

ІСТОРИЧНА
НАСТУПНІСТЬ
У МИСТЕЦЬКОМУ
ТА НАУКОВОМУ
КОНТИНУУМІ

Тези
доповідей за матеріалами
Черкашинських читань
10–12 грудня 2021 року

HISTORICAL
HEREDITY
IN ARTISTIC
AND RESEARCH
CONTINUUM

Proceedings of
Cherkashinsky Readings
10–12th December 2021

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
“ART ALLIANCE CHARITABLE FOUNDATION”
Public organization “**Ukrainian Musicologists in World Culture**”



CHERKASHINSKY READINGS

Kharkiv
2021

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та інформаційної політики України
Благодійний фонд «МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС»
Громадська організація
«МУЗИКОЗНАВЦІ УКРАЇНИ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ»



ЧЕРКАШИНСЬКІ ЧИТАННЯ

Харків
2021

УДК 7.03:[78+792](477)
I-90

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 4 від 30.11.2021 р.)

Упорядник І. С. Драч, доктор мистецтвознавства, професор
Редактор М. О. Дербас

I-90 **Історична наступність у мистецькому та науковому контину-
умі:** тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань,
10–12 груд. 2021 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котлярев-
ського; ред. М. О. Дербас. Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт», 2021.
192 с.
ISBN 978-617-95124-6-9

Анотація. Черкашинські читання присвячені пам'яті актора-березільця, фундатора харківської школи художнього читання Романа Черкашина та вшануванню академіка Академії мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора Марини Черкашиної-Губаренко.

УДК 7.03:[78+792](477)

ISBN 978-617-95124-6-9

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

ЗМІСТ

Говорухіна Наталія Олегівна Вступ	11
---	----

Пролог

<i>Черкашина-Губаренко Марина Романівна</i> Українська оперна культура	16
<i>Самойленко Олександра Іванівна</i> Музикознавча спільнота як організаційний чинник сучасного гуманітарного середовища	21
<i>Єфименко Аделіна Гелівна</i> Музичний критик: «покликаний говорити правду?»	26

Парод. «Міся пам'яті»

<i>Садовенко Світлана Миколаївна</i> Українська народна художня культура в соціокультурному просторі ХХІ століття	38
<i>Голяка Геннадій Петрович</i> Народно-оркестровий інструментарій в Україні	44
<i>Довжинець Інна Георгіївна</i> Музичне середовище українців: реалії сьогодення	48
<i>Енська Ольга Юрївна</i> Екологічний стан музично-звукового простору і освіта	55
<i>Партола Яна Вікторівна</i> Концепт театрального музею: від музейної комісії МОБ-у до музею Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка	58

Im Memoriam

<i>Рощенко Олена Георгіївна</i> З. Б. Юферова: музикознавчі «злети» (до 90-річчя від дня народження)	63
<i>Сутулова Наталія Олександрівна</i> Жінки-композиторки	77

Епізодія 1. Музична і театральна освіта

Жаркова Валерія Борисівна

«Історія музики» як дисципліна XXI століття: від «історії музики» до «метафізики історії музики» 84

Різаєва Ганна Євгенівна

Сome on! або історія музики для виконавців у «повному світі» 88

Мудрецька Лілія Григорівна

Проблеми монографічних тем в курсі історії музики: Р. Вагнер ... 92

Щукіна Юлія Петрівна

Проблеми театрознавчого фаху в медійному та освітньому просторах сучасної України 99

Мохленко Ольга Федорівна

Характерність персонажів у театрі ляльок та освоєння основ сценічної мови студентами – лялькарями 104

Хайнер Олена

Відтворення музичної абетки і форматів тексту згідно ідеям Гвідо Аретинського за допомогою сучасних технологій 106

Стасім. Науковий формат

Панасюк Валерій Юрійович

Текст про текст 113

Артем'єва Віра Борисівна

Прокрустове ложе, або Ньюанси уніфікації 118

Драч Ірина Степанівна

«Сліди часу» на тілі українського музикознавства 121

Чужсинова Ірина Юрійівна

Політичний театр в Україні: незадекларований канон 126

Епізодія 2. Музичний театр

Мізітова Аділя Абдуллівна

«Rossinissimo!» від Чечілії Бартолі 133

Анфілова Світлана Геннадіївна

На межі, або Ціннісні полюси балетного жанру 146

Дербас Марина Олексіївна

«Містерії Пандори»: харківський діалог з Р. Вагнером 151

Ганзбург Григорій Ізраїлевич

Порушення синтезу мистецтв — причина криз оперного жанру ... 156

Полянська Ірина Миколаївна

Доля «Есмеральди», або Балетні перипетії роману В. Гюго 159

Комос. Наші надії

Мамона Ангеліна Геннадіївна

Орієнталізм vs «новий орієнталізм» 164

Кордовська Поліна Анатоліївна

Музичний проєкт: мистецтво чи менеджмент? 166

Возіянова Ольга Віталіївна

Прояви творчих ідей школи В. А. Моцарта у фортепіанних
варіаціях К. М. Вебера 168

Петрова Ольга Володимирівна

«Морська симфонія» Р. Воана Вільямса (до питання взаємодії
слова і музики в творі) 172

Лисичка Олександр Миколайович

Особистісне та міжособистісне в скрипковому концерті
Едварда Елгара 175

Калініна Анна Сергіївна

«Два романси» В. Кирейка в аспекті втілення поетичної ритміки 182

Мельник Вікторія Юріївна

Традиція фламенко в історичному континуумі 188

CONTENT

Nataliya Govorukhina

Introduction 13

Prologue

Maryna Cherkashina-Gubarenko

Ukrainian opera culture 18

Oleksandra Samoilenko

Musicological community as an organizational factor in the modern humanitarian environment 24

Adelina Yefimenko

Usic criticism: can it tell the “truth”? 32

Parod . “Places of memory”

Svitlana Sadovenko

Ukrainian national artistic culture in the socio-cultural environment of the 21st century 42

Hennadii Holiaka

Folk orchestra instrumentation in Ukraine 46

Inna Dovzhynets

Musical environment of the ukrainians: today’s reality 51

Olena Enska

Ecological state of musical-sound space and education 56

Im Memoriam

Olena Roschenko

Z. B. Yuferova: musicological «takeoffs» (To the 90th anniversary of her birth) 71

Natalia Sutulova

Women composers 80

Episode 1. Music and theater education

Valeriya Zharkova

Music history” as a discipline of the 21st century: from “ music history
“ to “metaphysics of music history” 86

Ganna Rizaieva

Come on! Or the history of music for performers in the “full world” 90

Yuliia Shchukina

Key issues of teatrology in media and educational spaces of modern
Ukraine 101

Hellene Hiner

Recreating the musical alphabet and text formats according to the ideas
of Guido d’Arezzo using modern technology 109

Stasim. Scientific format

Valeriy Panasiuk

Text about the text 115

Vira Artemiyeva

Procrustean bed, or shades of unification 120

Iryna Drach

The traces of time on the body of Ukrainian musicology 124

Iryna Chuzhynova

Political theater in Ukraine: an undeclared canon 129

Episode 2. Musical theater

Adilya Mizitova

«Rossinissimo!» of Cecilia Bartoli 139

Svitlana Anfilova

On the edge: value poles of the ballet genre 149

Maryna Derbas

«Pandora’s secrets» – Kharkiv dialogue with Wagner 155

Grigoriy Hansburg

The imbalance in the synthesis of the arts is the cause of the crises of
the opera genre 157

Iryna Polyanska

Fate of “la Esmeralda”, or ballet peripeteia of V. Hugo’s novel 161

Comos. Our hopes

Angelina Mamona

Orientalism vs “New Orientalism” 165

Polina Kordovska

A music project: the art or the management? 167

Olga Voziianova

Manifestations of creative ideas of the W. A. Mozart school in piano variations of K. M. Weber 170

Oleksandr Lysychka

Personal and interpersonal on violin concerto by Edward Elgar 179

Anna Kalinina

“Two romances” by V. Kyreiko in the aspect of poetic rhythm embodiment 185

Viktoriya Melnik

The flamenco tradition in the historical continuum 189

ВСТУП

«Через історичну безперервність очікується,
що минула ймовірність матиме позитивний вплив
на поточну ймовірність».

(з Кембриджського корпусу англійської мови)

«Черкашинські читання» зібрали митців, науковців та педагогів з метою осмислення форм і наслідків історичної спадкоємності в музичному та театральному мистецтвах. Побачити історичний шлях художньої культури крізь призму творчих, освітніх та дослідних практик важливо не лише для підтвердження її наступності, узагальнення творчого досвіду чи усвідомлення своїх витоків, але й, насамперед, для того, щоб належним чином скерувати вектор сучасних змін у професії. Сьогодні повернутися до питання про цінність історичної спадкоємності значить забезпечити впевненість у життєздатності музикознавчої та театрознавчої спільнот, а відтак – взяти на себе відповідальність за рух у майбутнє.

Конференція спричинена інтересом до тих перформативних практик у мистецтві, що здавна тісно взаємодіють у художньому процесі та вимагають міждисциплінарного осмислення. Ця проблематика представляє особливий інтерес для таких вишів, як Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, де паралельно набувають фахову освіту музиканти та діячі сцени. Поєднання автономних до реорганізації закладів – Консерваторії та Театрального інституту – відбулося на початку 1960-х років, коли світ перетинав дисциплінарні кордони, щоб апробувати нові форми взаємодії мистецтв, нові освітні парадигми, вийти на новий рівень системного мислення.

Серед перших, хто наводив мости між мистецькими галузями у новоствореному виші, був Роман Олексійович Черкашин (1906–1993). На той час він – яскравий характерний актор і талановитий режисер, один з учнів великого Леся Курбаса – викладав

техніку сценічного мовлення, писав підручники, статті. Його науково-педагогічний доробок став фундаментом харківської школи художнього читання, що увібрала славетні традиції курбасівського «Березоля». Суміжний музично-теоретичний фах обрала його дочка – Марина Черкашина-Губаренко. Втім, її творча біографія як музикознавця, критика, журналіста, поета розгортається під знаком театру. Як музикант-дослідник, Марина Черкашина зосередилася на оперній історії. На сторінках її численних розвідок відкриваються забуті скарби оперної спадщини Дж. Россіні і Ф. Шуберта, оживають міфічні персонажі Г. Ф. Генделя, новими сенсами наповнюються улюблені сторінки Дж. Верді і С. Прокоф'єва, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Берга. Особливу увагу дослідниці привертає оперна практика ХХ–ХХІ століть. Марина Черкашина також відома як практик театральної справи: її лібрето для оперних вистав здобули музичне втілення у творчості Віталія Губаренка. Як експерт міжнародного рівня, Марина Черкашина відвідує оперні фестивалі, бере участь у прес-конференціях і дискусіях, де незмінно проявляється її стурбованість долею українського мистецтва. Марина Черкашина, як і свого часу Роман Олексійович, створила свою школу – школу історичного музикознавства. Сьогодні її високий авторитет є беззаперечним не тільки в Харкові, Києві, але й в усій Україні та за її межами.

Родинна спадкоємність, що подвійно резонує в музичному та театральному середовищі, має символічне значення. Знакове прізвище Черкашиних пов'язує міждисциплінарну практику з поточними теоретичними і історичними контекстами, сприяє відвертій розмові про сьогоденне мистецтво, науку та мистецьке навчання, задає тон для наукового діалогу, де немає міста спекуляціям «безумовними істинами» і внутрішній порожнечі.

У такому ракурсі погляд на історичну спадкоємність у полі професійних інтересів мистецтвознавства не насаджує ідеї повторюваності або інерційності у трактуванні історичного перебігу, не наголошує схожість поколінь, що єднають родові ознаки, не реанімує ідентифікаційні моделі «історичної пам'яті», а вирізняє динамічний поступ часу, акцентує унікальність теперішнього моменту в історії.

Сподіваємось, що зустріч відновить атмосферу гостинного дому Черкашиних, де «після кожного перегляду чи прем'єри збиралися ак-

тори, режисери, друзі – відбувалися сімейні дискусії, спектаклі обговорювалися до найменших подробиць...» неодмінно звучала музика й панувало тяжіння до знань.

Наталія Олегівна Говорухіна,
ректор Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Коляревського,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства

INTRODUCTION

“Because of historical continuity, it is expected
that the past probability will have a positive impact
on the current probability”

(from Cambridge English Corpus)

“Cherkashinsky Readings” gathered artists, scholars and teachers aimed at cognizance of forms and consequences of historical heredity in musical and theatrical arts. Being able to see historical path of artistic culture through prism of creative, educational and research practices is important not only to prove its continuity, generalization of creative experience or understanding of our own sources, but primarily in order to govern vector of modern changes in our profession in the most effective way. To return to the problem of historical heredity today means to provide certainty, assurance in liability of musicological and theatrical communities, thus, to become responsible for the future.

This conference is caused by the interest to performative practices in art, which have a long history of interaction and call for interdisciplinary cognizance. This problem is of special interest for such higher education establishments as Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, where musicians, actors and directors obtain higher education. Two hitherto autonomous establishments, Conservatory and Theatre Institute, were joined in the beginning of 1960s, where the world was crossing disciplinary boundaries in order to try new forms of interaction of arts, new educational paradigms, to reach a new level of system thinking.

Roman Oleksiyovych Cherkashin (1906–1993) was among first people who began bridging together two artistic branches in a newly founded establishment. At that time, he was a prominent character actor and a gifted director, a student of a legendary Les Kurbas; he taught technique of scenic speech, wrote textbooks, articles. His research and pedagogical outcome serves as a fundament of Kharkiv school of artistic reading, which incorporated famous traditions of Kurbas’s “Berezil”. His daughter, Maryna Cherkashina-Hubarenko, chose rather similar profession, musically-theatrical. But her biography as a musicologist, critic, journalist and poet unfolds under immense influence of theatre. As a musicologist, Maryna Cherkashina-Hubarenko concentrates her attention on history of opera. Her research opens forgotten treasures of opera heritage by such great composers as G. Rossini and F. Schubert, it fills well-known passages by G. Verdi and S. Prokofiev, H. Berlioz, R. Wagner, R. Strauss and A. Berg with a new meaning. Special interest of this researcher lies in opera practice of XX–XXI centuries. Maryna Cherkashina-Hubarenko is also known as a practician of theatre since she wrote highly acclaimed libretti for Vitaliy Hubarenko’s operas. As an expert of international level, Maryna Cherkashina-Hubarenko visits opera festivals, participates in press-conferences and discussions, where she always shows that problems of Ukrainian art are relevant for her. Maryna Cherkashina-Hubarenko, as Roman Oleksiyovych Cherkashin some time ago, created her own school – school of historical musicology. Nowadays her authority is undisputed not only in Kharkiv and Kyiv, but also in Ukraine and abroad.

Familiar heredity, resonating both in musical and theatrical environments, has a symbolical meaning. The name of Cherkashins connects interdisciplinary practice to current theoretical and historical contexts, contributes to open discussion on modern art, research and artistic education, sets the tone for a scholarly dialogue where no place is left to speculations on “unconditional truth” or inner emptiness.

From this standpoint the view on historical heredity in the musicology does not enforce idea of repetitiveness or inertia in understanding of historical process, does not accentuate similarity between generations joined by genesis, does not revitalize models of identification of “historical memory”, but draws attention to a dynamical flow of time, accentuates uniqueness of the present moment in history.

We hope that this meeting will reconstruct the atmosphere of hospitable house of Cherkashins, where “after each spectacle or premiere actors, directors and friends would gather, warm familiar discussions would happen, ... spectacles would be discussed thoroughly...”, the music would sound and a desire to cognizance would govern.

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

ПРОЛОГ

Черкашина-Губаренко Марина Романівна

докторка мистецтвознавства, професорка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, академік Академії мистецтв України, (Київ, Україна)

*e-mail: gubaresha@ukr.net
ORCID 0000-0003-4931-4652*

УКРАЇНСЬКА ОПЕРНА КУЛЬТУРА

Ключові слова: *опера; оперні композитори; оперні театри.*

Щоби українська національна культура чітко функціонувала і виконувала свої важливі суспільно-ідеологічні і виховні функції, у громадській думці і у всіх, причетних до цієї галузі учасників, повинні існувати чіткі уявлення про її здобутки та надбання. У формуванні таких уявлень беруть участь різні сили. Це самі творці з їх ставленням до традиції і відчуттям спадкоємних з нею зв'язків, які стають фундаментом їх власної творчої позиції. Якщо у сучасного митця є відчуття власної причетності до своєї національної культури, то він бере на себе відповідальність і за її минуле. Як приклад можна згадати плідну роботу над редагуванням і підготовкою оновлених версій оперних партитур М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, деяких інших творів нашої класичної спадщини, яку напрацьовували Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Л. Колодуб, М. Скорик, І. Щербаков. Цікавим новим прикладом цієї вкрай важливої праці є оновлена музична інтерпретація найбільш популярного оперного твору українського репертуару, «Наталки Полтавки» І. Котляревського, здійснена сучасним українським композитором О. Щетинським. Він вивчив довготривалу історію музичного озвучення п'єси, важливою ланкою якої була відома версія Миколи Лисенка. На цій основі він і створив сучасний варіант, у якому прагнув об'єднати важливі надбання попередників і створити на основі знайомих мелодій їх оновлене оздоблення і розширити загальну музичну складову твору.

Для того, щоб робота по відборі і редагуванню оперних партитур, залишених українськими митцями XIX – першої половини XX століття набула регулярного характеру, повинна з'явитися відповідальна за це спеціальна інституція за зразком тих, що існують сьогодні в центрах вивчення, розповсюдження і пропаганди оперної спадщини Г. Ф. Генделя в Німеччині та Англії, оперної творчості Россіні – в Пезаро, Верді – в Пармі. У таких фундаціях об'єднуються зусилля науковців-текстологів, музичних редакторів, практиків оперної справи, видавничих структур, на що виділяються відповідні фінансові кошти. До підготовлених тут вивірених і оновлених партитур завертаються театри, які бажають поставити відповідні твори на своїй сцені. Чітко регулюються і фінансові стосунки театрів з такими фундаціями, яким належать авторські права на підготовлені нотні і текстові матеріали.

Трошки інша ситуація складається, коли мова йде про оперні твори, написані вже у другій половині XX століття. Вони, як правило, не вимагають пристосування своєї музично-технологічної сторони і стилістичних особливостей до умов сучасної театральної практики. Тому при їх втіленні на сцені певні редакційні правки і зміни можуть виникати вже у процесі формування конкретного постановочного задуму. Однак, у зв'язку з тим, що такі твори написані більш сучасною музичною мовою, яка має свої відмінності порівняно з популярним класико-романтичним репертуаром всіх наших українських оперних театрів, її засвоєння вимагає допоміжних зусиль і від учасників творчого процесу, і від глядачів. Бо український глядач, якій прийде в театр слухати опери В. Губаренка, В. Бібіка, С. Луньова, В. Зубицького, не мав змоги порівнювати їх стиль та образну мову з операми А. Берга, С. Прокоф'єва, Р. Штрауса, Л. Яначека, Б. Бріттена, творами, які складають у наш час органічну частину постійного репертуару західно-європейських оперних театрів. Щоб перевірити їх на випробування театальною публікою, театри йдуть на ризик, і компенсації за такий ризик вони повинні одержувати від тих державних і громадських структур, які існують для того, щоби нести відповідальність за поступ і розвиток української культури в цілому, і академічної національної оперної культури в тому числі. Від цих структур мають надходити рекомендації театрам, вони повинні мати важелі впливу на них, а також засоби заохочення.

За часів радянської влади держава брала на себе ініціативу і відповідальність за розвиток оперної культури («національної за формою, і соціалістичної за змістом»), згідно з офіційним партійним визначенням тих часів). Оперні замовлялися редакційно-закупочною комісією, яка існувала при Міністерстві культури. Ця ж комісія регулювала стосунки авторів творів з театрами, бо відповідала за те, щоб замовлені нею твори попадали на сцену. Державні радянські видавництва, на Україні це було одне монопольне видавництво «Музична Україна», такі апробовані, рекомендовані і поставлені твори друкували у вигляді переважно клавирів. Практики публікації нових оперних партитур в Україні не було. З 13 опер Віталія Губаренко жодна партитура не видана, навіть такий його найбільш популярний твір, як моноопера «Листи кохання», була видана у вигляді клавіру зовсім незначною кількістю примірників. А над всіма державними тоді стояли вищі партійні органи, які за своїми жорсткими ідеологічними критеріям и регулювали весь процес. Це викликало звуженість тематичного діапазону написаних українськими композиторами оперних творів, необхідність притримуватися певних канонів, пов'язаних з виконанням соціального замовлення, існували й деякі інші творчі обмеження. Однак, не можна сказати, що всі написані за цей довгий час оперні твори є недосконалими та художньо неповноцінними й тому не мають жодних шансів повернутися на оперні сцени. Очевидно, що вся ця спадщина вимагає ревізії та уважного перегляду, визначення в ній того вартісного й цінного, що має право на життя.

Maryna Cherkashina-Gubarenko

Dr. in Art Studies, Professor, of the Department of World Music History

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Academician of the Academy of Arts of Ukraine

e-mail gubaresha@ukr.net

ORCID 0000-0003-4931-4652

UKRAINIAN OPERA CULTURE

Key words: *opera; opera composers; opera theaters; Ukrainian opera culture.*

Ukrainian national culture will be able to perform its important socio-ideological and educational functions, if public opinion and all participants involved in this field, have clear ideas about its achievements. Different forces take part in the formation of such ideas. These are the creators themselves with their attitude to tradition. The foundation of their own creative position becomes a sense of hereditary ties with it. If a contemporary artist has a sense of his own involvement in his national culture, then he takes responsibility for its past. As an example we can mention the fruitful work on editing and preparation of updated versions of opera scores by M. Lysenko, M. Leontovych, K. Stetsenko, some other works of our classical heritage, which were created by B. Lyatoshynsky, L. Revutsky, L. Kolodub, M. Skoryk, I. Shcherbakov. The updated musical interpretation of the most popular opera work in the Ukrainian repertoire, “Natalka Poltavka” by I. Kotlyarevsky, prepared by the modern Ukrainian composer O. Shchetynsky, became an interesting new example of this extremely important work. He studied the long history of the musical sound of the play, an important part of which was the famous version of Mykola Lysenko. On this basis, he created a modern version, in which he sought to combine the important achievements of his predecessors and, basing on familiar melodies, to create, their updated arrangement and expand the overall musical component of the work.

A work on the selection and editing of opera scores left by Ukrainian artists of the XIX – first half of the XX century will be able to become regular when we have a special institution responsible for it. Examples of such institutions exist today in many countries, for instance, the centers of study, dissemination and promotion of Handel’s opera heritage in Germany and England, Rossini’s opera in Pesaro, Verdi’s operas – in Parma. Such foundations unite the efforts of textologists, music editors, opera practitioners, and publishing structures, for which appropriate financial resources are allocated. Theaters that wish to stage appropriate works on their stage turn to the verified and updated scores prepared here. The financial relations of theaters with such foundations, which own the copyrights to the prepared musical and textual materials, are also clearly regulated.

The situation is a bit different when it comes to operas written in the second half of the twentieth century. As a rule, they do not require

adaptation of their musical-technological character and stylistic features to the conditions of modern theatrical practice. Therefore, when they are embodied on the stage, certain editorial changes and changes may occur in the process of forming a specific production plan. However, due to the fact that such works are written in a more modern musical language, which differs from the popular classical-romantic repertoire of all our Ukrainian opera houses, its assimilation requires auxiliary efforts from both participants in the creative process and from the audience. The Ukrainian spectator, who will come to the theater to listen to operas by V. Hubarenko and V. Bibik, S. Lunyov, V. Zubysky, could not compare their style and figurative language with the operas of A. Berg, S. Prokofiev, R. Strauss, L. Yanachek, B. Britten, works that are now an organic part permanent repertoire of Western European opera houses. To test them for theatrical audiences, theaters take risks, and they must receive compensation for such risks from those state and public structures that exist to be responsible for the progress and development of Ukrainian culture in general and academic national opera culture. From these structures should come recommendations to theaters, they should have leverage over them, as well as means of encouragement.

During the Soviet era, the state took the initiative and responsibility for the development of opera culture (“national in form and socialist in content,” according to the official party form of the time). The operas were commissioned by an editorial and procurement commission that existed under the Ministry of Culture. The same commission regulated the relations of the authors of works with theaters, because it was responsible for ensuring that the works ordered by it appeared on the stage. State Soviet publishing houses, in Ukraine it was one monopoly publishing house “Muzychna Ukraina” [Musical Ukraine], such tested, recommended and delivered works were printed mainly in the form of clavier. There was no practice of publishing new opera scores in Ukraine. Of Vitaliy Hubarenko’s 13 operas, not a single score has been published, even his most popular work, such as the monoopera «Letters of Love», has been published as a piano in a very small number of copies. And above all the State institutions stood the highest party bodies, which according to their strict ideological criteria regulated the whole process. This caused narrowing of the thematic range of operas written by Ukrainian composers, the need to adhere to certain

canons related to the implementation of the social order, and some other shortcomings. However, it cannot be said that all operas written during this long time are imperfect and artistically defective, so they have no chance to return to the opera stage. Obviously, all this legacy requires revision, determination of the valuable that has the right to life.

Самойленко Олександра Іванівна

*докторка мистецтвознавства, професорка, проректорка
з наукової роботи Одеської національної музичної академії*

імені А. В. Нежданової, (Одеса, Україна)

e-mail: al_sam@ukr.net

ORCID 0000-0002-2071-9587

**МУЗИКОЗНАВЧА СПІЛЬНОТА ЯК ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ ЧИННИК
СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО СЕРЕДОВИЩА**

Ключові слова: *соціальне призначення музикознавства, гумані-
тистика, смисловий досвід культури.*

1. У сучасному світі гуманітарне знання у всіх його формах, включаючи наукову, потрапляє до нової комунікативної ситуації та повинно суттєво змінювати свої соціальні функції. З позиції енактивізму, життя та пізнання утворюють нероздільну цілісність, тому й виникає тісна відповідність між процесами, що відбуваються у свідомості та у навколишній дійсності, причому головним активатором виступає саме свідомість, у тому числі у її колективних формах та проєкціях. У контексті оновленого феноменологічного вчення змінюється уявлення про професійні якості та соціальне призначення музикознавства як однієї з провідних мистецтвознавчих дисциплін, що безпосередньо межує зі смисловим досвідом культури, зафіксованим сукупністю артефактів. Виникає потреба активації зсередини, від уявлення про границі та прямування музикознавчої діяльності, враховуючи мислену діяльність та сприймаючи її як активатор соціальної дійсності. З цього боку актуалізується формування «малих» інституціональних діяльнісних форм, які мають більшу мобільність, операці-

ональність та функціональну інтенсивність, порівняно з традиційними «великими». Однією з таких форм, що набувають особливої затребуваності у швидкозмінному інформаційному середовищі сучасного українського суспільства, є музикознавча спільнота.

2. Стаючи новим організаційним центром існуючого мобільного музикознавчого професійного середовища, дана спільнота сприяє збереженню, укріпленню, водночас суттєвому розширенню його академічних меж, у відповідності до процесів академізації – деакадемізації, що відбуваються у гуманітарній культурі у цілому. Її спеціальним когнітивним завданням також стає інтеграція різних галузей гуманітарного знання (та різних рівнів цього знання) у руслі пізнання людини як філо- та онтогенетичного феномена, тобто як історичної та індивідуальної істоти з канонічними настановами та особистісними расами. З даної позиції основною метою діяльності музикознавчої спільноти є задоволення, захист та розвиток професійних, творчих, культурних, духовних, соціальних та інших спільних потреб та прагнень її членів та інших осіб, затвердження нового статусу музикознавчої діяльності, нового діапазону реалізації музикознавчої професії.

