка*» (1973), «Сім тайванських мелодій *гау*» (1974), «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974). У 1996 році композитор об'єднав ці цикли у збірку «Дитячі фортепіанні п'єси» (Guo Chih-Yuan, 1996). Адресувавши аранжування 17-ти народних мелодій юним піаністам, він продемонстрував свою любов до рідного краю. Гуо Чжиюань завжди наголошував

на важливості фольклору для музичного розвитку кожної культури і вважав обов'язком композитора продовжувати справу виховання національних музичних кадрів, залучати дітей до освоєння нових засобів виразності та виконавських прийомів. Він запропонував юним музикантам яскраві образи національного музично-драматичного мистецтва, при цьому досяг зрозумілості цієї музики, її доступності дітям та юнацтву, зі вражаючою чуйністю та тонким розумінням дитячого сприйняття життя. Дивовижне проникнення в психічний світ дитини, прозорість та чистота гармоній, висока простота мелодичного малюнка фортепіанних п'єс роблять кожну з них маленьким скарбом.

Збірка «Дитячі фортепіанні п'єси» Гуо Чжиюаня була створена для піаністів-початківців з метою збагачення навчального репертуару творами, які би втілювали традиції тайванського пісенного фольклору. Музичне виховання молодого покоління на національних зразках є дуже важливим. У період становлення музичного мислення піаніста-початківця близький і зрозумілий йому національний матеріал сприяє формуванню його слухового сприйняття. Однак збірка Гуо Чжиюаня виявилася набагато цікавішою, ніж просто навчальний матеріал – на думку Ян Шуан-Чена, вона стала чудовим прикладом тонкого проникнення в тайванську оперну музику та, одночасно, зануренням у західний модернізм, і «є, мабуть, одним із найкращих фортепіанних творів Гуо Чжиюаня» (Yang Shuan-Chen, 2008: 78).

Щоби повною мірою оцінити значення дитячих фортепіанних п'єс, необхідно провести короткий екскурс в історію тайванської опери та обговорити її важливість для жителів острова. Тайванська опера, що зародилася у сільському землеробському районі Йілань на початку XVII століття, завдячує своїм походженням китайській опері, що виникла в південних провінціях імперії. Назву «опера *кау-ка*» було запозичено у китайців за часи правління династії Цін (1636–1912). Однак протягом наступних століть тайванська опера значно змінилася і багато в чому стала відрізнятися від традиційної китайської опери (Yang, Shuan-Chen, 2008: 79). На початку XVII століття тайванську оперу виконували землероби та скотарі з різних віддалених сільських

районів острова. Практично все життя, у перервах між роботою, вони збиралися на внутрішньому дворі місцевого храму, щоб імпровізувати на музичних інструментах, зокрема саморобних ударних, супроводжуючи драматичні сцени або ліричні пісні. У таких спектаклях не було ані декорацій та реквізиту, ані спеціальних костюмів для виконавців. Основною метою таких вистав вважалася «розвага богів або святкування якоїсь важливої події» (Yang, Shuan-Chen, 2008: 79). І сьогодні у багатьох сільських районах, зокрема й у провінції Йілань, виконується тайванська опера *кау-ка*. Подібний вид драматичного мистецтва потребує музичного акомпанементу двох традиційних інструментальних ансамблів – *наньшань* та *бейшань*.

Поняття «*наньшань*» можна трактувати як «вокальність», тому й ансамбль *наньшань* є, власне, вокальним. Таким чином, оперу *кау-ка* іноді називають «*наньшань-опера*». Однак, крім вокалістів, такий ансамбль зазвичай складають китайські струнні та дерев'яні духові інструменти: чотириструнна *піба*, *сонілка*, легкі *ударні* інструменти, дерев'яна тріскачка. В опері *кау-ка* безліч пісень у виконанні ансамблю *наньшань* є такими, що повторюються і дуже легко запам'ятовуються. *Бейшань* – ансамбль, який використовує традиційніші китайські інструменти, де особлива роль належить ударним – *барабанам* і *гонгам*. Його історія розпочинається з провінції Фуцзянь на південно-східному узбережжі Китаю, й за довгий час свого існування й розвитку *бейшань* став дуже популярним у сільському тайванському житті як музика весіль, церемоній, храмових свят. Пізніше, значною мірою завдяки такому функціональному призначенню, ансамбль *бейшань* інтегрувався в драматургічне дійство тайванської опери. У виставах опери *кау-ка* ансамблі *наньшань* і *бейшань* набули відносної самостійності: перший найчастіше супроводжував танцювальні номери, а другий – драматичні або ритуально-обрядові сцени. Самі тайванці поділяють назву опери *кау-ка* на дві частини: «*кау*»-«*ка*», що підкреслює цій функціональний розподіл.

У XX столітті композитори та поети Тайваня відчували, що опера *кау-ка*, як і раніше, відкрита для інновацій, і багато з них об'єдналися

у спробі створити для неї нові тексти та мелодії, які при цьому спиралися б на місцевий фольклор. Згодом музичні ідеї, що виникали в різних провінціях острова, стали синтезуватися одна з одною, істотно видозмінюючись, і опера *кау-ка* стала нагадувати, згідно Хо Йі Лін, «горнило, в якому переплавлялися різні місцеві традиції» (Lin, Ho-Yi, 2000: 9–10). У 1950 роках розвиток тайванської опери досяг свого піку: «у цьому жанрі було задіяно приблизно двісті тайванських театральних труп» (там само). Найбільш відомі театральні трупи опери *кау-ка* наймали талановитих музикантів та поетів для створення оперних лібрето; отже, кожна така оперна трупа згодом ставала джерелом безлічі улюблених пісень остров'ян, які співали всі – від селян та рибалок до чиновників. Багато театральних колективів почали використовувати декорації та реквізит, а з розповсюдженням радіо у сільських тайванських будинках почали слухати регулярні передачі оперних вистав. На той час багато тайванських радіостанцій набирали власні оперні трупи, записували їх вистави у своїх студіях, а потім транслювали в ефірі (там само).

Тайванська опера стала доступною для всіх провінцій острова, залучаючи до лав своїх шанувальників велику кількість любителів та знаних тайванських композиторів. Затребуваність жанру вплинула на збільшення тривалості творів, помітно сприяла поліпшенню якості їх виконання і збагаченню мелодики. У жовтні 1962 року тайванську оперу вперше транслювало державне телебачення (Yang, Shuan-Chen, 2008: 80–81). Отже, цілком зрозуміло, чому в 1970 роках Гуо Чжюань зацікавився мелодіями тайванської опери. У цей час він також перебував під впливом сучасних західних композиційних технік. Поєднання цих обставин дозволило композиторові скласти самобутні фортепіанні п'єси, які сучасні китайські музикознавці вважають найкращими серед його творів (Yang, Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016).

Перша із сюїт – *«Шість тайванських мелодій кау-ка»* (1973) – складається з п'єс «Жарт», «Цзян Шуй», «Дорогоцінний камінь», «Легенда», «Проводжу свого брата», «Будь на моєму шляху». У мініатюрах присутні вокальні й танцювальні фрагменти з тайванської опери

кау-ка, яка вирізняється жвавими ритмами – в *кау-ка* присутні комічні персонажі-клоуни, тому загальний її характер нагадує європейське скерцо – він бадьорий і гумористичний. Але опера містить також і плавні ніжні мелодії, які, як правило, походять із музики *нянгунь* (*nanguan*) чи *гедзайсі* (*gezaixi*).

Цикл відкриває п'єса «*Жарт*», створена на основі народної мелодії збирачів чаю, яка зобов'язана своїм походженням сільським районам Тайваню. Відома народна пісня «Цвіркун бореться з півнем», часто звучить в опері *кау-ка* (Chang Hsun-Yin, 2016: 112). Пісня, що являє собою безтурботний діалог між чоловіком та жінкою, які піддражнюють один одного, виконується у вільній імпровізаційній манері. Композитор відтворює цю сцену за допомогою поліфонічного розгортання двох ліній, доручаючи кожній з них, відповідно, партію героя (ліва рука) і героїні (права рука). Таким чином, контрапункт двох партій, кожна з яких має свій тембр і характер, наслідує пісенний діалог чоловіка і жінки. Третій голос утворює довга нота, яка асоціюється зі звучанням музичного інструмента, що супроводжує спів.

Жартівливі перегукування починаються у вступі, який демонструє своєрідне «блукання» по різних тональностях і ладах: *ля-юй* змінюють *До-мажор*, потім – *ля-мінор* і *ре-мінор*. Безперервний потік триголосся, що виконується *legato*, породжує специфічні піаністичні труднощі. Щоби мелодичні голоси звучали зв'язно разом із утриманою довгою нотою, необхідно ретельно підбирати зручну аплікатуру. Кожен голос має відтворити тембр, притаманний конкретному персонажу, а разом всі три голоси утворюють політембральне сполучення, що, безумовно, є дуже корисним для розвитку слухових уявлень піаніста і оволодіння ним розмаїтою звуковою палітрою фортепіано.

П'єса «*Цзян Шуй*» є аранжуванням відомої народної мелодії *нянгунь* (*nanguan*). У двоголосній фактурі п'єси, за задумом композитора, представлено плавну й ніжну мелодію пісні з одноголосним поліфонічним супроводом сопілки. Накладення двох різних за висотою пентатонік надає звучанню своєрідної терпкості – права рука грає мелодію в ладу *сі-бемоль-гун* (*соль-фа-ре-до-сі-бемоль*), тоді як

у лівій руці – лад *до-гун* (*соль-мі-ре-до*). Таким чином, у результаті політонального поєднання утворюється «ефект дисонантної багатогранності мелодії» (Chang Hsun-Yin, 2016: 113). Основним завданням виконавця стає реалізація у звучанні поліфонічного розгортання фактури. Воно вирішується завдяки урізноманітненню дотику до клавіатури, яке дозволяє реалізувати багат шаровість музичної тканини через чуйне слухове уявлення, диференціювати тембри та відтворити динаміку мелодичних ліній. Виконання п'єси вимагає досить великої розтяжки руки – до октави. У деяких епізодах автор указує на різну, інколи навіть контрастну, динаміку в кожній руці. Таке «поліфонічне» поєднання динаміки потрібно спочатку освоювати в повільному темпі кожною рукою окремо, щоб згодом привчити свій слух до одночасного поєднання різних динамічних рівнів. Потім необхідно навчитися дуже швидко та непомітно перемикати увагу з одного голосу на інший, особливо в кульмінаційним точках у лінії кожної партії.

Попри те, що п'єса «*Дорогоцінний камінь*» створена на основі оригінальної мелодії у стилі опери *кау-ка*, композитор продовжує розвивати принцип поліфонічного фактурного різноманіття, представлений раніше. Особливу складність становлять поєднання різних видів артикуляції в лініях музичної тканини: синкоповані ритмічності в одному голосі вступають у діалог із підкреслено протяжними (авторська вказівка – *tenuto*) репліками.

П'єса «*Легенда*» також побудована на контрапунктичних зіставленнях мелодичних голосів, що асоціюються з голосами персонажів опери. Композитор знову застосовує свій улюблений прийом триголосного контрапункту, який можна умовно асоціювати з діалогом двох персонажів на тлі супроводу музичного інструмента, що гуде. Звукове відтворення багат шарової музичної тканини вимагає досягнення належного балансу між голосами, які розташовані у безпосередній близькості. Проте дві мелодичні лінії-персонажі подаються у політональному поєднанні: верхній голос звучить у тональності *Сі-бемоль-мажор*, нижній – у *ре-мінорі*. Виконавець «налаштовує» свій слух на відповідне «політемброве звукоутворення», шукаючи характерне

для кожної лінії-персонажа звукове забарвлення. Чималу складність також становлять контрапунктичні музичні фрази, побудовані на різних видах артикуляції, поліритмія тощо.

П'єса *«Проводжу свого брата»* представляє традиційній для опери драматичний діалог героїв. Композитор використовує хроматичний звукоряд у лівій руці, щоби висловити почуття гіркоти від розлучення з близькою людиною. Мелодична лінія має ознаки пентатонічної будови, проте супроводжується західною класичною гармонією. Музичні фрази супроводу містять два типи ритмічних фігур: одна з них побудована на тріольній ритмоформулі, друга – на квартольній (Chang Hsun-Yin, 2016: 115). Складність реалізації музичної тканини полягає у широкому розташуванні деяких фактурних вертикалей, що потребує значної розтяжки лівої руки, особливо при виконанні великих інтервалів – секст та септим, а також у альтерованих акордах.

«Будь на моєму шляху» повертає життєстверджуючий настрій. Ця дуже жвава п'єса, яка виконується у швидкому темпі, – фінал циклу. Мелодія цієї мініатюри запозичена з музики *піхуан* – одного з різновидів пекінської опери, де «використовуються відомі типи мелодій – *сіні* (весела, жива) і *ерхуан* (сумна, драматична)» (Чжан Гуанцзянь, 2020: 236). Перші вісім тактів демонструють рішучий характер музики завдяки акцентованим акордам на *forte* у сполученні з мотивом в пунктирному ритмі. Композитор підкреслює сильні долі акордами у кожній руці, імітуючи звучання гонгів, які відіграють важливу роль у музиці *піхуан* та *кау-ка*. Поступово фактура динамізується, акордові вертикалі стають частішими і заповнюються додатковими інтервалами. Музична тканина звучить насичено і створює відчуття яскравого китайського колориту (Chang Hsun-Yin, 2016: 115). Основну технічну складність становлять великі стрибки та поступове розростання звучання фортепіано, що імітує *tutti* оркестру народних інструментів.

Другий фортепіанний цикл Гуо Чжиюаня для дітей – *«Сім тайванських мелодій гау»* (1974) складається з п'єс *«У човні»*, *«В гостях у дядька»*, *«З парасолькою»*, *«Плач»*, *«Тривога»*, *«Елегія»* і

«Від'їзд». Композитор максимально наближає п'єси циклу до *гедзайсі* (*gezaixi*) через використання народних мелодій у стилі *хуніцай*, який передбачає яскраві костюми та експресію акторської гри. Але водночас він наголошує у назві циклу на мелодіях *гау*, що мають спільне походження із музично-драматичним мистецтвом південного Китаю, зокрема сичуанською оперою *чуаньцзюй гаоцян*.

Перша п'єса, «*У човні*», побудована на діалозі між чоловіком і жінкою, що зустрілися у бамбуковому човні посередині річки. Внаслідок подій на Тайвані, мостів через річки було дуже мало, і люди перетинали їх на човнах і плотах, й зустрічі, подібні до цієї, у відокремлених місцях, часто траплялися на початку романтичних історій. Фортепіанна п'єса побудована на імітаціях музичних фраз, що «погойдуються» й викликають відчуття «коливання» води та нестійкості човну. Вони «перегойдуються» на тлі довгих гудливих квінт у верхньому і нижньому регістрах. У середньому розділі автор знову «змішує» лади, отримуючи специфічні звукові барви. Таким чином виникають політональні з'єднання – мелодія верхнього голосу звучить у *ре-шан*, тоді як ладову приналежність нижнього голосу неможливо встановити.

У п'єсі ми не зустрінемо дуже складних технічних прийомів, проте поєднання терцій та ширших інтервалів, що входять у фактурні вертикалі, вимагають відповідної розтяжки руки, при цьому необхідно зберігати незалежність пальців і тримати великий палець на клавіатурі під час гри четвертим і п'ятим. Виконання такої музичної тканини потребує задіяння розвиненого гармонічного слуху, потрібно одночасно чути інтервали, що довго тягнуться, а також проводити фрази, що чергуються у діалозі.

П'єса «*В гостях у дядька*» написана у пентатоновому ладі *сі-гун* із ключовими знаками *Сі-мажору*. Наявність випадкових знаків створює дисонантне звучання, яке «освіжає» музичну тканину, що містить контрапункти та елементи поліритмії.

П'єса «*З парасолькою*» написана на основі популярної народної мелодії у стилі традиційної опери *гедзайсі* (*gezaixi*). Це найбільш

тривалий номер у всій збірці. Мелодичні фрази довгіші та симетричніші, ніж в інших мініатюрах циклу. Композитор використовує народну мелодію *zanian diao* кантиленного типу з рисами декламаційності, яка розгортається дуже природно та гармонійно. Практично вся п'єса виконується на чорних клавішах, що дозволяє відчутти специфіку їх використання як темброво-коліристичного та художнього засобу. Композитор включає в музичний текст кілька уривків, подібних до інтерлюдій або інтермеццо, які традиційно виконуються групами інструментів в опері *гедзайсі*².

Існує ще одна версія п'єси «З парасолькою», написана Сан Сіанем (див. Chang Hsun-Yin, 2016: 118–119). На відміну від Гуо Чжіюаня, Сан Сіань представляє власну транскрипцію на тему оперної мелодії, суттєво змінюючи її. Він додає власний «пишний вступ», та й вся п'єса «відрізняється великою різноманітністю темпів, ритмоформул, використовуваних реєстрів та піаністичної техніки» (там само: 119).

У п'єсі «Плач» Гуо Чжіюань спирається на *хау-дяо* – драматичну арію з тайванської опери, яка співається в манері, що нагадує

² Ансамбль, задіяний у *гедзайсі*, складається з восьми музикантів, четверо грають на ударних інструментах, ще четверо – на духових та струнних. Спочатку провідна роль в ансамблі належала двом скрипалям, флейтисту і лютністу. У ранній період розвитку опери ця група грала на старовинних тайванських інструментах *кецзі сянь* (*kezi xian*), *дагуан сянь* (*daguang xian*), тайванському *діцзі* (*dizi*) та фуцзяньському *юєціні* (*yueqin*) з довгим грифом. Поступово розрив зв'язків між Китаєм і Тайванем спричинив зміни у складі інструментарію. У Китаї виник новий різновид опери – *гедзай* (*gezai*), де *кецзі сянь* був замінений на *люцзяо сянь* (*liujiao xian*), замість *дагуан сянь* (*daguang xian*) був введений другий *юєцінь* (*yueqin*), тайванський *діцзі* замінив *дун сяо* (*dong xiao*), а тайванський *юєцінь* (*yueqin*) – *сань сянь* (*san xian*). Згодом в опері *гедзай* стали використовувати як старі, так і нові інструменти, виходячи з характеристик оперних персонажів. До сучасного складу традиційного ансамблю, що супроводжував оперний спектакль, стали додавати *пібу*, *янцінь*, *китайську віолончель* та інші національні інструменти, а також деякі західні – синтезатори, електрогітари та навіть ударні установки, заради більш багатого звукового оформлення (Aaron, 2020).

крик. Цей вид співу в тайванській опері й дотепер є життєво важливим, поряд із «мелодією із семи слів», «арією-оповіданням» та іншими різновидами вокальних номерів. Провідним є саме *хау-дяо* (що перекладається як “плач”), де використовується прийом передачі через спів людських страждань, болю і горя, за допомогою виразного інтонування в характерній манері з використанням декламації, що навіть переходить у крик.