3. На загально соціальному рівні та у комунікативному напрямі це означає також виявлення широкої гуманітарної спрямованості музикознавчих науково-дослідних та освітньо-просвітницьких форм, розвиток нових ініціатив у взаєморозумінні та співробітництві гуманітаріїв та культурних спільнот України та інших країн Європи та світу. Вдосконалення спільної теоретичної когнітивної праці та практичної художньо-естетичної творчості сприймається як інструмент створення єдиного глобалізованого гуманітарного простору музично-мистецької та музикознавчо-наукової діяльності, здатного виступати творчо-сисловою основою людської культури – підсилувати позитивні мотивації між людською комунікації, самореалізації людської особистості.

4. Відтак серед нових організаційних функції музикознавчої спільноти варто наголосити наступні:

- сприяння перетворенню музикознавчої професійної діяльності на духовно-орієнтовану просвітницько-виховну сферу,
- сприяння світовому визнанню українського музикознавства та музичного мистецтва, зростанню міжнародного авторитету наці-

ональної гуманітарної системи знань, розробці та реалізації програм культурного та творчого розвитку на регіональному, державному та міжнародному рівні;

- поглиблення смислових інтересів колективної культурно-мистецької свідомості, інтеграція історичного знання про музичне мистецтво та сучасних актуальних потреб музичного діяння;

- формування науково-теоретичних та творчо-практичних осередків вивчення та розповсюдження національного музичного мистецтва, української музичної науки, музичної культури;

- поширення ідей спільноти у суспільній свідомості шляхом проведення семінарів, конференцій, майстер-класів, здійснення музикознавчих проєктів та інших культурних заходів за участю провідних музикознавців України та зарубіжжя;

- формування та використання власних інформаційних ресурсів, зокрема збирання, обробка, накопичення, зберігання, розповсюдження та надання всім зацікавленим особам текстової інформації;

- заснування науково-дослідних та публіцистичних періодичних видань, здійснення видавничої діяльності, відповідно до чинного законодавства України;

- видання сумісних українських та міжнародних монографій за тематикою провідних проблем сучасної музикознавчої науки;

- входження до видавничих баз національних та міжнародних наукових періодичних видань, із залученням до міжнародних наукометричних баз;

- надання спонсорської та благодійної допомоги від організацій та приватних осіб, як на території України, так і за її межами;

- залучення до вирішення проблем розвитку музикознавчої науки міжнародних та українських інституцій, науково-дослідницьких центрів, окремих вчених і спеціалістів.

Oleksandra Samoilenko

Dr. habil. in Art Studies, Professor, Vice-rector for scientific work

at ONMA named after A. V. Nezhdanova

e-mail: al_sam@ukr.net

ORCID 0000-0002-2071-9587

MUSICOLOGICAL COMMUNITY AS AN ORGANIZATIONAL FACTOR IN THE MODERN HUMANITARIAN ENVIRONMENT

Key words: *social purpose of musicology; humanities; experience of culture.*

1. In the modern world, humanitarian knowledge in all its forms, including scientific knowledge, enters into a new communicative situation and must significantly change its social functions. From the standpoint of enactivism, life and cognition form an inseparable integrity. That is why there is a close correspondence between the processes occurring in consciousness and in the surrounding reality, with consciousness acting as the main activator, also in its collective forms and projections. In the context of renewed phenomenological doctrine, the perception of professional qualities and social purpose of musicology as one of the leading disciplines of art, which directly borders on the semantic experience of culture, fixed by the totality of artifacts, is changing. There is a need to activate from within, from the idea of boundaries and the direction of musicological activity, taking into account the thinking activity and perceiving it as an activator of social reality. From this viewpoint, the development of “small” institutional activity forms that have greater mobility, operational capacity and functional intensity in comparison to the traditional “large” ones is relevant. One such form of particular demand in the rapidly changing information environment of modern Ukrainian society is the musicological community.

2. Having become a new organizational center of the existing mobile musicological professional environment, this community contributes to the preservation, consolidation, and at the same time substantial expansion of its academic boundaries, in accordance with the processes of academization – deacademization which take place in the humanitarian culture as a whole. Its special cognitive task is also integration of different branches of

humanitarian knowledge (and different levels of this knowledge) along the lines of human cognition as a philo- and ontogenetic phenomenon, that is, as a historical and individual being with canonical attitudes and personal races. From this point of view, the main purpose of the musicological community is to satisfy, protect and develop the professional, creative, cultural, spiritual, social and other common needs and aspirations of its members and others, to approve the new status of the musicological profession, a new range of the musicological profession.

3. At the general social and communicative level, this also means identifying the broad humanitarian orientation of musicological research and educational forms, developing new initiatives in the mutual understanding and cooperation of the humanities and cultural communities of Ukraine and other countries in Europe and the world. Improvement of compatible theoretical cognitive work and practical artistic and aesthetic creativity is perceived as an instrument of creating a single globalized humanitarian space of music and art, musicology and science activities, capable of serving as a creative and semantic basis of human culture – to enhance positive motivation of human communication and to stimulate personality motivation.

4. Therefore, among new organizational functions of the musicological community, the following should be emphasized:

- promoting transformation of musicological professional activity into a spiritually oriented educational sphere,
- promoting the worldwide recognition of Ukrainian musicology and music arts, increasing the international prestige of the national humanitarian knowledge system, developing and implementing cultural and creative development programs at regional, national and international levels;
- deepening of the semantic interests of the collective cultural and artistic consciousness, integration of historical knowledge about musical art and contemporary actual needs of musical activity;
- formation of scientific and theoretical, creative and practical centers of study and dissemination of national musical art, Ukrainian musical science, musical culture;
- disseminating ideas of the community in the public consciousness through seminars, conferences, workshops, conducting music studies

projects and other cultural events with the participation of leading musicologists of Ukraine and abroad;

- the formation and use of their own information resources, including collection, processing, accumulation, storage, dissemination and provision of textual information to all interested persons;
- establishment of research and non-fiction periodicals, publishing activities in accordance with the current legislation of Ukraine;
- publication of compatible Ukrainian and international monographs on the topic of leading issues in modern musicology;
- entry into publishing bases of national and international scientific periodicals, with involvement in international scientometric bases;
- providing sponsorship and charitable assistance from organizations and individuals, both within the territory of Ukraine and abroad;
- involvement of international and Ukrainian institutions, research centers, individual scientists and specialists in solving the problems of development of musicological science.

Єфименко Аделіна Гелівна

*докторка мистецтвознавства, професорка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
професорка, завідувачка кафедри мистецтвознавства
Українського Вільного університету, (Львів–Мюнхен, Україна–Німеччина)
e-mail: adelina11@yandex.ru
ORCID 0000-0002-4278-5016*

МУЗИЧНИЙ КРИТИК: «ПОКЛИКАНИЙ ГОВОРИТИ ПРАВДУ?»

Ключові слова: *музичний критик; художник; співпраця; свобода слова; фінансові угоди; інформаційний меценат.*

Нові стратегії ведення дискусій і обговорення конфліктних ситуацій на сторінках фейсбуку спонукають науковців спостерігати над постатями мистців і методами, які вони застосовують у своїй творчій діяльності під кутом зору психоаналізу. Прочитую вислів К. Г. Юнга: *«кожен мистець обмежений інфантильно-автоеротичною особис-*

тістю. Але те, що стосується мистця як особистості, не розповсюджується на нього як на творця». Коли творчий результат не досягає очікуваного рівня, мистець мусить вміти піднятися над «інфантилізмом самозакоханого у власну творчість Его»¹.

Негативна реакція керівників проєкту на моє есе про неякісну постановку «Аїди» в Люксорі спонукала мене відкрито виступити проти порушення закону про свободу слова та аргументовано захистити право музичних критиків, завдання якої не обмежується оцінкою творчої продукції, винесеної на публіку у вигляді «напівфабрикату», а і оцінкою рецидивів поведінки мистців, які здатні чудово й оперативно реагувати на стресові умови задля здійснення проєктів, але не володіють елементарним вмінням толерантно ставитися до альтернативної думки.

Текст про коопераційний українсько-єгипетський мистецький проєкт «Аїда в Люксорі» став рефлексією конфліктної атмосфери, що панувала серед рядових його учасників і керівників (менеджерів, режисерів, артистів хору і оркестру). Кожна мистецька продукція – це колективна творчість, у якій думки «знизу» і «зверху» не завжди співпадають. Деякі імена, незручні деталі реалізації проєкту я вилучила з тексту під тиском з боку керівниці і головної диригентки проєкту Оксани Лінів. Але не всі. Концепцію свого тексту з критичного на схвальний я змінити відмовилася.

Один із запропонованих напрямів дискусії Харківського Меморандуму «Правові аспекти реалізації художніх проєктів», у якому я брала участь поза минулого року, ініціював мене поділитися особистим досвідом і обміркувати окремі положення закону про свободу слова з конкретним урахуванням специфіки діяльності музичних критиків і визначити професійний етикет комунікації між музичними критиками і митцями. В обґрунтування своєї позиції зупинюся на двох пунктах.

1) Практичний досвід. Запрошення для участі у міжнародному проєкті «Аїда в Люксорі» оголошене арт-керівником проєкту – головним режисером Михайлом Штурмом з умовою відшкодування коштів – не підтвердилося офіційним підписанням контракту, проте

¹ «Аїда» у Люксорі. Психологічні студії музичного критика навколо інтернаціональної постановки опери Дж. Верді «Аїда» у Люксорі (Хатшепсут, Єгипет, 2019 рік) «Збруч», Дата доступу: 11.11.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/93471>

мотивація взяти участь у проєкті перемогла. Домовленості з українськими мистцями ще ніколи не підводили, тому погодилася, повіривши на слово. Тексти інтерв'ю з режисером і есе були опубліковані. Обидва тексти і критика проєкту, адекватно сприйнята режисером, викликала однак зі сторони арт-директорки проєкту, диригентки-постановниці О. Линів «суд» над моїм текстом на сторінках фейсбуку: висмикування із контексту окремих думок, негативні коментарі, прискіпування до деталей, фактичні і друкарські помилки – все у стилі самозвеличення і справжнього психологічного пресингу. Фейсбучні дебати продовжуються приватними меседжами – підтримкою згідних з критикою колег. Паралельно надходить повідомлення з агенції про позив до суду на мене від співачки, знятої з проєкту. Після особистої розмови зі співачкою з'ясується, що вона подає до суду не на критика, а на агенцію Opera4u, яка не заплатила вчасно гонорар. Це питання пізніше з'ясувалося. Співачка отримала свій гонорар і зняла позов до суду. На моє запитання відносно повернення коштів і гонорар, повідомлено, що негативна критика проєкту є непрофесійною, крім того, сам проєкт не виправдався фінансово. До того ж режисер повідомив про банкрутство мецената проєкту.

2) Теоретичний **підсумок** рефлексій на тему: яким чином відбувається співпраця мистця і критика, опублікована на моїй публічній сторінці фейсбуку, викликала цікаву професійну дискусію, проте не вирішила правовий конфлікт.

Далі – про мої підсумки.

а) Критик пропонує свій час для інтерв'ю. У випадку згоди критик інвестує власний час для інтерв'ю і дає можливість мистцю викласти індивідуальні погляди, ідеї, факти навколо продукції. Години слухання критиком розмови множаться на дні і ночі роботи над розшифровуванням розмови з диктофону. Як правило, з таких розмов можна дізнатися дуже багато цінних деталей про проєкт. Тому «рахувати робочі години» в даному випадку не рекомендується.

б) Творчість мистця мотивує стрімкий поступ до статусу зірки. Але й єгипетські піраміди (до речі, символ влади) міцно тримає купа каміння. Мистців підтримує команда з одностудійців, волонтерів, музикантів-колег. Мистців підтримують агенти, меценати, спонсори, засоби масової інформації і критики. Критик виступають інформаційни-

ми спонсорами або меценатами митців. Творчість критиків відбувається в горизонтальному векторі. Як правило, їх ніхто не підтримує (в Україні робота музичних критиків є волонтерською). У своїй статті про події єгипетської «Аїди» я не згадала категоричність артистів балету Каїрської опери, які відмовилися виходити на сцену тому, що їм не виплатили вчасно гонорар і тому, що сцена не відповідала вимогам безпеки. Цей факт можна оцінити як прямолінійну реакцію мистців, які підвели своїх колег з оркестру. «Аїда» в Люксорі прозвучала з купюрами. Але можна оцінити і як самозахист і тверду позицію мистців «час-гроші».

в) Отже, мистці наполягають на фінансових гарантіях своєї праці, критики – не наполягають. Критики є експертами і спостерігачами за результатами проєкту. Вони не оцінюють процес з його проблемами і успіхами. Вони оцінюють результат.

г) Сенсація проєкту не є метою критика, а метою задіяних у проєкті митців, які оцінюють свою роботу емоційно «Ми це зробили!».

Мій виклад специфіки професійного етикету і комунікації між музичними критиками і митцями, очевидно, переконав арт-директорку проєкту, але також викликав зацікавлений захист моєї позиції серед відомих музикознавців, сферою діяльності яких також є музична критика. У дискусії взяли участь Оксана Линів, Марина Черкашина-Губаренко, Юрій Чекан, Олександра Зайцева. Ось деякі фрагменти дискусії.

Оксана Линів: – Цікавий факт кардинально різних часових площин діяльності артистів і музичних критиків:

1) Мистці працюють над створенням нового продукту: виступ, що відбувся, для нас в минулому, бо чекає наступний, у якому, бажано досягнути успіху, перевершити попередній. Мірилом є не критика, а якість. 2) Музичні критики, існують за рахунок того, що рефлектують події і діяльність мистців, реагують на створений продукт, тому їхня діяльність зосереджена на минулому. Коли артист успішний – він привертає увагу журналістів. До Мега зірок стоїть черга журналістів. Тому мій ментор і вчитель – Кирило Петренко відмовляється давати інтерв'ю, адже це нічого не дає і забирає дорогоцінний час. До успіху нас веде не «балаканина», а робота над музичним твором. І цей іспит ти можеш скласти з більшим чи меншим результатом, але коефіцієнт цього стрімко виводитиме тебе в категорію затребуваності на рин-

ку. ...Стара музична мудрість: доказувати артист може лише й тільки на сцені. ...Колись Кирило Петренко дуже просто пояснив мені, що таке успіх: коли ваш календар буде заповнено на 5 років наперед. ... Ти існуєш в 5-річній перспективі і мрії та відповідальність за це майбутнє дають радість та необхідну енергію в творчому процесі.

Марина Черкашина-Губаренко: – Вірно сказано про самоповагу критика, який не є обслуговуючий персонал. Він представляє найдосвідченішу і найбільш обізнану частину публіки, для якої і працює мистець і враження якої найбільш цінує. Тому точка зору такої публіки на те, що він робить, і для нього є дуже важлива.

Оксана Линів: – Найбільш цікавим є читати критичний аналіз, де музикознавець помітив твій особистий прийом, який ти заклав в свою інтерпретацію. Це справді викликає повагу та інтерес! Іноді на один і той самий концерт виходять кардинально різні критичні статті. Якби я сприймала все написане, то справді не знала би далі що робити – в одному випадку хвалять експресію, у другому нещадно розносять передозування контрастів. Кому вірити? Відповідь однозначна – собі. Артисти мають товстий панцир захисту і своєї власної самооцінки.

Юрій Чекан: – Саме про це я говорив, коли писав про відмінність критика та журналіста. Журналіст транслює інформацію, отриману від мистця. Мистець повинен все сказати своїм твором/виступом. Критик – професійний слухач і його завдання – зрозуміти, порівняти та оцінити. І донести свою оцінку суспільству, яке делегувало йому певні повноваження. Професійна музична критика – «вишенька на торті» симфонізму як методу мислення, характерному для європейської музичної культури Нового Часу. Тут слово «симфонізм» я використовую у термінологічному значенні, не як метафору, а як категорію, що характеризується 1) самостійністю мистецтва в музиці, 2) самостійністю музики як виду мистецтва, 3) наявністю тематичного мислення у творі, 4) пов'язаністю твору з концепцією Людини та 5) специфікацією слухачької діяльності.

Оксана Линів: – Краще і не скажеш, дуже дякую! І не можу погодитися, що мистець працює для освіченої частини публіки. Я, працюю для озвучення своєї візії, подібно як художник малює те, що якраз постає в його уяві, не думаючи про те, чи буде ця картина продана чи сподобається вона оточуючим. Думку фахових людей пози-

ціонуєш окремо, але відголос, який ми отримуємо після концерту від залу, в якому 95 відсотків простих людей є для нас набагато більшою магією. Музичні твори писалися не для спеціалістів, а для всіх, для звичайних людей.

Показовим став концерт в Бродах, де я виконала симфонію Леонарда Бернштейна, в якій задіяні читець, солістка та хор і всі тексти ішли оригінальною англійською мовою. Довжелезна годинна «Кадіш-симфонія» була зрозумілою простим людям, які не говорять англійською. Я обрала саме цей твір біля руїни Бродівської синагоги. Пройшло вже майже півроку, як люди продовжують оцінювати це виконання як найбільше мистецьке потрясіння. Продовжу тезою геніального Валентина Сильвестрова про діонісійське сприйняття музики. Публіка має шанс чисто інстинктивно та емоційно реагувати на виконання твору, обминаючи включення інтелектуального аналізу.

Щодо тези про «час і гроші», то у діяльності мистця вона фактично не працює. Початок професійного – бездонна інвестиція. І якщо ти починаєш щось згодом отримувати, розумієш, що це не можна виміряти витраченими годинами. Іноді одне виконання означає роботу на все попереднє життя!

Олександра Зайцева: – На мою думку, критик має бути тим містком, однією з ланок комунікації між публікою та митцем. Критик, через своє професійне сприйняття може розкрити сенс твору або мистецької події, донести її цінність (в той час як звичайний журналіст побачить лише зовнішню «медійно-сенсаційну» оболонку). Критик підтримує розуміння змісту та цінність мистецтва у суспільстві, заохочує до пізнання та дискусії, «виховує» публіку, і водночас, як професійний посланець від публіки, рефлектує митцю есенцію відгуку, спричинену його творчістю. Критика представлена в Україні дуже мало, щоправда, яскравими особистостями. Впевнена, що попереду лежить ще довгий шлях розвитку і повернення мистецької критики у медійний простір, що було б надзвичайно потрібним для зближення творців та споживачів культурного продукту. Про мистецтво треба говорити, треба дискутувати. Це така прекрасна, але одностороння залежність: мистецтво є вічним і невичерпним, поки існує людина, і тому критика має і постійно матиме простір та привід для творення. Але не навпаки.

Adelina Yefimenko

Dr. in Art Studies, Professor, of the Department of Music History

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music,

Professor, Head of the Department of Art History Ukrainian Free University

e-mail: adelina11@yandex.ru

ORCID 0000-0002-4278-5016

USIC CRITICISM: CAN IT TELL THE “TRUTH”?

Key words: *music critic; artist; cooperation; freedom of speech; financial agreements; information patron.*

Discussing conflicts on social networks like Facebook (FB) encourage scientists to develop strategies to observe the methods artists use in their creative work from a psychoanalytic view. A suitable quote on the subject from C. G. Jung is: “Every artist is limited as an infantile auto-erotic personality. But what concerns the artist as a person does not apply to him/her as a creator”². When the creative result does not reach the expected level, the artist must be able to rise above the “infantilism of the narcissist in his/her own work.”

The negative reaction of one of the directors of the “Aida in Luxor” project to my essay on its low-quality prompted me to openly oppose his attempt to suppress the freedom of speech and to defend the rights of music criticism. The task of a music critic is not to evaluate creative projects presented to the public in a “semi-finished state”. Many artists are forced into stressful production conditions and are still able to respond positively in order to quickly implement the projects, but some of them do not have the basic ability to be tolerant of opinions different from their own.

My essay about the cooperative Ukrainian-Egyptian art project “Aida in Luxor” became a reflection of the conflicting atmosphere that prevailed among its ordinary members and leaders (managers, directors, choir and orchestra artists). After all, every work of art is a collective work in which

² «Аїда» у Люксорі. Психологічні студії музичного критика навколо інтернаціональної постановки опери Дж. Верді «Аїда» у Люксорі (Хатшепсут, Єгипет, 2019 рік) «Збруч», Дата доступу: 11.11.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/93471>

thoughts “from below” and “from above” do not always coincide. Some names, awkward details of the project, had to even be removed from the text. However, I refused to change the concept of my presentation from critical to approving.

The Kharkiv Memorandum “Legal Aspects of Art Projects”, in which I participated two years ago, inspired me to share personal experiences and discuss certain provisions of the law on the freedom of speech, taking into account the specifics of music critics. It led me to the conclusion that it is also important to define the professional communication etiquette between music critics and artists. To substantiate this statement, I elaborate on two points.

1) My practical experience as a music critic. I accepted the offer to accompany the international project “Aida in Luxor” made by the art director of the project, Michael Sturm, provided that travel expenses are reimbursed. Unfortunately, this condition was not officially confirmed in writing by signing the invitation conditions. Despite this uncertainty, the prospect to accompany the project finally won and I flew to Luxor advancing the travel expense. Agreements with Ukrainian artists have never let me down, so I believed the verbal confirmation of the art director. The transcripts of the interview with the art director and the essay were published. My part of the agreement was thus completed.

My criticism of the project, adequately perceived by the art director, caused the conductor-producer O. Lyniv however to misjudge my text on FB: wresting out certain opinions and comments from the context, picking on details that were allegedly distorted, denying information I gathered from interviews with other project participants and trying to exert psychological pressure in his comments to revise my critic. In the FB debate, I received the support of colleagues who agreed with the criticism. However, insinuating the text reported about the agency’s problems and the lawsuit of the singer against the agency, who was removed from the project, did not reflect the text content but openly tried to pressure me to change it favorably. After personally talking to the singer whose name had to be removed from the review, it became clear that her decision to sue the agency had nothing to do with me, but with Opera4u, who did not pay the fee. The singer didn’t even know about my essay. This was later clarified. The singer received compensation and dropped the lawsuit. When asking

for the agreed refund of my travel expenses, the agency informed me that my critical report on the project cannot provide for the incurred travel expenses. The agency confounds critics with paid PR services. The agency also declared that the verbal expenses refund agreement between the director and me was invalid because it was not in writing. Any agreement however, is always legally valid and binding also if made orally. Therefore, although the reimbursement agreement was not confirmed in writing by the art director, the agency is still obliged to reimburse the travel expenses as agreed despite the bankruptcy of the project's patron (the name remained in the text). This sad experience should be a warning for young music critics, who should always agree in advance on all financial conditions by signing a written contract before making any advance expenses to cover an event despite the strong motivation to accompany any project.

2) Theoretical reflection results: the way an artist cooperated and handled criticism lead to an interesting professional discussion on my public FB page, which did not resolve the legal conflict, but was useful to share.

a) Critics offer the artists their time for interviews and give them the opportunity to publish their original views in the press, their ideas, facts, peculiarities of interpretation and their cooperation with other artists in the discussed production. During this time the critic becomes an intellectual investor in "promoting" the artist's name and views. Hours of listening to the conversation by the critic are multiplied by the days and nights of work to decipher the recorded conversation. Generally, it is possible to learn many valuable details about the project from such conversations. Therefore, in such a case it is not recommended to count the working hours. The intellectual investment is justified. However, it is difficult to calculate and estimate this time which may lead to frustration.

b) Does the artist's creativity and self-development motivate him to achieve the status of a star? The Egyptian pyramids (a symbol of power) are composed and firmly held in place by a pile of stones. The artists are supported by a large team of like-minded people, volunteers, colleagues, as well as agencies, patrons, sponsors, the media and last but not least journalists and critics, who are in fact information patrons for the artists. Unlike the work of artists, the work of critics takes place in parallel to and after their activities. They are usually financially not supported by anyone.

In Ukraine the work of music critics is voluntary. In my article on the events of the Egyptian Aida, I did not mention the categoricalness of the Cairo Opera ballet dancers, who refused to appear on stage because they were not paid the fee and the stage did not meet safety requirements. This fact can be assessed as a straightforward reaction of the artists, leaving their colleagues without their contribution to the orchestration of the project. That's why "Aida" in Luxor sounded sanitized. But it expressed the firm position of the artists saying "time is money".

c) Thus, artists always insist on financial guarantees for their work, critics do not. Critics are experts and observers of the art project results. They do not evaluate the process with its problems and successes. They analyze art projects and evaluate the artistic result qualities.

d) Sensation has never been the goal of critics. Agencies and artists themselves create the sensation. My presentation of certain provisions of the communication specifics of music critics and artists with the hope of professional ethics obviously convinced the conductor-director of the project; because he initiated a professional discussion in response to the interest of other famous musicologists, whose field of activity is music criticism. Oksana Lyniv, Maryna Cherkashina-Gubarenko, Yurii Chekan, Alexandra Zaitseva took part in the discussion. Here are some of the most interesting snippets.

Oksana Lyniv: The activity planes of artists and music critics are radically different in time:

1) Artists are working to create a new product: their performance is over and in the past because the next one is coming, and it is desirable to succeed in it, to surpass the previous one. Their judgement criterion is not criticism, but quality. 2) Music critics exist because they reflect the events and activities of artists, react to their products, so their activities are focused on the past. When an artist is successful, he/she attracts the attention of journalists. There is a queue of journalists for the Mega Stars. That's why my mentor and teacher, Kirill Petrenko, refuses to give interviews because it doesn't contribute anything to his art and takes up his precious time. "It is not "chatter" that leads us to success but work on a piece of music. And you can pass this exam with better or worse results, but the result of these performances will quickly put you in the category of market demand." ... Old musical wisdom: an artist can prove himself/

herself only on stage. ... Once Kirill Petrenko very simply explained to me what success is: when your calendar will be filled 5 years in advance. ... You exist in a 5-year perspective, and dreams and responsibility for this future give joy and the necessary energy in the creative process.

Maryna Cherkashina-Gubarenko: This correctly expresses the self-esteem of a critic who is not a member of the production staff. He/she represents the most experienced and knowledgeable part of the audience, for which the artist works and whose impressions he/she values the most. Therefore, the point of view of such an audience on what he/she is doing is very important for him/her.

Oksana Lyniv: The most interesting thing for an artist is to read a critical analysis, where a musicologist noticed his personal reception, which he laid down in his interpretation. It really arouses respect and interest! Sometimes radically different critical articles appear about the same concert. If I took seriously everything written, I really wouldn't know what to do next – in one case they praise the expression, in the other they mercilessly spread an overdose of contrasts. Who should one trust? The answer is simple: yourself. Artists have a thick shell of self-protection and their own self-esteem.

Yurii Chekan: That's what I was talking about when I wrote about the difference between a critic and a journalist. The journalist broadcasts the information received from the artist. The artist must tell the journalist everything about his work and performance. The critic is a professional listener, and his task is to understand, compare and evaluate. And to convey his assessment to the society, which has delegated certain powers to him. Professional music criticism is the "icing on the cake" of a symphony, as a method of thinking about the characteristics of modern European music culture. Here I use the word "symphony" in a terminological sense, not as a metaphor, but as a category characterized by 1) the independence of art in music, 2) the independence of music as an art form, 3) the presence of thematic thinking in the work, 4) the coherence of the work with the concept of a Human and 5) the specification of listening activities.

Oksana Lyniv: You couldn't put it better, thank you very much! And I can't agree that the artist works for the educated part of the public. I work to share my vision, just as an artist paints what just appears in his imagination, without thinking whether this painting will be sold or liked

by others. You position the opinion of professional people separately, but the echo we get after the concert from the public in the music hall, in which 95 % of the audience are ordinary people, is much more magic for us performers. Musical works were not written for specialists, but for everyone, for ordinary people. The concert in Brody, where I performed the Leonard Bernstein *Caddish Symphony*, in which the reader, the soloist and the choir are involved and all the lyrics were in original English, was significant. The long watched *Caddish Symphony* was understandable to ordinary people who do not speak English. I chose this work near the ruins of the synagogue in Brody. Almost six months passed since the performance, but the people continue to evaluate it as the greatest artistic earthquake. I continue with the thesis of genius *Valentin Silvestrov* about the Dionysian perception of music. The audience has a chance to react instinctively and emotionally to the performance of the work, bypassing intellectual analysis. As for the thesis of “time and money”, it does not actually work in the artist’s activity. The beginning of the professional is a bottomless investment. And if you start getting something later, you realize that it can’t be measured by the hours spent. Sometimes one performance means the work for the rest of your life!

Alexandra Zaitseva: In my opinion, the critic should be the bridge, one of the communication links between the public and the artist. The critic, through his professional perception, can reveal the meaning of a work or artistic event, convey its value, while an ordinary journalist will only see the external “media-sensational” shell. The critic supports the understanding of the content and value of the art in the society, encourages knowledge and discussion, “educates” the public, and at the same time reflects as a professional messenger from the public, the essence of the response caused by his work back to the artist. Criticism is very little represented in Ukraine, though by bright personalities. I am convinced that there is still a long way to go on the path of art criticism development in the media, which would be extremely necessary to bring together creators and consumers of cultural products. We need to talk about art, we need to discuss. It is such a wonderful but one-sided dependence: art is eternal and inexhaustible as long as man exists, and therefore criticism has and will always have space and a reason for creating critics. But not vice versa.

ПАРОД. «Місця пам'яті»

Садовенко Світлана Миколаївна

*кандидатка педагогічних наук, докторка філософії, доцентка,
старший науковий співробітник, професорка кафедри режисури
та акторської майстерності Інституту сучасного мистецтва*

*Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України, (Київ, Україна)*

e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

ORCID 0000-0003-3758-2051

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ XXI СТОЛІТТЯ

Ключові слова: *фольклор в умовах глобалізації; українська народна традиція; культурний ландшафт України.*

Формування нових традицій, що відбивають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівнів повсякденних культурних практик, учиняє перетворення суті розмаїтих елементів культури, зумовлює переосмислення її символів, функцій, призводить до переформатування способів культурного спадкування і комунікацій, відносин влади в рамках культурних інститутів. Сучасна українська народна художня культура являє собою оригінальний синтез різних інтерпретацій народних традицій. Однак, в дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура і функції народної художньої культури, спостерігається деяка підміна фольклорної дії видовищами, що в цілому відповідає нинішній соціокультурній ситуації «візуального повороту», натомість вихолощує народну традицію [2, 126].

Українська народна художня культура епохи постмодерну, як і будь-який продукт масової культури, розвиваючись в умовах деконструкції звичних моделей простору і часу, стає об'єктом споживання в соціокультурному просторі XXI століття. Серед найбільш поширених, у тому числі й небезпечних, тенденцій постіндустріального суспільства можна відзначити повсюдну глобалізацію фоль-

клору, вихолощування духовної сутності народної традиції, засилля видовищного початку, активне використання народних традицій і видовищ як тривких знарядь впливу на формування ідеології мас і засобів маніпулювання суспільною думкою. Як справедливо зауважує В. Шейко, «сучасний етап розвитку культури характеризується низкою кризових феноменів і тенденцій» [3, 8] національно-культурного і глобального масштабу, які торкнулися усіх сфер сучасного суспільного буття. Постмодерн знімає класичні опозиції хаосу та космосу, елітарного і масового, сакрального й профанного, минулого та майбутнього, своїх і чужих, Центру та Периферії. На зміну моністичній єдності Софії та модерному дуалізму Героя та Тіні приходить актуальна культура з її плюралізмом, релятивізмом, симулятивністю, деонтологізацією, віртуалізацією, ризомністю, мозаїчністю та «кліповою» свідомістю. Руйнування хронотопу, що торкається онтологічних засад, зумовлює пошуки нових зображувальних засобів, якими в соціокультурному просторі XXI століття стають мультимедіа.

Швидкість і складність культурних процесів, що відбуваються сьогодні в світі, вимагають принципово нових способів орієнтації в культурних моделях дійсності, своєрідного їх опанування. Адже, культура, як «міра людського в людині» [2, 126], представлена аксіосферою, яка створює національну культурну ідентичність. Остання ж виступає фактором захисту і стабілізації ціннісних орієнтирів людини, становить основу засвоєння нею взаємозв'язку теперішнього, минулого й майбутнього. Відтак, питання збереження української народної художньої культури, її традицій, обрядів, ритуалів є актуальним.

Джерелом і охоронником останніх є українська провінція, адже народна культура українського народу збереглася скоріше всупереч зусиль держави, ніж завдяки. Саме на периферіях відбувається процес зберігання, відродження і трансляції традиційної культури, фольклору, усної народної творчості, стародавніх промыслів і ремесел. Це ті джерела, що живлять і збагачують сучасну українську культуру.

Як ми вже наголошували, масові фольклорні заходи і видовища, як найважливіша складова історії та сучасності культури, невід'ємний елемент соціокультурної системи, при розумному, грамотному під-

ході до цього феномена, можуть служити підставою соціальної гармонії й інтеграції. Перспективи розвитку сфери української народної художньої культури пов'язані з науковим обґрунтуванням основних рис діючої моделі державної культурної політики й розробкою якісно нової системи державного регулювання, адекватної змінам соціокультурної ситуації реалій сьогодення [1].

Амбівалентністю відрізняються також способи варіативного відтворення фольклорного досвіду. Важливою традицією розвитку української культури, порівняно з високорозвиненими країнами, був і залишається її високий фольклоризм. І хоча за останні роки відбулись позитивні зміни в опануванні населенням фольклору, народних звичаїв, елементів народного декоративно-вжиткового мистецтва тощо, а також те, що сьогодні українці не тільки підтримують етнографічну культуру як таку, а ставлять на одне з головних місць у її опануванні якісний рівень («відродження української культури в її кращих класичних зразках»), внаслідок потужного розвитку засобів масової комунікації та інформації сучасна культура впливає на архаїчну і традиційну культури багатьох народів світу. Визнаючи позитивне значення масової культури, зокрема те, що ЗМІ та найсучасніші поліграфічні, телекомунікаційні технології дозволяють зробити загальним надбанням всі історично відомі досягнення живопису, скульптури, театру, музики, літератури, кіно тощо, констатуємо наявну суперечність між традиційною народною та сучасною масовою культурами – двома полюсами в широкому спектрі міжкультурних досліджень.

На нашу думку, сучасній українській культурі потрібна не тільки екстенсивна допомога та структурні зміни (системна перебудова культурної сфери, збільшення інвестицій, поява ефективного кінобізнесу та шоу-бізнесу, цільова підтримка окремих пріоритетних культурно-мистецьких проєктів, створення суспільних, політичних та економічних умов для розвитку культурного процесу, державне замовлення на певні продукти масової культури – наприклад, на виховні історичні та патріотичні проєкти, приміром, телесеріали), а й певний перегляд наріжних засад культурного процесу – навіть на рівні належної інтерпретації найкращих здобутків української культурної спадщини та «розширення свідомості» сучасних митців.

Відтак, перспективність розвитку української народної художньої культури залежить від готовності її представників до культурної активності. Саме народна художня культура нині набуває все більшої актуальності щодо її вивчення в контексті закономірностей буття та цілісного бачення особливостей української культури, тлумачення її як складової частини загальнокультурного процесу та потреби щодо використання її ексклюзивності, раритетності, унікальності. Залишаються актуальними й проблеми спільного існування і взаємодії української народної художньої культури з іншими традиційними культурами та визначення перспектив цього процесу в сучасному соціокультурному просторі XXI століття як України, так і світу.

Можна з впевненістю стверджувати, що грамотне позиціонування, просування та інтерпретування української культури – сучасної, традиційної, класичної, естрадної – як усередині країни, так і поза її межами, зміцнює український дискурс, переформатовує його на максималістських началах, привертає до нього увагу і продовжує створювати моду на українське.

ЛІТЕРАТУРА

1. Садовенко С. М. Особливості художнього процесу перехідної доби ХХ–ХХІ століть: загальнотеоретичні аспекти // *Культура і сучасність* : альманах / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. № 2. 262. С. 107–113.
2. Чернієнко В. Хронотопна цінність ідентичності // *Філософія гуманітарного знання: соціокультурні виміри* : Матеріали міжнар. наук. конф. 26–27 жовт. 2007 р. Чернівці : Рута, 2006. 271 с.
3. Шейко В. М. *Культура України в глобалізаційно-цивілізованому вимірі (історико-методологічні аспекти)* : монографія / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2011. 624 с.

Svitlana Sadovenko

*candidate of pedagogical sciences, Doctor of Philosophy, associate professor,
senior researcher, professor at the direction and acting department
of the Institute of modern arts at National academy of culture and arts
management, Honored Artist of Ukraine
e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net
ORCID 0000-0003-3758-2051*

**UKRAINIAN NATIONAL ARTISTIC CULTURE
IN THE SOCIO-CULTURAL ENVIRONMENT
OF THE 21ST CENTURY**

Key words: *folklore in the context of globalization; Ukrainian folk tradition; cultural landscape of Ukraine.*

Development of new traditions, reflecting dramatic social events at the macro level of social regulations and at the micro level of daily cultural practice, triggers transformation of nature of various cultural elements, causes rethinking of its symbols and functions and leads to reframing of ways of cultural inheriting and communicating as well as relationships of authorities within cultural institutions.

Modern Ukrainian national artistic culture constitutes a unique synthesis of various interpretations of national traditions. However, in discourse of actual art development the structure and functions of national artistic culture are evolving considerably and some kind of substitution of folklore practice for shows can be noticed, which in general corresponds to the current socio-cultural situation of «visual twist», though diluting national tradition [2, 126].

Ukrainian national artistic culture of the postmodern era as well as any other product of popular culture, developing in the context of deconstruction of familiar time and space patterns, becomes a consumer object in the socio-cultural environment of the 21st century. Among the most widespread tendencies of the post-industrial society, including dangerous ones, one may note ever-present globalization of folklore, dilution of spiritual essence of the national tradition, domination of the show dimension, active use of national traditions and shows as persistent tools of influence on the development of the mass ideology and the means of

manipulating public opinion. As V. Sheyko rightly said, «the modern period of culture development is characterized by a number of crisis phenomena and tendencies» [3, 8] of the national-cultural and global scale, which have addressed all spheres of the modern social life. Postmodern removes classical oppositions of chaos and space, elite and mass, sacral and profane, past and future, familiar and strange, Centre and periphery. Monistic unity of Sophia and modern dualism of Hero and Shadow are replaced by current culture with its pluralism, relativism, simulation, deontologization, virtualization, rhizomity, mosaic and the «clip» consciousness. Destruction of the chronotope, involving ontological beginnings, results in the pursuit of new descriptive means, and multimedia has become this kind of means in the socio-cultural environment of the 21st century.

The rapidity and complexity of cultural processes occurring in the world nowadays call for completely new ways of orientation in cultural paradigms of reality and their peculiar mastering. Since culture as «measure of humanity in a human being» [2, 126] is represented by an axiosphere which creates national cultural identity. The latter acts as the factor of protection and stabilization of human values and constitutes the basis for comprehension of interrelation of present, past and future by a human being. Thus the issue of preserving Ukrainian national artistic culture, its traditions, customs and ceremonies is topical.

Promise of Ukrainian national artistic culture development depends on the willingness of its representatives to be culturally active. It is national artistic culture that is becoming more and more topical nowadays concerning its research in the context of regularities of existence and holistic view of peculiarities of Ukrainian culture, its interpreting as a constituent part of general cultural process and the need to use its exclusivity, originality and uniqueness. The issues of common existence and interaction of Ukrainian national artistic culture with other traditional cultures and determination of the prospects of this process in the modern socio-cultural environment of the 21st century in Ukraine and in the whole world have not lost their topicality.

Prudent positioning, promotion and interpretation of Ukrainian culture – modern, traditional, classical, entertaining – within the country, as well as outside its boundaries, strengthen Ukrainian discourse, reformat it on the maximalist basis, attract attention to it and continue to create fashion for Ukrainian.

REFERENCES

1. Sadovenko, S. M. (2012). Features of the artistic process of the transition period of the XX–XXI centuries: general theoretical aspects // *Kul'tura i suchasnist'* : al'manakh, № 2. Kyiv : Milenium, 262 s. S. 107–113 [in Ukrainian].
2. Chernienko, V. (2006). Chronotope value of identity // *Filosofiya humanitarnoho znannya: sotsiokul'turni vymiry. Materialy Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi 26–27 zhovtnya 2007 r.* Chernivtsi : Ruta, 2006. 271 s. [in Ukrainian].
3. Sheiko, V. M. (2011). The Culture of Ukraine in the Globalization-Civilized Dimension (Historical and Methodological Aspects): Monograph // *Natsional'na akad. mystetstv Ukrayiny, In-t kul'turolohiyi.* Kyiv : Instytut kul'turolohiyi Natsional'noyi akademiyi mystetstv Ukrayiny. 624 s. [in Ukrainian].

Голяка Геннадій Петрович

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів
України ХНУМ імені І. П. Котляревського, (Харків, Україна)*

e-mail: bayan.gena@gmail.com

ORCID 0000-0003-0273-9880

НАРОДНО-ОРКЕСТРОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В УКРАЇНІ

Ключові слова: *народно-оркестрове виконавство; традиційний народний інструментарій; оркестровий репертуар.*

Важливим пластом музичної культури українців є народно-інструментальне виконавство. Його академічний і традиційний напрями мають різні форми існування в соціумі. В силу багатьох чинників за радянської доби у концертній практиці та навчальному середовищі, від початкової ланки до вищих музичних навчальних закладів, значного поширення набув домрово-балалаєчний склад оркестру, який також включав баяни, бандури, ударні та шумові, а також, за потреби, різноманітні епізодичні або сольні інструменти. Головною групою народного оркестру є струнні інструменти. Оскільки скрипковий тембр є головним в капелях традиційних українських музик,

на чому, зокрема, наголошує авторитетний етномузиколог М. Хай, на відміну від домрово-балалаєчного складу в оркестрі українського типу основною групою струнних є скрипки. Погоджуючись з українським науковцем, слід визнати, що тембрально полярні інструменти домра і скрипка, виявляють полярні відмінності у способах звукоутворення: скрипковій «тяглості» і тембральній повноті смичкових протиставляється обертоновий тьмянний, тремольований на довгих звуках домровий, який значно поступається скрипковій та «смичковій» плинності. Певну несумісність, а іноді і тембровий конфлікт вбачаємо у поєднанні скрипки з домрою прямою в одній теситурі (перевагу можна надати поєднанню скрипки з домрами альт, тенор, бас та контрабас). Перспективним сьогодні в народно-оркестровій практиці є використання електронних інструментів (бас-гітари, синтезатора, електронної перкусії), технічних засобів та сучасних акустичних систем, особливо в підсиленні басової функції. Проте, при такій акустичній ситуації формування оркестрової палітри залишається в акустичному полі.

В сучасному вітчизняному традиційному виконавстві відбувається певний «бум» відродження. Все більше поширеним стає традиційний, етнічний інструментарій українського народу. Значна багаторічна подвижницька діяльність майстрів з виготовлення інструментів, діяльність Київського та Харківського кобзарських цехів, зокрема кобзарів К. Черемського, Т. Компаніченка, М. Товкайла, Н. Божинського, В. Кушпета дають плідний цінний результат. Знані в Україні майстри Є. Ілларіонов, О. Курінний, В. Віхренко, С. Сальников та інші багато експериментують і виготовляють етнічні духові музичні інструменти, на яких грають, зокрема, видатні сопілкарі-віртуози, викладачі, науковці Божена Корчинська, Олесь Журавчак, які сьогодні в авангарді вітчизняного музичного виконавства.

В навчальному середовищі вибір репертуару, репертуарні пріоритети визначає диригент колективу, який також створює інструментування та аранжування для «свого» складу оркестру. Пошуки та створення цікавого концертного та педагогічного оркестрового репертуару, розширення тембрового різнобарв'я завжди в полі зору оркестрового керівника. В цьому аспекті важливим є використання інструментарію інонаціональних культур, екзотичних інструментів. Однією зі

стратегічних ліній вбачаємо долучення до оркестрового виконавства тембру етнічних українських інструментів. В цьому плані вважаємо перспективним застосування зокрема, гудків, колісної ліри, гусел, сопілок, флюяр та інших інструментів. Цей процес є багатограним, він потребує концентрованих спрямованих зусиль як практикуючих музикантів так і майстрів-конструкторів, фахівців науковців та методистів, а також винайдення фінансового забезпечення і підтримки у виготовленні такого інструментарію. В контексті відродження національної свідомості та культурного спадку українського народу питання традиційного музичного інструментарію, зокрема такого його виду як оркестрове виконавство, є вкрай актуальними та заслуговують на реагування та привернення уваги суспільства.

Hennadii Holiaka

*Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department
of Folk Instruments Ukraine Kharkiv I. P. Kotlyarevsky*

National University of Artsy

e-mail: bayan.gena@gmail.com

ORCID 0000-0003-0273-9880

FOLK ORCHESTRA INSTRUMENTATION IN UKRAINE

Key words: *folk orchestral performance; traditional folk instruments; orchestral repertoire.*

Folk instrument performance is an important component of the Ukrainian music culture. Its academic and traditional trends have different forms of existence in society. Due to many reasons, in concert practice and educational environment in Soviet times, from the level of beginners to higher educational musical institutions, domra and balalaika were very popular in the orchestra which was also composed of button accordions, banduras, noisemakers, percussion instruments, and different episodic or solo instruments if necessary. String instruments make up the main group in folk orchestra. As violin timber is leading in traditional Ukrainian chapels, which is stressed by the competent ethnomusicologist M. Hai, violins constitute the main group of string instruments in the orchestra of a Ukrainian type, not domra or balalaika. Accepting the Ukrainian scientist's

point of view, one should admit that domra and violin with their polar timber are different in the way of producing sound: long-drawn-out sound of violin and timberly rich bow instruments are contrasted with overtone dull, tremolo at long sounds of domra, which yields to «bow» smoothness of the violin. We observe a certain incompatibility, and at times timber conflict while uniting violin and prima domra in one register (combination of violin and alto-, tenor-, bass- or contrabass domra is more preferable). Usage of electronic instruments (bass-guitar, synthesizer, electronic percussion), technical devices and modern acoustic systems, especially with bass function reinforcement, are perspective in folk orchestra practice today. However, in such acoustic situation formation of orchestra palette remains in the acoustic sphere.

There is a certain «boom» of revival in modern traditional performance of our country. Traditional and ethnic instrumentation of the Ukrainians is getting more and more popular and fashionable. Many years of considerable self-sacrificing work of instrument makers as well as Kyiv and Kharkiv kobzar workshops, in particular, K. Cheremsky, T. Kompanichenko, M. Tovkailo, N. Bozhinsky, V. Kushpet, gave valuable result. Y. Illarionov, O. Kurinniy, V. Vikhrenko, S. Salnikov and other outstanding masters of Ukraine create and experiment with ethnic wind music instruments; famous sopilka virtuoso players, teachers, scientists Bozhena Korchinska, Oles Zhuravchak are among them. They are in the vanguard of today's national music performance.

In the educational environment the choice of repertoire and repertoire priorities are made by the conductor of the music ensemble, who also creates instrumentation and arrangement for «his/her» orchestra. Searching and creating interesting concert and teaching orchestra repertoire, enriching timber colours are those things which are always in view of the orchestra conductor. Usage of exotic instruments, and those which belong to foreign cultures is important from this point of view. One of the strategies can be *adding the timbre of ethnic Ukrainian instruments to the orchestra*. We consider gudoks, organistrums, psalteries, sopilkas, floyaras to be perspective in this aspect. This process is many-sided, it requires concentrated directed efforts of practicing musicians as well as masters-constructors, scientific professionals and methodologists, and finding funds and support in production of such instruments. Within the context

of national awareness revival and cultural heritage of the Ukrainians, the issue of traditional music instrumentation, in particular, for orchestra performance as its type, is quite relevant and worthy of reaction and attention of the society.

Довжинець Інна Георгіївна

*докторка мистецтвознавства, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: inna.dov@gmail.com
ORCID 0000-0002-9663-2576*

МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ УКРАЇНЦІВ: РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ

Ключові слова: *музичне середовище; класична музика; музичне життя; музична освіта; фестиваль; регіональні традиції.*

У складних умовах реформування переважної більшості сфер українського життя, питання музичної культури ніби відсуваються на другий план. Проте, майбутнє нації в значній мірі визначає її культурне сьогодення, а отже і музичне середовище як специфічна підсистема в системі соціокультурного досвіду.

Під терміном «музичне середовище» мається на увазі звукове оточення індивіда, що формується у процесі музичної діяльності й охоплює всі складові: творчість, виконавство, розповсюдження та сприйняття. Музичне середовище обумовлюється часо-просторовими чинниками та динамікою соціальних змін.

На макрорівні музичне середовище охоплює всю музично-звукову атмосферу Землі. На макрорівні – це безпосереднє музичне оточення людини в будь-якому місці її перебування, «тут і тепер». До різновидів музичного середовища належить також реальний і віртуальний звуковий простір.

Музичне середовище є нестійким різноморфним утворенням, здатним до різноманітних трансформацій і змін. Водночас, воно є не таким динамічним як, наприклад, музичне життя. Під впливом певних чинників музичне середовище змінюється поступово. Тож, з метою

покращення музичного середовища, слід виявити окремі позиції, які впливають на його стан в сучасному українському суспільстві.

1. Ознакою музично-звукового середовища сьогодення є його агресивний характер. Музика звучить скрізь: в транспорті, кафе, ресторанах, на вулиці, з мобільних телефонів тощо. Переважно, це розважальна або фонова музика досить сумнівної якості, яка домінує над академічним мистецтвом в телевізійному просторі, радіо ефірах, концертних заходах. Зрозуміло, що класична музика є елітарним мистецтвом і не може змагатися з музикою, розрахованою на масове сприйняття. Проте, її відсоток в сучасному музичному житті українців є надзвичайно низьким. Концерти за участі зірок світового академічного мистецтва, документальні фільми про життя і творчість видатних, зокрема українських музикантів, просвітницькі програми транслюються, зазвичай, в найбільш «незручний час» (ранкові та нічні години). Зрозуміло, що кожна людина має можливість обирати своє середовище і, за потреби, прослухати цікавий для неї запис в Інтернеті, або відвідати концерт. Однак, саме культурна політика впливає на характер загального музичного середовища.

2. Класична музика, безумовно, потребує підготованого слухача. Таке виховання починається з дитинства. Сьогодні в загальноосвітніх школах предмет «Музика» взагалі заміщений інтегрованим курсом «Мистецтво», який поєднує музику і образотворче мистецтво. Таким чином істотно зменшуються години музичного виховання, яке, зокрема, включало прослуховування творів класичного мистецтва. Досить нескладним є проведення філармонічних концертів (лекторіїв) для дітей із залученням вихованців музичних шкіл. Такий досвід існував за радянських часів. З одного боку це виховує культуру сприйняття академічного мистецтва у маленьких слухачів, з іншого – дає змогу реалізовуватись тим, хто навчається. Сьогодні у вимогах до атестації викладачів музичних шкіл обов'язковим є наявність учнів-лауреатів і, у прагненні отримати за це бали, викладачі спрямовують своїх вихованців на досить низького рівня комерційні конкурси, які сьогодні так популярні в Україні. Сама атмосфера змагання є не досить сприятливою для дитячої психіки. Більш плідним у творчому сенсі є концертний виступ, тим більше перед однопіснями. Саме ця аудиторія в майбутньому стане слухачами кон-

цертів класичної музики й буде впливати на формування музичного середовища.

3. Запроваджені Міністерством освіти і науки України реформаторські новації в акредитації закладів вищої музичної освіти також не сприяють створенню сприятливого музичного середовища для творчої реалізації викладачів і студентів. Професорсько-викладацький склад значну частину свого часу витрачає на підготовку всілякої документації: програм, планів (які змінюються щороку, або навіть двічі на рік), дистанційної освіти (не тільки з лекційних курсів, але й з предметів фахової підготовки музиканта, які завжди належали до індивідуальної форми навчання), створення особистих кабінетів тощо. Це все виснажує, не залишаючи енергії на творчість, яка передбачає свободу мислення, внутрішній пошук, емоційний підйом. В результаті – зменшення концертних заходів, музичних проєктів. Водночас, стан документації ніяк не визначає рівень підготовки фахівців. Оцінювання діяльності вузів мистецтва та їх рейтингові показники слід встановлювати по практичним результатам: наявності лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів; проведених сольних концертах в місті, області, за кордоном; концертах-звітах тощо.

4. Однією з характеристик музичного середовища є його регіональна належність. В аспекті становлення національного самоусвідомлення важливим є відродження регіональних музичних традицій. Переважно державні і місцеві свята сьогодні відзначаються концертом «open air» із запрошенням естрадних співаків (в провінції, як правило, приїжджих артистів). Рівень таких заходів, зазвичай, досить низький. Значно кращим було б проведення масових заходів з вивченням традиційного танцю, українського пісенного фольклору, народних обрядових дійств із залученням всіх присутніх. Такі форми відпочинку сприятимуть формуванню національної ментальності і музичного середовища регіону.

5. Фактором, що формує музичне середовище є концертне життя. Насиченість гастролями, фестивальними й конкурсними заходами, активна діяльність музичних, театральних, концертних установ, розвинутий менеджмент в сфері організації дозвілля відрізняє столичні міста від провінції. Малі міста України сьогодні, як правило, не мають такого широкого спектру можливостей. На цьому рівні модним

є проведення місцевих фестивалів. Безумовно, заходи, які мають регулярний характер, досить суттєво впливають на формування музичного середовища. Вони значно розширюють слухацьку аудиторію, оскільки статус свята, непересічної події, викликає зацікавленість населення і ті, хто, зазвичай, не відвідує філармонічні концерти, виявляються публікою фестивальных заходів. Розширення аудиторії відбувається також за рахунок залучення слухачів з інших регіонів. Такий музичний туризм (який у повній мірі став альтернативою радянських концертів-звітів регіонів в столиці) є досить плідним у збагаченні музичного середовища. Фестивальні акції є полем комунікації професіоналів і любителів музичного мистецтва, представників різних регіонів і країн. Вони формують музичний смак і виховують свого слухача. Також вони є можливістю презентації місцевих музичних талантів (молодих артистів і колективів), обміну досвідом, розширення творчих контактів, проведення майстер-класів, конференцій тощо. Тому важливо, щоб організацією і змістом таких заходів займались музиканти-професіонали, здатні виявити творчу винахідливість, запропонувати цікаву програму, «вийти за межі» загальноприйнятого, традиційного.

У підсумку важливо зазначити, що музичне середовище це комплекс чинників. «Удосконалення» лише одного з них істотно не змінить оточуючу звукову реальність.

Inna Dovzhynets

*Dr. in Art Studies, Professor at the Department of General
and Specialized Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

e-mail: inna.dov@gmail.com

ORCID 0000-0002-9663-2576

MUSICAL ENVIRONMENT OF THE UKRAINIANS: TODAY'S REALITY

Key words: *musical environment; classical music; musical life; music education; festival; regional traditions.*

Under difficult conditions of reformation in different spheres of Ukrainian life it seems that the problems of music culture are moved

to the background. However, the future of the nation, to a considerable extent, is determined by its today's culture, and it means that by musical environment, too, as a specific subsystem in the system of social cultural experience.

The term «musical environment» means sound surrounding of the individual which is formed in the process of musical activity and includes all the components: creativity, performance, spreading and perception. Musical environment is conditioned by space-time factors and by dynamics of changes in social life.

At the macrolevel musical environment covers all the sound-music atmosphere of the Earth. At the microlevel it is a direct music surrounding of a person at any place, “here and now”. Real and virtual sound spaces are also kinds of musical environment.