Композитор відтворює почуття ностальгії й туги, змальовуючи героїню опери, охоплену стражданням. Слід зауважити, що найбільшими шанувальницями тайванського оперного мистецтва були і залишаються жінки, багато з яких важко працюють, живуть у глибокій бідності, несуть відповідальність за дітей та долю сім'ї, залишаючись при цьому на нижчому щаблі соціальної ієрархії. Отже, для багатьох звичайних слухачів тайванської опери, – й особливо жінок, – її характерні образи до сьогодні залишаються близькими і зрозумілими.

У «Плачі» Гуо Чжиюань не використовує акомпанемент у вигляді арпеджіо або ламаних акордів, а замінює його на мелодичний контрапункт. У звучаннях фортепіано композитор знаходить привабливі ефектні барви, наслідуючи спів та інструментальні програши-інтермецо *хау-дяо* (кожен розділ арії відокремлений від наступного інструментальними вставками). Композитор об'єднує в одну драматургічну лінію п'ять інструментальних мотивів, що повторюються, і чотири вокальні розділи, що перемежують їх. Інструментальні інтермецо в традиційній опері щоразу повторюються без змін, такий повтор слугує нагнітанням напруги, створюючи загальну атмосферу сумної безвиході. Загальна динаміка фраз – *decrescendo*, останні довгі ноти акцентовані й ще подовжені ферматою. У такий спосіб композитор наслідує традиції тайванського театру просто неба. У розмовних сценах тайванської опери подібний прийом – удар тарілок наприкінці фраз – «служить для посилення важливості попередньої дії» (Сун, 2023: 104).

Чан Хсунь-Інь вважає п'єсу «Плач» дуже корисною для розвитку юного піаніста. На думку дослідника, у цьому творі, що передає тугу

та сум, композитор поєднав прийоми вокального та інструментального виконання. Відтворюючи їх на фортепіано, важливо звернути увагу на переходи від одного розділу до іншого, де слід орієнтуватись на загальні традиції тайванського музичного театру та стиль співу *хау-дяо* зокрема. Це допоможе відчутти і зрозуміти музику, а також надихне піаніста на креативний підхід до інтерпретації (Chang Hsun-Yin, 2016: 119).

Драматургічну лінію циклу продовжує п'єса *«Тривога»*, де композитор використовує пентатонний лад *сі-шан*. Музичні фрази в цій мініатюрі є простими і короткими, вони супроводжуються розкладеними акордами з пропущеним терцовим тоном, який замінено на додатковий секундовий інтервал. Пари секунд, якими заповнені акордові побудови, постійно повторюються, створюючи звуковий ефект напруги й тривоги.

Ще одним прикладом використання *хау-дяо* є наступна п'єса циклу – *«Елегія»*. Мініатюра написана на основі популярної народної мелодії з *гедзайсі*, в якій героїня опери у пориві смутку виконує драматичний плач. Щоби посилити образ печалі, композитор доповнив фортепіанну мелодію низхідним хроматичним звукорядом із паралельними квінтами. Крім того, він застосував контрастну динаміку та нерегулярний метр для відтворення тонких емоційних змін у характері персонажа. При виконанні цього фортепіанного твору особливу складність становлять ковзаючі на *legato* низхідні квінти, а також збереження авторських вказівок щодо послідовності динамічних нюансів. Необхідно з обережністю та великою увагою ставитися до динаміки твору, оскільки композитор часто поміщає акценти у відповідальні місця фраз, при цьому вказуючи в лінії паралельних квінт абсолютно іншу динаміку.

Подібні хроматичні ходи композитор застосовує і в останній п'єсі циклу – *«Від'їзд»*. Тут одразу відчувається наявність двох героїв, оскільки мелодія викладається почергово у верхньому та нижньому регістрах. У результаті виникає музичний діалог, виконавське відтворення якого вимагає швидкого перехрещення рук, володіння стрімки-

ми стрибками та спритністю рухів на клавіатурі. Акорди, що повторюються з періодичними акцентами, забезпечують остинатність енергійного руху, тоді як мелодичні голоси, де постійно змінюються штрихи, динаміка і темброво-регістрові характеристики, створюють комічний образ персонажів, які поспішають і сперечаються.

Фортепіанний цикл *«Чотири китайські сичуанські народні мелодії»* (1974) відтворює образи природи: «Місяць навзаході», «Троянда», «Жаба стрибає у воду», «Сонце». Виходячи з назв, п'єси мають зв'язок із традиційними китайськими піснями. Культурні традиції південного Китаю і Тайваню мали багато спільного, починаючи з династії Мін (1368–1644), хоча з часом кожна з них і набула власної унікальної специфіки. Так, сичуанське музично-драматичне мистецтво *чуаньцюй гаоцянь* отримало найбільше розповсюдження як на півдні Китаю, так і на Тайвані. Для нього характерна висока теситура співу, вокальні мелодії *чан* відзначає різкий гучний звук, велика кількість прикрас, різні прийоми вібрато. Оркестровий супровід (*чанмянь*) здійснювався ударними інструментами, до яких згодом були долучені групи струнних і духових. Головними в такому оркестрі є барабан *баньгу*, гонги різної величини, тарілки *дало*. В операх *гаоцянь* зазвичай бере участь хор *банцянь*, який співає в унісон і який підтримують ударні. Хор слугує психологічним тлом, віддзеркалюючи душевний стан головного персонажа. У спектаклі також застосовували елементи акробатики *да*.

У фортепіанних п'єсах Гуо Чжиюаня ми можемо спостерігати переломлення рис традиційного оперного мистецтва південного Китаю. Так, у мініатюрі «Місяць навзаході» композитор змальовує тихий пейзаж, на тлі якого просто неба відбувається вечірнє музикування на традиційних китайських інструментах. У фортепіанній фактурі відтворені тембри струнного інструмента *хуцинь* та бамбукової флейти *дізі*.

П'єса *«Троянда»* заснована на типовому традиційному наспіві *гаоцянь* у пентатоновому ладі. Музика пов'язана із образом жіночого персонажа опери, мріями героїні про кохання і щасливе сімейне

життя, які уособлює найкрасивіша з квіток – троянда, що в китайській традиційній культурі є символом жіночої краси, кохання, гармонії.

«**Жаба стрибає у воду**» – гумористична пісня, яка супроводжує акробатичні номери *да*. Важливого виразного значення набувають характерні ритмоінтонації, а також тембри тріскачок, барабанів та малого гонгу. Остання п'єса, «**Сонце**», пов'язана із головним героєм музично-драматичних вистав. Образ цього персонажа символізує енергію *Ян*, яка асоціюється зі світлом Сонця, уособлює фізичний світ, чоловіче начало, активність, рух, розвиток, а також інтелект та мислення. Тому музика фінальної мініатюри циклу – активна, рухлива, сповнена надзвичайної рішучості та сили. Фортепіано імітує тембри струнних (двострунної скрипки *чуань арху*) та ударних (великі і малі *гонги*, тріскачки *банцзи*) – інструментів, які супроводжують і підтримують веселий наспів.

Дослідник Ян Шуань-Чен висунув цікаву думку щодо поєднання в одній збірці дитячих п'єс, створених на основі тайванської та китайської національних музично-драматичних традицій. Він висловив припущення, що таке поєднання має нагадувати молодому поколінню музикантів про спільне та відмінне у культурі двох народів. Таким чином, ніякі політичні непорозуміння не повинні заважати знати і любити «свою культурну спадщину навіть у важкі часи та за складних політичних обставин» (Yang Shuan-Chen, 2008: 86).

Висновки.

Представлена збірка Гуо Чжюаня «Дитячі фортепіанні п'єси» (Kuo Chih-Yuan, 1996) заснована на національному матеріалі тайванської (*гедзайсі, кау-ка*) та південно-китайської (*гедзай, гаоцян*) музично-драматичних традицій. Отже, композитор зробив внесок у розвиток національного педагогічного фортепіанного репертуару. П'єси збірки доступні для дитячого сприйняття, хоча і є різними за ступенем складності. Що стосується фактури цих мініатюр, то в них вірно враховуються можливості дитячих рук. При цьому композитор не лише знайомить юних піаністів з їх «рідним корінням», що є генетичною основою національного музичного мистецтва. Збірка

стала своєрідною сполучною ланкою між сучасною та народною музикою, чудовою школою, яка дозволяє засвоїти технічні та виразові прийоми сучасного композиторського письма та фортепіанного виконавства.

У трьох фортепіанних циклах Гуо Чжиюань звертається до жанрів та інтонаційних зворотів традиційних наспівів тайванського та південно-китайського оперного мистецтва. Наприклад, характерного для тайванської опери жанру драматичної арії *хау-дяо* з ланцюжком ковзаючих хроматичних зворотів у мелодії та опорою на паралельні квінти в басу, несподіваними ладотональними змінами, синкопованим ритмічним малюнком. Важливу роль відіграє і образ традиційних музичних інструментів – струнних (*хуцинь*, *піба*, двострунна скрипка *чуань арху*), духових (бамбукової флейти *дізі*), ударних (барабан *баньгу*, гонги, тріскачки). Саме остання група визначає важливу ритмічну складову оперного спектаклю, що талановито втілено Гуо Чжиюанем у його творах.

Між тим, композитор створює яскраві образи, що мають національні риси, не завжди використовуючи фольклорний матеріал. Багато мелодій у п'єсах є оригінальними і доволі далекими від звичних народних. Деякі п'єси, хоч і використовують елементи тайванської опери, помітно їх видозмінюють. Фактично багато мелодій написані митцем під впливом західних методів композиції, що суттєво відрізняє їх від традиційної тайванської і китайської музики. Він знайомить молодих виконавців з нерегулярним метром та змінним розміром, а також елементами політональності. Інші параметри музичної мови, однак, є традиційними, у переважній кількості сумних пісень композитор звертається до мінорного ладу та структурної простоти тайванської пісні, наголошуючи на їх загальновизнаній цінності.

Внесок Гуо Чжиюаня в розвиток національного фортепіанного педагогічного репертуару можна порівняти з внеском видатного угорського музиканта Бели Бартока з його «Мікрокосмосом». Збереження і втілення у фортепіанній музиці найяскравіших національних музично-театральних традицій дозволило композиторові збагатити образ західного інструмента завдяки розширенню його звукозображальних можливостей, віддзеркаленню прийомів оперного

мистецтва, оновленню ладової і метроритмічної сфер. Гуо Чжюань зумів досягти органічного синтезу досягнень західноєвропейської музичної культури з кращими традиціями національного музичного мистецтва. Отже, значення творчості композитора для національного фортепіанного мистецтва є настільки суттєвим, що вона заслуговує на значно більш ретельне вивчення, ніж це має місце сьогодні.

Перспективою розкриття даної теми є подальше вивчення всіх жанрів фортепіанної музики композитора в аспектах новаторства її стилю та виконавської реалізації його творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Безбородько О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10.
- Лю Кетін. (2017). *Сучасна фортепіанна школа Тайваня в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Сун, Н. (2021). Вплив японської музичної освіти на становлення тайванських композиторів. *Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference*, (pp. 422–426). Kyoto, Japan: CPN Publishing Group.
- Сун, Н. (2022). Генеза тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 52–74. DOI 10.34064/khnum1-6303
- Сун, Н. (2023). *Шляхи розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Хуан Чжулін (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чернявська, М. С. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 297–308.

- Чернявська, М. С., Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–67. DOI 10.34064/khnum2-2903
- Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, XXI, 230–247. DOI 10.34064/khnum2-2115
- Чжан Єнь. (2010). *Фортепіанне мистецтво Тайваню: історія, теорія, практика*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Aaron, Y. (2020). Gezai opera. *House of the Flying Water Sleeves: Chinese Opera from A to Z*. <https://xiquopera.wordpress.com/2020/04/14/gezai-opera-%E6%AD%8C%E4%BB%94%E6%88%8F/>
- Chang Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. diss.). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado.
- Chao, Hui-Hsuan. (2009). *Musical Taiwan under Japanese colonial rule: A historical and ethnomusicological interpretation*. (PhD diss.). The University of Michigan.
- Han, Kuo-Huang (2001). Taiwan: Western Art Music. In S. Sadie and J. Tyrrell (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 910. London: Macmillan.
- Hsieh Hsiao-Mei. (2010). Music from a Dying Nation: Taiwanese Opera in China and Taiwan during World War II. *Asian Theatre Journal*, 27(2), 269–285. <https://www.jstor.org/stable/25782120>
- Hsu Tsang-Houei, & Cheng Shui-Cheng (1992). *Musique de Taiwan*. Paris: Edition Guy Trédaniel.
- Guo Zhiyuan (1996). *Children's Piano Pieces*. Taipei: Yueyun Publications.
- Lin, Ho-Yi (2000). *Taiwanese Opera*. Taipei: Government Information Office.
- Yang, Shuan-Chen (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). The University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. Cincinnati, Ohio, USA. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1219072963
- Yang, Tzi-Ming (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD, USA.
- Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; & Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), special issue XXXV, 207–211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>

- 吳美瑩. (1998). 〈論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍. 國立藝術學院碩士論文. [У Мей-Ін. (1998). *Про вплив традиційної культури на музичну творчість тайванських композиторів Гуо Чжюаня, Сюй Чанхуея, Ма Шуй-Лонга.* (Магістерська робота). Національна академія мистецтв. Тайбей].
- 吴玲宜. (2008). 郭芝苑钢琴作品分析[M].台北:大吕出版社. [У Лінї. (2008). *Аналіз фортепіанних творів Гуо Чжюаня.* Тайбей: видавництво Так Люй].
- 蓝充盈. (2013). 1960 年后台湾作曲家钢琴作品选曲之探讨与演奏诠释[J].台北: 辅仁大学. [Лань Чун-Ін. (2013). *Обговорення та інтерпретація вибраних фортепіанних творів тайванських композиторів після 1960.* Тайбей: Університет Фужень]
- 陳玉秀. (2001). 。遲允國：沙漠中的紅玫瑰。台北：文學出版社，[Чень Юйсю. (2001). *Гуо Чжюань: Червона троянда в пустелі.* Тайбей: Літературне видавництво].

REFERENCES

- Aaron, Y. (2020). Gezai opera. *House of the Flying Water Sleeves: Chinese Opera from A to Z*. URL: <https://xiquopera.wordpress.com/2020/04/14/gezai-opera-%E6%AD%8C%E4%BB%94%E6%88%8F/> [in English].
- Bezborodko, O. (2023). National Image of the Piano. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10 [in Ukrainian].
- Chang Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. diss.). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado [in English].
- Chao, Hui-Hsuan. (2009). *Musical Taiwan under Japanese colonial rule: A historical and ethnomusicological interpretation*. (PhD diss.). The University of Michigan. Ann Arbor, MI [in English].
- Chen Yuxiu. (2001). *Guo Zhiyuan: Red Rose in the Desert*. Taipei: Literature Publishing House [in English].
- Chernyavska, M. (2015). Some features of actualization of performing modulation piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2020). The instructive repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 57, 297–308. DOI 10.34064/khnum1-5719 [in Ukrainian].

- Chernyavska, M. S., & Timofeyeva, K. V. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67. DOI 10.34064/khnum2-2903 [in Ukrainian].
- Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; & Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), special issue XXXV, 207–211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211> [in English].
- Han, Kuo-Huang (2001). Taiwan: Western Art Music. In Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 910. London: Macmillan [in English].
- Hsieh Hsiao-Mei (2010). Music from a Dying Nation: Taiwanese Opera in China and Taiwan during World War II. *Asian Theatre Journal*, 27(2), 269–285. <https://www.jstor.org/stable/25782120> [in English].
- Hsu Tsang-Houei, & Cheng Shui-Cheng. (1992). *Musique de Taiwan*. Paris: Edition Guy Trédaniel [in French].
- Huang Zhulin (2009). *Ways of development of children's piano music in China*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kuo Chih-Yuan (1996). *Children's Piano Pieces*. Taipei: Yueyun Publications [in China].
- Lan Chung-Ying (2013). *Discussion and Interpretation of Selected Piano Works by Taiwanese Composers after 1960*. Taipei: Fu Jen University [in China].
- Lin, Ho-Yi (2000). *Taiwanese Opera*. Taipei: Government Information Office [in English].
- Liu Ketin. (2017). *Contemporary Piano School of Taiwan in Analogies with European Art of the Twentieth Century*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Sun, N. (2021). The influence of Japanese music education on the formation of Taiwanese composers. *Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference*, (pp. 422–426). Kyoto, Japan: CPN Publishing Group [in English].
- Sun, N. (2022). The Genesis of Taiwanese Piano Art: Historical and Cultural Context. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 63, 52–74. DOI 10.34064/khnum1-6303 [in Ukrainian].
- Sun, N. (2023). *The Ways of Development of Taiwan's Piano Art*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wu Linyi. (2008). *Analysis of Piano Works by Guo Zhiyuan*. Taipei: Da Lui Publishing House [in China].

- Wu Meiyong. (1998). *On the traditional cultural influence in the music creation of Taiwanese composers: Kuo Chih-Yuan, Hsu Chang-Hui, and Ma Shui-Long*. (Master's thesis). National Academy of Arts. [Taipei] [in China].
- Yang, Shuan-Chen (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). The University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. Cincinnati, Ohio, USA. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1219072963 [in English].
- Yang, Tzi-Ming (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD, USA [in English].
- Zhang Guangjian. (2020). Problems of interpretation of the piano compositions by Zhang Zhao (on the example of the Fantasy “Pihuang”). *Aspects of historical musicology*, XXI, 230–247. DOI: 10.34064/khnum2-2115 [in Ukrainian].
- Zhang Yeyin (2010). *Piano Art of Taiwan: History, Theory, Practice*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Sun Le

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 275533933@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

The embodiment of national musical dramatic art traditions in Guo Zhiyuan's piano works

Statement of the problem. The article is devoted to the interaction of the traditions of national musical and dramatic art with elements of Western European writing techniques in the piano cycles of Guo Zhiyuan (1921–2013). The composer's contribution to the development of the national piano pedagogical repertoire is determined, which we can consider as a kind of link between national art and modernity.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to establish the connections between Guo Zhiyuan's piano works and national traditions of musical and drama art, and to determine their role in the development of national pianism. The study of Guo Zhiyuan's piano cycles requires the use of conceptual apparatus of theoretical and historical musicology, as well as the theory of pianism. The article uses methods of source studies, aesthetic, musical-

theoretical, musical-performance analysis in combination with historical-cultural, stylistic generalizations. At the end of the 20th century, Guo Zhiyuan's work was first highlighted in the musicological literature of Taiwan. However, researchers paid the least attention to piano cycles on themes of Taiwanese folklore, considering them secondary instructional works, the sphere of children's music (Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016). Meanwhile, it is in these works that the connection between Guo Zhiyuan's creativity and national musical and dramatic art is most clearly revealed. Therefore, the illumination of this little-known sphere of the composer's work is relevant and determines the novelty of the results of the study.