Musical environment is a non-permanent rhizomorphous formation which can transform and change in different ways. At the same time, it is not as dynamical as, for example, musical life. Being influenced by certain factors, musical environment changes gradually. So, in order to improve musical environment it is necessary to find out certain points which influence its state in contemporary Ukrainian society.

1. Sound-music environment of today is characterized by its aggressive nature. Music sounds everywhere: in transport, in a café, in restaurants, outside, in cell phones etc. It is mostly entertaining or background music of rather questionable quality, which dominates academic art in television space, on the radio, at concert events. It is clear that classical music is elite art and it cannot stand together with music intended for broad masses. However, its percent in modern music life of Ukrainians is extremely low. Concerts with stars of world academic art, documentary films about the life and creativity of famous, in particular, Ukrainian musicians, educative programs are usually broadcast in the most inconvenient time (morning and night hours). Of course, everyone has a possibility to choose their environment and, if necessary, to listen to the online recording which is interesting for him or to visit a concert. However, it is cultural policy that influences the nature of general musical environment.

2. Surely, classical music requires a prepared listener. Such cultivation starts from the childhood. Today, in comprehensive schools

«Music» subject is even replaced by integrated course «Art», which unites music and fine art. Thus, hours of music education which, in particular, included listening to the compositions of classic art, are reduced considerably. It is not very difficult to hold philharmonic concerts (lecture courses) for children where pupils from music schools can participate. There was such experience in Soviet times. On the one hand it trains small listener to percept and understand academic art, on the other hand, it gives an opportunity for those who study to fulfil their potential. Today, there is a demand for music school teachers' skill certification to have pupils-laureates, and trying to achieve points for this, teachers send their educatees to commercial contests of quite low level which are so popular in Ukraine nowadays. The atmosphere of the competition itself is not very favourable for a child's psyche. Concert performance is more fruitful in terms of creativity, especially when they perform for children of their age. This is the very audience which will become listeners of classical music concerts in the future and will influence the shaping of musical environment.

3. Innovations in accreditation of the institutions of higher musical education enacted by Ministry of Education and Science of Ukraine don't contribute to creation of favourable musical environment for teachers' and students' creative fulfilment. Professors and teaching staff spend most of their time preparing different kinds of documentation: curricula, plans (which are changed once or even twice a year), distance education (not only in lecture courses, but also in subjects of musician's professional training, which have always been taught individually), arranging personal rooms etc. The above-mentioned work makes them exhausted, leaving no energy for creativity which includes free thinking, inner search, lift of emotions. As a result, concert events and music projects are reduced in number. At the same time, the state of documentation doesn't reflect the specialists' training level at all. Estimation of the work of high schools of arts and its rating should be done according to practical results: availability of laureates of international or all-Ukrainian contests; recitals organized in town, region or abroad; reporting concerts and so on.

4. One of the features of musical environment is its belonging to region. Revival of regional music traditions is important in terms of national self-awareness formation. Today mostly state and local holidays are celebrated with an «open air» concert where pop singers (in the

province, as a rule, visiting performers) are invited. The level of such events is usually quite low. It would be much better to organize public events and study traditional dance, Ukrainian song folklore, national ceremonial activity with engagement of everybody present. Such types of having rest would favour formation of national mentality and musical environment of the region.

5. Concert life is a factor which forms musical environment. Rich tour activity, festivals and contest events, active work of musical, theatrical, concert institutions, developed management in the field of leisure organization make capitals differ from provincial towns. Small Ukrainian towns, as a rule, don't have such range of possibilities today. On this level it is fashionable to organize local festivals. Surely, if the event is regular it influences greatly the musical environment. They enlarge the audience as the status of the holiday, unusual action attracts people, and those who usually do not visit Philharmonic concerts become listeners of festival events. The audience is also enlarged due to invitation of listeners from other regions. Such musical tourism (which is quite a good alternative instead of Soviet regional reporting concert in the capital) enriches musical environment very much. Festival actions are space for communication for professionals, art lovers, representatives from different regions and countries. They form musical taste and educate their listener. They also create an opportunity to represent local talented musicians (young performers and bands), to share experience, get new contacts for creativity, to conduct master-classes, conferences and so on. That is why, it is very important to entrust the organization and contents of such events to musicians-professionals who are able to find out creativity, to suggest an interesting program, to "leave the bounds" of generally accepted, habitual.

In conclusion, it should be noted that musical environment is a complex of factors. «Improving» only one of them will not change the surrounding sound reality to a considerable degree.

Енська Ольга Юрїївна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка Сумського державного педагогічного університету ім. А. С.Макаренка, (Суми, Україна)

e-mail: elena.enskaya@gmail.com

ORCID 0000-0001-8860-3495

ЕКОЛОГІЧНИЙ СТАН МУЗИЧНО-ЗВУКОВОГО ПРОСТОРУ І ОСВІТА

Ключові слова: *музична освіта; звуковий простір; музична екологія; музична інформація; роль музикознавства.*

Сьогодні ми живемо в насиченому звуковому просторі, значну частину якого становить музика. В останні десятиліття її частка помітно збільшилася і продовжує зростати в силу інтенсивності технічного прогресу і розвитку системи соціальних комунікацій.

З огляду на той факт, що музика є носієм певного роду інформації, яка, як і будь-яка інша, сприймається людиною не тільки усвідомлено, але й на рівні підсвідомості, її значення як одного з якісних показників загального інформаційного поля не можна недооцінювати. У зв'язку з цим слід говорити про вплив музики на стан і розвиток окремо взятої людини і суспільства в цілому.

Найбільш музика поширена в соціальній сфері, але відомо, що вона з давніх часів використовувалася для лікування будь-яких хвороб. Позитивні результати сучасних наукових досліджень впливу музичного комплексу на організм людини (мелодія, метроритм, гармонія, динаміка, тембр тощо) дозволили сьогодні широко застосовувати класичну музику у медичних цілях (під час лікування фізичних і психічних захворювань).

Відомо, що будь-яке явище може існувати зі знаком «плюс» і зі знаком «мінус» і призводити до протилежних результатів. Музика в цьому відношенні не є винятком. Багато її зразків негативно впливають на людину (наприклад, наукові дослідження доводять руйнівну силу таких напрямів як важкий рок, хеві-метал, панк-рок, хіп-хоп, хорроркор та ін.). Якщо в медицині використання музичних зразків жорстко контролюється, то в повсякденному житті подібний контроль повністю відсутній.

З метою збереження здорового суспільства необхідно, по-перше, стежити, на скільки це можливо, за екологічним станом музичного простору, яке визначається якістю пропонованої масовому споживачеві «їжі», підтримувати його чистоту; по-друге, розвивати музичну освіту на різних її рівнях з метою коригування музичних смаків шляхом розкриття гармонійного світу класичної музики та залучення до нього учнів (цей процес має охоплювати всі ступені загальноосвітньої системи – від дошкільних установ до вищих навчальних закладів). По-третє, для підтримки високого рівня музичної культури суспільства («культура» в даному випадку трактується як «культ світла») необхідно рівномірно розвивати обидві гілки професійної музичної освіти – виконавство і музикознавство, яке створює для першого з них музично-теоретичний фундамент.

Розвиток музичного професіоналізму сприяє поширенню високих музичних зразків і вирішенню проблеми екологічної чистоти музично-звукового простору, від чого залежить духовне і фізичне здоров'я суспільства.

Olena Enska

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor

A. S. Makarenko Sumy National Pedagogical University

e-mail: elena.enskaya@gmail.com

ORCID 0000-0001-8860-3495

ECOLOGICAL STATE OF MUSICAL-SOUND SPACE AND EDUCATION

Key words: *music education; sound space; music ecology; music information; the role of musicology.*

Nowadays we live in a space full of sounds, a significant part of which is music. During the recent decades its percent has increased markedly and continues to grow due to the intensity of technological progress and the development of social communications.

Taking into account that music is a carrier of information, which is perceived by a person not only consciously, but also at the subconscious level, we can't undervalue its importance as one of the qualitative indicators

of the general information field. In this regard, we should talk about the impact of music on the state and evolution of a single person and the whole society.

Music is most widely distributed in the social sphere, at the same time, it has long been used to treat any diseases. The positive results of modern scientific research on the effects of music on the human body (melody, rhythm, harmony, dynamics, timbre, etc.) have allowed the use of classical music for medical purposes (in the treatment of physical and mental diseases).

It is known that any phenomenon can exist with a plus sign and a minus sign and lead to opposite results. Music is no exception. Many of its samples produce a destructive effect on humans (scientific researches show the negative effects of hard rock, heavy metal, punk rock, hip hop, horrorcore, etc.). If in medicine the use of musical samples is strictly controlled, then in everyday life there is no such control.

To keep a healthy society, it is necessary, firstly, to monitor, as far as possible, the ecological state of the musical space, which is determined by the quality of the “food” offered to the mass consumer, and to maintain its purity; secondly, to develop music education at its various levels in order to correct musical tastes by opening the harmonical world of classical music and introducing students to it (this process should cover all levels of the general educational system – from preschool to higher education institutions). Thirdly, in order to maintain a high level of musical culture in society (“culture” in this case is interpreted as the “cult of light”), it is necessary to evenly develop both branches of professional musical education – performance and musicology, which creates the musical and theoretical foundation for the former.

The development of musical professionalism contributes to the spread of high musical samples and to the solution of the problem of ecological purity of musical sound space on which the spiritual and physical health of society largely depends.

Партола Яна Вікторівна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри театрознавства

ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: partola1905@gmail.com

ORCID 0000-0002-5503-2208

**КОНЦЕПТ ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ: ВІД МУЗЕЙНОЇ КОМІСІЇ
МОБ-у ДО МУЗЕЮ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

Ключові слова: *театральний музей; «Березіль»; Лесь Курбас; Харківський театр імені Т. Г. Шевченка.*

1972 року при Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка до 50-річчя колективу було створено музей. Ініціатором та натхненником його заснування виступило подружжя корифеїв театру (березильців від 1928 р.) – Романа Черкашина та Юлії Фоміної. Отримавши підтримку керівництва, вони взялися за укладання музейної колекції, що по сьогодні є унікальним зібранням рідкісних документів, раритетів, покликаних зберігати пам'ять про театральне мистецтво, яке практично не піддається фіксації та музеєфікації.

Шлях до появи театального музею Харківського театру імені Т. Г. Шевченка був довгим і не простим. Сама ідея сягає початку 1923 року, коли 30 січня при щойно створеному Мистецькому Об'єднанні «Березіль» (МОБ-і) виникла музейна комісія (Музком), очільником якої став режисер Василь Василько (члени комісії – Л. Гаккебуш (заступник голови), О. Швачко (секретар комісії), М. Савченко, В. Гайворонський, М. Кононенко, пізніше приєдналися – О. Сердюк, П. Масоха, Д. Демущкий). Здавалося б, ідея колекціонування артефактів театральної культури суперечила авангардним настановам Мистецького Об'єднання, яке торувало шлях у майбутнє, не звертаючи уваги на авторитети минулого. Натомість нагальність створення театального музею та фіксація не лише сучасного мистецького процесу, але й минулої доби вбачали потребою часу і в самій комісії, і в цілому у МОБ-і. Пояснення такої позиції Василь Василько надав у статті «До справи утворення театального музею»: «Народжуються нові форми театру, одні з них виживають, другі зни-

кають назавжди. Одночасно з цим процесом повстання нових форм театру частково перероджується, а то й зовсім вимирає, старий наш побутовий театр. Ця велика доба будівництва мусить бути зафіксована для прийдешніх поколінь»¹.

З гарячим запалом комісія взялася до роботи, не маючи фінансування та спеціального приміщення. Окрім побутово-фінансових проблем Музком зіштовхнувся з недовірою до цієї справи з боку старшого покоління діячів театру, які переважно насторожено ставилися до починань «Березоля» та його мистецького радикалізму, і не наважувалися віддавати свої речі до «Театрального музею при МОБ-і». Попри всі труднощі колекція досить швидко збільшувалася. Вже за рік – 31 грудня 1923 року вдалося організувати першу виставку музейних експонатів, а за три роки, як зазначив В. Василько у згаданій статті, колекція нараховувала до 3000 одиниць.

З переїздом «Березоля» до Харкова музейне зібрання було передано Всеукраїнській Академії Наук, новим керівником став Петро Рулін. Колекція зібрана зусиллями Музейної комісії лягла в основу сучасного Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Досвід березильців у цій справі став прикладом для інших театральних колективів України – якщо не створювати музей, то принаймні зберігати та фіксувати здобутки колективу, упорядковувати архів і вести літопис театрального життя. У самому «Березолі» харківського періоду музей при театрі не було започатковано, хоча не виключаємо, що такі наміри могли існувати, про що зокрема йдеться у статті В. Василька. Столичний статус поставив перед театром ряд інших завдань і музейна справа виявилася не на часі. Подальший розвиток подій – критика репертуарної політики й мистецьких позицій «Березоля», заборона вистав, зняття з посади й арешт керівника театру Леся Курбаса, а згодом арешт і частини творчого складу, виключали будь-які думки про збереження березильської спадщини. У тоталітарні 1930-і роки навіть програмка до вистави могла стати доказом у карній справі. Але березильці зберігали не тільки в пам'яті сторінки історії колективу, ховали й переховували фото, афіші, програмки, п'єси та інші раритети.

¹ Василько-Миляєв В. До справи утворення театрального мистецтва / В. Василько-Миляєв // Нове мистецтво. – К, 1926. № 8. – С. 4.

Можливість оприлюднення матеріальних свідчень легендарної доби театру випаде лише через десятиліття і стане можливим в інших історичних реаліях.

Створенню музею Харківського театру імені Т. Г. Шевченка передувало кілька важливих подій. Вирішальне значення мало святкування 25-ї річниці театру 1947 року. Для очільника театру Мар'яна Крушельницького і колективу було принципово важливим вести літочислення своєї історії від виникнення «Березолу» 1922 року, а не від 1935 року, коли театр отримав нову офіційну назву. При всій двозначності (за висловом Р. Черкашина) ситуації, Крушельницькому вдалося переконати партійне керівництво й відсвяткувати ювілей на державному рівні. Хоча в офіційних урочистостях і документах ім'я засновника театру Леся Курбаса жодного разу не згадувалося, для всіх вирішальним було те, як писав у спогадах Роман Черкашин, що «факт визнання цих календарних дат повертав історичну цінність театральним поколінням березильців»².

Через десять років, 1957 року з Леся Курбаса офіційно були зняті звинувачення та припинена карна справа. Печатку заборон з імені Курбаса було зірвано. Імпульсом, що активізував процес фіксації та збереження духовної і матеріальної пам'яті, став магнітофонний запис спогадів про постановку Лесем Курбасом «Гайдамаків» (1920 р.) зроблений Василем Васильком 1959 року, а в березні 1960 року заслуханий публічно всім творчим складом харківського театру, в т. ч. колишніми березильцями. Крига мовчання навколо імені режисера скресла, його постать і творчість починала все більше цікавити молоде покоління митців. 12 листопада 1961 року в Харківському театральному інституті за ініціативи студентів на чолі зі студентом-режисером Миколою Шейком пройшов перший в Україні вечір пам'яті Леся Курбаса. Як писала Наталя Бондарева, відбулася подія, яка стала початком «руху за реабілітацію режисерських ідей Леся Курбаса, що з'єднала «березильців курбасівського «призову» з поколінням «нових курбасівців», яке ще тільки підіймало голову»³.

² Роман Черкашин, Юлія Фоміна. Ми – березильці. Театральні спогади-роздуми. – Харків : Акта, 2008. – С. 201.

³ Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури : матеріали міжнар. наук. конф. : до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса. – Х., 2012. – С. 76.

Перші творчі вечори та непересічний інтерес молоді стали поштовхом для підготовки збірки «Леся Курбас. Спогади сучасників», що була видана у 1969 р. видавництвом «Мистецтво». Ключова роль в цьому процесі належала Василю Васильку, який взяв на себе обов'язки редагування книги. Упорядником від видавництва був нікому не відомий тоді молодий театрознавець Микола Лабінський і березільці поставилися до нього насторожено (як колись старі актори українського театру до музейної комісії «Березоля»). Участь саме Василька у підготовці спогадів була важливою для всіх інших авторів і певною запорукою невикривленості, неспотвореності редакторськими правками біографії його вчителя і друга. Перший «музейник» «Березоля» став одним із перших ініціаторів реабілітації та оприлюднення мистецького надбання Леся Курбаса й «Березоля», ретельного збирання різноманітних матеріальних і документальних свідчень. Водночас він фіксував і сам процес повернення імені режисера до мистецького простору, уклавши двотомник документальних матеріалів «Шлях створення першої книги «Леся Курбас», де міститься його листування з авторами спогадів, редакцією та всіма причетними до видання. Цей рукопис сьогодні є неоцінним експонатом у музеї театру.

Коли театр готувався до піввікового ювілею ідея створення музею була не просто на часі, а стала логічним продовженням спільних зусиль ентузіастів попереднього десятиліття. Під музей була виділена маленька кімната фойє другого поверху, куди почали зносити унікальні матеріали, які невідомо як збереглися в карколомних історичних катастрофах, попри страх і небезпеку, попри війну й евакуацію. Всі експонати не просто збирали, їх описували та упорядковували, згодом з'явилися теки для документів про кожну виставу, про акторів та режисерів. Сюди передавали сімейні архіви та особисті речі не тільки працівники театру, але й затяті театралі. Суттєву допомогу надали спеціалісти Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, які консультували як описувати та зберігати експонати, як створити виставку (на жаль, перша експозиція, що займала весь другий поверх, не збереглася до нашого часу).

Розбудовуючи музей Роман Черкашин та Юлія Фоміна взяли на озброєння той концепт, який був закладений ще в Музкомі: «Театральний музей мусить стати не тільки місцем де переховувати-

муться театральні експонати, він мусить стати досвідною лабораторією де б режисер, актор, художник, хореограф композитор, театральний машиніст, електротехник, реквізитор, критик, історик і нарешті аматор міг би на конкретних зразках ознайомитися з історією, розвитком і останніми досягненнями тої галузі театру, яка його цікавить»⁴. Зібрані по крихтах унікальні матеріали й документи стали основою багатьох наукових розвідок. Знання, думки, відгуки, спогади, консультації, рецензії, які надавав Роман Олексійович, були неоціненно важливими для багатьох дослідників творчості Леся Курбаса, його акторської та режисерської школи. Спогади, мальовничі усні розповіді про театр, вистави, своїх колег Черкашина і Фоміної були часом набагато ціннішими, ніж мовчазні документи. Навколо музею швидко згуртувалося коло помічників та небайдужих – актори, режисери, театрознавці, студенти.

Одночасно з тим як укладалась колекція березільського періоду, музей поповнювався експонатами постберезільської доби. І в цьому була позиція, яку Роман Черкашин завжди наполегливо відстоював, – надбання Курбаса продовжувалися в його учнях, у виставах театру різних років вже після його усунення. Принцип формування музейного зібрання, який також генетично відсилає до основних засад діяльності Музейної комісії МОБ-у – фіксація сучасного процесу. Юлія Фоміна дбайливо вела літопис нових прем'єр, акторських робіт. 25 років вона була берегинею музею, напевно й самого театру, а сам музей стали називати «дім Юлії».

Силами музею створювалася в театрі не одна виставка. З часом колекція і виставкова діяльність значно розширили свої хронологічні межі й відтворювали історію не лише березільців-шевченківців, а також історію театральної будівлі та історію театального Харкова загалом. 2021 року, в рік 100-ліття театру, самому музею виповнюється 50. Поповнення колекція триває, приміщення давно затісне, час немилосердний до певних експонатів, а музейні технології значно просунулися вперед... На часі створення віртуальної експозиції. Сьогодні в музеї триває робота над оцифруванням матеріалів, щоб зберегти для нащадків артефакти, процес збирання яких сам вже є історією.

⁴ Василько-Миляєв В. До справи утворення театального мистецтва / В. Василько-Миляєв // Нове мистецтво. – К, 1926. – № 8. – С. 4.

IM MEMORIAM

Рощенко Олена Георгіївна

*докторка мистецтвознавства, професорка
кафедри історії української та зарубіжної музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID 0000-0002-6048-6335*

З. Б. ЮФЕРОВА: МУЗИКОЗНАВЧІ «ЗЛЕТИ» (до 90-річчя від дня народження)

Ключові слова: музикознавчий зліт, З. Б. Юферова, харківський текст, моцартознавство, *aria-lamento*, *помах крил*.

Зінаїда Борисівна Юферова (17.9.1931 – 11.10.1999, Харків) була різнобічно обдарованою людиною. Про це свідчить хоча б такий факт в її біографії, що 1948 року 17-річна випускниця середньої школи, блискуче склавши вступні іспити, була прийнята одночасно до Харківського державного університету на факультет іноземних мов і до Харківського музичного училища відразу на дві спеціалізації – фортепіано і музикознавство. Віддавши перевагу музиці вузівському вивченню англійської і німецької мов (пристойне знання яких, втім, завжди складало серйозну опору для професійної діяльності музикознавиці), юна Зінаїда Юферова навчалася у видатних музикантів: по класу фортепіано – в М. Сильванського, по історико-теоретичних дисциплінах – в О. Жука і Е. Польської. То був перший «зліт» Зінаїди Юферової, яка вирішила проблему професійного вибору на користь музичного мистецтва і науки.

Через два роки (замість традиційного чотирирічного навчання), екстерном закінчивши музичне училище як піаністка і музикознавець, Зінаїда Юферова поступила на історико-теоретичний факультет Харківської консерваторії, де вчилася у класика українського музикознавства професора М. Д. Тіца. Отже, знову опинившись перед проблемою вибору, коли було необхідно зупинитися на одній з двох музичних професій, Зінаїда Борисівна свою перевагу віддала музич-

ної науці, назавжди зберігши любов до фортепіано, знаходячи час для гри на інструменті.

Наступний професійний «зліт» відбувся 1955 року, коли, закінчивши «з відзнакою» Харківську консерваторію, Зінаїда Юферова поступила в аспірантуру Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Потрапивши до класу відомого професора – композитора й музикознавця, в той час – завідувача кафедри історії музики КДК Пилипа Омеляновича Козицького, Зінаїда Борисівна вирішила спеціалізуватися по українській музиці. Тож не дивно, що професор Ф. О. Козицький, який протягом 10 років (від 1925 по 1935) викладав в Харківській консерваторії, запропонував аспірантці з першої столиці «харківську» тему – про життя і творчість композитора та музичного критика Володимира Івановича Сокальського. Таким чином, в аспірантський період викристалізувалася та тема, яка визначила наукові та творчі інтереси Зінаїди Борисівни на все життя.

З аспірантського періоду історія української музики, як і музичної культури Харкова, склала найважливішу сферу наукової, публіцистичної і просвітницької діяльності З. Б. Юферової, яка активно працювала не лише на ниві музикознавства, але і краєзнавства (від 1990 – член асоціації краєзнавців, з 1991 – Всеукраїнської спілки краєзнавців). Захищена 1972 року кандидатська дисертація «Видатний діяч української музичної культури композитор і критик В. І. Сокальський (1863–1919)» – один з найзначніших творчих «злетів» в життєтворчості Зінаїди Борисівни – містить узагальнення ретельно зібраних на основі копіткої архівної роботи її автора раніше невідомих матеріалів з історії вітчизняної культури. Положення фундаментального дослідження про спадщину блискучого Дон-діеза, легенду вітчизняної музичної культури рубежу XIX–XX століть, не тільки зберегли актуальність до цього дня, але і мають бути включеними до лекційного курсу з історії української музики. Вміщені в дослідження висновки «волають» про необхідність перегляду багатьох положень історії української музичної культури з урахуванням досягнень «харківського тексту».

Протягом 40 років (від 1959 по 1999 рр.) Зінаїда Борисівна викладала на кафедрі історії музики та кафедрі історії української культури Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (нині –

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), гідно представляючи та розвиваючи традиції вітчизняного історичного музикознавства. Пройшовши шлях професійного становлення від посади викладача до професора, З. Б. Юферова вела такі спеціальні курси як історія української музики, історія західноєвропейської музики, сучасна музика, музична історіографія, керувала лекторською, педагогічною та архівно-бібліографічною видами практики. Під її керівництвом студентами історико-теоретичного факультету захищено 26 дипломних робіт. Зінаїда Борисівна була надзвичайно вимогливим педагогом (про що досі ходять легенди), прищеплюючи студентам любов до вивчення архівних матеріалів, вміння працювати з книгою, виходячи з переконаності в необхідності твердого знання фактологічного та музичного матеріалу як основи основ для узагальнень будь-якого роду.

До кола наукових інтересів Зінаїди Борисівни входили вельми «далекі» сфери історичного музикознавства: проблеми вивчення музичної критики, музичного мистецтва стародавніх цивілізацій, старовинної та сучасної музики. Займаючись вивченням мистецтва І. С. Баха, Г. Ф. Генделя [9; 21; 29], дослідженням ораторіальної творчості котрого Зінаїда Борисівна займалася довгі роки, В. А. Моцарта [19; 20], віденської класичної музикальної школи і Ф. Шуберта [2], розробляючи такі спеціальні галузі музикознавства як бахознавство, моцартознавство, бетховенознавство, Зінаїда Борисівна велику увагу приділяла аналізу творчості М. В. Лисенка [14; 24], Г. Хоткевича [28], І. І. Слатіна [17], М. О. Єщенко [35], харківських композиторів Тараса Кравцова [11], Бориса Яровинського [11], Віталія Губаренка [7; 31], Нінелі Юхновської [15], Віталія Чепеленка [10]. Внесок Зінаїди Борисівни в дослідження музичної культури рідного міста відзначений мистецькою премією імені І. І. Слатіна 1999 року (посмертно).

Наукові праці Зінаїди Борисівни, особливо тепер, коли історія харківської композиторської школи, іменованої Т. С. Кравцовим «великою», переосмислюється заново, особливо актуальні. Адже в них представлено думку сучасника, літописця минулих подій, що залишили свій слід на сторінках журнальної і газетної хронік. Член Спілки композиторів України (від 1975 року), Зінаїда Борисівна із захопленням брала участь у бурхливих творчих дискусіях, прослуховуваннях і об-

говореннях нової музики, що проводилися у залі Спілки по п'ятницях, щиро відгукуючись на те, що відбувається в сучасній їй українській музичній культурі друкованим словом. Розвиток творчої особистості Зінаїди Борисівни, супроводжений подарованими долею новими музикознавчими «злетами», відбувався упродовж всього її життя.

Наприкінці 1990-х років в архівах ХІМ імені І. П. Котляревського Зінаїдою Борисівною при дивних обставинах, значимість яких пізніше була розцінена як доленосна, був знайдений невідомий рукопис. Його автор, ім'я якого на титулі зазначено не було, присвятив свою працю збиранню матеріалів про життя і творчість українського композитора Павла Сениці. Показово, що Зінаїда Борисівна, яка надзвичайно добре знала зміст архіву інституту, досконально вивчивши його протягом десятиліть викладацької роботи, раніше цей рукопис ніколи не бачила, так само, як і найдосвідченіші працівники бібліотеки. Важка стара папка характерного брудно-зеленого кольору під час проведення Зінаїдою Борисівною щорічної екскурсії для студентів-музикознавців по бібліотеці Інституту в буквальному сенсі слова звалилася їй на голову, подібно ньютоніву яблуку. Перед Зінаїдою Борисівною, немов би закликаючи до уваги, розсипалися документи й фотографії далекого минулого. Вражена тим, що сталося, з волоссям, що вибилося з високої зачіски, з вологим поглядом небесно-блакитних очей, в обсипаному шляхетним книжковим пилом строгому костюмі, Зінаїда Борисівна йшла до 17 кабінету, дбайливо притискаючи до себе таємничу папку. Ознайомившись з її змістом, Зінаїда Борисівна тоді ж вирішила, що її обов'язок – розголосити збережені протягом десятиліть таємниці радянської диктатури. Пропустивши крізь власне серце перипетії трагічної долі художника-вигнанця, Зінаїда Борисівна зайнялася подальшим пошуком і вивченням архівних матеріалів про Павла Сеницю [18; 36].

У процесі вивчення архівних матеріалів про злу долю композитора Зінаїда Борисівна виявила документи, які красномовно свідчили про неоднозначну роль у переслідуваннях П. Сениці в минулому високошанованого нею Ф. Е. Козицького. Результатом розчарування, що спіткало Зінаїду Борисівну, яка завжди свято шанувала факти як основу Історії, стало зникнення фотографії поваленого кумира з письмового столу колишньої учениці. Але ж до цього протягом десятиліть

Зінаїда Борисівна, звертаючи погляди до відомого фото, подумки продовжуючи обговорювати з ним хвилюючі питання музичної науки, шкодуючи про ранній відхід з життя Вчителя. У цьому вчинку – один з проявів принциповості, що вирізняла рішучу натуру цієї ніжної та м'якої жінки.

Підготувавши до друку розгорнуту статтю з промовистою назвою «Як Козицький переміг Сеницю та Хоткевича» [36], сприяючи подальшому відродженню імені несправедно забутого композитора, З. Б. Юферова захоплена працювала над монографією, в якій спадщина композитора розглядала в контексті суперечливих процесів розвитку української культури першої половини ХХ століття.

Більше 80 газетних публікацій З. Б. Юферової утворюють своєрідний літопис музичного життя Харківщини протягом 40 років. Для Зінаїди Борисівни було необхідно потребою в душі кращих традицій критики минулого супроводити відвіданий нею концерт газетною (журнальною) статтею. Важкими переживаннями обернулися для неї «лихі» 1990-ті роки, коли редакції харківських газет раптово перестали цікавитися критичними відгуками на концертне життя міста, віддаючи перевагу публікації реклами, оголошень, анекдотів. Відкинуті газетними редакціями статті в прямому сенсі слова були оплаканими їх автором.

З. Б. Юферова – автор багатьох радіо і телепередач; активно виступала з публічними лекціями. Складені нею анотовані бібліографічні покажчики-картки (зберігаються в бібліотеці ХНУМ імені І. П. Котляревського) узагальнюють відомості про видання, присвячені історії української музики за напрямками: українські композитори ХХ ст.; харківські композитори; українські музикознавці; харківські музикознавці; український оперний театр.

Символічно, що останнім у спадщині З. Б. Юферової став лаконічний нарис «Помах крил». Останній музикознавчий «зліт» перетворився на помах крил... Гранично лаконічний матеріал являє собою свого роду розгорнутий план (тези) виступу її автора на Міжнародному симпозіумі, який відкрився 20-го вересня 1999 року в рамках фестивалю, присвяченого Генрі Перселлу. Виступ Зінаїди Борисівни на цьому тріумф «інтелекту і краси» (під таким девізом проходив симпозіум) вже не відбувся...

Остання робота Зінаїди Борисівни – тонкий аналіз передсмертної арії-lamento Дідони з опери Генрі Перселла. Нарису передує епіграф «У душі своїй мене бережи, але смерть забудь» – переклад ключової фрази героїні з її прощальної арії: «Remember me, But ah! forget my fate». Арію Дідони Зінаїда Борисівна характеризує таким чином: «Це передсмертна скарга покинутої героїні, яка воліє піти з життя, лебедина пісня, в якій сконцентрована, сконденсована вся сила її чистого кохання...» [3].

Останній нарис Зінаїди Борисівни за смисловою напруженістю, концентрації ідей, лаконізму і емоційній глибині подібний оперним «передсмертним аріям – лебединим пісням» (за висловом автора нарису). Як і оперні арії прощання, стаття виникла «на краю (на рубежі) життя і смерті»: дослідниця, як і героїні настільки улюблених нею опер XVII століття, немов би готувалася «перейти Рубікон», висловившись «в останній раз особливо сильно, значно». Подібно до того, як, на думку автора цитованої роботи, розвиток музичної дії в опері «Дідона і Еней» спрямовується до однієї потужної кульмінації – передсмертної aria-lamento Дідони, так і останні роздуми Зінаїди Борисівни стали тим прощальним «помахом крил», що завершили її науково-творчий шлях. Як і арія Дідони, останній розчерк пера Зінаїди Борисівни являє собою «навіть не точку золотого перетину, а генеральний перелом у самому кінці твору, після чого – кінець Дідони, опері – нічого не залишається, крім заключного хору-епітафії» [3]. Прощальний слова Дідони – «У своїй душі мене бережи, але смерть забудь», трактовані Зінаїдою Борисівною як епіграф роботи, що опинилася останньою, в даному контексті сприймаються як заповіт.

ЛІТЕРАТУРА

1. Юферова З. Б. Амагорський рух в Харкові на рубежі ХІХ–ХХ сторіч // Харківські асамблеї : міжнар. муз. фест. Харків, 1993. С. 21–33.
2. Юферова З. Б. Венская классическая школа и Шуберт // Шуберт и шубертианство : зб. ст. Харьков. 1994 (1 д. а.).
3. Юферова З. Б. Взмах крыльев // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. /Харків. держ. ун-т мистецтва ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 11. С. 386–390.

4. Юферова З. Б. В. І. Сокальський – митець-демократ // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. Київ, 1965. С. 121–170.
5. Юферова З. Б. Видатний композитор і музичний критик. До 95-річчя з дня народження В. І. Сокальського // Радянська культура. 1958. 18 трав.
6. Юферова З. Б. Видатний діяч української культури. До 100-річчя з дня народження В. І. Сокальського // Радянська культура. 1963. 30 травня.
7. Юферова З. Б. «Возвращенный май». Новая опера В. Губаренко // Музыкальная жизнь. 1975. № 20. С. 4–5.
8. Юферова З. Б. Выдающийся просветитель-музыкант (К 100-летию со дня рождения В. Сокальского) // Советская музыка. 1963. № 12. С. 22–28.
9. Юферова З. Б. Героїчне в доробку Г. Ф. Генделя (до 300-річчя народження) // Музыка. 1985. № 1. С. 15–16.
10. Юферова З. Б. Дебют композитора (В. Чепеленко та його твори) // Музыка. 1978. № 5. С. 11.
11. Юферова З. Б. Два авторських концерти. Б. Яровинський. Т. Кравцов // Музыка. 1972. № 5.
12. Юферова З. Б. Две оперы Германа Жуковського («Волжская баллада» и «Один шаг до любви») // Музыкальная жизнь. 1975. № 2.
13. Юферова З. Б. Дон-Диез «Южного края»: золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского : монография / ред. Е. Г. Рощенко (Аверьяновой). Харьков : С. А. М, 2014. 404 с.
14. Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» // Українське музикознавство. Київ, 1992. Вип. 27. С. 120–137.
15. Юферова З. Б. Звіт у столиці: Авторський вечір харківського композитора Н. Юхновської (Москва, Всесоюзний будинок композиторів) // Музыка. 1982. № 3. С. 4.
16. Юферова З. Б. З історії слов'янських музичних зв'язків. Сюїта «Зліт соколів слов'янських» В. І. Сокальського // Українське музикознавство. Київ, 1967. Вип. 2. С. 103–117.
17. Юферова З. Б. І. І. Слатін: особистість, значення. Уроки історії // Музыкально-театральна освіта на Україні: історичні та методологічні аспекти. Харків. 1998.
18. Юферова З. Б. Композитор Павло Сениця і Харків // Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва : зб. ст. /Харків. ін-т мистецтва ім. І. П. Котляревського. Харків, 1999. С. 30–32.

19. Юферова З. Б. К проблеме романтической моцартианы // Аспекти історичного музикознавства : зб. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 1998.
20. Юферова З. Б. К проблеме романтической моцартианы // Моцарт: пространство сцены. Москва, 1998. С. 75–84.
21. Юферова З. Б. К проблеме интерпретации Библии в музыкальном искусстве (на материале ораторий Г. Ф. Генделя) // Отечественная культура XX века и духовная музыка. Ростов-на-Дону. 1990.
22. Юферова З. Б. Музыка Німеччини у критичній спадщині В. Сокальського // Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення : зб. ст. за матеріалами міжнар. симпоз. Київ, 1998. С. 153–163.
23. Юферова З. Б. На ниві рідної культури // Музика. 1988. № 6. С. 24–25.
24. Юферова З. Б. Народно-массовые сцены оперы Лысенко «Тарас Бульба». Некоторые особенности тематизма, драматургии, композиционной структуры // Вопросы искусствознания. Научные и методические работы ХИИ. Харьков. 1969.
25. Юферова З. Б. Нова музика // Музика. 1997. № 5.
26. Юферова З. Б. Під псевдонімом Дон-Дієз // Культура і життя. 1988. 22 трав.
27. Юферова З. Б. Про Велику Вітчизняну («Альпійська балада» В. Губаренка, «Волзька Балада» Г. Жуковського, «Балада війни» О. Білаша) // Музика. 1985. № 3. С. 10.
28. Юферова З. Б. П'ять листів Гната Хоткевича до Павла Сениці: публікація, вступ, коментарі // Дивосвіт Гната Хоткевича. Харків. 1998.
29. Юферова З. Б. Ранні ораторії Г. Ф. Генделя та їх роль в становленні жанру // Матеріали ювілейної наук.-метод. конф. Харків. 1997.
30. Юферова З. Б. Романи Володимира Сокальського // Романи / В. Сокальський ; упоряд. З. Б. Юферова. Київ, 1991. С. 3–6.
31. Юферова З. Б. Сквозь пламя революции (Опера В. Губаренко «Сквозь пламя» в Донецком оперном театре) // Музыкальная жизнь. 1977. № 11. С. 6–7.
32. Юферова З. Б. Симфонія соль-мінор В. Сокальського. Київ : Муз. Україна, 1967. 41 с.
33. Юферова З. Б. Філософсько-естетичні питання у ранніх статтях В. Сокальського // Українське музикознавство. Київ, 1969. Вип. 4. С. 171–180.

34. Юферова З. Б. Харківська опера та відділення РМТ в критичній спадщині В. Сокальського // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / Харків. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 206–222.
35. Юферова З. Б. Широкий спектр (про діяльність М. О. Єщенко) // Музика. 1983. № 6. С. 30.
36. Юферова З. Б. Козицький переміг Сеницю та Хоткевича // Музика. 2000. № 1/3. С. 32–35.

Olena Roschenko

Dr. in Art Studies, Professor

of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

ORCID 0000-0002-6048-6335

Z. B. YUFEROVA: MUSICOLOGICAL «TAKEOFFS»

(To the 90th anniversary of her birth)

Key words: *musicological take-off; Z. B. Юферова; Kharkiv text; Mozart studies; aria-lamento; waving wings.*

Zinaida Yuferova (17.9.1931 – 11.10.1999, Kharkov) was a multi-talented person. This is proven at least by the fact from her biography that in 1948 the 17-year-old secondary school graduate, having passed her entrance examinations brilliantly, was admitted both to the Faculty of Foreign Languages at Kharkov State University and to the Music College of Kharkov to study piano and history of music. Young Zinaida Yuferova, having preferred the study of English and German in higher education (a decent knowledge of which, however, has always been a major support in musicology for her professional activities), studied under outstanding musicians: in piano class with N. Silvansky and in historical and theoretical subjects with A. A. Zhuk and E. S. Polska. The first «takeoff» of Zinaida Yuferova, who solved the problem of professional choice in favor of musical art and science, began.

Two years later (instead of the traditional four-year training), having graduated from Kharkov music college as a pianist and musicologist, Zinaida Yuferova entered the historical and theoretical department of

the Kharkov Conservatory, where she studied in the class of the classic of Ukrainian musicology Professor M. Titz. So, once again faced with the problem of choice, when it was necessary to choose one of two musical professions, Zinaida Borisovna gave her preference to music science, forever keeping her love for the piano, finding time to play the instrument.

The next professional «takeoff» was in 1955, when, having graduated «with honors» from the Kharkov State Conservatory, Zinaida Yuferova entered the post-graduate program of the Kiev State Conservatory named after P. Tchaikovsky. She was instructed by the renowned professor Philip Kozitsky, a composer and musicologist, and at that time head of the Music History Department of the Conservatory to specialize in Ukrainian music. Not surprisingly, Professor Kozitsky, who taught at Kharkov Conservatory for 10 years (from 1925 to 1935), offered the graduate student from the first capital a «Kharkov» topic – life and work of the composer and music critic Vladimir Sokalsky. Thus, in the postgraduate period there was shaped the theme that determined the scientific and creative interests of Zinaida Yuferova not only for many years, but for life.

Since postgraduate period the history of Ukrainian music as well as musical culture of Kharkiv formed the most important area of her scientific, journalistic and educational activities. She was active not only in musicology but also in study of local lore (since 1990 – member of Association of local lore scholars, since 1991 – All-Ukrainian Union of local lore scholars). D. thesis «Outstanding figure of Ukrainian musical culture composer and critic V. I. Sokalsky (1863–1919)», defended in 1972, is one of the most significant creative «risers» in Zinaida Yuferova life and contains generalizations of unknown materials of Ukrainian culture history that were collected carefully on the base of laborious archival work of its author. The regulations of the fundamental study of the heritage of the brilliant Don-Diez, a legend of the national musical culture at the turn of the XIX–XX centuries, are not only still relevant today, but also should be included in the lectures on the history of the Ukrainian music. The conclusions contained in the study «call for» the need to revise many provisions of the history of Ukrainian musical culture with the advantages and achievements of «Kharkiv text».

For 40 years (from 1959 to 1999) Zinaida Yuferova taught at the

Department of Music History and Department of Ukrainian Culture History in Kharkov I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts (now Kharkov I. P. Kotlyarevsky National University of Arts), she worthily represented and developed traditions of the national historical musicology. She began her career as a professor and led such special courses as History of Ukrainian Music, History of Western European Music, Modern Music and Music Historiography. She also was responsible for lecturing, teaching and archival bibliographic practice. Zinaida Yuferova was an unusually exacting teacher (there are still legends about her), instilling in the students love for studying archival materials and the ability to work with books, based on her conviction of the need for a solid knowledge of facts and musical material as the basis for generalizations of any kind. Under her guidance, students of the History and Theory Department defended 26 diploma works.

The range of Zinaida's Yuferova's scientific interests included very «distant» areas of historical musicology: issues of studying musical criticism, musical art of ancient civilizations, ancient and contemporary music. Studying the art of Johann Sebastian Bach, Georg Frirdrich Handel [9; 21; 29], whose oratorio works Zinaida Yuferova studied for many years, W. A. Mozart [19; 20], the Vienna classical school of music and F. Schubert [2], Zinaida Yuferova was a great specialist in musicology, developing such special areas as Bachology, Mozartology and Beethovenology, and she paid much attention to the analysis of the works of M. V. Lysenko [14; 24], G. Hotkevich [28], I. I. Slatin [17], M. A. Yeschenko [35], Kharkiv composers Taras Kravtsov [11], Boris Yarovinsky [11], Vitaly Gubarenko [7; 31], Ninel Yukhnovskaya [15], Vitaly Chepelenko [10]. Zinaida Yuferova's contribution to the study of the musical culture of her native city was noted with the 1999 I. I. Slatin Creative Award (posthumously).

Zinaida Yuferova's scientific works, especially now that the history of the Kharkov compositional school called T. Kravtsov's «great» is being reconsidered anew, are especially relevant. Because they present the opinion of contemporary, chronicler of the past events that left their mark on the pages of magazine and newspaper chronicles. A member of the Union of Composers of Ukraine since 1975, Zinaida Yuferova passionately participated in creative discussions and auditions of new music held in

the Union on Fridays, sincerely responding to what was happening in contemporary Ukrainian musical culture with her printed word.

The development of Zinaida Yuferova's creative personality, accompanied by new musicological «takeoffs» given by fate, continued throughout her life.

At the end of the 1990s in the archives of Kotlyarevsky Institute Zinaida Yuferova under strange circumstances, discovered an unknown manuscript the significance of which was later regarded as fateful. Its author, whose name was not mentioned on the title page, dedicated his work to the collection of materials about the life and works of Ukrainian composer Pavel Senitsa. It should be mentioned that Zinaida Yuferova, who knew the contents of the Institute's archives very well, having studied them thoroughly during her decades of teaching, had never seen this manuscript before, nor had the most experienced library staff ever noticed it before. During one of Zinaida Yuferova's annual excursions for musicology students through the Institute's library, the heavy old file of a distinctive dirty green color literally fell on her head, like a Newton's apple. Zinaida Yuferova found scattered documents and photographs of the distant past, as if they were calling for attention. Shocked by what had happened, with a lock of hair detached from her high hairdo, with a moist look in her sky-blue eyes, in her austere suit, sprinkled with noble book dust, Zinaida Yuferova walked to study 17, carefully clutching the mysterious file to her chest. Familiarizing herself with its contents, Zinaida Yuferova then decided that it was her duty to make public the mysterious materials, unknown for decades the secrets of the Soviet dictatorship. Having established the name of the author encrypted in the text of the manuscript, who, with the threat to her life, collected some information about the life and work of the disgraced Ukrainian composer, having passed through her own heart the peripeteia of the tragic fate of the artist-exile, Zinaida Borisovna was engaged in further collection and study of archival materials about Pavel Senica [18; 36].

In the process of studying the archival materials about the wicked fate of the composer, Zinaida Borisovna discovered documents that eloquently testified to the far from unflattering role in the persecution of P. Senica by P. Kozitsky, who she had once so venerated. The result of the disappointment that befell Zinaida Yuferova, who had always so saintly revered facts as the basis of History, was the disappearance of the photograph of the defeated

idol from the desk of his former pupil. And before that, for decades, Zinaida Yuferova, turning her gaze to the famous photo, mentally continuing to discuss the questions of musical science that worried her, invariably regretted the early passing of her Teacher. This deed is a manifestation of the principled nature that distinguished the resolute nature of this gentle and gentle woman.

Having prepared for print a detailed article with the eloquent title «How Kozitsky overcame Senitsa and Hotkevich» [36], contributing to the revival of the name of unjustly forgotten composer, Z. Yuferova passionately worked on a monograph, in which she considered the heritage of composer in the context of the controversial processes of development of Ukrainian culture of the first half of the 20th century.

More than 80 newspaper publications by Z. Yuferova form a unique chronicle of musical life in Kharkov region for 40 years. For Zinaida Yuferova it was extremely important, in the spirit of the best traditions of criticism of the past, to write a review of the concert she attended for a newspaper (journal) article. The «dashing» 1990s, when the publishers of Kharkov newspapers suddenly stopped being interested in critical reviews of the concert life of the city, giving preference to the publication of advertisements, announcements and jokes, were a difficult experience for her. The articles rejected by the newspaper publishers were literally lavished on their author.

She is the author of many radio and television programs and she gave many public lectures. Her annotated bibliographic index cards (kept in the library of KhNUI named after I. P. Kotlyarevsky) summarize the information about publications devoted to the history of Ukrainian music in the following directions: Ukrainian composers of the 20th century; Kharkov composers; Ukrainian musicologists; Kharkov musicologists; Ukrainian opera theater.

It is symbolic that the last in the heritage of Z. Yuferova was a small work «A Flap of Wings». The last musicological take-off turned into a flap of wings. The extremely concise material is a kind of expanded plan (theses) of the author's speech at the International Symposium, which opened on September 20, 1999, as part of the festival dedicated to Henry Purcell. Zinaida Yuferova's speech at this triumph of «intellect and beauty» (that was the motto of the symposium) did not take place...

Zinaida Yuferova's last work is a subtle analysis of Didon's lamento aria from Henry Purcell's opera. The essay is preceded by the epigraph «Keep me in your soul, but forget my death», a Russian translation of the heroine's key phrase from her farewell aria: «Remember me, but ah! forget my fate». Zinaida Yuferova characterizes Didon's aria as follows: «It is a deathbed complaint of an abandoned heroine who wishes to depart from life, a swan song in which all the power of her pure love is concentrated, condensed...» [3].

Zinaida Yuferova's last essay is similar to opera «death arias – swan songs» in its semantic intensity, concentration of ideas, brevity and emotional depth. Like opera arias of farewell, the article arose «on the edge (at the border) of life and death»: the researcher, like the heroines of her beloved operas of the 17th century, as if she was preparing «to cross the Rubicon» by speaking for the last time especially strongly, significantly. Just as, according to the author of the work, the development in the opera «Didon and Aeneas» rushes to one powerful, conquering climax – Didon's death aria-lamento, so Zinaida Borisovna's last reflections became that farewell «flap of wings» that completed the researcher's scientific and creative path. Like Didon's aria, Zinaida Yuferova's final stroke of her pen represents «not even the point of the golden section, but the general break at the very end of the work, after which – the end of Didon, of the opera – there is nothing left but the final chorus-epitaph» [3]. Farewell words of Didon – «In your soul keep me, but forget death», interpreted by Zinaida Yuferova as an epigraph of the work, which turned out to be the last, in this context are perceived as a testament.

Сутулова Наталія Олександрівна

старший викладач кафедри спеціального фортепіано

ХНУМ імені І. П. Котляревського

ORCID 0000-0001-6711-5003

ЖІНКИ-КОМПОЗИТОРКИ

Ключові слова: *жінки-композиторки; НСКУ; Національна спілка композиторів України.*

Жінки-льотчиці, підводниці і космонавтки, гонщиці та дресирувальниці, поетеси, драматургині, скульпторки й художниці – які тільки професії, суто чоловічі, на перший погляд, не опанувала жінка. І звісно ж, жінки не залишились осторонь від всіх галузей музичного мистецтва – від виконавства й музикознавства до композиторської та диригентської творчості. Варто зазначити, що кількісна перевага чоловіків у сфері композиторської діяльності обумовлена об'єктивними обставинами, пов'язаними, перш за все, з місцем і роллю жінки в суспільстві та родині. Тому шлях жінок до композиторства був набагато більш тернистим і довгим на відміну від чоловіків, достатньо згадати лише заборону на музичну освіту, що в тій чи іншій формі тривала аж до кінця позаминулого століття. Залишається тільки радіти тому, що в сучасних умовах це співвідношення стрімко змінюється.

Вищенаведене є також причиною досить малої кількості відомостей щодо біографічних даних, друкованих нотних видань тощо і, як наслідок, дещо недостатньої популярності творчої спадщини композиторок. Тому при зверненні до творчості сучасної жінки-композитрки цілком природнім є бажання ще і ще раз відстежити шлях розвитку жіночої творчості в історичній ретроспективі.

Отже згадаймо лише декілька видатних постатей та найбільш значущих фактів, що з ними пов'язані. Одною з перших відомих авторок була Касія Константинопольська, що жила у десятому столітті – грецька черниця, засновниця першого монастиря в Константинополі. Поетеса, гімнографка, композиторка, чий пісні виконуються досьогодні.

Гільдегарда Бінгенська (1098–1179) – черниця, натуралістка, письменниця, композиторка. До наших часів дійшли біля вось-

ми її композицій, найвідоміші серед яких – пьєси про моральність «Церковна сила» та «Гра сил». Перша серед жінок-композиторок, біографія якої відома. Була офіційно канонізована наприкінці XVII-го століття. У 2001 році шведський фолк-рок гурт випустив альбом «Гільдегарда фон Бінген», що містить в собі інтерпретації творів композиторки.

У XVII-му столітті поряд із такими корифеями доби Барокко, як Антоніо Вівальді, Клаудіо Монтеверді, Франсуа Куперен постає італійська співачка Барбара Строцці, відома безліччю своїх мотетів і мадригалів. Вона стала першою жінкою, що наважилась публікувати свої твори поодиночі, а не в збірках, та ще й під своїм власним ім'ям.

Австрійська композиторка й піаністка Маріанна Мартінес – вихованка П'єтро Метастазіо, учениця Йозефа Гайдна. Її ранньокласичні кантати і ораторії були вельми популярними свого часу, а В. А. Моцарт часто відвідував музичні вечори в домі Мартінес і навіть складав фортепіанні сонати для сумісного їх виконання з Маріанною.

Блискуча концертуюча піаністка й композиторка Марія Шимановська, провісниця Ф. Шопена, творчістю якої захоплювався Й. Гете. Першою серед численних віртуозів XIX ст. виконувала всі концертні програми напам'ять. Мати трьох дітей, її донька вийшла заміж за Адама Міцкевича. В її спадку, зокрема, перші концертні фортепіанні етюди й ноктюрни.

Епоха романтизму пов'язана і з такими іменами як співачка, піаністка і композиторка Фанні Гензель, яка значною мірою впливала на творчість молодшого брата Фелікса Мендельсона-Бартольдї, та Клара Шуман – виконавиця і популяризаторка творів свого чоловіка, також першою виконувала фортепіанні твори Й. Брамса. Авторка фортепіанних пьєс, фортепіанного концерту, каденцій до концертів Моцарта і Бетховена, низки пісень, викладачка Франкфуртської консерваторії. До речі, цікавий факт – батько Фанні був проти її професійної кар'єри, віддаючи перевагу одруженню, тоді як батько Клари, фортепіанний педагог Ф. Вік, навпаки – був проти заміжжя, вважаючи, що воно похоче виконавський талант доньки. На честь Фанні Гензель було названо астероїд, а 14 листопада 2021 року на 216-ту річницю з дня народження Google присвятив їй дудл, тобто анімовану заставку.

Французська піаністка, перша в історії професорка фортепіано Луїза Фарранк (1842–1872), творчість якої цінували Шуман, Берліоз, Шопен і Лист, є авторкою фортепіанних пьес, трьох симфоній, низки камерних ансамблів. Після смерті доньки Вікторини (1826–1859) покинула концертну діяльність і більше не писала музики, зосередившись на підготовці та виданні антології творів для клавішних XVI–XIX ст. – «Скарбниця піаністів» у 23-х томах. Спадщина Луїзи Фарранк довгі роки залишалась в забутті, й лише останнім часом її фортепіанні та камерні твори отримали друге життя й активно виконуються.

Емі Біч (1867–1944) – перша американська жінка – професійна композиторка, піаністка, членкиня так званої Бостонської шістки. Чоловік дозволив їй давати один концерт на рік, але після його смерті 1910 року вона відновлює активну концертну діяльність, що не припинялась до кінця її життя.

З початком XX століття заборони і забобони поступово відходять у минуле, і кількість жінок в композиторській спільноті починає зростати.

У Франції Жермен Тайфер – єдина жінка в складі Французької шістки. У Великобританії – очільниця Гільдії композиторів Елізабет Маконкі та композиторка й диригент Рут Джипс – засновниця Лондонського репертуарного оркестру. У Фінляндії – Кайя Сааріаго, яку ставлять в один ряд з Яном Сибелиусом.

В сучасній Японії – Йоко Кано, відома перш за все як автор музики до аніме. У своїй творчості вона поєднує традиції класичної симфонічної та сучасної електронної музики. А також віртуозна джазова піаністка, клавішниця й композиторка Хіромі Уехара.

Серед представниць сучасного українського композиторського цеху такі знані імена як Марія Завалішина, Юдіф Рожавська, Людмила Левітова, Богдана Фільц, Леся Дичко, Людмила Юріна – голова асоціації «Жінки в музиці». Зокрема харківська композиторська школа по праву пишається віртуозними творами Людмили Шукайло, що входили до обов'язкових програм Міжнародного конкурсу піаністів імені В. Крайнева; поетикою і романтичним відзеркаленням явищ сьогодення в творчості Олени Гнатовської; сміливістю сучасної музичної мови в музиці Валентини Дробязгіної; яскравою музикою до театральних вистав і зворушливою лірикою в піснях та поезіях

Ірини Губаренко. На превеликій жаль, останні три мисткині дуже рано пішли з життя.