Research results. The influence of Taiwanese (gedzaishi, kau-ka) and Southern Chinese (gedzai, gaoqiang) musical and dramatic traditions is considered in the cycles "Six Taiwanese melodies kau-ka" (1973), "Seven Taiwanese melodies gau" and "Four Chinese sichu" (1974), combined in the collection "Children's piano pieces" (1996). The composer uses intonation turns of traditional tunes of Taiwanese and Southern Chinese opera art, in particular, the genre of hau-diao, characteristic of Taiwanese dramatic aria, accompanied by sliding chromatic turns in the melody with support on a parallel fifth in the bass, unexpected changes in mode. An important role is played by the image of traditional musical instruments – strings (huqin, piba, two-stringed violin chuan arha), wind instruments (bamboo flute dizi), percussion instruments (bangu drum, gongs, rattles). Some pieces, although they use elements of Taiwanese opera, are noticeably modified. In fact, many of the artist's melodies are written under the influence of Western composition methods, which significantly distinguishes them from traditional Taiwanese and Chinese music. He introduces young performers to irregular meter and variable size, as well as elements of polytonality.

Conclusion. Preservation and embodiment in piano music of the brightest national musical and theatrical traditions gave the composer the opportunity to enrich the Western instrument by expanding the possibilities of sound-imagining, reflecting the techniques of opera art, as well as updating the modal and metro-rhythmic spheres. Guo Zhiyuan's contribution to the development of the national piano pedagogical repertoire is comparable to the contribution of the outstanding Hungarian musician B. Bartok and his collection "Microcosmos".

Keywords: Guo Zhiyuan; piano music; children's cycle; Taiwanese and South Chinese musical and dramatic art.

Стаття надійшла до редакції 25 липня 2024 року

УДК 7.071.1(477)«19/20»
DOI 10.34064/khnum1-7211

Гавриленко Лариса Миколаївна

Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. Заремби,
кандидат педагогічних наук, завідувачка відділу «Спів»
e-mail: vokalbest33@gmail.com
ORCID iD: 0009-0009-0371-9137

Портний Юрій Леонідович

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента, кафедра музикознавства,
інструментальної підготовки та методики музичної освіти
e-mail: portnuj1969@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-0121-9296

**Роль композиторського спадку Владислава Заремби
у формуванні професійного музиканта**

У статті висвітлений маловідомий спадок подільського композитора, піаніста, культурного діяча та педагога XIX – початку XX століття Владислава Заремби (1833–1902), яскравого представника так званої «української школи», засновника жанру фортепіанної фантазії на тему української народної пісні, творча діяльність якого ще мало вивчена вітчизняними науковцями. Проаналізовано фортепіанні та вокальні твори композитора, які можуть бути використані в закладах вищої мистецької освіти у процесі навчання професійного музиканта. Розглянуті твори В. Заремби є важливою частиною українського фортепіанного та вокального репертуару. Вивчення та виконання фортепіанних і вокальних творів із творчого спадку подільського композитора в процесі формування професійного музиканта не тільки дає матеріал для розвитку цілої низки навичок – наспівної гри, фортепіанної та вокальної техніки, фразування, зміни тембру голосу відповідно до змісту музики, – а також слугує прищепленню любові до української музики та культури нашого народу.

Ключові слова: Владислав Заремба; «українська школа»; Поділля; фортепіанна фантазія на теми української народної пісні.

Постановка проблеми.

У тяжкий час боротьби українського народу за життя країни у війні з агресором актуальним постає віднайдення та збереження духовних коренів, що надають нам мужності і сили. Українська нація гуртується навколо тих героїв, що відстоюють її незалежність сьогодні на фронті. Інша «армія» – ті особистості, що формували століттями та десятиліттями наш національний світогляд і культурні традиції, роблячи український дух незламним. Серед таких людей гідне місце посідає видатний композитор із Поділля Владислав Заремба (1833–1902), творча діяльність якого ще мало вивчена вітчизняними науковцями. Висвітлення ролі та музичного доробку цього видатного подольця – композитора, музичного діяча, педагога, піаніста, що працював у рідному регіоні, вивчення маловідомих нотних архівів та відкриття незаслужено забутих творів, які базуються на українських національних інтонаціях, розкриють їх значення у становленні національного музичного репертуару в минулу добу та дозволять передати цей цінний досвід наступним поколінням. Як представники педагогічного колективу Хмельницького музичного коледжу імені В. І. Заремби, автори статті усвідомлюють необхідність привернути увагу наукового, культурного і громадянського суспільства до вивчення багатовимірної спадщини цього славетного музиканта.

Мета статті – дати оцінку маловідомому творчому спадку композитора В. Заремби та встановити значення його фортепіанних і вокальних творів у вихованні сучасного професійного музиканта.

Методологія дослідження. Сукупність історичного, джерелознавчого, літературо- та мистецтвознавчого підходів до вивчення творчого спадку В. Заремби дозволяє усвідомити його цінність як такого, що заслуговує на збереження та популяризацію в Україні. Важливого значення набуває і метод реконструкції виконавського стилю музикантів минулих часів (Чернявська, 2010), що допомагає з'ясувати історичну достовірність інтерпретування музики композитора.

Останні дослідження та публікації. Музичне життя Поділля неодноразово ставало темою наукових робіт достатньої кількості авторів, серед яких – А. Завальнюк, В. Іванов, К. Івахова, Н. Іліницька, М. Кузів, М. Кульбовський, Я. Онищук, М. Печенюк, Р. Римар,

П. Слободянюк, О. Черкашина, М. Ярова. Між тим, вивчаючи історію становлення фортепіанного виконавства подільського регіону, названі дослідники майже не висвітлювали значущість творчої постаті В. Заремби, ім'я якого з 2000 року носить Хмельницький фаховий музичний коледж.

У роботах М. Кульбовського (1999), М. Печенюк (2003) Л. Свіридовської (2007), О. Лігус (2009), І. Шатковської (2014, 2006) можна знайти деяку обмежену інформацію про подільського музиканта. Однак *повної картини творчого шляху композитора з Дунаївців немає в жодній праці*, оскільки автори лише оглядово згадують про життя В. Заремби, не визначаючи його ролі в розвитку жанрів української фортепіанної музики (думки, шумки, чабарашки). Недооцінювання творчого спадку В. Заремби полягає в недостатньому усвідомленні всього масштабу музичного спадку подільського митця та його маловисвітленості. Зауважимо про широку географію видання творів В. Заремби за його життя, які на сьогодні, однак, є архівними матеріалами. Однак саме історичні джерела є об'єктами, у яких міститься інформація про факти минулого та «результати людської діяльності..., де “закодована” інформація про неї, умови та передумови її реалізації» (Чернявська, 2010: 189).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Батьківщиною Владислава Заремби є м. Дунаївці Хмельницької області. Творче життя В. Заремби розпочалося в Кам'янці-Подільському, де його вчителем та духовним наставником став А. Коціпінський. У 23 роки молодий Заремба переїжджає до Житомира, де працює викладачем фортепіано у приватних закладах міста. Від 1862 року починається столичний період його життя, де він продовжує викладацьку діяльність у навчальних закладах Києва, а саме – в Інституті шляхетних дівчат. У всіх згаданих містах В. Заремба також активно концертував. Окрім того, вдома він влаштовував музичні прийоми-концерти, що зробили його ім'я відомим серед мистецької публіки того часу (Портний, 2021: 109).

В. Заремба є яскравим представником так званої «української школи», яка виникла в середині XIX століття – групи спочатку польськомовних поетів і письменників, а потім і музикантів доби

Романтизму, які у своїй творчості зверталися до української історичної тематики, описів побуту і природи, фольклору тощо. Найбільш значущими за творчими досягненнями серед них були М. Гославський, С. Гощинський, Б. Залеський, Ю. Коженювський, М. Грабовський, Ю. Словацький, Ю. Крашевський, А. Мальчевський. До представників «української школи» також належали й польські музиканти Поділля, які у своїй творчості здебільшого звертались до українського національного мистецтва, а саме М. Завадський, Д. Бонковський, А. Коціпінський, І. П. Козловський, батько та син Зентарські, Т. Ганицький. Усі вони спиралися у своїй творчості саме на українську музику (там само: 110).

Дослідниця культурної спадщини Поділля І. Шатковська у статті, присвяченій впливу польських композиторів на українську фортепіанну музику, зазначає високий професійний мистецький рівень членів родини В. Заремби. Зокрема, старший брат композитора, М. Заремба (1821–1879) був видатним піаністом і теоретиком, освіту здобув у Берліні, а в 1862 році став професором теорії музики у Петербурзькій консерваторії, згодом її ректором (Шатковська, 2014: 459–460). Син Владислава Заремби, Сігізмунд Заремба, був у свій час відомим віолончелістом, диригентом та композитором, педагогом, музичним критиком, автором низки фортепіанних та вокальних творів, зокрема, відомого романсу «Соловейко» на слова М. Кропивницького.

Відомий подільський музикознавець М. Кульбовський доходить висновку, що В. Заремба став фундатором нового жанру в українській музиці – фортепіанної фантазії на тему української народної пісні (Кульбовський, 1999: 54–56). В архівах бібліотеки імені І. Вернадського та Варшавської народної бібліотеки вдалося віднайти такі твори В. Заремби для фортепіано, як «*Adieu a L'Ukraine*» («Прощай Україно»; «*Au Cimetiere. Elegie*» («На цвинтарі. Елегія»); «Де грім за горами»; «*Chant d'Oukraine. (Думка)*» («Українська пісня». (Думка)); «Думка Шумка»; «Запорозька пісня “Гей же ви хлопці, славні молодці”»; «*Langueur apres L'Ukraine*» («Туга за Україною»); «Стоїть гора високая»; «Рече та стогне Дніпр широкий»; «В кінці греблі шумлять верби»; «Ой зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя (Думка)); «Чи я в лузі не калина була»; «Зібралися всі бурлаки»; «Ой,

не світи, місяченько, не світи нікому»; «Сонце низенько, вечір близьенько»; «Черевиків немає! А музика грає, грає, жалю завдає (Пісня і шумка)». Композиція «Козак виїжджає, дівчинонька плаче» може, за бажанням, виконуватися з вокалом, оскільки для цього композитор написав невеликий вокальний епізод. У одному з видань Л. Ідзіковського представлена «Думка-Шумка». Поруч із творами на матеріалі українських пісень, існує також мазурка для фортепіано «*Podkoweczki dajcie ognia*», яка спирається на польський фольклор. Крім того, слід назвати фортепіанну збірку «Маленький Падеревський», до якої увійшли полегшені переклади уривків з опер польських композиторів, творів Ф. Шопена та ін. («*Maly Paderewski*», [бл. 1910]).

Фортепіанні фантазії-обробки на теми українських народних пісень, думки та шумки переважають у фортепіанній творчості композитора і слугують яскравим прикладом пристосування українського народного мелосу до специфіки звучання фортепіано.

Звернення В. Заремби у фортепіанній творчості до жанру пісні було логічним, адже в ту епоху, як зазначає О. Фрайт, «...центральним жанром національної культури довгий час була пісня, яка зі своїми стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво <...> Це – “фольклорний” тип [програмності], з якого, власне, зародилась програмність в українській фортепіанній музиці»(Фрайт, 2000: 6).

Надзвичайно широкою була географія видавництва фортепіанних творів В. Заремби за його часу: Київ (Л. Ідзіковський, А. Коціпінський, Г. Форнер, І. Чоколов), Харків (А. Герхард), Одеса (Е. Островський), Кам'янець-Подільський (А. Коціпінський), Житомир (І. Каролькевич), Вінниця (В. Місєвський), Катеринослав (Г. Кригер), Кишинів (Д. Кубицька), Москва (А. Гутхейль, П. Юргенсон), Петербург (А. Йохансен, «Северная Ли́ра»), Ростов-на-Дону (Л. Адлер), Воронеж (В. Кастнер), Тула (С. Моджевський), Вільно (Г. Стракун), Ташкент (Вербовський), Варшава (Г. Сенневальд, Гебетхнер та Вольф), Краків (С. Крижановські), Лейпциг (С. Редер).

Фортепіанні твори В. Заремби й сьогодні є корисним матеріалом для виховання професійного піаніста завдяки можливостям, які вони

надають, насамперед, для розвитку мелодичного відчуття та навичок наспівної гри, кантилени, яка притаманна українській народній пісні.

Так, у фортепіанній фантазії В. Заремби «Зібралися всі бурлаки» обрана ним пісня розповідає про історичні події в період царювання Катерини II, коли польська шляхта володіла багатьма маєтками в Україні. Усі використані композитором засоби музичної виразності вдало передають її трагічний зміст. Фактура цієї п'єси є досить різноманітною та вимагає від виконавця оволодіння навичками наспівної гри в різному фактурному викладі, включаючи навіть акордові епізоди.

Також у своїх творах, окрім кантиленних, В. Заремба використовує маршоподібні й танцювальні наспіви. Фантазія «Запорозька пісня» («Гей же ви, хлопці, славні молодці») побудована на розвитку двох контрастних образів – активного маршоподібного та ліричного. Головний активний образ також зазнає певних трансформацій. Основне мелодичне зерно – мотив відомої пісні «Гей, наливайте повнії чари» – вольовий та енергійний, що ніби уособлює вільний дух козацтва, – звучить вже в першій частині *Allegro*, змінюючи характер від закличного (акордово-октавна фактура, динамічний діапазон *f – ff*), до танцювально-грайливого (динаміка *p*). Отже, молодий піаніст має змогу розвивати навичку вибудовування музичної драматургії через передачу різнохарактерних образів.

Яскравими розвиваючими прикладами, що допоможуть вирішити проблему виховання наспівної гри на інструменті при гучній динаміці та масивній акордово-октавній фактурі, не перетворивши звучання на зовнішньо-віртуозне, постають твори В. Заремби «Зоре моя вечірняя» (на основі відомого уривку з поеми Т. Шевченка «Княжна») та «Сонце низенько, вечір близьенько», написані у жанрі фортепіанної «думки». Також одним з найвиразніших кантиленних фортепіанних творів композитора є «*Chant d'Oukraine*» / «Українська пісня. Думка». Ця фортепіанна мініатюра яскраво демонструє обдарування композитора як талановитого мелодиста і є повністю авторським композиторським надбанням В. Заремби, не маючи своєю основою народнопісенний матеріал.

Фортепіанний твір В. Заремби «Пісня і Шумка» («Черевиків немає! А музика грає, грає, жалю завдає») за жанровими ознаками

належить до жанру «думка-шумка». Образний зміст твору натхненний побутовою сценкою, що є характерним для української музики того періоду. Композицію утворюють дві різнохарактерні частини: невелика за розміром, повільна та лірична «Пісня» та значно масштабніша, швидка й жартівлива «Шумка». Слід зазначити, що В. Заремба віддає перевагу ліричним та драматичним творам, а веселі танцювальні образи у нього зустрічаються не так часто.

«Пісню» починає мотив, схожий на вже згадану мелодію «Сонце низенько, вечір близенько», який далі композитор розвиває до музичної мініатюри. Подекуди В. Заремба скористався ритмом мазурки в повільному русі, що прикрашає мелодію, надає їй вишуканості. Отже, ретельна робота над ритмікою «Пісні» дозволить молодому виконавцеві здобути навички філігранного відтворення пунктирного ритму, що вплетений у виразний пісенний розвиток мелодії. За формою «Пісня» становить лише період, де перше речення звучить на динаміці *p*, а друге характеризується яскравим динамічним розвитком від *f* до *ff*, з такою ж різкою зміною далі до динаміки *p*. Завдяки такому динамічному контрасту композитор демонструє протилежні грані однієї музичної думки.

«Шумка», яка побудована на темі жартівливої пісні «Спать мені не хочеться», підтверджує наше припущення, що В. Заремба трактував жанр шумки як пісенний, тобто такий, де кантиленність є переважною виразною рисою. Таке авторське спрямування убезпечить молодого піаніста від схематичного віртуозного виконання, «стукання» по клавіатурі без зв'язного м'якого руху мелодії. Також «Шумка» містить ряд віртуозних труднощів, пов'язаних із жартівливим характером цієї п'єси, а саме – терцові фрагменти у правій руці та непросту партію лівої (бас та акорд на великій відстані), яка у швидшому темпі здатна створити технічну проблему.

Творчість В. Заремби заслуговує на увагу й з погляду її місця у формування українського вокального репертуару. Пісні і романси В. Заремби стали, зокрема, цінним внеском у музичну інтерпретацію творчості Т. Шевченка, поряд із творами В. Косенка, Я. Степового, А. Кос-Анатольського, Г. Майбороди. Цікавою в аспекті становлення жанру українського романсу в XIX столітті є вокальна збірка «Кобзар

Тараса Шевченка» В. Заремби, надрукована Леоном Ідзіковським в Києві 1889 року, до якої увійшли два зошити, кожний з 15 романсів.

Звернемось до найяскравіших з них. Романс з глибоким філософським змістом щодо перемоги правди над злом «*І тут, і всюди, скрізь погано...*» сьогодні є особливо співзвучним українцям, які виборюють на полі бою свою свободу, бо дає їм щиру надію, а резонуючий з кожною душею підсумок Шевченка: «Сонце йде і за собою день веде» переконує в перемозі нашого народу над злом. Вокальна мелодія характеризується натхненням і драматичною експресією, яку вдало підтримує фортепіанний акомпанемент. У партії правої руки присутня акордова фактура, що може створити певні проблеми для піаніста, який повинен домогтися кантиленного звучання. Партія ж лівої руки має змішану, здебільшого акордово-октавну фактуру і власний виразний мелодичний розвиток, вона то дублює вокальну мелодію, то веде свою власну лінію. На нашу думку, фортепіанну партію слід трактувати з позицій її «оркестрової» функції, тобто з розумінням того, де піаніст тільки акомпанує, а де він має виразно підтримати соліста, наприклад, дублюючи його партію.

Інші завдання несе твір соціального змісту «*Якби мені, мамо, намисто*», написаний для ліричного сопрано. Співачка має відтворити різними засобами вокальної виразності (тембр, штрихи, динаміка, артикуляція, агогіка, емоційна подача тексту) різні психологічні стани героїні. На початку здається, що це пісня жартівливого характеру з насиченою фортепіанною партією, у якій постійно присутні віртуозні елементи, але далі розгортається драматична картина убогого кріпосного життя молодой привабливої дівчини, яка змушена довільно працювати на пана і може тільки мріяти про танці та веселощі. Фортепіанна партія фактично домальовує те, про що йдеться у вокальній, підкреслює зміни настрою героїні через мінливість свого візерунку, штрихів, фактури, підголосків, тобто вона є більш характеристичною, ніж у попередньому романсі.