Знайомлячись з темою жінок-композиторок, можна дійти висновку про те, що їх постаті і творчість все ще чекають на допитливих дослідників і майстерних виконавців. В цьому сенсі дуже вдалою і доречною уявляється масштабна ініціатива, що її нещодавно втілила в життя 28-річна вчителька музики з Валенсії Сакіра Вентура. Проєкт по створенню інтерактивної мапи з творами жінок-композиторок має на меті нагадати про видатних жінок, чий внесок в музику століттями применшували або ігнорували через гендерну нерівність та упереджене ставлення. На мапі (<https://svmusicology.com/mapa/>) представлено 530 композиторок з усього світу з посиланнями на звукові файли, Зараз в роботі ще один перелік на 500 імен.

«Ми ніколи не відводили їм того місця в історії, якого вони заслуговують», – говорить Сакіра Вентура.

Natalia Sutulova

*senior lecturer at the Department of Special Piano
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0001-6711-5003*

WOMEN COMPOSERS

Key words: *women composers; National Union of Composers of Ukraine.*

Airwomen, submariners, astronauts, racers and handlers, poets, playwrights, sculptors and artists – there are professions, purely male at first glance, that women did not master. Obviously, women did not stay away from all spheres of music art – from composers and musicology to composing and conducting. It should be noted that the quantitative predominance in the sphere of composition is due to circumstances related to the role of women in society and the family. Therefore the path of women to composition was much longer and more thorny compared to men. The ban on music education in different forms lasted till the end of the previous century. It remains only to rejoice the fact that Nowadays in our conditions it is changing rapidly.

Everything mentioned above is also the reason for the rather small amount of information about biographical data, music publications, etc. and, as a consequence, the insufficient popularity of the creative heritage of female composers. Therefore, referring to the work of a modern woman composer, it is quite natural to wish to trace the path of development of women's art in historical retrospect again and again.

So let's mention a few prominent figures and the most significant facts related to them. One of the first known authors was **Cassia** of Constantinople, who lived in the tenth century – a Greek nun, the founder of the first monastery in Constantinople. Poet, hymnographer, composer, whose songs are performed Nowadays.

Hildegard of Bingen (1098–1179) – naturalist, writer, composer. About eight of her compositions have survived, the most famous of which are the plays on morality “Church Force” and “Game of Forces”. The first among women composers, whose biography is known. It was officially canonized in the late 17th century. In 2001, the Swedish folk-rock band released the album “Hildegard von Bingen”, which contains interpretations of the works of the composer.

In the 17th century, along with such luminaries of the Baroque era as Antonio Vivaldi, Claudio Monteverdi, Francois Couperin, appeared the Italian singer **Barbara Strozzi**, known for her number of motets and madrigals. She was the first woman to dare to publish her works alone, not in collections, and even under her own name.

Austrian composer and pianist **Marianne Martinez** was a student of Pietro Metastasio and Josef Haydn. Her early classical cantatas and oratorios were very popular at the time, and Mozart often attended musical evenings at the house of Martinez and even composed piano sonatas for performing with Marianne.

Brilliant concert pianist and composer **Maria Szymanowska**, performer of F. Chopin, whose work was admired by J. Goethe. The first among the many virtuosos of the 19th century performed all concert programs by rote. A mother of three, her daughter married Adam Mickiewicz. In her legacy there are first concert piano etudes and nocturnes.

The Romantic era is also associated with names of **Fanny Hansel** – singer, pianist and composer, who influenced the work of Felix Mendelssohn-Bartholdy's younger brother, and of **Clara Schumann**, her husband's

pieces performer and popularizer. Author of piano pieces, piano concerto, cadences for concerts of Mozart and Beethoven, a number of songs, a teacher of the Frankfurt Conservatory. By the way, an interesting fact is that Fanny's father was against her professional career, preferring to get married, while Clara's father, piano teacher F. Wieck was against marriage, believing that it would bury his daughter's performing talent. An asteroid was named after Fanny Hensel, and on November 14, 2021, on the 216th anniversary of her birth, Google dedicated a doodle, an animated screensaver.

The French pianist, the first professor of piano in history **Louise Farrank** (1842–1872), whose work was appreciated by Schumann, Berlioz, Chopin and Liszt, is the author of piano pieces, three symphonies, and a number of chamber ensembles. After the death of her daughter Quiz (1826–1859) she reduced concert activities and no longer wrote music, focusing on the preparation and publication of an anthology of works for piano of the 16th–19th centuries – “Treasury of pianists” in 23 volumes. Louise Farrank's legacy has been forgotten for many years, and only recently have her piano and chamber works gained a second life and are being actively performed.

Amy Beach (1867–1944) is the first American woman who became a professional composer, pianist, and a member of the so-called Boston Six. Her husband allowed her to give one concert a year, but after his death in 1910 she resumed her active concert activities and it did not cease until the end of her life. With the beginning of the 20th century, prohibitions and superstitions gradually faded into the past, and the number of women in the compositional community started growing.

In France, **Germain Tyfer** is the only woman of the French Six. She is the head of the Guild of Composers Elizabeth Maconki In Britain. The composer and conductor **Ruth Gyps** is the founder of the London Repertory Orchestra. In Finland there is **Kaya Saariago**, who is placed near with Jean Sibelius.

In modern Japan there is **Yoko Kano**, who is known primarily as the author of music for anime. She combines the traditions of classical symphonic and modern electronic music in her work. As well as virtuoso jazz pianist, keyboardist and composer **Hiromi Uehara**.

Among the representatives of the modern Ukrainian composers there are such well-known names as **Maria Zavalishyna, Yudif Rozhavska, Lyudmyla Levitova, Bohdana Filts, Lesya Dychko, Lyudmyla Yurina** – Chairman of the Women in Music Association Ukraine. The Kharkiv School of Composers is proud of the virtuoso works of **Lyudmila Shukailo**, which were included in the lists of mandatory programs of the International Piano Competition. V. Krainev. Proud of the poetics and romantic reflection of the phenomena of the present in the works of **Olena Hnatovska**, the boldness of modern musical language in the music of **Valentina Drobyazgina**, bright music for theatrical productions and moving lyrics in the songs and poetry of **Irina Gubarenko**.

Unfortunately, the last three artists died very early. Getting acquainted with the topic of women composers, we can conclude that their figures and work are still waiting for inquisitive researchers and skilled performers. At this point, a large-scale initiative that was recently implemented by a 28-year-old music teacher from Valencia, Sakira Ventura, seems to be very successful. The project of creating an interactive map with works of women composers aims to remind of prominent women whose contributions to music have been downplayed or ignored for centuries due to gender inequality and prejudice.

The link <https://svmusicology.com/mapa/> presents 530 composers around the world with links to audio files, Now there is another list of 500 names being created.

“We have never given them the place in history they deserve,” says Sakira Ventura.

ЕПІЗОДІЯ 1. Музична і театральна освіта

Жаркова Валерія Борисівна

*докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії
світової музики Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, (Київ, Україна)
e-mail: valerie.zh@gmail.com
ORCID 0000-0002-3706-3481*

«ІСТОРІЯ МУЗИКИ» ЯК ДИСЦИПЛІНА ХХІ СТОЛІТТЯ: ВІД «ІСТОРІЇ МУЗИКИ» ДО «МЕТАФІЗИКИ ІСТОРІЇ МУЗИКИ»

Ключові слова: *історія музики; метафізика історії музики; онтологія історії музики; філософія історії музики; смисл у музиці.*

Місце «історії музики» в циклі фахових дисциплін в європейському музичному академічному світі довгий час визначалося як фундаментальне у процесі формування мислення та художнього смаку музиканта-професіонала. Тим гостріше відчувається проблема втрати опорного значення цієї дисципліни в наші дні. В сучасних музичних освітніх закладах спостерігається значне, підчас навіть драматичне, скорочення годин на курс «історія музики», а нарікання щодо його «застарілої» та «неактуальної» фахової орієнтації можна зустріти і на сторінках спеціальних періодичних видань, і в живому безпосередньому спілкуванні з колегами-музикантами.

Це ставить низку запитань: якою має бути «історія музики» сьогодні? Якими принципами може користуватися сучасний музикознавець для дослідження об'ємних та багатовимірних культурно-історичних процесів різних століть? В чому полягає перспектива звернення до метафізики? Пошук відповіді на них набуває особливої актуальності.

Величезний багаж спостережень і узагальнень, накопичений музикознавчою наукою, вимагає, в свою чергу, спеціального осмислення. Саме історія музики надає сучасній людині можливість запитувати себе щодо сутності буття, тому вона перетворюється на дисципліну, яку можна назвати «**метафізикою історії музики**», якщо взяти до уваги серед численних теорій та концепцій метафізики як науки,

міркування професора Стенфордського університету Х. У. Гумбрехта: «**“Метафізика”** позначає таку позицію [...], коли значенню явищ надають вищу цінність, ніж їх матеріальній присутності; тобто під цим словом мається на увазі такий світогляд, який весь час спрямований **“далі”** (або **“глибше”** всього **“фізичного”**)»¹.

Думається, що така дисципліна є не «метафізичними міркуваннями» про музику взагалі, а саме дослідженням фундаментальних засад того, що вже склалося в «історію», що репрезентує певну послідовність явищ і подій. Отже, **«метафізика історії музики» стає можливою на перетині горизонталі проявленого в наративі «того, що вже здійснилося», і вертикалі розгортання смислів «тут» і «зараз» того, що встановлюється.**

У моделі єднання лінійного і такого, що принципово не може мати лінійну конфігурацію; фіксованого і розсіяного в смислових полях; визначеного причинно-наслідковими відносинами та того, що існує *a priori* (як умова всіх інших умов) дуже важливими є всі **контекстні шари**. Вони розгортаються, як правило, в горизонтальній площині, розкриваючи множинність зв'язків досліджуваного артефакту або феномену з іншими, проте їх повноту визначає тільки присутність вертикального виміру.

Процес єднання всіх рівнів смислів тексту та його контекстів стає предметом метафізики історії музики як дисципліни. Відповідно, головним завданням стає необхідність самому відчувати **«натяжіння»** всіх можливих **зв'язків**. Досліднику наче доводиться заглядати в телескоп, що багаторазово наближує величезні нові світи, що приховані саме в **точках перетину (з'єднання)** складових цілого.

Тільки нагальна потреба розкрити утаєність світу й кожного разу по-новому встановлювати зв'язаність явищ, проявляє сутнісні підстави музично-часової спіралі у розгортанні нової дисципліни ХХІ століття – **«метафізики історії музики»**.

¹ Х. У. Гумбрехт. Производство присутствия: чего не может передать значение. 2006. с. 11.

Valeriya Zharkova

Dr. in Art Studies, Professor, Head of the Department of World Music History

National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky

e-mail: valerie.zh@gmail.com

ORCID 0000 0002 3706 3481

**“MUSIC HISTORY” AS A DISCIPLINE OF THE 21ST CENTURY:
FROM “MUSIC HISTORY” TO “METAPHYSICS OF MUSIC
HISTORY”**

Key words: *history of music, metaphysics of the history of music, ontology of the history of music, philosophy of the history of music, meaning in music.*

The place of “**Music History**” in the cycle of professional disciplines in the European music academic world has long been defined as fundamental in the process of shaping the thinking and artistic taste of a professional musician. Therefore, the problem of losing the ancillary value of this discipline is nowadays felt. In modern music education, there is a significant, sometimes dramatic, reduction of hours for the Music History course; and complaints about its “outdated” and “irrelevant” professional orientation can be found both on the pages of special periodicals and in live direct communication with our colleagues-musicians.

This raises a number of questions: what should “Music History” be like today? What principles can a modern musicologist use to explore the voluminous and multidimensional cultural and historical processes of different centuries? What is the prospect of turning to metaphysics? Finding an answer to them is of particular relevance today.

The huge baggage of observations and generalizations accumulated in music science requires, in turn, special reflection. It is the music history that gives a modern person the opportunity to ask themselves about the essence of being, so it turns into a discipline that can be called “**Metaphysics of Music History**”, if among many definitions of metaphysics as a science, we will take into consideration insights of Stanford University professor H. U. Gumbrecht: “Metaphysics” defines such a position [...] at which the significance of phenomena is of higher value than their material presence;

that is, by this word we mean such an outlook, which is constantly directed “further” (or “deeper”) than all “physical”².

It is thought that such a discipline is not a “metaphysical reflection” on music in general, but rather an exploration of the fundamental foundations of what has already evolved into the “history”, exhibiting a certain sequence of phenomena and events. Thus, **the “Metaphysics of Music History” becomes possible at the intersection of the horizontal of “something that has already happened” manifested in the narrative and the vertical of unfolding the meaning of “here” and “now” of something that is being established.**

In the model of unity of the linear and something that potentially cannot have a linear configuration; the fixed and the scattered in semantic fields; something that is determined by cause and effect relationships and something that is *a priori* (as a condition of all other conditions), all context layers are very important. They are usually deployed in *the horizontal plane*, revealing the multiplicity of connections of the studied artifact or phenomenon with others, but their completeness is determined only by the presence of *vertical dimension*.

The process of uniting all levels of meaning in the text and its contexts becomes the subject of the metaphysics of music history as a discipline. Accordingly, the main task is the need to feel the “tension” of all possible connections. The researcher has to look into the telescope, which repeatedly brings the vast new worlds, which are hidden precisely at the points of intersection (connection) of components of the whole.

Only the urgent need to uncover the secrecy of the world and to establish a new connection of phenomena each time, manifests the essential foundations of the musical-temporal spiral in the unfolding of a new discipline of the 21st century – **“Metaphysics of Music History”**.

² H. U. Gumbrecht. Production of Presence What Meaning Cannot Convey. 2006. P. 11.

Різаєва Ганна Євгенівна

кандидатка мистецтвознавства, в. о. доцентки кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

(Київ, Україна)

e-mail: anriza777@gmail.com,

ORCID 0000-0003-2909-5253

**COME ON! АБО ІСТОРІЯ МУЗИКИ ДЛЯ ВИКОНАВЦІВ
У «ПОВНОМУ СВІТІ»**

Ключові слова: *нова освітня парадигма; історія світової музики; інтегральне мислення; Герман Дейлі; «повний світ».*

Виразом «Come On», який у сучасній англійській має два значення: «не намагайся мене ошукати» та «приєднуйся до нас!», починається назва нещодавнього ювілейного доповіді Римського клубу «Come On! Капіталізм, недалекоглядність, населення і руйнування планети». Незважаючи на регулярність появи доповіді клубу (усього 42), за 50 років його існування це тільки друга опублікована робота, яка виражає консолідуючу позицію усіх його членів. Це робить документ в певній мірі унікальним явищем, і, як вважають експерти, формуючим основну повістку відповідального глобалізму й стійкого розвитку для значної частини світової еліти.

Окрім політичних, економічних та соціальних проблем співіснування людства у кризисну добу, стрижневим питанням доповіді є «філософські коріння поточного стану світу» та зміна світосприйняття, як єдиного шляху подолання системної світової кризи, яка має не циклічний, а посилюваний характер. Рішення, на думку авторів доповіді, в альтернативній філософії «новітнього Просвітництва» та новій системі освіти. Точкою відліку в роботі є концепція «повного світу» американського еколога та економіста Германа Дейлі.

Спираючись на положення доповіді Римського клубу, які стосуються нових викликів до освіти в рамках формування «новітнього Просвітництва», та осмислюючи власний досвід спілкування зі студентами виконавських факультетів НМАУ імені П. І. Чайковського під час викладання курсу історії світової музики, сформувались певні «проблемні зони» процесу усвідомлення нової освітньої парадигми

та нових підходів викладання історичних курсів у мистецьких ВНЗ. Серед них:

1. Освіта не може бути відірвана від загальнолюдських процесів формування нової філософської концепції світу, а навпаки, може і повинна стати форпостом пошуків перспектив розвитку, незважаючи на гальмуючу і надзвичайно інертну бюрократичну площину у якій існує система ВНЗ.

2. Ми не повинні забувати, що ВНЗ – це простір, де формується еліта. Музиканти – це культурна «еліта еліт» – селекція відбувається ще у дитинстві і до музичних вищих навчальних закладів «доходять» по-справжньому обрані. Сучасний курс історії музики, який включає у себе цілу низку історичних, культурологічних та мистецтвознавчих наук (від загальної історії, релігієзнавства до історії літератури і живопису) здатний бути спрямований на розвиток інтегрального мислення, затребуваного у сучасному майбутньому.

3. У «повному світі», де нема інформаційного дефіциту, а навпаки, студенти перебувають під колосальним «пресом» інформаційних потоків сумнівної якості, постає питання не передачі знань, а формування навичок орієнтування у цих потоках, вміння знаходити, опрацьовувати та осмислювати необхідний якісний матеріал.

4. Важливим є намагання інтегрувати практичний виконавський досвід студентів з історико-теоретичними основами курсу, розширюючи та формуючи контекстуальне поле для їх професійної діяльності.

5. Шлях до взаємної любові студента та предмету полягає у мотивуванні до навчання та пізнання цікавими, нестандартними, сучасними формами самостійної роботи, контролю та викладенням лекційного матеріалу. Не боятися поєднувати «легковажні жанри» з глибокими філософськими працями (діапазон від освітнього мультиплікаційного серіалу «Шалені модерністи» до статті Мераба Мамардашвілі «Відень на зорі XX століття»).

Ganna Rizaieva

*PhD in Art Studies, Acting Assistant Professor at the History of World Music
Department National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky
e-mail: anriza777@gmail.com,
ORCID 0000-0003-2909-5253*

**COME ON! OR THE HISTORY OF MUSIC FOR PERFORMERS
IN THE “FULL WORLD”**

Keywords: *new educational paradigm, history of music, integral thinking, Herman Daly, “full world”.*

The title of the Club of Rome’s recent anniversary report “Come On! Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet” starts with the phrase “Come On” which in modern English has two meanings: “do not try to deceive me” and “join us!” Despite the regularity of the club’s reports (42 in total), for 50 years of its existence, this is only the second published paper expressing the consolidating position of all its members. This makes the document to a certain extent a unique phenomenon, and, according to experts, an element making up the main agenda of responsible globalism and sustainable development for a significant part of the global elite.

In addition to the political, economic and social problems of the coexistence of humankind in times of crisis, the key issue of the report is “philosophical roots of the current state of the world” and a change in the mindset as the only way to overcome the systemic global crisis, which has not cyclical, but an escalating nature. According to the report’s authors, the solution lies in the alternative philosophy of the “new Enlightenment” and the new education system. The starting point is the concept of “fullness of the world” by the American ecologist and economist Herman Daly.

Based on the provisions of the Club of Rome’s report regarding new challenges in education as a part of creating the “new Enlightenment”, and by comprehending our own experience in communicating with students of the performing arts departments of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music while teaching a course on the history of world music, some “bottlenecks” in forming the awareness of a new educational

paradigm and new approaches to teaching history courses in art institutes have emerged. Including:

1. Education cannot be separated from the universal processes of establishing a new philosophical concept of the world, but, on the contrary, it can and should become an outpost of the development prospects search, despite the obstructive and extremely inert bureaucratic realm in which the system of high education institutions exists.

2. We don't have to forget that a higher education institution is a place where the elite is created. Musicians are a cultural "elite of elites"; the selection takes place as early as childhood, and the real chosen ones "reach" higher musical education institutions. The modern course of the history of music, which covers a number of historical, cultural, and art sciences (from general history, religious studies to the history of literature and painting), could be directed towards developing the integral thinking sought after in the modern future.

3. In a "full world", where there is no information deficit, but, on the contrary, students are under a colossal "pressure" of data flows of questionable quality, the question arises not of knowledge transfer, but of building path-finding skills in these flows, the ability to find, process and comprehend the required quality material.

4. It is important to try to integrate students' practical performance experience with the historical and theoretical background of the course, thus expanding and shaping the contextual field for their professional activity.

5. The way to mutual love between the student and the subject lies in motivation to learn and understand interesting, unconventional and modern forms of independent work, control, as well as presentation of the lecture material. One must not be afraid to combine "frivolous genres" with deep philosophical works (from the educational animated series "Adventurers of Modern Art" to Merab Mamardashvili's article "Vienna at the Dawn of the 20th Century").

Мудрецька Лілія Григорівна

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри історії
музики Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра,
(Київ, Україна)*

e-mail: lmudretskaya@ukr.net

ORCID 0000-0003-1003-5525

ПРОБЛЕМИ МОНОГРАФІЧНИХ ТЕМ У КУРСІ ІСТОРІЇ МУЗИКИ: Р. ВАГНЕР

Ключові слова: *монографічна тема; життя та творчість Р. Вагнера; метод споживання інформації; художньо-естетичні вподобання.*

Марина Романівна Черкашина – визначна особистість, улюблена всіма, неперевершений науковець, чудова людина і провідна зірка для багатьох учнів та колег, яка спрямувала та подарувала багатьом цікаві теми для їх власних наукових розвідок. Я не є виключенням. Любов та прискіплива увага до постаті та творчості Ріхарда Вагнера спровокована саме Мариною Романівною.

Вагнерівська тематика – безмежний простір для пошуку нових ракурсів, цікавих поворотів, а тема «Р. Вагнер» в курсі «Історії зарубіжної музики», безперервно спонукає нас переглядати можливість донесення інформації про німецького композитора для досягнення масштабної постаті генія Ріхарда Вагнера з різних позицій.

Взагалі, монографічні теми, де в центрі постає композитор та його творчий спадок, та виникає необхідність донесення інформації про нього до слухача, викликають певні виклики. Звісно, декілька творів вивчають прискіпливо, занурюючись у світ музики, а біографія композитора орієнтована на розуміння історико-культурних процесів, художнього та естетичного світу композитора.

Особливого значення набуває відбір, оформлення та розташування матеріалу, використання музичної та мемуарної літератури, тощо. Безсумнівно, увагу спрямовано на «зустріч із композитором», на живий емоційний погляд, на біографічний матеріал творів композитора. Зняття хрестоматійного глянцеу, уявлення про неповторність особистості композитора не менш важливе, ніж знайти цікавий аспект, зро-

зуміти не лише велич композитора, а й складність становлення його таланту.

Вибір «тактики» монографічного розгляду творчості композитора залежить від жанрової специфіки та художньо-естетичних особливостей його творчого доробку. Але важливим постає саме зв'язок та взаємозв'язок вивчення біографічного матеріалу та творчості композитора, творчості інших композиторів, філософів, вивчення наступності у проблематиці, образах, естетичних засадах та ідейному змісті творів. Такий «перегук» тем, ідей, образів формує історичний контекст епохи і вписує постать в нього, дає загальну характеристику його художнього методу та стилю.

Але слід зазначити, що сучасний світ та сприйняття інформації, особливо пов'язаної з масштабними фігурами та монографічними темами молодим поколінням, вкрай змінилося.

Згадаємо, що вже в кінці ХХ століття кінематограф і телебачення склали серйозну конкуренцію книжкам та газетам в передачі інформації. Багатьом стає абсолютно байдуже, яким чином буде подана інформація – текст, відео, аби швидше і зрозуміліше. На початку ХХІ століття соціальні мережі та платформи (Facebook, Youtube, Instagram, TikTok) заповнили інформаційний простір з певним методом подачі інформації, так званім «Креативом» – від «картинки» текст + візуал, візуал + мінітекст до візуалу. І ігнорувати цей факт вже не виявляється можливим навіть в сучасній освіті.

Саме поява соціальних мереж з їх конструктивною, лаконічною подачею інформації цифрового контенту, змінила спосіб сприйняття інформації молоддю, де цінується легкість, відкритість, невимушеність подання, яке не потребує занурення, психологічного та розумового навантаження. Відбувається швидке захоплення уваги, форматами, які відобразять їх метод споживання, – фрагментарного, мозаїчного, піксельного, колажного, калейдоскопічного, структурованого, тезового. Але! Швидкість захоплення уваги на цікавому, хоча і дещо поверховому контенті, і є «ключем» для подальшого глибинного занурення і пізнання інформації.

Розуміння критичної необхідності трансформації подання мундентальних тем, з урахуванням зміни особливостей сприйняття інформації сучасною молоддю, є новий виклик для освіти. Сьогодні,

яке спрямоване на дистанційне навчання із застосуванням технічних ресурсів, диктує нам, як краще спрямувати, представити, переформатувати масштабні теми, орієнтуючись на метод споживання, і обов'язково(!) не на шкоду та примітивізацію таких важливих тем.

Але використання сучасних інструментів, адаптуючи їх під фундаментальні теми, впливає на зміну «тактики» монографічного розгляду творчості композитора, особливо в форматі онлайн процесу.

І це добре можна відстежити на прикладі художньої творчості і діяльності Р. Вагнера, які становлять інтерес не тільки для історії музики і мистецтв, а й для *історії світової культури*. Так, всім відомо, що Р. Вагнер об'єднав у своїй особистості декілька іпостасей:

- **композитора** – автор **13 опер**;
- **диригента** – поряд з Г. Берліозом і Г. фон Бюловим став творцем сучасного диригентського мистецтва;
- **поета, драматурга, письменника** – сам створював лібрето до всіх своїх опер, залишив в цілому **16 томів** літературно-публіцистичної спадщини;
- **суспільно-політичного діяча** – взяв безпосередню участь в революції 1849 р.;
- **естетика** – відобразив в теоретичних творах закони своєї музичної драми і мистецтва взагалі;
- **мислителя** – відбив філософські системи близьких йому за духом філософів.

І саме з останніх пунктів – з філософських, естетичних вподобань і ідей, які знайшли відображення в його теоретичних працях і в операх, слід розпочинати монографічну тему, присвячену Р. Вагнеру. І мабуть, ХІХ століття особливо тісно пов'язало філософську думку і музичне мистецтво: стомлена свідомість людини апелювала до музики, прагнучи знайти в ній ціннісні орієнтири цивілізації.

Так, в зв'язку з Р. Вагнером постають чотири постаті – Михайло Бакунін, Людвіг Фейербах, Артур Шопенгауер, Фрідріх Ніцше.

В період життя Вагнера у Дрездені (1841–1849), композитор знайомиться з **М. Бакунініним** (1849 рік), який захопив його своїм колосальним розмахом революційної думки та «первісною свіжістю». Забігаючи наперед, не можна уявити собі кращого на той час прототипу образу молодого Зігфріда, який тоді вже захопив творчу фантазію

Вагнера. М. Бакунін, анархіст, який поряд з іншими ідеями, проповідував необмежену свободу окремої особистості, сам був ідеальним втіленням вільної людини.

При цьому одразу згадується передумови зацікавленості Р. Вагнера бунтівним філософом-революціонером (1839–1842 – **роки випробувань**): переїзд до Парижу; знайомство із художнім життям Франції; фінансова скрута; неможливість поставити опери на паризьких сценах, навіть за рекомендаційними листами Дж. Мейєрбера; критична діяльність; розчарування художнім життям Парижу та відчуття себе німцем – як наслідок зацікавленість німецькими міфами та історією. В оперному мистецтві Р. Вагнер, як діяч німецької культури, і ще до знайомства з російським бунтарем намагався виявити в героїчних лицарських образах повчальні приклади для сучасників (Тангейзер). *Романтичний роздвоєний образ героя, ніби розп’ятого між двома світами*, який шукає недосяжного ідеалу, страждає від неможливості примирити суперечності життя, – все це стало основою характеристики Тангейзера, та й, мабуть, самого Р. Вагнера, а також художньо-символічним відображенням почуттів і переживань людини романтичної доби.

З’являється «Лоенгрін», якого німецький композитор вписує не в ідеалізовану середньовічну Німеччину, а втілює **ідею самотності художника в сучасному суспільстві**, про що він розповів у своїй літературній праці «Звернення до друзів» (як чарівний лицар, який зійшов на землю, щоб творити добро, змушений повернутися в своє чарівне царство, так і сучасний художник не знаходить розуміння у публіки). Саме ці передумови та знайомство з М. Бакуніним спровокували Р. Вагнера безпосередньо взяти участь в революції 1849 року.

У філософії **Л. Фейєрбаха** Р. Вагнера особливо приваблювала ідея звільнення особистості від тиску релігійного авторитету (знову постає тема свободи особистості, але в ракурсі підміни тиску релігії на любов). Відображення цього виявилось в таких працях: «Мистецтво і революція», «Опера і драма», «Звернення до друзів».

Але головне: Р. Вагнер переносить *фейєрбахівську любов* на свою концепцію музичної драми. Так, в «Тангейзері», як до того в «Летючому Голландці», з’являється **тема спокути** – жертвовного подвигу в ім’я любові.

Фейсбахівська *ідея Любові* згодом знайшла свій відгомін в тетралогії «Перстень нібелунга». Тут Вагнер визначає єдиний шлях до відродження цивілізації, яка поринула в гріх, за допомогою вічного духу – закону любові. Без любові люди неповноцінні, ущербні, духовні і фізичні уроди, подібні карлику Альберіху з «Перстня». Сента і Голландець, Ельза і Лоенгрін, Венера і Тангейзер – герої вагнерівських опер, для яких любов це спокута, жертвний подвиг в ім'я любові, подолання самолюбства.

Найбільший вплив на світогляд Вагнера мала філософія **А. Шопенгауера**, яка після розгрому революції найбільше імпонувала композитору. Тому стає зрозумілим, чому Вагнер відмовляється від життєстверджуючий образу Зігфріда, який несе людям радість і світло, народжений вірою в революцію, на користь трагічної історії кохання, викладеній в середньовічній легенді про Трістана та Ізольду. Остання в інтерпретації Вагнера хоча і зазнала впливу філософії А. Шопенгауера, однак позначена також іншим, власне вагнерівським поворотом теми.

Особливо близьким Р. Вагнеру було твердження німецького філософа про те, що саме *в музиці розкривається непізнана розумом сутність світу*.

Ріхард Вагнер і **Фрідріх Ніцше** – для обох характерне близьке світобачення – захоплення ідеалом непересічної особистості, здатної змінювати світ і творити історію, критика тогочасних суспільних норм і упереджень, власне бачення світу і призначення Людини, захоплення міфологією і героїкою. Майже ірраціональна жага досконалості в повній мірі проявилася в музичних драмах Р. Вагнера і філософських концепціях Ф. Ніцше. Філософ, після знайомства з композитором 1862 року, залишив по собі праці, де Р. Вагнер постає у центрі (від «Народження трагедії», «Звернення до німецького народу» до «Казусу Вагнера»). Дружба філософа і композитора тривала в період безтурботного трібшенського часу, коли були написані «Нюрнберзькі мейстерзінгери», та зазнала випробувань і краху в останній байройтський період. Також можна зазначити, що гігантський переворот у музичному мисленні виношувався Вагнером не без впливу фанатичного «елладофільства» Ніцше, у свою чергу ніцшианство є ключовим елементом філософії зрілого Вагнера. Так, третій акт «Зігфріда»,

за визнанням Р. Вагнера, створений під враженням від знайомства з Ф. Ніцше. І разом з тим естетика та ідеологія Р. Вагнера свого часу вплинула на становлення світогляду і поглядів молодого Ф. Ніцше.

Результатом змін і коригувань своїх поглядів у Р. Вагнера вийшов своєрідний *синтез* з того, що було близько, і з того, що стало суттю його творчості: поняття свободи особистості, «любов» Л. Фейербаха, «аскетичний ідеал» песимістичної філософії А. Шопенгауера, властивий поглядам Ф. Ніцше культ «уберменша», сильною непересічною людини, здатної управляти власним життям, а також притаманна останньому ірраціональна жага досконалості, тощо.

Неможливо обійти увагою і ролі **жінок** у житті Р. Вагнера (а ми розуміємо значення любові в творчості композитора) у транслюванні монографічної теми, пов'язаної з німецьким композитором: Мінни Планер – талановитої актриси, першої дружини, з якою пов'язані перші періоди життя, злидні, непорозуміння; Матильди Везендонк – сильного захоплення періоду життя у вигнанні та створення унікальної за драматизмом кохання, *могутнього екстатичного гімну кохання* – опери «Трістан та Ізольда»; Козіми фон Бюлов, дочки Ференца Ліста і другої дружини Вагнера, шлюб з якою обом довелося виборювати у нелегких випробуваннях і який дав композитору плідне потомство, дітей і онуків, які продовжили його справу, нарешті Юдіт Готьє, останнє романтичне захоплення композитора періоду створення «Парсифаля».

Безперечно, в цьому ланцюжку мають постати наступні важливі постаті: і Дж. Мейербер (де згадуються опера «Рієнці», життя у Парижі чи ранні статті, наприклад «Паризькі розваги», боротьба з «мейєрберовщиною»), і Г. Берліоз (тут і Париж, і французька музична культура, і листування, і «Бенвенуто Челліні», і бачення мистецтва диригування, і провал «Тангейзера» 1861 року в Парижі тощо), і Ф. Ліст (супутник життя Вагнера – від особистого до професіонального).

Зустріч Р. Вагнера в 1864 році з юним королем **Людвігом II Баварським**, який проголосив себе заступником та прихильником німецького композитора, відзначила крутий поворот в долі митця. Байройт (1872–1883) – ці роки увінчують справу життя Вагнера. Його опери затверджуються на багатьох сценах, композитор закінчує тетралогію та «Парсифаля». А головне – створено власний театр, са-

кральне місце, де глядачі стають свідками священнодійства, де всі нововведення були покликані перенести центр уваги на саму музичну драму.

І після розгляду зв'язків та взаємозв'язків біографічного матеріалу та творчості композитора, творчості інших композиторів, філософів, вивчення наступності у проблематиці, образах, естетичних засадах та ідейному змісті творів, формування історичного контексту епохи в дещо тезово-пунктирному вигляді, легше визначити і зрозуміти **ключові поняття, які лежать в основі вагнерівської реформи, і знайшли втілення в його музичних драмах:**

➤ **Любов** – праначало; не конкретне любовне почуття, а любов як така, що пов'язує окреме «я» зі світом.

➤ **Міф** – можна сказати, поема власного світобачення, яка пояснює картину світу.

➤ **Ідея всемістецтва** (ідея *gesamtkunstwerk*) – не тільки цілісний музичний твір, характерний для романтичного синтезу мистецтв, а власний тип *синкретичного мислення*.

➤ **Наскрізний музичний розвиток. Наскрізна драматична дія в музичних драмах.**

Таким чином, запропоноване переформатуванням монографічної теми дозволяє окреслити *наскрізну драматургію життя та творчості* Р. Вагнера, його зв'язок з загальними культурними процесами, з окремими митцями, висвітлити естетичні та філософські вподобаннями композитора. Це підготує до подальшого занурення до музичного світу, жанрово-стильових орієнтирів музичних драм композитора.

Звісно, для «оживлення» образу головного героя монографічної теми, цікавим виявляються фото (портрети), автографи та фото рукописів, карикатури, ескізи декорацій та костюмів до опер, все наочне, що до кожної наведеної тези складе певний «креатив».

Зміна тактики монографічного розгляду творчості композитора, початковий показ ніби то верхівки айсбергу масштабної постаті, поданої в конструктивно-«креативній» формі, дозволяє зануритися до тої грандіозної частини цього ж айсбергу, яка залишається «під водою» численних фактів, імен і зовнішніх подій, тобто в самих музичних творах.

Шукіна Юлія Петрівна

ст. викладачка кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: kovalenko_752016@ukr.net

ORCID 0000-0001-8329-6828

ПРОБЛЕМИ ТЕАТРОЗНАВЧОГО ФАХУ В МЕДІЙНОМУ ТА ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Ключові слова: *театрознавство; медійний простір; вища мистецька освіта; театр; театральні журнали.*

Театрознавство – не вузько спрямована на дослідження театру і драматургії галузь науки, а синтез історії, естетики, філології, мистецтвознавства, журналістики, джерелознавства й т. і. Від заснування театрознавства в сучасному академічному розумінні М. Германом у Німеччині (в Україні фундамент цієї науки закладений наприкінці XIX століття Іваном Франком) дослідники історії та сучасного театрального процесу фактично займалися «мета-гуманітарною наукою», вивчали запити, больові точки суспільства, визначали ідейно-естетичні координати розвитку культури, і часто-густо навіть прогнозували зміни у країні. Саме тому збереження цієї гуманітарної науки є наразі – в умовах інформаційної та реальної війни в Україні – справою важливою та актуальною.

Про стан театрознавчої освіти в Європі писала одна з перших дослідниць теми в Україні Я. Партола [1]. В Україні на відміну від підготовки музикознавців або мистецтвознавців у вищих навчальних закладах, навчатися куди вступають випускники відповідних середніх навчальних закладів, абітурієнти спеціалізації «театрознавство» не мають такої початкової підготовки. Тож, їм може допомогти успішно скласти іспит лише загальна культурна обізнаність, ази аналітичної мистецтвознавчої журналістики та початковий емпіричний театральний досвід глядача (на заочному відділенні це може бути і практик сцени).

У трьох національних університетах (Києва, Харкова та Львова), які готують театрознавців, протягом останніх років окреслилися спільні проблеми. Чотирирічне навчання на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» в університеті передбачає базове

вивчення історії та теорії театру, ознайомлення з іншими суміжними гуманітарними науками і повсякчасну практику в семінарі з «Театральної критики». Дворічне навчання у «магістратурі» передбачає теоретично поглиблене вивчення проблем сучасного театрального процесу. Сучасні стандарти освіти значно скоротили лекційну частину навчального процесу, роблячи наголос на самостійній роботі студента. В той самий час студент (особливо начальних курсів) просто не в змозі самостійно вирішувати такі завдання як відповідне підвищення своєї фахової культури, опанування складною теоретичною частиною науки, редакторська робота з власними текстами, тощо. Виховання театрознавця й театрального критика – це, передусім, виховання всебічно гуманітарно освіченої, зі здатністю до критичного спостереження творчої особистості. Отже стандартизація вимог до навчального процесу студентів-театрознавців призводить до вихолощування самої специфіки фаху.

Іншою проблемою молодого фахівця-театрознавця є відсутність серйозних театрознавчих платформ для реалізації своїх знань, повсякчасного вдосконалення своєї майстерності. Від 2017 року в Україні припинили існувати такі державні фундаментальні фахові часописи, як «Український театр», «Музика», фактично на спонсорські кошти видається два рази на рік єдиний суто театрознавчий в Україні журнал «Просценіум» (ЛНУ імені І. Франка), перестала бути аналітичною, перетворившись на інформаційну всеукраїнська газета «Культура і життя». Журнал «Кіно-театр», який у першу чергу досліджує кіномистецтво, спонсорується Києво-Могилянською академією і співпрацює із штатними кореспондентами. До порівняння у сусідній Росії щомісяця виходять друком чотири державні фахові часописи. В маленькій Сербії виходить п'ять фахових часописів, один з яких – «Сцена» – має європейську репутацію.

Нагальною є проблема не лише системної підтримки державою українського театрознавства, а театрознавцями – інтенсивного, а не спорадичного висвітлення вітчизняного театрального процесу, але й напрацювання стратегії інтеграції українських театрознавців у професійну глобальну фахову спільноту. Зокрема, викладачі львівської кафедри театрознавства і акторської майстерності мають досвід співпраці із театрознавчими школами Польщі, Австрії та Румунії.

Представники харківської школи до 2014 року співпрацювали із російськими виданнями, а в останнім часом в практично-лекційних заходах презентували окремі аспекти історії та сучасних напрямків театрального мистецтва України майстрам сцени і педагогіки з Польщі, США, Великої Британії; проте наразі мають лише поодинокі наукові контакти із Латвією, Молдовою. Проте головною проблемою фаху, що потребує державного регулювання і спонсорювання, є необхідність популяризувати українські театр і культуру в фаховій світовій літературі, шукати точки перетину інтересів прогресивних в інформаційно-аналітичному просторі Європи і США видань і фестивалів з українськими фахівцями.

ЛІТЕРАТУРА

Партола Я. Перспективи театрознавчої науки в умовах реформ та євроінтеграції // Аспекти історичного музикознавства – VIII: Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Харків : Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. – С. 50–56.

Yuliia Shchukina

Senior lecturer at the Theatre Studies Department

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts

e-mail: kovalenko_752016@ukr.net

ORCID 0000-0001-8329-6828

KEY ISSUES OF THEATROLOGY IN MEDIA AND EDUCATIONAL SPACES OF MODERN UKRAINE

Key words: *theater studies; media space; higher art education; theater; theatrical magazines.*

Theater studies is not a field of science narrowly focused on the study of theater and dramaturgy, but a synthesis of history, aesthetics, philology, art, journalism, source studies, etc. Since the founding of theatre studies in the modern academic sense by M. Herman in Germany (in Ukraine, the foundation of this science was laid in the late XIX century by Ivan Franko),

researchers of history and modern theatrical process have actually been engaged in “meta-humanitarian science”, studied inquiries, pain points of the society, aesthetic coordinates of cultural development, and often even predicted changes in the country. That is why the preservation of this humanitarian science is now, in the context of an informational and real war in Ukraine, an extremely important and urgent matter.

One of the first researchers of the subject in Ukraine Ja. Partola wrote about the situation of Theater studies in Europe . In Ukraine unlike students of Musicology or Art Studies, who enter higher education establishments after learning at corresponding secondary schools, applicants who are supposed to complete a Theatre Studies program do not have such initial training. Therefore, only the general cultural awareness, the basics of analytical arts journalism and the initial empirical theatrical experience of the viewer (at the part-time department it can be a stage practitioner) can help them to pass the exam successfully.

In recent years three national universities (in Kyiv, Kharkiv and Lviv) that train theater theoreticians have outlined common problems. A four-year Bachelor’s degree program at the university presupposes a basic study of the history and theory of theater, familiarization with other related humanities, as well as regular practice in a seminar on Theater Criticism. A two-year Magistracy course provides a theoretically advanced study of the problems of the contemporary theatrical process. Modern educational standards have significantly reduced the number of lectures, emphasizing the student’s independent work. At the same time, students (especially undergraduates) are simply not able to independently solve such tasks as appropriate improvement of their professional culture, mastering a complex theoretical part of science, editorial work with their own texts, etc. The training of theatre theoreticians and theatre critics is first and foremost training of humanitarian multifaceted creative personalities who can think critically. Thus, standardization of the requirements for the educational process of future theater theoreticians leads to the hollowing-out of the specificity of the major.

Another problem for a young theater expert is the lack of serious theatrical platforms for the realization of their knowledge and for the constant improvement of their skills. Since 2017 such state-owned fundamental professional journals as the *Ukrainian Theater*, the *Music*

ceased to exist in Ukraine; in fact, the only purely teatrological journal in Ukraine, the *Proscenium* (Ivan Franko National University of Lviv), issued twice a year at sponsors' expense, is not analytical anymore as it turned into an informative all-Ukrainian newspaper *Culture and Life*. The *Cinema-Theater* magazine, which is primarily focused on cinema, is funded by the Kyiv-Mohyla Academy and collaborates with full-time correspondents. For comparison, neighboring Russia has four state specialized journals published monthly. Five specialized journals are published in small Serbia, one of which – the *Scene* – has a European reputation.

Today the urgent problem is not only the systematic support of Ukrainian teatrology by the state as well as intensive, not sporadic coverage of the domestic theatrical process by theatrical experts, but also the development of a strategy of the Ukrainian theatrical experts' integration into the professional global professional community. In particular, the lecturers of the Lviv Department of Theater Studies and Acting Mastery have experience in cooperation with teatrological schools of Poland, Austria and Romania, the representatives of the Kharkiv School cooperated with Russian publications before 2014, and now theater historians have had contacts with stage practitioners and colleagues from Poland, United Kingdom, and the United States. They have a few scientific contacts with Latvia, Moldova. However, the main problem of the speciality, which requires state regulation and sponsorship is the need to popularize Ukrainian theater and culture in professional world literature, to look for crosspoints of interests of progressive publications and festivals in the information and analytical space of Europe and the USA with Ukrainian experts.

Мохленко Ольга Федорівна

ст. викладачка кафедри сценічної мови театрального факультету

ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: mohlenko@gmail.com

ORCID 0000-0003-1123-9546

ХАРАКТЕРНІСТЬ ПЕРСОНАЖІВ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК ТА ОСВОЄННЯ ОСНОВ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ СТУДЕНТАМИ-ЛЯЛЬКАРЯМИ

Ключові слова: *актор-лялькар; театр; лялька; діапазон; звукова палітра.*

Аналізується вплив голосу та мови актора-лялькаря при створенні звукової палітри ролі та важливість роботи над вдосконаленням дикції, артикуляції, дихання, інтонаційного забарвлення голосу при оживленні неживої матерії – ляльки.

Сучасному театру ляльок властива величезна різноманітність художніх форм. І, звісно, його техніка теж повинна бути універсальною. Практика театру ляльок підтвердила необхідність для актора театру ляльок володіти майстерністю актора драматичного театру.

Але художня специфіка і умови роботи актора-лялькаря істотно відрізняються від умов роботи драматичного актора і тому вимагають цілого ряду додаткових навичок і умінь, без яких неможлива професійна робота в театрі ляльок. Актор-лялькар має вже готовий інструмент – ляльку та створює художній образ через ляльку. Мовний образ неодмінно повинен збігатися зі зримим образом, створеним художником. У процесі репетицій відбувається «чудо оживлення»: знаходяться пластичні можливості ляльки, і знаходиться її власний, трансформований голос. Актор з лялькою, практично ніколи не говорить «своїм голосом». Його основним завданням є створення такої мовної характеристики, яка зливалася б з маскою ляльки, так зване «потрапляння в ляльку», її скульптурним виглядом і пластичними можливостями. Тут припустимі найяскравіші, сміливі голосові трансформації, які відповідають драматургії і специфіці даної ляльки. Актор театру ляльок повинен вміти правильно дихати, звучати, володіти дикцією, знати орфоepією, інтонаційно-логічно оформлювати свою

мову – і всі ці набуті навички передати ляльці. Лялькар повинен підпорядковувати свою артикуляцію, дикцію – формі рота, малюнку губ, особливостям артикуляції ляльки. Актор-лялькар повинен мати здатність до частих і миттєвих перевтілень. Дуже часто в спектаклі доводиться виконувати кілька ролей, іноді вести одночасно розмову двох ляльок – це необхідність, яка входить в комплекс професійних умінь!

Лялькар постійно працює в невідповідних для фонації і дихання положеннях тіла (ширма, з важкої лялькою в піднятих руках, стоячи на колінах, схилившись над лялькою). Є такий вираз «актор танцює під лялькою» – тому, що все тіло підпорядковується ляльці – і хода, і лікоть, і кисть. Це вимагає відпрацьованих професійних навичок!

Перераховані мовноголосові навички артиста-лялькаря є основними, суцільно специфічними для театру ляльок і ніяк не відображені в програмах навчання драматичних акторів. Але вони неодмінно повинні бути враховані в процесі виховання лялькарів. Поряд з відомими та апробованими методами навчання сценічної мови драматичного актора, необхідно розробляти і вводити додаткові методи для акторських класів театру ляльок.

Вправи з імітації голосів тварин лялькарі можуть робити на ширмі руками – з нехитрими сюжетами, швидше замальовки. Такі етюди тренують здатність до голосової імітації, допомагають розвинути діапазон голосу, інтонаційну і темброву гнучкість, вміння користуватися внутрішньою мовою.

Заняття сценічною мовою повинні усвідомлюватися як процес оволодіння майстерністю актора-лялькаря! Вся система навчання має бути спрямована на мовноголосове освоєння ляльки, на оживлення її «мертвої» матерії мовою актора. Це не означає, що весь час повинна використовуватися лялька – це може бути і маска з рухомими деталями, ляльки – речі, руки.

Обов'язкові тренування мови в русі.

Ефективність мовного навчання майбутніх майстрів театру ляльок багато в чому залежить від єдиної внутрішньої спрямованості методики викладання акторської майстерності та сценічної мови. Невірно ставитися до умов професійної роботи лялькаря тільки, як до додаткової складності в порівнянні з мовною діяльністю драматичного актора. Навчання повинне враховувати своєрідність і специ-

фічні моменти та розглядати їх як базові. Тому потрібно одночасно й паралельно охоплювати не тільки придбання мовноголосових навичок, потрібних для будь-якої акторської спеціалізації, а й вироблення професійних якостей, необхідних тільки актору театру ляльок, тому що умови його роботи вносять корективи в засвоєння, закріплення, використання мовноголосових навичок.

Хайнер Олена
(США)

ВІДТВОРЕННЯ МУЗИЧНОЇ АБЕТКИ І ФОРМАТИВ ТЕКСТУ ЗГІДНО З ІДЕЯМИ ГВІДО АРЕТИНСЬКОГО ЗА ДОПОМОГОЮ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Ключові слова: *музична абетка; Гвідо Аретинський; Мікролог; Soft Way to Mozart; читання музики.*

Відомо, що від тотальної безграмотності людей врятувала абетка і різні формати тексту. Поки біля літери не було поставлено картинки, яка фонетично пояснює як вона, літера, повинна звучати, початківці мали зачувати абстрактні знаки напам'ять і потім «накладати» завчений голосом текст надрукований з Біблії та Псалтиря. До повсюдного впровадження Абетки з картинками до кінця 19 – початку 20 століття населення різних країн світу було безграмотним.

Але абетка з картинками виявилася обхідною, адже недостатньою умовою революційного прориву у вирішенні тотальної безграмотності населення.

Формати тексту, коли величина букви і кількість рядків на сторінці збільшуються або зменшуються щодо зорового сприйняття учня, стало слідуючою важливою віхою в розвитку загальної грамотності населення будь-якого віку. Сьогодні багато дітей ідуть до школи вже вміючи читати!

У музичній педагогіці загальна грамотність досі є величезною проблемою, яка зводить нанівець всі зусилля професіоналів. Уроки музики в загальноосвітніх школах не дають навички читання нот всім

дітям. У музичних школах теж прогрес невеликий: часом навіть випускники виконують твори з рук вчителя і не здатні самі прочитати музичний текст. Ситуація перегукується з історією боротьби з тотальною безграмотністю населення ДО створення абетки, коли саме абетка і створення перехідних форматів тексту в читанні книжок вирішило проблеми людей.

Тим часом, абетковий підхід в читанні музичного тексту був закладений вже 1000 років тому Гвідо Аретинським. Розвиток музичної письменності, як і розвиток музичних інструментів є прямою підказкою до створення музичної абетки і різних форматів тексту, які можна пристосувати до зорового сприйняття початківців.

1. Лінійки і проміжки – ключ до прочитання багатоголосого музичного тексту. Відомо, що саме Гвідо розташував ноти на лінійках і між лінійками. Однак ця основоположна частина нотного письма по-справжньому недооцінена сучасною музичною освітою. Саме в умінні орієнтуватися в лінійках і проміжках криється весь сенс читання нотного тексту. Сучасна і не дуже ефективна музична педагогіка йде від нотних одиниць (вивчення октав, розташування їх близько до чорних клавіш по 2 і 3, вивчення кожної ноти окремо за назвами, навіть за допомогою розфарбовування їх в різні кольори). Насправді організація нот щодо 5 + 5 лінійок є більш наочною.

2. Звук і знак, як частини єдиного цілого. Якщо в Абетці А – «авто», що допомагає за допомогою картинки «витагнути» звук, то в музиці цю роль виконує сольмізація. Гвідо Аретинський створив цю систему і з'єднав склади сольфеджіо з точним звучанням відповідної вібрації монохорда. Все це було також пов'язане з можливістю учня побачити знаходження складу сольфеджіо на лінійках і між лінійками нотоносця.

Однак з розвитком письмового багатоголосся чіткий зоровий зв'язок висоти нот і звуків був порушений. Поворот нотного стану ключами вгору допомагає відновити зорову єдність кожного нотного знаку з клавішею, що возз'єднує звук і знак і допомагає кожному учневі розвивати як зорове, так і слухове прочитання тексту в обох ключах одночасно.

Гвідо поєднав лінійки з відрізками білих клавіш. У його епоху, до створення клавіру, існував єдиний прототип чорної клавіші – сі

бемоль (щоб уникнути тритона між фа і сі). Вивчення нотного письма з первинним залученням чорних клавiш порушує задум Гвідо і веде учнів від прямої взаємодії зі знаком і звуком.

3. Становлення нотоносця як єдиної системи запису нотного багатоголосся. За часів Гвідо ключі «плавали» відповідно до співочого діапазону хористів. Саме це завело сучасну музичну педагогіку в глухий кут.

Однак діапазон клавiру був вже закладений великим бенедиктинцем і описаний ним у трактаті «Мікролог»: від Соль малої октави до Ре другої «і вище».

Лінійки – пальці людини.

Ліва рука – басовий ключ від великого пальця до мізинця: ля – фа – ре – сі – соль

Права рука – скрипковий ключ від великого пальця: ми – соль – сі – ре – фа

Нота «До» є 0 (нуль) як у термометрі. Лінійки ведуть відлік від 0 (нуля) симетрично. Басовий і Скрипковий ключі є частиною єдиного цілого. Вказівні пальці показують на розташування ключів Соль і Фа.

Це змушує докорінно переглянути підручники теорії музики, в яких ключі вивчаються окремо і лінійки басового вважаються знизу-вгору.

4. Зоровий фокус людини фізіологічно працює точково. Спочатку дитина вчиться фокусуватися на одному об'єкті, потім вчиться «вести рядок» або переводити погляд з об'єкта на об'єкт. Музичний рядок Гвідо був одноголосний. Однак з розвитком письмового багатоголосся нотний текст створився на шахівниці для не підготовленого зорового сприйняття. Доцільно повернути один рядок в початкове навчання, як це було задумано Гвідо, але не уривавши нотний стан до одного ключа. Досить в одному рядку виділити вертикаль звучання від басових до скрипкових пластів нотного тексту в одиницю часу.

5. Нота-звук як процес. Відомо, що музика – це часова мова. Кожна тривалість має початок, розвиток і завершення. За часів Гвідо тривалість кожної ноти легко передавалася текстом молитви. Сучасна педагогіка позбавлена цього ресурсу. У зв'язку з цим одним з найважливіших засобів для передачі процесуальної природи музичного

тексту є інтерактивна комп'ютерна графіка. Народження, розвиток і завершення кожної тривалості легко передати за допомогою анімаційної квітки, від бутона до повного розкриття пелюсток. У цьому сенсі сучасні технології є єдиним і незамінним засобом для спілкування з музичним текстом в режимі реального часу.

6. Формати тексту від абеткового до традиційного. Сучасна малоефективна музична педагогіка намагається підлаштувати зорове сприйняття учня до негнучкості формату музичного тексту, що в значній мірі робить нотний запис недружнім інтерфейсом і відлякує від музичної грамоти величезні верстви населення. Сучасні комп'ютерні технології легко перетворюють нотний текст від абеткового до традиційного і допомагають будь-якому починаючому вибрати той формат, який найбільш зручний для сприйняття і рухатися від простого до складного так само легко і просто, як від книжки з картинками до повісті і роману.

Всі ці найважливіші упущенні сучасною педагогікою факти здійснені системою гнучкої подачі тексту на ім'я «Soft Way to Mozart». Ця програма є розвитком абеткового підходу в спілкуванні з нотним текстом, задуманого Гвідо Аретинським 1000 років тому. Цей підхід і програмне забезпечення є проривом в музичній освіті. Апробація в 60 країнах світу з учнями від 2 років, а також особливими дітьми не залишає ніяких сумнівів: саме цей шлях допоможе поширенню музичної грамотності серед широких верств населення, що виведе розвиток музичної мови на новий, більш прогресивний рівень.