Романс «*Козак виїжджає, дівчинонька плаче*» вирізняється на тлі інших завдяки розгорнутому фортепіанному вступу та ще більшій коді, де «резюмується» зміст цього твору, фактуру якого за насиченістю можна прирівняти до фактури сольних фортепіанних

композицій В. Заремби з характерними для них піаністичними вимогами. Особливостями романсу є динамічне різнобарв'я, експресія, ритмічна свобода через агогіку та переважне *legato*, як в одноголосній, так і в інтервальної та октавно-акордовій фактурі. Завдяки масштабності та своєрідності фортепіанної партії проста куплетна форма пісні розростається у фортепіанну фантазію з вокальною партією в центрі.

Ліричний романс «*Не тополю високою*», написаний у жанрі думки, вирізняє особлива інтимність у передачі дівочих почуттів, пов'язаних із омріяним коханням та самотою. В. Заремба майстерно зміг передати смисл фольклорних символів вірша Т. Шевченка (тополя, вітер, море) у двох емоційно різних розділах твору. Перший розділ експонує образ дівчини, яка звертається до своєї долі, й яку поет порівнює з тополею. Композитор вдало використовує двічі гармонічний мінор, широкі фрази, мелізматику, наближуючи таким чином мелодію до народних ліричних пісень. Другий розділ, позначений танцювальністю і переходом у паралельний мажор, осяяний мріями про кохання, але декламаційний вигук «Ой, мамо, мамо! Страшно дівувати!» наприкінці розділу, де повертається мінор, сприймається як вияв душевного болю, передаючи трагізм і безнадію ситуації, в якій опинилась дівчина.

Завершує збірку «*Заповіт*», який став своєрідним гімном визвольної боротьби українського народу за своє світле майбутнє. Символічно, що тема героїчного прагнення до свободи, розбудови нового вільного суспільства прозвучала саме в останньому романсі вокальної збірки В. Заремби – як підсумок розгортання галереї шевченківських образів.

Не можемо оминути наостанок і ще один романс В. Заремби – «*Стоїть явір над водою*». У деяких джерелах зазначається – створений на вірші Т. Шевченка, деколи ж зустрічаємо вказівку – написаний на народні слова. У романсі змальована трагічна доля козака, який загинув на чужині. Твір може добре прозвучати у виконанні баритону чи лірико-драматичного сопрано. Романс вирізняється розгорнутою побудовою: це чотири куплети з акомпанементом, що варіюється відповідно до змісту і здебільшого бере на себе функцію

музичної декорації. При виконанні романсу співаку необхідно продемонструвати широку кантилену, гнучке фразування та передати драматизм змісту твору.

Висновки.

Отже, презентовані в статті твори В. Заремби є важливою частиною українського фортепіанного та вокального репертуару. Вони мають посісти гідне місце як у навчальному процесі, так і в концертній практиці молодих музикантів. Вивчення та виконання фортепіанних творів та романсів із творчого спадку подільського композитора не тільки позитивно вплинуть на розвиток фортепіанної та вокальної техніки, дозволяючи сформувати цілу низку навичок – насамперед, наспівної гри, фразування, зміни тембру голосу відповідно до змісту твору, – але й сприятимуть прищепленню любові до української музики та культури нашого народу. Професіоналізм викладача має бути спрямований на природне пробудження національної самосвідомості учня завдяки роботі над оволодінням певними фортепіанними та вокальними прийомами, різноманітну палітру яких пропонують твори В. Заремби й завдяки яким формується мистецтво професійного виконавця-художника.

Перспективою нашого дослідження може стати вивчення творчості інших українських митців кінця XIX – XX століття та їх ролі в розвитку національного фортепіанного й вокального репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

- Кульбовський, М. М. (1999). *З подільського кореня*. Кн. 1. Хмельницьке міське Товариство української мови імені Тараса Шевченка «Просвіта». Хмельницький: Поділля.
- Лігус, О. (2009). Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX – першої чверті XX ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3, 119–128.
- Свірідовська, Л. (2007). *Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Печенюк, М. (2003). *Музиканти Кам'янецьчини*. (Біографічно-репертуарний довідник). Хмельницький: Кам'янець-Подільський державний університет.

- Портний, Ю. Л. (2021). *Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2010). До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 30, 185–194.
- Шатковська, І. С. (2014). Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*, 41, 457–461. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2014_41_105_9
- Шатковська, І. С. (2006). Творчі постаті українсько-польських діячів А. Г. Коціпінського та В. І. Заремби в історії музичного життя Поділля XIX ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*, 1, 233–461.
- Фрайт, О. В. (2000). *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ.
- Mały Paderewski: Latwy Zbiorek na fortepian z Melodyj I Oper Polskich* [бл. 1910]. (Ułożył W. Zaremba). W Kijowie: L. Idzikowskiego. <https://polona.pl/item/maly-paderewski-latwy-zbiorek-na-forte-pian-z-polskich-narodowych-melodyj-i-oper,ODM3MzUzODk/5/#info:metadata>

REFERENCES

- Chernyavska, M. S. (2010). To the problem of reconstructing the performance styles of pianists of the past. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 30, 185–194 [in Ukrainian].
- Frait, O. V. (2000). *Peculiarities of implementation of the program principle in Ukrainian piano music*. (Extended abstract of PhD diss.). M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kulbovskiy, M. M. (1999). *From the Podolian Root*. Book 1. Khmelnytskyi City Society of the Ukrainian Language named after Taras Shevchenko “Prosvita”. Khmelnytskyi: Podillia [in Ukrainian].
- Ligus, O. (2009). The problem of genre and style evolution in Ukrainian piano works of the 19th – first quarter of the 20th century. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3, 119–128 [in Ukrainian].

- Maly Paderewski: Latwy Zbiorek na fortepian z Melodyj I Oper Polskich [Small Paderewski: Easy Piano Collection from Melodies and Polish Operas]* [ca. 1910]. (Compiled by W. Zaremba). Kyiv: L. Idzikowsky. <https://polona.pl/item/maly-paderewski-latwy-zbiorek-na-forte-pian-z-polskich-narodowych-melodyj-i-oper,ODM3MzUzODk/5/#info:metadata> [in Polish].
- Pecheniuk, M. (2003). *Musicians of Kamianechchyna*. (Biographical and repertoire guide). Khmelnytskyi: Kam'ianets-Podilsk State University [in Ukrainian].
- Portnyi, Yu. L. (2021). *Ways of professionalizing piano performance in Podillya*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shatkovska, I. S. (2006). Creative figures of Ukrainian-Polish activists A. H. Kotsipinsky and V. I. Zaremba in the history of musical life of Podillia in the 19th century. *Scientific notes of the Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University*, 1, 233–461 [in Ukrainian].
- Shatkovska, I. S. (2014). The influence of Polish composers on the formation of Ukrainian piano music. *Scientific notes of the Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University. Series: Pedagogy and Psychology*, 41, 457–461. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2014_41_105_9 [in Ukrainian].
- Sviridovska, L. (2007). *Piano miniature in Ukrainian musical culture*. (Extended abstract of PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

Larysa Havrylenko

Khmelnytskyi Vocational College of Music,
PhD in Pedagogical Sciences,
Head of the Department “Singing”
e-mail: vokalbest33@gmail.com
ORCID iD: 0009-0009-0371-9137

Yuriy Portnyi

Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy,
PhD in Art Studies, Acting Associate Professor,
the Department of Musicology, Instrumental Training
and Methods of Music Education
e-mail: portnuj1969@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-0121-9296

The role of Vladyslav Zarembo's composer heritage in the formation of a professional musician

Statement of the problem. The article highlights the little-known legacy of the Podillya composer, pianist, cultural figure and teacher of the 19th and early 20th centuries, Vladyslav Zarembo (1833–1902), a bright representative of the so-called “Ukrainian school”, the founder of the piano fantasy genre based on the Ukrainian songs. Highlighting the role and musical achievements of this famous musician who worked in his native region, studying little-known sheet music archives, and discovering undeservedly forgotten works based on Ukrainian national intonations will reveal the significance of his creativity in the formation of the national musical repertoire.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to assess the creative legacy of composer V. Zarembo and establish the significance of his piano and vocal works in the education of a modern professional musician. The combination of historical, source-based, literary- and art-critical approaches to the study of V. Zarembo's creative heritage allows us to realize its value as something that deserves preservation and popularization in Ukraine. Despite the fact that the musical life of Podillia has repeatedly become the topic of scientific works by a sufficient number of authors, researchers have hardly highlighted the significance of the creative figure of V. Zarembo, whose name has been borne by the Khmelnytskyi Professional Music College since 2000.

Research results. Some of the composer's piano and vocal works are analyzed, in terms of their importance in the process of educating young performers on the basis of national musical culture and acquiring the necessary professional performing skills. Piano works by V. Zarembo are written at a high professional level and are artistically meaningful. Most of them are written on the themes of the Ukrainian folk songs (piano fantasias in the “dumka” and “dumka-shumka” genres), the other part is based on the intonation of Ukrainian folk music. Such a repertoire is absolutely necessary in the process of professional development of a young performers, as the content of these works is the most understandable for both, the performer and the listener. After all, upbringing on national music is the most comfortable way in this process. It is emphasized that the repertoire is useful for mastering the skill of “singing” on the piano, which is a feature of the Ukrainian piano school.

Conclusion. The study of Ukrainian cultural heritage, in particular of the Podillia region, its bright representatives, is a necessary type of activity in professional music education. V. Zarembo is one of the bright representatives of Ukrainian

musical culture of the 19th and early 20th centuries. Therefore, studying and performing piano works and romances from the creative heritage of the Podillia composer will not only positively affect the development of piano and vocal technique, allowing you to form a whole range of skills – primarily cantilena playing, phrasing, the articulation and timbre changes in accordance with the content of the work – but will also contribute to instilling love for Ukrainian music and the culture of our people. The teacher's professionalism should be aimed at the natural awakening of the student's national self-consciousness through work on mastering certain piano and vocal techniques, a diverse palette of which is offered by the works by V. Zarembo.

Keywords: V. Zarembo; "Ukrainian school"; Podillia; genre; piano fantasy on the Ukrainian folk songs.

Стаття надійшла до редакції 21 червня 2024 року

УДК7.784.4

DOI 10.34064/khnum1-7212

Гаркуша Марія Володимирівна

Дніпровська академія музики,

викладач кафедри вокально-хорового мистецтва, концертмейстер,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: garkusamaria@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5709-4616

**Нелінійність художнього мислення
піаніста-концертмейстера в контексті поетики
вокального циклу
(на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка)**

Статтю присвячено проблемі нових якостей мислення піаніста-концертмейстера, які формуються в процесі вивчення поетики сучасного вокального циклу. Метою статті є унаочнення нелінійності мислення піаніста-концертмейстера в контексті поетики сучасного вокального циклу, яка є одним з вирішальних чинників, що зумовлюють поліфонічність дій виконавця. Обраний вокальний цикл В. Губаренка «Осінні сонети» розглянуто з позицій нелінійного мислення і «точок вибору» як для обох виконавців у камерно-вокальному ансамблі, так і окремо для піаніста, який висвітлює приховані змістові акценти твору. Визначення способу мислення сучасного піаніста-концертмейстера як нелінійного зумовлено впливом постнекласичного типу культури перших двох десятиліть ХХІ століття. Камерна музика, зокрема вокальна, активізує в певних площинах поліфонічність виконавських дій концертмейстера завдяки деталізованості її музичного тексту. Вирішальним чинником, що спонукає до нелінійного мислення, яке рухається різними шляхами від «точок» вибору до цілісної інтерпретації, є індивідуалізація жанрів, а саме, вокального циклу. Увесь комплекс дій, спрямованих нелінійним мисленням, визначено як креативний кластер виконавця.

Ключові слова: нелінійне мислення; художня поетика вокального циклу; поліфонічність дій піаніста-концертмейстера; Віталій Губаренко; «Осінні сонети».

Постановка проблеми.

Питання, пов'язані із сучасним художнім мисленням, постають перед дослідницькою спільнотою через низку його ознак, найважливішою з яких є нелінійність. Художнє мислення з його варіантністю, символізмом, контекстуальністю та інтермедіальністю за самою своєю природою є націленим на випадковість, відсутність симетрії, інтегративність (Guilford, 1958). Такі ознаки художнього мислення притаманні як композитору, так і виконавцю, й дозволяють виокремити ті «точки» у творі, які і є маркерами змістового повороту, вибору шляху розвитку музичної думки і тлумачення тексту, головними показниками напрямку руху, що ним є виконання, інтерпретація, тобто всі процеси, пов'язані з роботою над твором.

Виникає проблема визначення тих параметрів та аналітичних підходів, завдяки яким можливо виявити й дослідити в суто виконавській (зокрема концертмейстерській) діяльності ці «точки» вибору вектору подальшого руху в художньому часі. На наш погляд, одним із таких підходів може бути виконавська поетика, яка «складає найважливіший розділ музикології, присвячений науковому моделюванню принципів інтонування, зумовлених об'єктивною природою інструмента (темброво-артикуляційного комплексу, фактурних засобів та динаміки). На відміну від семантики, поетику створює виконавець» (Костенко, 2014: 62).

Поетика, пов'язана з музичним виконавством та обов'язковим аналізом твору, відкриває для виконавця рівні художнього тексту, необхідні для його розуміння. Це, у свою чергу, зумовлює й поліфонічність мислення піаніста-концертмейстера. За визначенням Н. Інюточкиної, професійні вміння концертмейстера представлені «як складний багаторівневий комплекс» (Інюточкіна, 2010: 5), що відображує різноманітність функцій фортепіанної партії, яка дедалі більше деталізується та індивідуалізується. Також певні типи відносин всередині ансамблю, які в сучасному музичному камерно-вокальному мистецтві стають більш диференційованими, впливають на інтенсифікацію виконавських дій концертмейстера. Усе це є підґрунтям для ретельного аналізу художнього мислення піаніста-

концертмейстера саме у зв'язку з його нелінійністю, якістю, яка може визначити те чи інше художнє рішення виконавця.

Таким чином, від традиційного виконавського підходу аналіз поезики відрізняє саме цілеспрямований розгляд взаємодії рівнів та домінуючих компонентів твору, що зумовлена не тільки авторською поезикою, але й стильовим контекстом, а також – ролі виконавця в художній комунікації. Усе вищезначене зумовлює актуальність теми статті.

Останні дослідження і публікації. Проблемам творчого та нелінійного мислення присвячено праці Дж. Гілфорда (Guilford, 1958), О. Наумкіної (Наумкіна, 2015), Л. Міщихи (Міщиха, 2018). У дослідженні феномена поезики Н. Костенко зазначено, що в «контексті наукового осмислення результатів виконавчої творчості домриста поезика здатна виступати в ролі системоутворювальної, оціночної категорії» (Костенко, 2014: 62). Структурна поезика, на думку Н. Беліченко, «досліджує внутрішні закони, які керують співвідносинами різних рівнів художнього тексту, <...> ґрунтується на структуруванні – розгорненні – досліджуваного тексту і спрямована на відтворення його моделі як індивідуалізованої системи естетично діючих засобів твору» (Беліченко, 1992: 5).

Питань множинності діяльності піаніста-концертмейстера стосуються праці Н. Інюточкіної (2010), Г. Зуб (2012). Зокрема, Г. Зуб на великому історичному матеріалі висвітлює поступове збільшення різноманіття функцій та ролей піаніста-концертмейстера, яке приводить до виникнення й закріплення поліфонічності як усталеного способу його мислення та діяльності. Підхід до феномена піанізму, запропонований Л. Шевченко, також надає матеріал для більш глибокого усвідомлення множинності аспектів фортепіанного виконавства, зокрема концертмейстерства, завдяки генетичній зумовленості «фортепіанного виконавства в антиподах моцартіанської й бетховеніанської гри сакральними витоками першої з вокального інструменталізму ранньохристиянської алілуйності та первісного універсалізму звуковоритмованих магічних першокультурних акцій» (Шевченко, 2020: 164).

У дисертаційному дослідженні Е. Руссо, присвяченому практиці роботи піаніста в ансамблі (Roussou, 2017), підкреслено змінність

його ролей в сучасній музичній культурі, надано порівняльний аналіз різних професійних очікувань солістів від концертмейстера.

Аналізу вокальної творчості В. Губаренка присвячено праці І Драч (2002), Н. Шмельової (2010), О. Руденко, Г. Стахевич (2020), О. Щоголевої (2020). Автори розглядають вокальні цикли композитора в контексті творчого шляху та еволюції стилю (І. Драч), індивідуального підходу до вокального твору (О. Руденко), ансамблевого мислення (О. Щоголева), романсового мелодизму (Н. Шмельова).

Метою статті є унаочнення нелінійності мислення піаніста-концертмейстера в контексті поетики сучасного вокального циклу.

Методологія дослідження. Для розкриття теми застосовано *морфологічний аналіз* творчої діяльності, психологічні критерії дивергентного (нелінійного) мислення творчої особистості, *жанрово-стильовий* і *структурно-функціональний аналіз* виконавської поетики вокального циклу.

«Морфологічний аналіз, – зазначають Х. Кромарчук та О. Бабкіна, – використовують для конституювання, уточнення понять», його мета – зрозуміти конструкцію об’єкта, його сутність і сформувані наукову мову, за допомогою якої цей об’єкт може бути пояснений (Кромарчук, Бабкіна, 2023: 78). У нашій роботі морфологічний аналіз використовується для опанування змісту поняття нелінійного мислення піаніста-концертмейстера: морфологічний опис дозволяє виявити його специфічні та індивідуальні риси, їх можливі варіанти. Так, сутність нелінійного мислення сучасного піаніста-концертмейстера полягає не в послідовному, а в паралельному осмислюванні та інтерпретуванні рівнів художньої структури, що надає надійності й прискорення процесу та передбачає так звані «точки біфуркації», точки «переходу» та вибору варіантів. Психологічні критерії залучено для обґрунтування питання розвитку нелінійного мислення. Жанрово-стильовий та структурно-функціональний методи аналізу допомагають розкрити особливості поетики конкретного авторського стилю та вокального твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасна українська камерно-вокальна музика надає різноманітний та багатий матеріал для вивчення мислення піаніста-концертмейстера

саме в аспекті його нелінійності та поліфонічності, що пов'язані з морфологією творчості, й це дозволяє науковцям шукати нові дослідницькі ракурси. Проблематика сучасних музикознавчих досліджень поступово рухається в бік глибшої конкретизації традиційних параметрів вокального циклу, що розглядаються в науковому дискурсі, таких як співвідношення слова та музики в аспекти музичної та мовної інтонації, жанрове підґрунтя вокальної мелодики, взаємодія ритму вірша (або прози) та музичного ритму, синхронність або асинхронність поетичного (прозового) та музичного синтаксису, поетичної та музичної форми, рівні поєднання музичних образів та образності поетичного (прозового) тексту, драматургія та цілісність циклу тощо. Але цей процес доповнено і такими нетрадиційними підходами, як інтермедіальність і інтертекстуальність, екфразис, визначення типу ансамблю, модусів виразності некласичного мислення, іншими міждисциплінарними аспектами дослідження.

Щодо поетики вокального циклу, у контексті якої ми розглядатимемо нелінійне мислення піаніста-концертмейстера, зауважимо, що вона містить відібрану систему жанрово-стильових, композиційно-драматургічних, синтаксичних та мовно-стилістичних засобів. Визначальним для спрямування змісту виконуваного твору на слухача і формування певних психологічних особливостей сприйняття є взаємне регулювання *змістового балансу* музики та слова. Оскільки існують різновиди поетики (історична, теоретична, рецептивна, структурна, жанрова, стильова тощо), то, відповідно до цього розмаїття, поетика віддзеркалює індивідуальність законів побудови твору, природу його *художності*. Будова твору, що спирається на певну ієрархію рівнів, так чи інакше зумовлює складну систему дій та функцій концертмейстера. Структура художнього твору поступово розгортається й трансформується в змісті й контексти. Цей процес регулюється поетикою як сукупністю закономірностей взаємодії та акцентування виразних засобів. Концертмейстер тлумачить твір та, водночас, виступає режисером процесу виконання, саме з чим і пов'язане формування нелінійного мислення. Режисування – більш високий ієрархічний рівень інтерпретації та, відповідно, сприйняття твору як самостійного і закінченого явища.

Наведемо з цього приводу висловлювання Ц. Тодорова, який вважає, що «витлумачити твір (незалежно від того, літературний це твір чи ні) як такий і замкнутий у собі, не виходячи за його межі ні на мить і не просякуючи його ні на який інший об'єкт, крім нього самого, – завдання, в деякому сенсі, нездійсненне. Точніше, завдання це здійсненне, але тоді описом художнього твору виявляється точне повторення описуваного тексту. Такий опис настільки повно набуває форми самого твору, що вони зливаються один з одним. Тому, в якомусь сенсі, можна вважати, що найкращим описом твору є він сам» (Todorov, 1971: 38). Якщо адаптувати це положення до тлумачення музичного твору виконавцем, то можна, в певному сенсі, сказати, що і концертмейстер, «не виходячи за межі», «описує» твір завдяки своїм виконавським засобам, базуючись на законах лише самого тексту, суто музичних та музично-словесних.

На прикладі вокального циклу В. Губаренка «Осінні сонети» розглянемо можливі прояви нелінійного мислення піаніста-концертмейстера, яке може бути спрямовано на вибудовування поетично-художньої цілісності музичного твору.

Усього композитор створив п'ять вокальних циулів: «Із поезій Йосипа Уткіна» (1962); «Барви та настрої» (сл. І. Драча, 1965); «Два ромansi» (сл. Ф. Кривіна, 1966); «Простягни долоні» (сл. В. Сосюри, 1977); «Осінні сонети» (сл. Д. Павличка, 1983). Усі ці твори є репертуарними, про що свідчить діяльність, наприклад, таких виконавців, як О. Востряков та В. Туліс. Майже всі свої вокальні цикли В. Губаренко оркестрував, що вказує на взаємовплив оперного та камерно-вокального мистецтва майстра.

Як зауважує І. Драч, «імпульс, який іде від поетичного слова, надзвичайно важливий для композитора, хоч у кожній його партитурі, призначеній для сценічного втілення, завжди існує *суто музична ідея*, що реалізується своїм шляхом... <...> Розробляючи тематизм, треба залишатися на якісному рівні самого тематизму» – вважав В. Губаренко (Драч, 2021: 15).

Вокальний цикл «Осінні сонети» В. Губаренка посідає особливе місце в його творчості та, зокрема, у так званому «вінку» українських музичних сонетів. Автор звернувся до віршів Д. Павличка,

у якого, на думку упорядників збірки «Сонет в українській камерно-вокальній музиці», «найбільший за обсягом та найширший за тематизмом» сонетарій (Луковська, & Осока, 2020: 33).

Цикл «Сонети подільської осені» був створений поетом у 1968–1972 роках. В. Губаренко обрав чотири сонети за принципом певної спільності способів вираження, а також – за ознакою більшої насиченості поетичного висловлювання, що дало йому змогу розгорнути в циклі систему звукосимволів. Важливим для поезики циклу є переосмислення композитором та поетом жанрових констант сонета як «твердої» поетичної форми. Активне відродження сонета у XX столітті є свідомим гнучкою художньої природи сонета і його вагомості в сучасній літературі, а «в українському письменстві жанрова форма сонета понад століття пов'язана з трагедіями й болючими ранами, завданими історією» (Колошук, 2013: 8). Щодо сонетів саме Дмитра Павличка, то, за спостереженнями дослідників, поет значно підвищив гнучкість цієї віршованої форми, вдаючись до жанрових мікстів: «залежно від потреби, він [сонет] може бути або одою, інвективою, або сповіддю, пейзажем, або стислим філософським трактатом» (Ільницький, 1988: 7). У дисертаційному дослідженні Т. Савчин підкреслено новаторське ставлення Д. Павличка до сонета, яке стало результатом його напруженої теоретичної та практичної роботи над цим жанром: «Формуючись на традиціях своїх попередників, Д. Павличко вдало поєднував класичну форму з новим способом поетичного мислення, майстерність – з чітко окресленими стильовими обрисами і власним поетичним баченням...» (Савчин, 1999: 7).

Пошуки поета знайшли відбиття й у циклі Губаренка та надали музичному втіленню сонетів нової нетрадиційної форми. Велике значення має і факт написання «Подільських сонетів» на Тернопільщині та філософсько-медитативний нахил циклу.

Доповнимо положення про виконавську поезику музичного, зокрема вокального, твору визначенням так званих «точок вибору» відповідно до нелінійного типу мислення інтерпретатора. Точки вибору – це ті моменти у творі, в яких виконавцеві відкриваються декілька варіантів подальшого розвитку його «подій», вибір яких залежить від нього. Такі точки не завжди збігаються, наприклад,

з очевидними змінами у творі на різних композиційних рівнях. Їх відчуття концертмейстером залежить від його аналітичної культури, вміння висвітлити різні композиційні елементи в тих фрагментах твору, які відрізняє, наприклад, семантична багатозначність. Вважаємо, що така складна та багатогранна форма, як сонет, у музичному втіленні надає багато можливостей щодо знаходження та визначення таких «точок».

Перший сонет циклу Віталія Губаренка – «Прозорість» – задає певний тон висловлювання, дещо неочікуваний для такого ліричного жанру, як сонет – оповідальний та доволі об'єктивний. Тон висловлювання – *перша «точка вибору»*, яка визначає подальший задум концертмейстера щодо розвитку музичного образу. Епічний модус мелодики та мономірність фортепіанного супроводу визначає вибір концертмейстером певного тембрового забарвлення звуку, темного і матового, стриманого інтонування та «глибокого» туше при виконанні басової лінії. Значущість фортепіанної партії поступово зростає, про що свідчить, наприклад, поява в ній лейтінтонації твору після закінчення першої строфи сонета. Логіка побудови фраз підкорена певному алгоритму: кульмінація та мелодичний акцент наприкінці двотактів створюють своєрідний *метаритм* та типовий для цієї мініатюри характер мелодичного та ритмічного руху, який нагадує ритми природних звуків та рухів. Друга строфа контрастує з першою за текстом, образом, типом руху, і стає *другою «точкою вибору»*, де можливі «розгалуження» виконавського шляху: акордові ущільнення фактури змінюють звукозображальні легкі пасажі діатонічного походження.

Н. Шмельова зазначає, що «Прозорість» – це зовні «безособовий опис яскравих образів, позбавлений людської присутності, насправді наповнений глибоко індивідуальним авторським переживанням осіннього таїнства» (Шмельова, 2016: 81). Авторський тон, на наш погляд, і реалізовано саме у фортепіанній партії, яка реагує на зміни образів тексту. Поетичний модус, який спрямовує мислення концертмейстера – епічна та, водночас, таємнича розповідь.

Сонет «Осінь» вирішено В. Губаренком як своєрідний монолог філософського плану, що співвіднесено із «мінімалізмом» та суворістю партії фортепіано, але в неочікуваному скерцозно-маршевому

жанровому модусі. Це також є «точкою», в якій виконавець обирає або подальшу конкретизацію цих жанрових ознак, або, навпаки, їх нейтралізацію. На відміну від першого романсу, цей сонет має вільний мелодичний розвиток через нерівномірність фраз, декламаційність і мелодизацію вірша, що змушує згадати думки Д. Павличка стосовно баладності сонета, можливості створити з нього сповідь, передати роздуми тощо. Отже, саме текст, його структура та синтаксис домінують та зумовлюють особливості поетики цієї вокальної мініатюри. Друга строфа вперше демонструє драматизм, пов'язаний із духовним відкриттям героя, його напруженим самоаналізом, і стає тим самим другою «точкою», де відбувається вибір тих чи інших виразних засобів. Ритмічна фігурація партії фортепіано на тлі квінтakorдів підкреслює більш широку та плавну мелодичну лінію, яку знову змінює суворий сумний речитатив.

Поліфонічність дій концертмейстера, з одного боку, полягає у відтворенні жанрової характерності, яка неочікувано зникає, щоб потім проявитися знову, як певний забутий, але важливий лейтмотив. З іншого боку, піаніст виявляє й прихований зміст сонета, внутрішню напругу, екзистенційну невизначеність героя. Нелінійність мислення тут – у коливанні між внутрішнім та зовнішнім.

Найбільш динамічним сонетом є третій під назвою «Сонце», із характерним скерцозним ритмом та відповідною фактурою. Тут нарощується й акордова маса за рахунок доповнення терцієвих структур секундовими, що подекуди веде до виникнення «кластерності». Фортепіанна партія є дуже мобільною, вона отримує різні модуси вираження, які «пересікаються» або «стикаються» один з одним: енергійна скерцозність, майже «прокоф'євська» токатність, паралельні моноінтервальні ряди – усе це створює гостро характерний, театралізований образ. Тому можна сказати, що семантичний простір цієї мініатюри містить велике розмаїття «точок вибору», що передбачають підкреслення тих чи інших музично-мовних елементів. Вокальну ж партію переважно побудовано на повторності широких інтервальних ходів, з їх імітуванням у фортепіано.

Останній сонет, «Тиша», залишає враження, що «точка вибору» вже залишилася позаду – в ньому актуалізовано так званий «постлюдійний

модус»: акорди фортепіано ніби вимірюють плинність часу, а підкреслення тритонів в інтервальній структурі мелодії є певним завершальним «штрихом» у нестійкому гармонічному плані атонального твору, що породжує своєрідну звукову атмосферу. Вокальну партію побудовано на спокійному, врівноваженому та поступовому мелодичному розгортанні, яке контрастує з тихими «дзвонами» партії фортепіано, що створює доволі сумний настрій. Виникає відчуття, що в цьому безперервному та «узагальненому» звучанні як слова, так і музики немає місця вже ніяким поворотам, які можуть надати певну свободу інтерпретації.

Але друга строфа створює враження більшої «стійкості» завдяки ясно вираженому басовому фундаменту, фактурній статиці, низхідному рівному мелодичному, аріозного типу, руху у вокаліста. Середній розділ твору засновано на безперервному нагнітанні неіндивідуалізованого мелодичного руху, він, таким чином, «виростає» у масштабну безперервну побудову з кульмінацією. Вона сприймається як «розкодування» яскравих картин-символів циклу (наприклад, очікування ранку). Остання строфа твору містить досить скупі декламаційні вокальні фрази. Однак із секундових структур в акордах партії фортепіано при цьому «проростає» фінальна, майже гімнічна, репліка вокаліста.

Таким чином, у цьому номері циклу всі розділи формують «точку вибору», яка, по суті, є точкою визначення його остаточного художнього змісту.

Висновки.

Визначення мислення сучасного піаніста-концертмейстера як «нелінійного» зумовлено постнекласичним типом культури двох десятиліть ХХІ століття. Камерна музика, зокрема вокальна, активізує у певних площинах поліморфність інтерпретації та «поліфонічність» дій концертмейстера, завдяки притаманній їй деталізованості, ансамблевій діалогічності та ролі піаніста як режисера виконавського процесу. Одним з вирішальних факторів, який формує нелінійне мислення виконавця, виступає поетика твору, що втілює його основний художній принцип та акцентує його змістову спрямованість. Процес виконання в цьому випадку може рухатися різними шляхами

від «точок вибору» до цілісної інтерпретації. Останнє пов'язане, передусім, з індивідуалізацією жанру вокального циклу, що демонструє приклад «Осінніх сонетів» В. Губаренка: автор створює паралельні плани, зокрема картинний та абстрактний, епічний та ліричний, скерцозний та пісенний тощо. Композитор розміщує «точки вибору» для виконавців у різних драматургічних моментах, таким чином створюючи простір для неочікуваних контрастів та, водночас, поступового розвитку та визначення почуття ліричного героя.

Перспективою подальших наукових розвідок в межах означеної теми можуть стати дослідження дивергентного мислення концертмейстера в умовах суттєвих змін сприйняття музики сучасним слухачем; у зв'язку з принципами ансамблевого діалогу; аналіз взаємозв'язків поезики твору та виконавської поезики тощо.

ЛІТЕРАТУРА

- Беліченко, Н. (1992). *Структурна поезика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Драч, І. (2021). *Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву творчої індивідуальності*. Харків: Акта.
- Зуб, Г. О. (2012). *Концертмейстер-піаніст в контексті еволюції виконавського мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Ільницький, М. М. (1988). *У вимірах часу*. (Літературно-критичні статті). Київ: Рад. письменник.
- Інюточкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Колошук, Н. (2013). «Сонет вагомий, як стилет»: табірна лірика І. Гнатюка та І. Світличного в контексті української сонетної традиції (стаття друга). *Волинь філологічна: текст і контекст*, 16, 80–89.
- Костенко, Н. Є. (2014). Поетика домрового мистецтва. *Вісник ХДАДМ: Теорія та історія мистецтва*, 4-5, 60–63.

- Кромарчук, Х., & Бабкіна, О. (2023). Морфологічний аналіз як інструмент у проєктуванні. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Архітектура»*, 5(2), 77–88.
- Луковська, С., & Осока, О. (авт.-упоряд.) (2020). *Сонет в українській камерно-вокальній музиці* [Ноти]. (Навчально-методичний посібник). Житомир: [б.в.].
- Мішиха, Л. П. (2018). Творче мислення особистості: психологічний аспект. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 3(1), 79–83.
- Наумкіна, О. (2015). Нелінійне мислення в сучасному швидкоплинному світі. *Філософія науки: традиції та інновації*, 2(12), 13–18.
- Руденко, О., Стахевич, Г. (2019). Особливості романсової творчості Віталія Губаренка 50–60-х років ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 19(2), 193–203.
- Савчин, Т. (1999). *Сонети Д. Павличка. Поетика жанру*. (Автореф. дис. ... канд. філол. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ.
- Шевченко, Л. М. (2020). Сакральні витоки інструментальної множинності музичного виконавства як ознаки піаністичної гри. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 163–169.
- Шмельова, Н. (2010). Особливості романсового мелодизму Віталія Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 28, 79–90.
- Щоголева, О. (2020). Вокальний цикл Віталія Губаренка «Простягни долоні» в сучасному виконавському проєкті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2-3 (47-48), 168–179.
- Guilford, J. P. (1958, March). New frontiers of testing in the discovery and development of human talent. In *Seventh Annual Western Regional Conference on Testing Problems*, vol. 231, (pp. 20–32). Los Angeles: ERIC.
- Roussou, E. (2017). *Exploring the Piano Accompanist in Western Duo Music Ensembles: Towards a Conceptual Framework of Professional Piano Accompaniment Practice*. (PhD diss). The University of Hull. Kingston-upon-Hull. https://hull-repository.worktribe.com/preview/4220892/content-hull_16564a.pdf
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

REFERENCES

- Belichenko, N. (1992). *Structural poetics of a musical work (based on the music of contemporary composers of the 80s)*. (PhD diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Russian].

- Drach, I. (2021). *Composer Vitalii Hubarenko. Aspects of expressing creative individuality*. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Guilford, J. P. (1958, March). New frontiers of testing in the discovery and development of human talent. In *Seventh Annual Western Regional Conference on Testing Problems*, vol. 231, (pp. 20–32). Los Angeles: ERIC [in English].
- Ilnytskyi, M. M. (1988). *In the dimensions of time*. (Literary-critical articles). Kyiv: Rad. pysmennyk [in Ukrainian].
- Iniutochkina, N. V. (2010). *The phenomenon of a pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austrian and German vocal cycle of the 19th century)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Koloshuk, N. (2013). “A sonnet as weighty as a stiletto”: the camp lyrics by I. Hnatiuk and I. Svitlychny in the context of the Ukrainian sonnet tradition (article two). *Volyn Philological: Text and Context*, 16, 80–89 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. Ye. (2014). Poetics of domra art. *Kharkiv State Academy of Design and Arts Bulletin: Theory and History of Art*, 4-5, 60–63 [in Ukrainian].
- Kromarchuk, Kh., Babkina, O. (2023). Morphological analysis as a tool in design. *Bulletin of the Lviv Polytechnic National University. Series: “Architecture”*, 2(10), 77–88 [in Ukrainian].
- Lukovska, S., & Osoka, O. (Authors-compilers). (2020). *Sonnet in Ukrainian chamber and vocal music* [Notes]. (Teaching and methodical manual). Zhytomyr: [n.d.] [in Ukrainian].
- Mishchychka, L. P. (2018). Creative thinking of an individual: psychological aspect. *Scientific Bulletin of the Kherson State University*, 3(1), 79–83 [in Ukrainian].
- Naumkina, O. (2015). Nonlinear thinking in the modern fast-paced world. *Philosophy of Science: Traditions and Innovations*, 2(12), 13–18 [in Ukrainian].
- Roussou, E. (2017). *Exploring the Piano Accompanist in Western Duo Music Ensembles: Towards a Conceptual Framework of Professional Piano Accompaniment Practice*. (PhD diss.). The University of Hull. Kingston-upon-Hull. https://hull-repository.worktribe.com/preview/4220892/content-hull_16564a.pdf [in English].
- Rudenko, O., Stakhevych, H. (2019). Peculiarities of Vitalii Hubarenko’s romance creativity of the 1950^s– 1960^s. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 19(2), 193–203 [in Ukrainian].
- Savchyn, T. (1999). *Sonnets by D. Pavlichko. Poetics of the genre*. (Extended abstract of PhD diss.). M. P. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv [in Ukrainian].

- Shchogoleva, O. (2020). Vitalis Hubarenko's vocal cycle "Stretch Out Your Hands" in a modern performance project. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2-3 (47-48), 168–179 [in Ukrainian].
- Shevchenko, L. M. (2020). The sacred origins of the instrumental multiplicity of musical performance as a feature of piano playing. *Kyiv National University of Culture and Arts Bulletin*. Series: Art Studies, 42, 163–169 [in Ukrainian].
- Shmeliyova, N. (2010). Features of romance melody in Vitalii Hubarenko's vocal cycle «Autumn sonnets». *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 28, 79–90 [in Russian].
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil [in French].
- Zub, H. O. (2012). *Concertmaster-pianist in the context of the evolution of performance arts*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Mariia Harkusha

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis,
Dnipro Academy of Music, a teacher
e-mail: garkusamaria@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5709-4616

Non-linearity of a pianist-concertmaster's artistic thinking in the context of the poetics of a vocal cycle (on the example of V. Hubarenko's "Autumn Sonnets")

Statement of the problem. The article is devoted to the new qualities of the pianist-concertmaster's thinking, which are formed in the process of analyzing the poetics of the modern vocal cycle. Issues of modern artistic thinking are actualized through a number of its features, the most important of which is non-linearity that allow us to single out those "points" in the work, which are markers of a meaningful turn, the choice of the path of development of musical thought and the interpretation of the text. The need arises of determining those parameters, thanks to which it is possible to detect and explore in performance activities, in particular of accompanist, these "points of choosing" the vector of further movement in artistic time. We consider performance poetics to be one of such parameters associated with the specificity of musical intonation and the objective nature of an instrument. Mandatory analysis of a work

from the perspective of performance poetics reveals different levels of the artistic text necessary for its understanding, which, in turn, creates conditions for the non-linear thinking of the performer, – a quality that can determine this or that artistic decision.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to illustrate the nonlinearity of the pianist-accompanist's thinking in the context of the poetics of the modern vocal cycle. To reveal the topic, morphological analysis of creative activity, psychological criteria of divergent (non-linear) thinking of a creative personality, genre and style, structural and functional analysis of the performance poetics of the vocal cycle were used. From the traditional performance approach, the analysis of poetics is distinguished by a purposeful consideration of the interaction of levels and dominant components of the work, as well as the role of the performer in artistic communication; hence, the chosen research angle contains an element of novelty. The vocal cycle "Autumn Sonnets" is examined from the standpoint of non-linear thinking, and "choice points" both, for the ensemble and, separately, for the pianist who illuminates the hidden content accents of the piece, are determined.

Results and conclusion. The definition of the thinking of a modern pianist-concertmaster as non-linear is determined by the post-non-classical style of culture of the two decades of the 21st century. Chamber music, in particular vocal music, activates the polyphonic nature of the accompanist's performance in certain areas, due to its natural detail and dialogicity. A crucial factor that shapes non-linear thinking, which moves along different paths from "points of choice" to a holistic interpretation, is the individualization of genre, namely the vocal cycle, that is demonstrated by V. Hubarenko's "Autumn Sonnets". The author creates parallel plans, in particular pictorial and abstract, epic and lyrical, scherzo and song, placing "choice points" for performers at various dramatic moments of the work. The entire complex of actions directed by non-linear thinking is defined as the creative cluster of the performer.

Keywords: non-linear thinking; artistic poetics of the vocal cycle; polyphonic actions of the pianist-concert master; Vitalii Hubarenko; "Autumn Sonnets".

Стаття надійшла до редакції 3 липня 2024 року

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.616.432.083

DOI 10.34064/khnum1-7213

Левченко Анна Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5046-3087

Ладофактурні засади та принципи їх композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2 В. Бібіка

Творчість харківського композитора В. Бібіка, зокрема фортепіанні поліфонічні цикли, дедалі частіше привертає увагу українських музикознавців. Два поліфонічні цикли композитора демонструють оригінальний підхід до розуміння поліфонічних традицій та усталених композиційних прийомів, а також яскраво репрезентують нове авангардно-врівноважене мислення митця. Статтю присвячено аналізу циклу «24 прелюдії та фуги», ор. 2 Валентина Бібіка в аспекті виявів тих творчих механізмів, які могли вплинути на формування авторської концепції цього твору – сучасного та новаторського за змістом і формою. Метою дослідження є осмислення й аналіз деяких новаторських композиторських принципів і прийомів формотворення в циклі, серед яких провідну роль відіграють лад і фактура в їх діалектичній взаємодії. Результати аналізу свідчать про важливість вибору певних фактурних рішень для виокремлення або модифікації ладових характеристик твору. Висвітлено вплив ладу і фактури на інші складові музично-виразового комплексу твору, а також на різні структурні компоненти фуги, що віддзеркалюють унікальний композиторський підхід до її трактування, як і загалом великого поліфонічного циклу.

Ключові слова: харківська теоретико-композиторська школа; поліфонія ХХ століття; фортепіанні цикли прелюдій та фуг В. Бібіка; композиторський метод; принципи циклоутворення; ладофактурний комплекс.

Постановка проблеми.

Музичне мистецтво ХХ століття характеризує потужне зростання інтересу композиторів до поліфонічного письма. Доказом цих проце-

сів стала творча практика представників різних європейських композиторських шкіл, чий доробок містить масштабні поліфонічні опуси. Зазначена тенденція є показовою також і для харківської композиторської школи, вихованцями якої стали музиканти світового масштабу. У творчості її знаних представників *поліфонічна музика* посідає чільне місце. Йдеться, зокрема, про спадок митців різних генерацій, як фундаторів школи, так і представників її наступних поколінь – це М. Тіц, В. Борисов, Д. Клебанов, П. Гайдамака, Г. Цицалюк, Т. Кравцов, В. Іванов, В. Птушкін, С. Турнєєв, О. Щетинський та інші. Слід виокремити ім'я ще одного видатного її представника – *Валентина Бібіка*, поліфонічні твори якого увійшли до скарбниці української музики другої половини ХХ століття.

Закономірною є пильна увага до творчих здобутків школи саме з боку дослідників-науковців Харкова, до речі, теж різних поколінь, представників як музично-теоретичного, так і об'єднаного теоретико-композиторського напрямку. За словами відомої музикознавиці Неоніли Очеретовської, «<...> харківська поліфонічна школа зміцнювала свої засади, започатковані її головою Семеном Семеновичем Богатирьовим. Автор масштабних праць з поліфонії, С. Богатирьов не тільки прокладав вслід за С. Танєєвим складні шляхи у розвитку цієї науки (докторська дисертація «Подвійний канон»), а й залучав до них учнів свого класу: В. Борисова, автора подвійної фути на теми української та російської народних пісень, М. Тіца, котрому належить унікальна поліфонічна трилогія – три поліфонічні сюїти, Д. Клебанова, висока контрапунктична техніка якого органічно поєднувалась з українським національним мелосом» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 6). Михайло Тіц, якому належать фундаментальні праці з питань теоретичного музикознавства і, зокрема, поліфонії, зазначав: «Кожний видатний композитор творить своє мистецтво, відштовхуючись від усього кращого, до нього створеного <...>. В той же час не можна бути видатним майстром, не рухаючи мистецтво вперед, не розвиваючи засобів художньої виразності, не прокладаючи в мистецтві нових шляхів» (Тіц, 1962: 4). Отже, «школа є не “шаблоном” з обмеженим колом норм і правил, а “простором” для широких творчих можливостей завдяки успадкуванню багаторічного накопиченого

різноманітного досвіду» – вважає сучасна дослідниця, музикознавиця М. Борисенко (2023: 118).

Цей широкий «простір» новаторських творчих досягнень спостерігаємо в поліфонічних опусах В. Бібіка, якому належать *два поліфонічні цикли*: «24 прелюдії та фуґи», *ор. 2*, створені 1969 року (на початку етапу професійної зрілості автора¹), і «34 прелюдії та фуґи», *ор. 16*, написані кількома роками пізніше, у 1973–1978 роках, де композитор продовжує пошуки у сферах поліфонічного жанро-, стилю- та формотворення, техніки письма. Перший поліфонічний цикл В. Бібіка демонструє, з одного боку, дотримання усталених композиційно-технологічних принципів, що історично були закладені ще у бахівських циклах², з іншого – це крок уперед, у напрямку реформаторських пошуків оригінального методу композиції, квінт-есенцію якого презентує зрілий цикл автора.

У пропонованому дослідженні увагу зосереджено на першому циклі «24 прелюдії та фуґи», *ор. 2*, який став своєрідною творчою майстернею, де формувався подальший масштабний задум харківського музиканта – «34 прелюдії та фуґи» *ор. 16*.

Останні дослідження та публікації. Слід вказати щонайменше на три напрями сучасних досліджень запропонованої проблематики: це, *по-перше*, вивчення проявів поліфонічного мислення у творчості українських композиторів, *по-друге*, розгляд творчого доробку В. Бібіка в аспекті його поліфонічного письма, *по-третє*, методологічний напрямок, що формує підґрунтя для аналітики сучасних музичних явищ, які, з одного боку, презентують авангардні музичне мислення і творчість, з іншого – опору на збереження історичних моделей («фактори конфігурації та конструкції», Vlahopol, 2018: 161).

¹ Згідно О. Щетинському (2021: 45), «<...> в цей час складаються чіткі жанрові пріоритети Бібіка, що залишаться чинними в усіх подальших періодах. Це оркестрові або камерні композиції, вокальні, хорові або інструментальні цикли, великі одначастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми».

² Йдеться не тільки про «ДТК», а й про монументальний цикл «Мистецтво фуґи», що й досі привертає увагу сучасних дослідників, як науковців, так і виконавців бахівських творів (Messori, 2011).

Щодо *першої* з позначених позицій, яку представляє і наша публікація, то останніми роками з'явилася досить велика кількість праць різних жанрів (аналіз цієї джерельної бази може скласти окрему статтю), серед яких привертають увагу спеціальні дослідження – підручники (Очеретовська, Цицалюк, 2017), дисертації (Кузьмук, 2020; Фартушка, 2021), статті (Пясковський, 2009, 2012; Країнська, 2012; Ревенко, 2014, та ін.). Науковці розглядають широке коло питань, пов'язаних з існуючими поліфонічними жанрами, формами, техніками письма, історичними передумовами їх виникнення та подальшою еволюцією, їх художньо-виконавськими втіленнями.

Другий напрям представлено працями, присвяченими творчості В. Бібіка, зокрема аспектам його поліфонічного мислення (Бабенко, 2020; Босакевич, 2017; Мізітова, & Іванова, 2006; Мірошніченко, 2003; Постовойтова, 2024; Пясковський, 2012; Свиридова, 2015; Щетинський, 2021) та ін.

Третій напрям є найбільш динамічним та гнучким, адже положення науковців конкретизуються безпосередньо на прикладі тих музичних зразків, які обрано ними для розгляду. На нашу думку, для аналізу сучасних полістильових і полістилістичних явищ, до яких належать і поліфонічні цикли В. Бібіка, доречним стає залучення комплексного підходу, що дозволяє охопити багатомірність проявів поліфонічного мислення і відповідних технік письма. Зокрема, у музикознавчих розвідках останнього десятиліття, які спираються на музичні зразки ХХ–ХХІ століть, з'явилися *нові поняття*, об'єднані навколо теоретичного усвідомлення тих факторів музичної виразності (мови та мовлення), що мають провідне значення у сучасній музичній практиці, а саме, *тембру, фактури, ритму, ладу, мелодії, гармонії*; у різноплановому формотворчому синтезі вони стають полем композиторських експериментів у сучасних творах. Назвемо декілька з таких понять. Це *фактурна інтонація*: «Фактура, що співвідноситься і з формою, і з її елементами, стає фокусом усіх процесів, що відбуваються в музичному розвитку, їх системним відлунням <...>» (Борисенко, 2004: 25), «сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного

становлення та розвитку» (там само: 41); також *фактурно-поліфонічний комплекс* як «згорнутий у модель тип вертикалі та горизонталі – узагальнених координат простору і часу; тип поліфонічної художньої логіки» (Цурканенко, 2001: 72); *темброво-фактурний комплекс*, що включає поняття фактури у контекст тембральних особливостей «в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку» (Каширцев, 2021: 62) і «стає домінантним серед музичних засобів сучасної творчості» (Плющенко, 2021: 109); *темброво-фактурна структура твору* як система «горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів музичної композиції, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі, відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно унікального й типового звучання» (Савченко, 2019: 73), та інші.

Подібне комплексне визначення отримує також спільна дія *ладу і фактури*, де перша складова постає як «фокус» ладового розвитку, а друга – відповідає за часопросторову конфігурацію та координацію усіх звукоінтонаційних елементів. Для підкреслення *діалектичної єдності явищ фактури та ладу* в українському теоретичному музикознавстві існує визначення «*фактурна форма ладу*» (Виноградова, 2002: 122), яке можна розширити до «*ладофактури*», «*ладової фактури*», «*ладофактурного комплексу*» (в ролі робочих понять), що дозволяє нам, завдяки визначенню характеру та принципів взаємозв'язку, передусім, мелодії й гармонії як основи ладо- й фактуротворення, а також шляхом визначення змін цих показників, виявити функціонально-логічні засади організації музичного ладу в конкретній фактурній формі його реалізації.

Стосовно поліфонічного циклу *ор. 2* В. Бібіка зауважимо, що присвячені йому дослідження фактично обмежуються аналітичною розвідкою П. Босакевич (2017), отже, він і досі залишається маловивченим українськими науковцями. Тому представлена публікація, що є подальшим закономірним кроком на шляху до збагнення рис поліфонічного мислення В. Бібіка як яскравого майстра музичного мистецтва сучасності, набуває **актуальності** і певної **наукової новизни**, адже вперше в українському музикознавстві порушує питання специфіки поліфонічної техніки В. Бібіка в контексті

новаторських жанрово-стильових проєкцій прелюдій і фуг, зокрема, в аспекті ладофактурних закономірностей.

Метою дослідження є осмислення й аналіз деяких новаторських композиторських принципів та прийомів формотворення в поліфонічному циклі «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка, з огляду на провідну роль ладу і фактури в їх комплексній діалектичній взаємодії.

Методологія дослідження. Застосовано історичний підхід, що дозволяє окреслити витoki та динаміку розвитку визначальних поліфонічних явищ у контексті музичного мистецтва ХХ століття; *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення особливостей індивідуально-авторського трактування жанрової моделі фуги у фортепіанному циклі *op. 2* В. Бібіка; *системний* – для цілісного усвідомлення сукупності музично-змістових рівнів, драматургічної єдності циклу, визначення процесів темо-, формотворення, діалектичної взаємодії поліфонічних і ладогармонічних принципів як складових композиційної техніки В. Бібіка; *компаративний метод* – для порівняння комплексу виразових засобів у розглянутих музичних фрагментах, зокрема зіставлення ладотональних центрів у фугах *op. 2*, установлення взаємозв'язків між компонентами цілого та виявлення їх відповідності загальному задуму та наскрізній концептуальній ідеї.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 1969 році Валентин Бібік, тоді молодий композитор, викладач кафедри теорії музики та композиції Харківського інституту мистецтв, створює поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуги». На момент написання циклу в його творчому доробку вже були такі твори, як Симфонія (1966) і Фортепіанний концерт (1968), що свідчить про майстерне оволодіння ним технікою письма та набуття певних ознак власного індивідуального композиторського стилю.

Малопомітним залишається той факт, що звернення українських композиторів до поліфонічних зразків, зокрема фортепіанного циклу прелюдій та фуг, не було в минулому столітті поодиноким явищем: «Перші спроби створення крупномасштабних поліфонічних циклів української фортепіанної літератури припадають на 30-ті роки ХХ століття. Це “24 прелюдії та фуги” А. Філіпенка, “Прелюдії та фуги” Т. Маєрського (1934 р.), “24 фуги” Є. Юцевича, “24 прелюдії

та фуґи” В. Задерацького (1937–1941 рр.). Ці праці залишились у свій час невідомими; проте вони свідчать про початок нової і цікавої тенденції у творчості українських композиторів», – зазначає Н. Ревенко (2014).

Можемо припустити, що В. Бібік, вірогідно, цих творів не знав, а тому не мав у якості підґрунтя цього раннього українського досвіду створення поліфонічних циклів. Українські митці почали активно звертатися до цієї жанрової форми в різноманітних творчих модифікаціях вже у 1970–80 роки (тобто після створення В. Бібіком *ор.* 2), зокрема, йдеться про поліфонічні цикли В. Іванова (1976–1989), А. Караманова (1964), Л. Соковніна (1975–1976), О. Яковчука (1982–1983), М. Скорика (1986–1988), Ю. Щуровського (1971) та окремі прелюдії і фуґи для різних інструментальних складів композиторів харківської школи – В. Борисова (1954, 1971), Д. Клебанова (1975), М. Тица, П. Гайдамаки, Г. Цицалюка³.

Оскільки одним із завдань нашої статті є висвітлення питань, пов’язаних зі співвідношенням ладу і фактури, зазначимо, що взаємозв’язки цих музично-змістових параметрів можуть бути досить складними та багатограними. Назвемо деякі з них: взаємодія на різних рівнях форми – як музичного процесу та як структури – певних побудов, від мотивів і фраз до більш розгорнутих розділів; вплив фактури на ладові процеси в музиці (на рівні окремих фактурних прийомів або складів) та навпаки; фактурні і ладові (або ладофактурні) зміни як фактор динамічного музичного розвитку; ладофактурні тяжіння та ладофактурні відштовхування тощо. У межах пропонованого дослідження висвітлюються лише окремі з названих випадків, на прикладі яких представлено ладофактурні взаємозв’язки.

Поліфонічні п’єси В. Бібіка в контексті сучасних тенденцій музичного мислення ХХ століття⁴ демонструють новаторство композитора

³ Роки написання творів не вказано, адже вони потребують уточнення. У цілому перелік оснований на списку С. Постовойтової (2024: 196) та доповнений окремими творами харківських композиторів.

⁴ «Двадцяте століття, що характеризується безперервною рухливістю та пошуком у сфері музичної мови, не має наміру створювати нові музичні форми, а бере вже існуючі моделі, які адаптуються до творчих контекстів, специфічних

в усвідомленні звукоінтонаційних зв'язків у системі ладу – останні стають *«гравітаційною» основою музичного процесу*, вираженням *процесуально-динамічних формотворчих параметрів*. Зміни в принципах звуковисотної організації ладу в сучасній музиці зводять роль інших музично-мовних засобів, що також складають окремі системи та підсистеми, до комплементарної та компенсаторної. Отже, доречним є виявлення діалектики зв'язків між ладом і фактурою на прикладі поліфонічних творів, що демонструють сучасні ладогармонічні принципи організації музичного процесу⁵, такі як хроматична (розширена) тональність, атональність, політональність, поліладовість, модальність. Адже різноманітні сучасні (індивідуально-авторські) ладові системи є віддзеркаленням певної звукоінтонаційної діалектики, тобто містять нову внутрішню динаміку розвитку, фокус якої зміщено із класико-романтичних ладотональних та ладогармонічних функціональних тяжінь на інші принципи звуковисотних, інтонаційно-тонових зв'язків.

Поширюючи ці спостереження на ладову організацію тематизму фуг В. Бібіка, що розглядається нами в контексті загальностильових тенденцій музики XX століття, зазначимо *«розхитування» класико-романтичної ладосистеми, контрастне поєднання хвилеподібного та ламаного мелодичного руху, широких стрибків та послідовної спрямованості, уникання тональних устоїв та, відповідно, тональності як гравітаційного ладогармонічного фактору формотворення, тоді як інші типи тонових зв'язків (серед яких велику роль відіграє модальність) – на всіх змістовних рівнях (у тому числі ладовому,*

для композиторів. <...> Незважаючи на розмивання деяких фундаментальних елементів, інші фактори конфігурації та конструкції були збережені та посилені, <...> найважливішим явищем є розвиток тематичного принципу, який матиме свої особливі прояви у формі фуґи, розмаїття його інтерпретацій, що несуть відбиток деяких нових напрямів», – зазначає Г. Влагопол у статті «Тема – ключовий елемент форми фуґи у XX столітті» (Vlahopol, 2018: 161).

⁵ Ці процеси якраз і стають центром системної уваги науковців при розгляді поліфонічних творів XX століття. Показовим прикладом є дисертаційне дослідження С. Марлоу (Marlowe, 2013).

фактурному) установлюють нові критерії єдності форми, що скеровує звукову горизонталь, діагональ та вертикаль.

Важливим чинником ладових інновацій у поліфонічному циклі В. Бібіка є фактурні параметри – тип фактури і фактурного розвитку, фразування, реєстри, що впливають на формотворення; при цьому фактура виступає або як сполучний, або як диференціювальний чинник. Наприклад, досить часто розділові ліги вказують, що фраза починається не з сильної, а зі слабкої тактової (метричної) долі, тобто фактурно-структурний чинник фразування впливає на тонові зв'язки. Фактурний розвиток також має свою процесуальну і структуротворчу динаміку, і з логікою ладового руху він може як збігатися, так і ні, протиставляючись їй або виступаючи у взаємодії з нею на комплексній основі.

Принципове висвітлення питань логічного взаємозв'язку і взаємозумовленості систем музичного ладу та музичного складу (фактури) потребує єдиного понятійно-концептуального рівня розуміння і здійснюється через характеристику «основного протиріччя» – взаємозв'язку мелодії й гармонії, горизонталі та вертикалі, які поєднуються у музичному часопросторі (ритм, метр і темп) і до яких, безумовно, долучаються інші структурні компоненти форми. Така характеристика дозволяє розкрити сутність синтетичного явища «фактурної форми ладу».

З огляду на це, простежимо ладотональну драматургію циклу *op. 2* В. Бібіка, насамперед, на прикладі фуг (адже аналіз прелюдій потребує спеціального дослідження). Драматургічною магістраллю, наскрізною ідеєю єдності циклу у В. Бібіка, на кшталт бахівської моделі, постає *ладотональний чинник*. Він, серед інших драматургічних чинників, скеровує великий за масштабами поліфонічний твір, доповнюючи *єдність поліфонічних наскрізних принципів і прийомів організації музичного розвитку ладогармонічними та ладотональними закономірностями* (хоча композитор і свідомо забезпечує цю єдність лише зовнішньо, створює, так би мовити, «оболонку», всередині якої значення тональних центрів суттєво зменшується).

Зокрема, привертає увагу *розподіл ладотональних центрів* при розгляді послідовності фуг у циклі. Це питання є ключовим та

вирішальним для вияву композиторського задуму твору, його загальної концепції, драматургії, алгоритму розташування п'єс, детермінованому не тільки поліфонічними принципами, а й ладотональною та / або модальною логікою організації твору, посиленою комплексом інших музично-виразових засобів – жанрово-стильових, формотворчих, тематичних, темброво-фактурних, ритмотемпоральних тощо.

Наші спостереження слід систематизувати за кількома позиціями. *По-перше*, усі малі цикли співвідносяться за принципом *парного* («однойменного») *ладотонального контрасту* – чергування мажорних та мінорних фуг (на останнє справедливо звертає увагу П. Босакевич, 2017) із визначеними тональними опорами. Цей алгоритм – «мажор – мінор» – унаочнює складена нами *Схема 1* (де великими літерами позначено мажорні тональні опори, а маленькими – відповідно, мінорні; нагадаємо, що вони виступають у циклі як умовні).

Схема 1. Ладотональний план циклу В. Бібіка «24 прелюдії і фуги»

C – c, D – d, E – e, F – f, G – g, A – a,

h – H,

Cis – cis, Es – es, Fis – fis, As (Gis) – gis, B – b.



По-друге, винятком із названого принципу стають фуги (та прелюдії) № 13 і № 14: замість очікуваної послідовності – «мажор – мінор» виникає *зворотна – інверсійна – логіка* «мінор – мажор» (на що також указує П. Босакевич (2017: 105)) та, відповідно, відбуваються ланцюгові парні зміни при поєднанні з попередніми малими циклами:

«мінор – мінор» (a, h), «мажор – мажор» (H, Cis), які, вочевидь, «готують» слухача до подальших трансформацій ладотональної логіки побудови циклу.

По-третє, як видно зі схеми, позначений принцип чергування «мажору – мінору» у творі є наскрізним, а тому сприймається як певне наслідування усталеної історичної традиції компонування великих поліфонічних циклів. Натомість майже кожний малий цикл міститься на відстані *тону* один від одного, а не *півтону*, як у бахівському («ДТК»), хоча В. Бібік пропонує і виняток з обраного ним правила у двох із 24 пар прелюдій та фуг: №№ 6–7 та №№ 18–19.

Водночас, *півтоновий принцип* теж присутній у циклі, але приховано, «на відстані» – у зіставленні ладотональних центрів двох його умовних частин: йдеться про поєднання діатонічних тонів та їх хроматичних варіантів: $c-cis-d-es-e-f-fis-g-gis-as-a-b-h$ – усього, за звуковисотним параметром, фактично отримуємо 12 хроматичних тонів, адже 13-й тон виникає за рахунок енгармонізму ($gis-as$); це наче кореспондує із 12-тоновістю, властивою багатьом музичним композиціям ХХ століття, серед яких і твори самого В. Бібіка. Ця послідовність тональних центрів, у якій вбачається певна закономірність, постає як ряд-модус вищого порядку, тобто на рівні цілісної композиції.

Стосовно двох умовних частин великого циклу зауважимо, що вони є різними за обсягом завдяки нерівномірності розподілу малих циклів. Числовий показник цього розподілу – $14+10$ – унаочнюється саме через аналіз ладотональних опор у творі, де першу частину, як зазначає П. Босакевич, складають «однойменні тональності з тонікою на білих клавішах (1–14)», що «змінюються аналогічними на чорних (15–24)» у другій частині (там само). При цьому «білий» та «чорний» звукоряди мають усвідомлюватися як звуколадові системи, нетотожні за функціональною і структурною логікою своєї побудови, зумовленою різними історико-стильовими, географічними, національно-етнічними витоками. Адже «перша частина» циклу В. Бібіка будується за умовно *діатонічним звукорядом*, тоді як «друга частина», менша за числовим показником, за *пентатоновим*. Ця відмінність швидше відчувається у звучанні, ніж виявляється у написанні, тому присутня у дещо завуальованому вигляді. Отже, можна припустити, що полем

експериментів В. Бібіка виступають не окремі звуковисотні структури-схеми, а й стильові модуси – зокрема, *європейська та східноазійська звуколадові системи*.

На продовження розвитку щойно висловленої гіпотези конкретизуємо, що при енгармонічній заміні деяких ладотональних опор схема могла б мати такий вигляд: *Des – des, Es – es, Ges – ges, As – as, B – b*; або: *Cis – cis, Dis – dis, Fis – fis, Gis – gis, Ais – ais*.

Натомість В. Бібік, зберігаючи терцієво-секундовий принцип (умовний звукоряд), водночас змінює його, виправляючи послідовність ладотональних опор у циклі: *Cis – cis, Es – es, Fis – fis, As – gis, B – b*. Як бачимо, послідовність ладотональних центрів відбиває чергування дієзних і бемольних прелюдій та фуг, яких тут порівну – відповідно, п'ять (*Cis – cis, Fis – fis, gis*) і п'ять (*Es – es, As, B – b*), що наче підкреслює ідею пентатоніки. Додамо, що енгармонізм, за рахунок якого у фугах системно виникає «протиріччя» бемольної та дієзної сфер, постає як наскрізний принцип об'єднання всього циклу.

Отже, з одного боку, композитор наче йде «назустріч» бароковій традиції створення монументального циклу поліфонічних п'єс у жанрах прелюдії та фуґи. З іншого боку, ідею єдності циклу – принципи циклоутворення – втілено В. Бібіком у новому ладотональному контексті, який відображає сучасне музичне мислення й оригінальне композиторське трактування традиції побудови великих поліфонічних циклів, адже *ладовий чинник*, тут у кооперації із *quasi-тональним*, постає як поле сміливого творчого експерименту.

Яскравим прикладом такого трактування барокового циклу є *Фуґа № 21*, обрана нами для більш детального розгляду. По-перше, вона є однією з наймасштабніших у макроциклі (124 такти, для порівняння, у найбільшій фузі циклу, № 17, – 126 тактів); по-друге – показовою з погляду реалізації енгармонічного формотворчого принципу, що веде до концентрації у межах однієї фуґи ладотонального контрасту, розосередженого по всіх інших малих циклах; по-третє, як наслідок, вона акумулює тональні центри попередніх (*C, c, f, G, a*) та наступних (*b, As, Es, cis, es, fis, gis, Fis*) фуг (такий віднайдений композитором принцип є цікавим і навіть унікальним як своєрідний підсумок ладотонального розвитку у циклі); по-четверте, у складі малого циклу

(разом із прелюдією) порушує ідею ладотональних пар, адже ця фуга співвідноситься із наступною прелюдією та фугою не за однойменним, а за енгармонічним принципом – *As-gis* замість *As-as* або *Gis-gis*.

Малий цикл № 21 вирізняє й така особливість, як наявність у нотному записі ключових знаків у Прелюдії (адже 12 з 24 прелюдій циклу не мають знаків при ключі) та їх відсутність у фузі. Хоча Фуга № 21 є не єдиною такою фугою в циклі. Знаки при ключі відсутні також у фугах № 1, № 2, № 12. Однак, попри це, при слуховому сприйнятті відчуються ладотональні опори – *C*, *c*, *a* та *As* (зрозуміло, що *C* та *a* взагалі не передбачають ключових знаків). Фуга № 21 також має іншу цікаву особливість – *As* не є для неї єдиною ладотональною опорою, так само як бемольна сфера, що вільно чергується з енгармонічно рівною дієзною (*As* замінюється на *Gis*, який згодом знову поступається *As*), не є у фузі домінуючою. Вочевидь, наявність ключових знаків створила б певні тональні обмеження, яких композитор намагався уникнути. З приводу цього нагадаємо, що цикл прелюдій та фуг *op. 2*, як йшлося вище, став своєрідною творчою лабораторією для наступного масштабного *op. 16*, де ключові знаки взагалі відсутні. Отже, в *op. 2*, як бачимо, було розпочато процес «ладотональної емансипації» в контексті поліфонічної музики. Відсутність ключових знаків у фузі № 21 наштовхує дослідника на думку щодо вільного застосування композитором тональних параметрів (розширена тональність), їх відсутності (атональність) та використання інших принципів звуковисотної організації (модальність). При цьому у Прелюдії № 21 тональні орієнтири та опорні точки наявні. Натомість у Фузі вони хоча й відчуються, але комбінуються з іншими вказаними вище принципами звуковисотної організації.

Здійснений нами аналіз дозволив з'ясувати провідні принципи організації малого циклу – ладогармонічні, темброво-фактурні, темпоритмічні, структурно-синтаксичні, що отримують у В. Бібіка новаторське творче втілення та засвідчують сучасність мислення композитора. Ці новації містить вже тема Фуги № 21 як стислий конспект усієї форми, тому розглянемо її особливості у проекції на всі інші частини твору.

Насамперед, зазначимо, що в аспекті *складу* і *фактури* (фактурної форми) розглядааний музичний зразок лише формально є прикладом триголосої фуґи з почерговим експозиційним вступом голосів *S–A–B*. Однак, по-перше, функціональне триголосся (в якому мають здійснюватися проведення теми сопрано, альтом, басом та відбуватися розгортання іншого музичного матеріалу фуґи) протягом музичного розвитку не зберігається, по-друге, принцип закріплення за кожним з голосів певної теситури та тембру трактується дуже вільно (внаслідок синтезу їх функцій, що актуалізує фонічні, сонорні звуко-властивості тематизму), і співвідношення *S–A–B* перетворюється на поєднання I, II, III голосів, по-третє, кількість голосів стає змінною (голосові лінії потовщуються, додаткові голоси вмикаються та вимикаються, збільшуючись до п'яти у коді), поліфонічний склад (контрастно-імітаційна поліфонія) чергується із гетерофонними епізодами, потім трансформується в гомофонно-гармонічний.

Позначені якості просторово-часової конфігурації голосів у фузі діалектично пов'язані з ладогармонічним чинником, є провідними засобами музичної виразності у фузі і суттєво впливають на всі інші музичні чинники.

Вже одноголосне експонування теми фуґи позначене синтезом традиційної та експериментальної складових. Останній звук (половина тривалість) в її чотиритактовій квадратній будові комплементарно заповнюється другим голосом, що має вести тему-відповідь, однак перед її вступом містить інтонаційне сполучення – *quasi*-кодетту до теми. Проте після проведення теми-відповіді це доповнення не зберігається. Важливо підкреслити, що кодетту композитор нотує з урахуванням своєрідного *темброво-фактурного divisi* верхнього голосу – його розщеплення на два голоси з відповідним нотним записом. Це свідчить про оновлення традиційного для барокової фуґи експозиційного регламенту вступу голосів, адже альтовий голос теми-відповіді мав бути *незайнятим* перед вступом із темою. Натомість композитор віддає перевагу зміщенню сильної метричної долі, фактично поєднуючи початок теми із кодеттою з попереднього проведення теми. Ця особливість долає інерцію слухацького сприйняття, пов'язану з очікуванням вступу теми на сильну долю такту.

Структура теми включає пару періодичностей (контраст двох зворотів – початкового зерна із широкими мелодичними рухами висхідної октави та низхідної квінти, а також наступної малосекундової послідовності із тритоновим стрибком), що завершується зворотом-сумуванням. Через це тема набуває концентрованої єдності, яка сприяє її наскрізному розвитку, що є однією із традиційних ознак барокових моделей фугових тем. Інтервальний порядок, за яким вибудовується структура теми, використовується наскрізно протягом усієї фуґи в інших її компонентах, де він іноді видозмінюється (у фактурному горизонтальному, вертикальному та діагональному вимірах).

Звукоінтонаційний та, відповідно, ладогармонічний зміст теми Фуґи № 21 збагачено внутрішньою динамікою – діалогізмом прихованих голосів. Завдяки змінному напрямку мелодичного руху виникає структура «питання – відповідь». Так підкреслюється інструментальна природа теми та виявляється оркестрове темброво-фактурне мислення композитора. Ідея діалогічності, закладена в темі, поступово втілюється протягом всієї фуґи, завдяки використанню різноманітних контрапунктичних технік – контрастної, імітаційної поліфонії та їх поєднання, синтезу поліфонічного та гомофонно-гармонічного складів, а також відповідних до них принципів музичного формотворення.

Звукоряд першого (експозиційного) проведення теми охоплює es^1-as^2 та складається з 13 звуків (з октавними тоновими повторами), утворюючи досить широкий діапазон ундецими, що, по-перше, вказує на інструментальну природу теми, по-друге, на потенціал для подальших перестановок голосів у наступних її проведеннях, що приводять до теситурного / сонорного та функціонального змішування / взаємопроникнення голосів і, у такий спосіб – до новаторських ладогармонічних і темброво-фактурних перетворень у фузі.

Опорними точками цієї теми слугує умовний тризвук $as-c(ces)-es$, контури якого відчутні вже в першому такті (де терцієвий тон поки відсутній) та проступають остаточно лише в останньому – четвертому. Між цими точками відбувається низка ладогармонічних метаморфоз, ніяк не пов'язаних із «тонікою» As . Адже тема насичена хроматизмами, дезальтераціями, що вказують на мінливість і неоднорідність її гармонічного змісту вже в межах її експозиційного викладу. Отже,

композитор починає тему з діатонічного руху, що поступово хроматизується, втрачаючи ладотональні опори, накопичується нестійкість, та згодом відбувається несподіване повернення до ладової *quasi*-опори.

Схема 2. Тема Фуги № 21



Тема починається з V, а завершується I щаблем As (тобто є замкненою за будовою), майже повні два перших такти і завершальний її зворот (від звуків *ges-f* і до кінця) можна гармонізувати за класичними нормами. У такий спосіб завершальний мелодичний рух теми (з умовним гармонічним акомпанементом) перетворюється на типовий каденційний зворот *S-K₆₄-D-T*. Водночас, мелодичний рух теми *V-V-I* на її початку (потім V щабель традиційно замінено на IV у «тональній» відповіді) є начебто традиційним для *барокових моделей фугових тем*. Тема фуги, що окреслює тональні опори *As-dur*, через відсутність терцієвого тону, не дає однозначного ладового рішення. Лише в третьому такті композитор вводить «*ces*», швидше за все, як елемент хроматичної тональності, і, нарешті, у четвертому тональність повністю «розшифровано»: після далеких хроматичних «мандрів» оформлюється тональний центр *As-dur*. Завершення теми із тоніко-домінантовим каденційним зворотом, типовим для *класичних тем*, створює ефект гри у традицію (ознаки неокласицизму), та, водночас, демонструє композиторську свободу ладового рішення. Окремі барокові та класичні звукові структури, що виникають, за звучанням є тональними, а за написанням виходять за межі тональності. Таким чином, накладання діатонічної, хроматичної, модальної систем в межах початкового проведення теми наче викривляє тональний звуковий простір.

Ладогармонічний розвиток теми починається з експонування V і I щаблів ладу (без терцієвого тону, що створює ладову невизначеність

та демонструє кварто-квінтовий остов теми), містить мелодичний рух по звуках зменшеного та збільшеного тризвуків (другий і третій такти), зменшеного секстакорду (другий такт), ознаки кількох діатонічних ладів (натурального та гармонічного *As-dur*, гармонічного *as-moll*, натурального *a-moll*, кожен з яких відчувається як *quasi*-лад через використання енгармонізму), зменшеного та збільшеного ладів, хроматичні заміни звуків на відстані, що заперечують попередні ладові осередки. Ці інтервальні конструкції теми надалі вицлюються і виступають в ролі тематичних формул для подальшого музичного розвитку у фузі, викриваючи її модальну основу.

Отже, усе це свідчить про поєднання різних ладових систем, ознак тональності і модальності. При цьому хроматичні зсуви окремих тонів та мелодичних фраз, що унеможливають закріплення ладотональних осередків і нівелюють відчуття тонального центру, є ознакою хроматичної тональності; енгармонічні і хроматичні заміни діатонічних тонів – ознакою атональності. Такий синтез ладогармонічних систем породжує ефект полістилістики і діє у всіх частинах фуги.

Протягом наступних етапів музичного розвитку фуги багатоголосні сполучення так само вуалують тональні опори теми. Вона періодично сегментується або набуває варіантного вигляду – втрачає два останні такти чи отримує їх новий інтонаційно-звуковий варіант, що сприяє ладотональній незамкненості й перетворює тему на наскрізну структуру. Лише початковий зворот теми має стабільний характер, виступаючи у якості основного чинника, що цементує форму, а ладотональні контури теми фактично виконують функцію модальних (*quasi*-тональних) центрів. Важливо підкреслити, що барокова модель із квартою і квінтою як основними інтервалами вступу голосів з темою (умовно тоніка–домінанта, субдомінанта–тоніка) зберігається у трьох із п'яти частин фуги (її експозиція та вільна частини утворюють також форму другого плану, що складається з п'яти розділів) і також виступає як ладогармонічний чинник, що скріплює всю композицію.

Натомість під час контрапунктичних поєднань теми з іншими голосами виникає полімодальність як наслідок лінеарності, коли кожний голос розвивається у власному модусі, а не розшифровує початковий

ладотональний зміст теми. Прикладом стає вже експозиційна частина фуги, де тема з умовними тональними центрами *As–Es–As* проводиться тричі; перше проведення за рахунок одноголосся має певну тональну визначеність, інші – у контрапунктичному викладі – позбавляються її.

Тема-відповідь є видозміненим варіантом початкового проведення теми за рахунок енгармонічної заміни деяких тонів за принципом тональної відповіді (зміна квінти на кварту). Це свідчить про експериментування зі способами трансформації тематизму, адже подібний метод стає типовим для всієї фуги при подальших проведеннях теми в різних її частинах.

Ладотональна нестійкість фуги виявляється також в *інтермедійних* і *стретних епізодах* протягом усього твору. Особливістю *перших* є міцний інтонаційний зв'язок із темою, з матеріалу якої фактично й вибудовуються всі чотири інтермедії – від початкової (в експозиції фуги між другим і третім проведеннями теми, тт. 9–14) до останньої (у коді), де відбувається трансформація тематичних елементів, що отримують нове жанрово-стильове трактування і фактурне оформлення – в деяких інтермедіях домінує гомофонно-гармонічний склад у вигляді інтервальних та / або акордових вертикалей. Поступово інтермедійні епізоди ускладнюються, насамперед фактурно, що зумовлено й змінами ладоінтонаційного змісту, адже ладовий і фактурний параметри є взаємопов'язаними.

Особливістю стрет, які композитор розміщує у вільній частині безпосередньо після експозиції, є помітне варіювання теми – її фрагментація та скорочення (редукція). Фактично, уся вільна частина фуги є суцільною стретою, початок якої припадає на кінець експозиції. Застосування *стрет* як *провідного поліфонічного прийому* веде до складних, невизначених ладогармонічних співвідношень між голосами фуги. Це дозволяє вважати такий вид стрет *політранспозиційними*, «коли тональність фактурних голосів не визначена у зв'язку зі складноладовою їх організацією» (Пясковський, 2012: 175).

Однак щільність поліфонічної фактури, що, через домінування стретного викладу, у вільній частині є надвисокою, у процесі розвитку поступово зменшується, і перед кодою та в самій коді (до речі,

досить масштабній – 39 тактів) багатоголосна поліфонічна фактура трансформується у мішаний склад – гомофонно-поліфонічний з ознаками сонорно-фонічного комплексу та поліфонії шарів.

Аналізуючи *ладогармонічну основу вільної частини*, зауважимо, що в цьому розділі ладотональні контури теми присутні лише на початку її вступу, а через її усічення тональні опори втрачаються. При таких складних ладогармонічних зв'язках у стретних епізодах утворюються певні політональні або ж навіть поліладові структури, а також трапляються фрагменти, побудовані за законами експозиційного тонального співвідношення як віддзеркалення експозиційної тональної диспозиції тематизму, наприклад, $I(G)-V(D)-I(G)$ – такти 22–29, $I(Gis)-V(Dis)-I(Gis)$ – такти 38–47. Останній приклад сприймається як *quasi* друга експозиція фуги (контрекспозиція) з енгармонічною заміною звуковисотних опор. «Експонування» теми відбувається за принципом тоніко-домінантових співвідношень, $Dis-Gis-Dis$, але без точного та повного проведення теми, проте знову ж таки у стретному сплетенні.

Таким чином, у межах однієї фуги композитор шляхом ладових і фактурних трансформацій тематизму зіставляє дієзну та бемольну сфери, діатонічну та хроматико-енгармонічну системи, розширює фонічно-колористичні можливості поліфонічної фактури, а звідси, й поліфонічної техніки. Чудовим прикладом постають такти 66–70, де тема фуги наче постійно перефарбовується – звук *as* перетворюється на *gis*, *es* на *dis*, *ces* на *h*, що створює ефекти «інтонаційних метаморфоз» у межах теми, розділу та форми в цілому.

Завершується fuga в *As-dur* (кода), появу якого підкреслено за рахунок фактурних засобів – остинатного «тоніко-домінантового» басу, що у поєднанні з верхнім фактурним шаром утворює акордові вертикалі; у такий спосіб вибудовується тональна арка до початку фуги (хоча сама тема вже не проводиться та поліфонічна фактура не використовується). У цілому, представлена Фуга № 21 насичена частими змінами та поєднаннями різних фактурних прийомів, хоча ці зміни й відбуваються досить поступово, без різких зіставлень.

Висновки.

1. У дослідженні розглянуто новаторський підхід до розуміння поліфонічних традицій та усталених композиційних прийомів, який демонструє цикл В. Бібіка «24 прелюдії та фуги» *ор.* 2, на прикладі дії в ньому таких провідних засобів музичної виразності, як *лад і фактура в їх комплексному діалектичному взаємозв'язку*. З'ясовано важливість композиторського вибору певних фактурних рішень для виокремлення або трансформації ладових характеристик твору. Висвітлено впливи ладу і фактури на інші музично-виразові засоби, а також структурні компоненти фуги, для усвідомлення унікального підходу композитора до трактування як цієї форми, показовим прикладом чого обрано Фугу № 21, так і поліфонічного циклу в цілому. У ході викладу основного матеріалу статті здійснено системні спостереження щодо творчих механізмів, які вплинули на формування авторської концепції поліфонічного циклу, сучасного та новаторського за змістом і формою.

2. Підсумуємо, що обраний ракурс дослідження твору у річищі ладофактурних закономірностей дозволяє віднайти ключ до розуміння новаторських художніх ідей В. Бібіка. Приклад Фуги № 21 доводить, що вони реалізовані на всіх музично-змістових рівнях – від тематизму, драматургії, форми до жанрово-стильового втілення твору, демонструючи справжню «контрапунктичну» віртуозність композиторського письма. Унаочнити процес цієї реалізації якраз і допомагає комплексний підхід до аналізу сучасних поліфонічних творів, який уможливорює виявлення композиторських інновацій. При цьому «діалектична пара» – лад і фактура – виступає як «індикатор» певної динаміки змін на різних ієрархічних рівнях твору (жанровість, архітектоніка, темпоральність, мелодика, гармонія, поліфонія, метроритм, тембр, артикуляція та ін.), як їх своєрідний «фокус».

3. Серед провідних принципів і засобів, впроваджених В. Бібіком у сферу тематизму із проекцією на формо- та жанротворення, відзначимо широке застосування варіювання, різного роду поліфонічних пермутацій, зокрема, протилежних за своєю дією прийомів: скорочення тематичного матеріалу, його структурної фрагментації та сегментації, з одного боку, й розширення, збільшення, ущільнення – з іншого. Також композитор використовує контрапунктичні комбінації

із новаторськими ладо-фактурними (функціонально-логічними і барвисто-сонорними) рішеннями, перегармонізацію, поєднання різних фактурних і формотворчих поліфонічних і гармонічних прийомів. Звуковисотну організацію поліфонії В. Бібіка вирізняє синтез діатонічної та хроматично-енгармонічної систем, енгармонічна заміна тонів, що веде до змін інтервального складу мелодики та загалом ладогармонічного змісту в процесі тематичного розвитку. Поєднання в одній поліфонічній формі модальних, полімодальних, політональних, атональних та інших принципів створює особливий складноладовий тип ладотональної драматургії, який, на думку І. Пясковського, сформувався у музиці першої половини ХХ століття та об'єднує різні види ладової організації (включаючи атональність і пантональність) в єдину звуковисотну систему сучасної музики (Пясковський, 2009: 99–100).

4. Також у статті новаторські знахідки В. Бібіка зіставлено із традиційними бароковими прийомами побудови фуґи; дію останніх (в обраному дослідницькому ракурсі) висвітлено на тематичному, структурному, жанрово-стильовому рівнях. Як результат, акцентовано збереження сучасним композитором основних компонентів барокової форми фуґи, їх розташування та функцій в драматургічному розвитку, ролі ладотональних центрів і ладотональних співвідношень, хоча й умовних, у проведеннях теми тощо.

5. Виявлені системні особливості та специфіка роботи композитора із поліфонічним циклом свідчать про вільне оперування ним усталеними традиційними формами і технічними прийомами поліфонічної музики, а також новаторство у цій сфері, про майстерність і зрілість композиторського письма, свідоме та яскраве впровадження творчого експерименту (а не про певну *несформованість авторського стилю*, як вважають деякі сучасні дослідники (Босакевич, 2017: 105)). Адже розглянутий поліфонічний твір є концептуально довершеним, технічно різноманітним і виступає як підґрунтя для наступного масштабного циклу «34 прелюдії та фуґи», а тому заслуговує на подальшу увагу як дослідників, так і, насамперед, виконавців, відкриваючи їм справжню майстерню сучасної композиторської творчості.

ЛІТЕРАТУРА

- Бабенко, О. (2020). *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Борисенко, М. Ю. (2004). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Борисенко, М. Ю. (2023). Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: Авторський концерт Сергія Турнеєва. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXI, 87–132. DOI 10.34064/khnum2-3105
- Босакевич, П. Б. (2017). Жанрово-стильові особливості циклу «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка. *Культура і сучасність*, 2, 104–108.
- Виноградова, Т. П. (2002). Мелодико-гармонійні зв'язки в музиці як специфічне відтворення структури діалектичного протиріччя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 115–125.
- Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Країнська, І. (2012). Про роль «драматургічних вузлів» у циклах прелюдій і фуг українських композиторів другої половини ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 104, 113–120.
- Кузьмук, О. (2020). *Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Мізітова, А. А., & Іванова, І. Л. (2006). *Фрагменти творчості Валентина Бібіка: монографічні нариси*. Харків: Рейтінг.
- Мірошніченко, С. В. (2002). «Ритм» поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Бібіка). У кн. *Метроритм-1: колективна монографія*, (сс. 120–123). Київ: НАНУ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Г. Н. (2017). *Поліфонія*. Харків: Водний спектр «Джі-Ем-Пі».

- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Постовойтова, С. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Пясковский, І. Б. (2009). До поняття «сучасна fuga». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 88(1), 91–106.
- Пяковский, І. Б. (2012). *Поліфонія в українській музиці*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Ревенко, Н. В. (2014). Поліфонічні жанри у творчості українських композиторів ХХ століття. *Музыка и жизнь*, 4. https://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm
- Савченко, Г. С. (2019). Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від Симфонії *Es-dur* до балету «Жар-птиця»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 71–76. DOI 10.33625/2409-2347-2019-4-71-76.
- Свиридова, П. (2015). Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу “34 прелюдії та fugи” Валентина Бібіка. *Культурологічна думка*, 8, 120–124.
- Тіц, М. Д. (1962). *Про тематичну і композиційну структуру музичних творів*. Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР.
- Фартушка, О. Д. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Цурканенко, І. В. (2001). Особливості фактурно-поліфонічного комплексу у фортепіанних мініатюрах С. Добровольського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 7, 71–76.
- Щетинський, О. С. (2021). Валентин Бібик: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303
- Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY.

- Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from <http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf>.
- Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology*, 17–18, 161–179. DOI: 10.2478/ajm-2018-0010

REFERENCES

- Babenko, O. (2020). *Choral work of Valentyn Bibik: genre paradigm and features of individual style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Borisenko, M. Yu. (2004). *Genre of the transcription in the system of individual composer's style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Borisenko, M. Yu. (2023). Musicological reflections in the form of “Prelude and Fugue”: Serhii Turnieiev’s author’s concert. *Aspects of Historical Musicology*, XXXI, 87–132, DOI 10.34064/khnum2-3105 [in Ukrainian].
- Bosakevych, P. (2017). Genre and style peculiarities of V. Bibik’s cycle “24 Preludes and Fugues”. *Culture and Modernity*, 2, 104–108 [in Ukrainian].
- Fartushka, O. (2021). *Choral polyphony in the system of composer style (on the example of the creative work of P. Hindemith, I. Stravinsky, and O. Shchetynsky)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. H. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Krainska, I. (2012). On the role of “dramaturgical knots” in the cycles of preludes and fugues by Ukrainian composers of the second half of the 20th century. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 104, 113–120 [in Ukrainian].
- Kuzmuk, O. (2020). *The interaction of polyphonic and harmonic principles of musical organization in the works of composers in the first half of the 20th century: the specific of renewal, the methods of analysis*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY [in English].

- Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from <http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf> [in English].
- Miroshnychenko, S. V. (2002). “Rhythm” of a polyphonic work (on the example of V. Bibik’s cycle). In *Metrorythm-1: collective monograph*, (pp. 120–123). Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Russian].
- Mizitova, A., Ivanova, I. (2006). *Fragments of Valentyn Bibik’s work: monographic essays*. Kharkiv: Reitinh [in Russian].
- Ocheretovska, N., Tsytsaliuk, H. (2017). *Polyphony*. Kharkiv: Vodnyi spektr «Dzhi-Em-Pi» [in Ukrainian].
- Piaskovsky, I. (2012). *Polyphony in Ukrainian music*. Kyiv: Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian].
- Piaskovsky, I. B. (2009). To the concept of “modern fugue”. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 88(1), 91–106 [in Russian].
- Pliushhenko, M. Yu. (2021). *Timbre and texture specificity of transcriptions with the participation of bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. (2024). *A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works of Ukrainian composers of XXth – early XXIth centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Revenko, N. V. (2014). Polyphonic genres in the work of Ukrainian composers of the 20th century. *Music and Life*, 4. https://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2019). The timbre-textural structure of I. F. Stravinsky’s early orchestral works (from the Symphony in E flat major to the ballet “The Firebird”). *Traditions and Innovations in the Higher Architectural and Artistic Education*, 4, 71–76. DOI 10.33625/2409-2347-2019-4-71-76 [in Ukrainian].
- Shhetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of Historical Musicology*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303 [in Ukrainian].
- Svyrydova, P. (2015). The realisation of the features of polyphonic writing in the conditions of the avant-garde stylistics of the cycle “34 preludes and fugues” by Valentin Bibik. *Cultural Studies’ Thought*, 8, 120–124. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2015_8_18 [in Ukrainian].

- Tits, M. D. (1962). *On the thematic and compositional structure of musical works*. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
- Tsurkanenko, I. V. (2001). Features of the texture and polyphonic complex in S. Dobrovolsky's piano miniatures. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 7, 71–76 [in Ukrainian].
- Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology*, 17–18, 161–179. DOI: 10.2478/ajm-2018-0010 [in English].
- Vynohradova, T. P. (2002). Melodic and harmonic relations in music as a specific representation of the structure of dialectical opposition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 9, 115–125 [in Ukrainian].

Anna Levchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Music Theory Department
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5046-3087

Modal and texture basics and principles of their composer's realization in V. Bibik's piano cycle "24 Preludes and Fugues" op. 2

Statement of the problem. The work of the Kharkiv composer Valentyn Bibik, in particular his piano polyphonic cycles, is increasingly attracting the attention of Ukrainian performers and musicologists. The composer's two polyphonic cycles demonstrate an original approach to understanding polyphonic traditions and established compositional techniques, and also vividly represent the artist's new avant-garde and balanced thinking. The article is devoted to the analysis of the cycle "24 Preludes and Fugues", op. 2 by Valentin Bibik in terms of the manifestations of those creative mechanisms that could have influenced on the formation of the author's concept of this work – modern and innovative in content and form.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to recognize and analyze some innovative compositional principles and techniques of form-creation in the cycle, among which the leading role is played by the mode and texture means in their dialectical interaction. A historical approach was applied to identify the contextual conditions, where the polyphonic cycle op. 2 was created, and its continuity with the Baroque model, on the one hand, and the traditions

of the Ukrainian (Kharkiv) composer school, on the other hand, as well as the correlations with the development of musical art in the 20th century; a genre and style approach for identifying the specifics of Bibik's individual interpreting the genre model of the fugue; a systemic approach aimed at coverage of the totality of musical and content levels, the dramatic unity of the cycle, the processes of theme- and form-creating, dialectical interaction of polyphonic, mode and harmonic principles as components of Bibik's compositional technique; a comparative method to analyze the expressive means in the cycle, in particular, comparing mode and tonal centers in the fugues of op. 2. For the first time in Ukrainian musicology, the article, based on the material of a little-studied polyphonic cycle, raises the issue of the specificity of V. Bibik's polyphonic technique in the context of the composer's innovation, in particular, in the aspect of mode and texture regularities.

Research results. Among the leading principles and means implemented by V. Bibik, we note the wide application of variation, various kinds of polyphonic permutations, the use of contrapuntal combinations with innovative mode and texture (functional and logical, colourful and sonorous) solutions, re-harmonization, the combination of various texture and form-creating polyphonic and harmonic techniques. The pitch organization of V. Bibik's polyphony is distinguished by the synthesis of diatonic, chromatic and enharmonic systems, enharmonic replacement of tones, which leads to changes in the interval composition of the melody and, in general, mode and harmonic content in the process of thematic development. The combination in one polyphonic form of modal, polymodal, polytonal, atonal and other principles creates a special complex-modal type of mode and tonal dramaturgy, characteristic of the music of the 20th century. The article also highlights the influence of mode and texture on other elements of the musical expressive complex within the work, including various structural components of the fugue, reflecting the unique compositional approach to the interpretation of both the genre model of the fugue and the large polyphonic cycle.

Conclusion. The free operation of traditional techniques of polyphonic music, as well as innovation in this area, the skill and maturity of the composer's writing, the conscious and vivid implementation of creative experimentation make the polyphonic cycle conceptually complete, meaningful and technically diverse, and therefore worthy of further attention from both, the researchers and, above all, the performers.

Keywords: Kharkiv theoretical and composer school; 20th century polyphony; V. Bibik's «Preludes and Fugues» piano cycles; composer's method; principles of cycle formation; modal and texture complex.

Стаття надійшла до редакції 15 липня 2024 року

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

ВИП. 72

Збірник наукових статей

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

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 15.10.2024 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 13,0. Обл. вид. 13,0.
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