Hellene Hiner

(USA)

**RECREATING THE MUSICAL ALPHABET AND TEXT FORMATS
ACCORDING TO THE IDEAS OF GUIDO D'AREZZO
USING MODERN TECHNOLOGY**

Key words: *Music ABC; Guido d'Arezzo; Micrologus; Soft Way to Mozart; reading music; music literacy.*

It is known that the alphabet and various text formats saved people from total illiteracy. Until a picture was placed near the letter, phonetically

explaining how it sounds, beginners had to memorize abstract signs and then “overlay” the memorized audio onto the printed version from the Bible and the Psalter. Before the widespread introduction of the ABC with pictures, until the end of the 19th and beginning of the 20th century, people from different countries of the world were illiterate. The alphabet with pictures turned out to be a circumvented, but insufficient, condition for a revolutionary breakthrough in solving total illiteracy. Text formats, when the letter size and the number of lines on a page increase or decrease accordingly to the student’s visual perception, were a milestone in the development of universal literacy of the population of any age. Today, many children go to school already knowing how to read!

In musical pedagogy, universal literacy is still a huge problem that negates all the efforts of professionals. Music lessons in public schools do not give reading skills to all children. In music classes with professional tutors, progress is small, too: sometimes even graduates perform pieces by memorizing the movements of the teacher’s hands and are not able to read the musical text themselves. The situation echoes the total illiteracy of the population BEFORE creating the ABC’s and transitional text formats. Meanwhile, a basic approach to reading scores was already laid down 1000 years ago by Guido of Arezzo. The development of writing music, as well as the development of musical instruments, is a direct clue to creating a musical alphabet and various text formats that can be adapted to the visual perception of beginners.

1. Lines and spaces are the key to reading a multi-linear musical text. We know that it was Guido who placed the notes on the lines and in the spaces between them. However, this fundamental part of writing music is truly underestimated by modern music education. The whole essence of reading musical scores lies in a person’s ability to navigate among lines and spaces. Modern and poorly working musical pedagogy comes from musical notes and keys with no regards to their placement on the staff (learning octaves, locating the keys next to 2 and 3 black keys, the study of each note separately by name, even by color coding each note). In fact, organizing notes on 5 + 5 lines is more efficient.

2. Sound and sign are part of a single whole. If in the ABC’s A, there is “apple,” which helps to “stretch” the sound with the help of a picture, then in music, this role is played by solmization. Guido d’Arezzo

created this system and combined the solfeggio syllables with the precise sound of the corresponding vibration of the *monochord*. All this was also connected with the student's ability to see the sounding syllable on the lines and between the lines of the music score.

However, with the development of written polyphony, a clear visual connection between the pitch of the notes and their symbols was broken.

Turning the staff with the keys up helps to restore the visual unity of each note with the key, which reunites the sound and the sign and helps each student to develop both visual and auditory reading of the text, playing both treble and bass simultaneously.

Guido connected the lines with "white keys." In his era, before the creation of the keys, there was only one prototype of the black key – B flat (to avoid the triton between fa and ti). The study of musical writing with the primary involvement of black keys violates Guido's plan and leads students away from direct interaction with the sign and sound.

3. Creation of the Grand Staff as the only system for recording multilinear sheet music. In the days of Guido, the keys "floated" according to the singing range of the choir singers. This is what has led modern musical pedagogy to a standstill. However, the Grand Staff range was already laid down by the great Benedictine and was described by him in the treatise "Micrologus": from G below middle C to second D above middle C "and higher." Lines are "human fingers." The left hand, bass key from the thumb to the little finger: A-F-D-B-G. The right hand is the treble clef from the thumb: E-G-B-D-F. Middle C is a 0 (zero) in such a "thermometer." Lines should be counted from 0 (zero) symmetrically. Bass and treble clefs are part of a single whole. Index fingers indicate the location of the keys G and F. This forces a radical revision of music theory textbooks, in which the keys are studied separately and the bass lines are counted from the bottom up.

4. The visual focus of a person physiologically works pointwise. First, the child learns to focus on one object, then they learn to read among the lines or to move the eye's focus from object to object. Guido's musical notation was initially single lined. However, with the development of written polyphony, the musical text turned into a "chessboard" for unprepared visual perception. It is advisable to return one line to the elementary education, as Guido had planned, but without cutting the staff

to one key. It is enough to use the vertical line from bottom up (bass to treble) per real time unit.

5. Note-sound as a process. It is known that music is a timing language. Each duration has a beginning, development and completion. In Guido's time, the duration of each note was easily conveyed by the text of the prayer. Modern pedagogy is deprived of this resource. In this regard, one of the most important means for transmitting the procedural nature of a musical text is interactive computer graphics. The beginning, development, and completion of each duration is easy to convey with the interactive animation of a blossoming flower, from the bud to the full opening of the petals. In this sense, modern technology is an indispensable tool for communicating in real time with musical texts.

6. Text formats from alphabetical to traditional. Modern ineffective musical pedagogy is trying to adjust the student's visual perception to an inflexible format of musical text, which largely makes music notation an unfriendly interface and scares away a huge amount of the population from musical literacy. Modern computer technologies easily transform a musical text from alphabetical to traditional and help any beginner choose the format that is most convenient for perception and move from simple to complex as easily and simply as from a picture book to a chapter book and novel.

All these most important facts (which have been missed by modern pedagogy) have been implemented by a flexible text submission system called *Soft Way to Mozart*. This program is a development of the alphabetical approach in communicating with musical text, conceived by Guido d'Arezzo 1000 years ago. This approach with its software is a breakthrough in music education. Testing in 60 countries with students from 2 years of age, as well as special-needs children leaves no doubt: this is the way that will help spread musical literacy throughout the general population, which will bring the development of musical language to a new, more progressive level.

СТАСІМ. Науковий формат

Панасюк Валерій Юрійович

*доктор мистецтвознавства, професор Київського національного
університету культури і мистецтв (Київ, Україна)*

e-mail: panval59@gmail.com

ORCID 0000-0002-2307-6185

ТЕКСТ ПРО ТЕКСТ

Ключові слова: *наука; науковець; публікація; текст.*

Що таке текст? Добре відомо, що це певним чином організована інформація.

Але тексти бувають різними. Серед різних зазвичай виокремлюють науковий. Тоді й виникає ціла низка запитань щодо специфіки цього – «наукового» – тексту.

Хто його пише?

Хто його читає?

Навіщо його пишуть?

Про що він?

Отже, «хто» і «хто», «навіщо» і «про що».

Традиційно вважається: «науковий» текст пишуть «науковці». По суті, науковцем може бути той, хто продукує «оригінальні», «неповторні», «унікальні» (необхідне підкреслити) ідеї.

Але сьогодні «науковець» – це той, хто обтяжений науковим ступенем, відповідним званням і відповідною посадою в будь-якій навчальній, науковій або навчально-науковій (за статусом) установі: «Ученым можешь ты не быть, Но кандидатом быть обязан».

Коли не кандидатом, то хоча б аспірантом.

Науковець – «вовк-одинак», «відлюдник» – це персонаж минулих століть.

Траєкторія руху в режимі «вільного плавання» або «піратського ризику» недопустима. Обов'язково – «порт приписки» і «державне знамено» на щоглі.

Висновок: наукові тексти пишуть люди з «достиглим гроном» ступенів, звань і посад або ж ті, хто сподівається на це «гроно».

Хто читає «наукові» тексти, написані «науковцями»? Самі ж «науковці» – ті, хто їх пише, самі ж автори.

«Сам п'ю, сам гуляю, сам стелюся, сам лягаю».

Де «читацький загал»? Де «масова аудиторія»? Де «широке коло шанувальників»?

Їх немає і не має бути. Тому що:

«науковий текст» – це не «любовний роман», не детектив, які споживаються більшістю народонаселення;

– «науковий текст» – це те, що для «узкого круга обмежених людей», які вже «багато знають: знають одне одного, знають, хто чого вартий, а головне знають, навіщо «наукові тексти» пишуться, монтується, подаються (необхідне підкреслити);

– «науковий текст» – це те, що НЕ позначене оригінальністю думки, «несподіваними поворотами наукового пошуку», «влучним словом», «харизмою авторського письма», «неповторністю індивідуального стилю» – загалом, це не ТЕКСТ, це не самоцінність, а... формальний жест, передбачений отим самим «гроном» (про нього дивись вище);

– «науковий текст» – це те, що оприлюднюється НЕ «заради ідей», а заради «публікації», за «поховання» якої в «збірках», «часописах», «вісниках» (необхідно підкреслити) – цих кладовищах науки – платяться певні суми (зазвичай посторінково); а тому «с мертвими на мертвом мові», «мертвому мертвое»; кому потрібні чужі могили? Отож до «своїх текстів-могил» приходять-читають тільки «кровно рідні» – самі автори: «Я тебе породив, я тебе й... опублікую, а потім сам і прочитаю»;

– «науковий текст» – це те, до чого неможливе таке: «Молчите, прокляте книги! Я вас не писав ніколи!»; «науковий текст» – мовчазна статистична одиниця у «переліку публікацій», у щорічних звітах про діяльність, яка традиційно зветься «науковою».

Тоді навіщо народжувати «мертвонароджене»? Навіщо пишуться «наукові тексти»?

Заради підтвердження статусу «науковця», заради того, щоб відповідати посаді, щоб відпрацювати «другу половину дня».

Або заради «достиглого грона» ступенів, звань і посад.

І тут неможлива «криза ідей», тривале «мовчання як творчість». Вони не передбачаються контрактом, «трудовою угодою». Але вони можливі, а інколи навіть необхідні. Необхідні НАУЦІ.

Тоді останнє. А про що «наукові тексти»?

А про будь-що.

Навіть ні про що.

Аби це «ніщо» відповідало вимогам до публікації, якими не передбачається оригінальність думки, «несподівані повороти наукового пошуку», «влучне слово», «харизма авторського письма», «неповторність індивідуального стилю».

Тексти (наприклад, Ф. Ніцше, Ж. Бодріяра або Ю. Лотмана), так часто цитовані, не відповідають нині існуючим «вимогам до публікації».

Вони написані «не озираючись» на попередників і без урахування «рівня розробленості проблеми». В них – свобода письменника-романіста, політ фантазії поета і натхненність митця. В них – потік «живого життя», полемічна палкість і азарт першовідкривача.

Це вимогами до публікації не передбачається.

Свідомий того, що цей «Текст про текст» страждає на суб'єктивізм, волюнтаризм і позбавлений «наукової обґрунтованості». Він без обмежень.

Valeriy Panasiuk

Dr. in Art Studies, Professor

Kyiv National University of Culture and Arts

e-mail: panval59@gmail.com

ORCID 0000-0002-2307-6185

TEXT ABOUT THE TEXT

Key words: *science; scientist; publication; text.*

What is text? It is well known that it is information organized in some way.

But the texts can vary. Among the different ones, the scientific text is usually distinguished firstly. Then, a number of questions arise about the specifics of this – “scientific” – text.

Who writes it?

Who reads it?

What is a reason to write it?

What is it about?

Hence, “who” and “who”, “why” and “about what”.

It is commonly considered that “scientific” text is written by “scientists”. In fact, a scientist can be anyone who produces “original”, “exclusive”, and “unique” (emphasis should be given here) ideas.

But today, a “scientist” is one who is burdened with an academic degree, the appropriate title, and the appropriate position in any educational, scientific, or educational-scientific (depends on a status) institution: «You may not be a scientist, but you must be a PhD».

If not a Ph. D., then at least a postgraduate.

A scientist – “lone wolf”, «hermit» – is a character of the past centuries.

The course of movement in the mode of “freestyle swimming” or “pirate risk” is unacceptable. “port of registration” and “state flag” on the mast are mandatory.

The conclusion is that scientific texts are written by individuals with a “ripe raceme” of degrees, titles, and positions, or those who hope for this “raceme”.

Who reads “scientific” texts that are written by “scientists”? The “scientists” themselves, those who write them, the authors themselves.

«I am alone to drink, I am alone to have fun, I am alone to make up the bed, I am alone to fall asleep».

Where is the “readership”? Where is the “mass audience”? Where is the “wide circle of fans”?

They do not exist and should not. Because:

– “A scientific text” is not a “romance novel”, not a detective story, that are consumed by the majority of the population;

– “A scientific text” is for a «limited number of people», who already know a lot: they know each other, know who is worth what, and most importantly they know why “scientific texts” are written, edited, and submitted (emphasis should be given here);

– “A scientific text” is something that is NOT characterized by the originality of thought, “unexpected twists of scientific research”, “apt word”, “charisma of the author’s writing”, “uniqueness of individual

style” – generally, it is not a TEXT, it is not self-worth, but ... a formal gesture provided by the same “raceme” (see above);

– “A scientific text” is something that is published NOT “for the sake of ideas”, but for the sake of “publication”, for the “burial” of which in “volumes”, “journals”, “newsletters” (emphasis should be given here) – these cemeteries of science – are paid certain amounts of money (usually, for each page); and so «speak dead language to dead people», «dead is for the dead»; who needs others’ graves? Thus, only “blood relatives” come to their “grave texts” – the authors themselves, «I gave you the life, I will... publish you, and then I will read you myself»;

– “A scientific text” is something that it is not possible to: «Keep silence, damned books! I have never written you!» “A scientific text” is a silent statistical unit in the “list of publications”, in the annual reports of activities, which is commonly called “scientific”.

Then what is the point to give birth to a “stillborn”? Why are “scientific texts” written?

For the confirmation of the “scientist” status, in order to meet the position requirements of work “in the second part of a day”.

Or for the sake of a “ripe raceme” of degrees, titles, and positions.

And here the “crisis of ideas”, “a long silence as creativity” are impossible. They are not provided by the contract, “employment agreement”. But they are possible, and sometimes even necessary. Needed for SCIENCE.

And the last. What are “scientific texts” about?

About anything.

Or even about nothing.

In order that this “nothing” would meet the requirements for publication, which do not provide the originality of thought, “unexpected twists of scientific research”, “apt word”, “charisma of the author’s writing”, “uniqueness of individual style”.

Texts (for example, by F. Nietzsche, Zh. Baudrillard or Yu. Lotman), so often quoted, do not meet the current “requirements for publication”.

They are written “without looking back” at the predecessors and without considering the “level of the problem elaboration.” They have the freedom of the novelist, the flight of the poet’s fantasy, and the inspiration

of the artist. They have the flow of “living life”, polemical zeal, and passion of the pioneer.

Publication requirements do not presuppose these.

Be aware that this “Text about the text” suffers from subjectivism, voluntarism and lacks “scientific validity”. It has no limits.

Артем'єва Віра Борисівна

кандидатка мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, (Київ, Україна)

e-mail: varmuz@ukr.net

ORCID 0000-0001-7576-3609

ПРОКРУСТОВЕ ЛОЖЕ, АБО НЮАНСИ УНІФІКАЦІЇ

Ключові слова: *наукометричні бази; публікації; проблеми інтеграції; гуманітарні науки.*

Останнім часом почався активний рух до впровадження міжнародних стандартів у публікаційній діяльності українських вчених, обумовлений напрямком загальної інтеграції дослідників України до світової наукової спільноти.

Однак, часто в подібних ситуаціях засіб стає метою й те, що могло стати стимулювати активізацію наукової діяльності, перетворюється у формальні вимоги, що призводять до поверхневого розуміння глибинних у своїй суті явищ. Мова йде про необхідність публікацій статей в журналах, які індексуються в наукометричних базах Scopus та Web of Science.

В царині гуманітарних наук, до яких належить і музикознавство, ця проблема має свою специфіку. Як відомо, гуманітарне знання часто спрямоване на внутрішнього споживача й має регіональні особливості. Значну роль тут відіграють національні школи, завдяки яким зберігаються музичні традиції, а їх вивчення та сприйняття відбувається через призму культурної ситуації всередині країни. Вивчаючи закордонний досвід та публікації іноземною мовою, дослідник, ґрун-

туючись на власних висновках та спостереженнях, екстраполює в наукове поле вітчизняної науки.

Такий діалог сприяє виробленню позицій, здатних до інтеграції в міжнародний контекст, однак зі збереженням національної самобутності. В такому разі вихід на міжнародний рівень обумовлений внутрішньою інтенцією, а не зовнішніми вимогами.

Поєднання локального й «загальноєвропейського» контекстів в осмисленні проблематики у гуманітаристиці відрізняється від точних наук, алгоритми та методи дослідження яких більш універсалізовані.

Довготривала і складна процедура входження української періодики до науко метричних баз провокує звернення науковців безпосередньо до іноземних журналів. Процес написання та оформлення статті, її неодноразове рецензування у журналі та прийняття до публікації потребує тривалого часу. До того ж актуальною для будь-якого науковця є оцінка його досягнень колегами-фахівцями, а доступ до публікацій баз Scopus та Web of Science часто обмежений і вимагає додаткових витрат автора статті.

Ці труднощі, зокрема, пов'язані з недостатнім фінансуванням розвитку бібліотечної інфраструктури в ЗВО і науково-дослідних інститутах, який би забезпечив відкритий доступ до великих баз статей в індексованих журналах, конкурентоздатність і рівний доступ до інформації вітчизняних науковців.

Формалізація та уніфікація вимог може спровокувати зниження якості текстів та відхід від наукової доброчесності, а також створити сприятливу базу для фактичної імітації науки (коли стаття мусить бути швидко написана і платно опублікована). Натомість перспективна та актуальна в українській гуманітарній сфері тематика може виявитись складно актуалізованою в зарубіжному контексті. Це може сприяти витісненню важливих регіональних досліджень на периферію не лише європейського, а й національного наукового дискурсу та звузити можливості молодих науковців.

Можливими шляхами вирішення цієї ситуації є забезпечення доступу до публікацій в науко метричних базах, а також створення інституцій, які б могли надавати інформаційну й фінансову підтримку представникам гуманітарної спільноти (допомагати «просуванню» журналів на складному шляху входження до індексованих міжнарод-

них баз). Однак, особливо важливою є побудова власної незалежної системи оцінювання та індексації українських журналів в гуманітарній сфері, адже специфіка та унікальність національної ідентичності варті визнання незалежно від зарубіжних наукометричних баз.

Vira Artemiyeva

PhD in Art Studies, Acting Associate Professor Department of World Music

History P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

e-mail: varmuz@ukr.net

ORCID 0000-0001-7576-3609

PROCRUSTEAN BED, OR SHADES OF UNIFICATION

Key words: *scientometric bases; publications; problems of integration; humanities.*

Recently, an active movement towards the introduction of international standards in the publication activities of Ukrainian scientists has started, due to the direction of the overall integration of Ukrainian researchers into the world scientific community. It is about the need to publish articles in journals indexed in the Scopus and Web of Science databases.

In the field of the humanities, to which musicology belongs, this problem has its own specificity. Humanitarian knowledge is often directed at the internal consumer and has regional features. National schools play a significant role in preserving musical traditions and their learning and perception through the prism of the cultural situation within the country. Studying foreign experience and publications in a foreign language, the researcher, basing on his/her own conclusions and observations, extrapolates into the scientific field of domestic science.

Such dialogue contributes to the development of positions capable of integration into the international context, while preserving the national identity. The combination of local and international contexts in the comprehension of problems in the humanities differs from the exact sciences, whose algorithms and methods of research are more universal.

A long and complicated procedure of entering Ukrainian periodicals into scientometric bases provokes the appeal of scientists directly to foreign journals. The process of writing and editing an article, repeatedly

reviewing it in a journal and accepting it for publication takes a long time. These difficulties, in particular, are related to the lack of funding for the development of library infrastructure in the Universities and research institutes, which would ensure open access to large databases of indexed journals, competitiveness and equal access to information of domestic scientists.

Formalizing and unifying the requirements can provoke a decline in the quality of texts and a departure from scientific virtue, as well as create a favorable base for science imitation. Instead, a promising and relevant issue in the Ukrainian humanitarian sphere may prove difficult to update in a foreign context.

Possible ways to deal with this situation are to provide access to publications in science-based databases, as well as to create institutions that could provide information and financial support to the representatives of the humanitarian community. However, it is especially important to build your own independent system for evaluating and indexing Ukrainian journals in the humanitarian field, because the specificity and uniqueness of national identity is worthy of recognition, regardless of foreign scientific and scientific bases.

Драч Ірина Степанівна

*докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: drach.irina2016@gmail.com
ORCID 0000 0002 2993 1031*

«СЛІДИ ЧАСУ» НА ТІЛІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Ключові слова: *українське музикознавство; посттоталітарний синдром; інструктивний терор.*

Українське музикознавство – розташований в Україні «фаховий цех» академічної науки з продукування дискурсу про музику та всього, до неї дотичного, база для зберігання та поширення знань, простір пошукової діяльності окремої корпоративної спільноти. На су-

часному етапі існує в суцільному дефіциті – нових тем, оригінальних ідей, актуальної методології, якісних джерел, нарешті, виробничих потужностей та академічної добросовісності. Основна зона відповідальності – українська музична культура і загалом культура в Україні. Опікуватися цим можна у різний спосіб: сіяти вічне й добре, відкривати або закривати дослідні поля, здійснювати моніторинг всього, що має в назві «музичний» (синонім «людського»). Місія – як і будь-якої науки, поглиблювати і розширювати (розуміння і можливості), а значить, – пропонувати новий погляд на старі речі, випробувати нові речі, боротися із невіглаством, звільнятися від хибних, застарілих і тому шкідливих для мистецтва і суспільства стереотипів, розсувати горизонти, примножувати візії, репрезентувати у своїх координатах «людський феномен». Мінімально необхідний арсенал: слух, думка, слово (послідовність довільна), а для національно свідомих представників – «серце». Умовою самовизначення є пам'ять. Коли вона втрачається, відомо що буває...

На сьогодні українське музикознавство існує як локальний феномен, що поєднує всіх, хто його розбудовує, тобто у церковному сенсі як «тіло», маючи власні джерела підживлення (свої тематичні пріоритети), автономний, але конвертований резервуар цінностей і знань, усталені корпоративні конвенції, налаштований інструментарій. Як відкрита екосистема українське музикознавство здатне взаємодіяти із зовнішнім середовищем. Як професійним, так і соціальним. Може безперервно функціонувати, відновлювати ресурси, здійснювати «охоронні» заходи і накопичувати інтелектуальний капітал (невеликий, але свій).

Історія залишила на тілі українського музикознавства свої сліди – «кратери» від зіткнення з певними ідеологіями, синдром сервілізму, комплекс меншовартості щодо московських колег. Втім будучи саме у філософському та історіографічному сенсах «слідом» на людській свідомості від стикання із феноменом Музики, українське музикознавство відбило музичний універсум у доступній йому повноті. І в цьому полягає «презумпція достатності» (достатніх основ) для його існування.

Які ж сліди залишаться на тілі українського музикознавства від нашого часу? Вони дедалі все помітніші: декаданс фундаментально-

го музикознавства як точної науки, підтопленої всіляким шарлатанством, мультиплікація «порожніх структур», інструктивно-правовий терор і, головне, – панування посередності.

В есе «Посередність як соціальна небезпека» Ольга Седакова наголошує, що «посередність – не вроджена властивість людини, а її вибір». І далі цитує міркування Бориса Пастернака: «Під посередністю звичайно розуміють людей пересічних і звичайних. Проте звичайність – це жива властивість, яка йде зсередини... Надзвичайнішими є люди геніальні... Незвичайна лише посередність. Посередність паразитує на геніальності, перекручуючи і зводячи її до незвичайності; культ незвичайності, «цікавості» – це нею створений культ. Одна з її прикметних рис, – зазначає Б. Пастернак, – що «вона нехтує повсякденними справами»¹.

Україна зараз особливо потерпає, з одного боку, від епідемії незвичайних «авторських музикознавств», тоді як є потреба в сумлінному виконанні насущних справ, наприклад, опису та оцифрування архівів, здійсненні текстологічних розвідок, джерелознавчому пошуку. З іншого боку, тотальна манія індексації, заняття далеких від науки людей «наукологією» вимивають предметний зміст з наукових текстів. Допитлива думка в жорсткому корсеті наукометричних видань задихається, втрачає голос. Вже не достатньо самого факту наявності думки, турботою стають пошуки посвідчення її існування. Зусилля спрямовуються на те, щоб утриматися у статусі наявного, сучасного і затребуваного, чим замаскувати відсутність справжнього.

Наш час відкрив для музичної науки багато нових можливостей, але й завдав серйозних втрат. Слідами нашого часу йде майбутнє.

¹ Ольга Седакова, (2011). Найкращий університет. Епоха, особа, традиція. – К. : Дух і Літера. С. 170.

Iryna Drach

*Dr. in Art Studies, Professor Head of the Department of History of Ukrainian
and Foreign Music Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

e-mail: drach.irina2016@gmail.com

ORCID 0000 0002 2993 1031

THE TRACES OF TIME ON THE BODY OF UKRAINIAN MUSICOLOGY

Key words: *Ukrainian musicology; post-totalitarian syndrome;
«normative-instructive terror.»*

Ukrainian Musicology is a “professional Ukrainian workshop” of academic science for the production of discourse on music and everything related to it, the basis for storing and disseminating knowledge, the search space of a particular corporate community. At the present stage, there is a continuous shortage of new topics, original ideas, current methodology, quality sources, finally, production capacity and academic honesty. The main area of responsibility is Ukrainian music culture and culture in Ukraine in general. You can manage this in different ways: to sow eternal and good, to open or close experimental fields, to monitor everything that is called “musical” (synonymous with “human”). Its mission, similar to the mission of any other science, is to deepen and expand (understanding and possibilities), and, therefore, to offer a new perspective on old things, to try new things, to fight ignorance, to get rid of false, outdated and therefore harmful to the arts and society stereotypes, to broaden horizons, to increase visions, to represent the “human phenomenon” within its coordinates. The minimum required arsenal includes hearing, thought, word (sequence is arbitrary), and for nationally conscious representatives – “heart”. Memory is a condition for self-determination. Everyone knows what happens when it is lost...

Today, Ukrainian musicology exists as a local phenomenon that unites everyone who builds it, that is, in the church sense like a “body”, having its own sources of nourishment (their thematic priorities), an autonomous but convertible reservoir of values and knowledge, established corporate conventions, established tools. As an open ecosystem, Ukrainian musicology is able to interact with the external environment, both

professional and social. It can function uninterruptedly, restore resources, carry out “security” measures and accumulate intellectual capital (small, but its own).

History has left its mark on the body of Ukrainian musicology – the “craters” of clashes with certain ideologies, the syndrome of servility, the inferiority complex of its Moscow counterparts. However, being in a philosophical and historiographical sense, “in the footsteps” of human consciousness from the collision with the phenomenon of Music, Ukrainian musicology reflected the musical universe in its entirety. And this is the “presumption of sufficiency” (sufficient basis) for its existence.

What traces will remain on the body of Ukrainian musicology from our time? They are becoming more and more noticeable: the decadence of fundamental musicology as an exact science submerged by all sorts of quackery, the animation of “empty structures”, the instructive-legal terror, and, most importantly, the domination of mediocrity.

In the essay “Mediocrity as a Social Threat”, Olga Sedakova emphasizes that “mediocrity is not a person’s innate property, but his choice.” quotes Boris Pasternak’s reasoning: “A mediocre person is usually understood as a common and ordinary one. However, ordinariness is a living property that comes from the inside ... The most ordinary people are brilliant ... Only mediocrity is unique.” Mediocrity parasites on genius, distorting and reducing it to strangeness; a cult of strangeness, “interest” is a cult created by it. According to B. Pasternak, one of its characteristic features is that “it neglects the ordinary work”².

Ukraine is now particularly affected by the epidemic of unusual “authorial musicology”, and requires conscientious doing of urgent things, such as description and digitization of archives, textual surveys, and source search. On the other hand, total indexing mania, practicing “scientology” by people who are far from science wash away the content from scientific texts. An inquisitive thought in the rigid corset of science magazines suffocates, loses its voice. The mere fact of having an opinion is no longer enough, the search for evidence of its existence becomes a concern. Efforts

² Olha Sedakova, (2011). Naikrashchiy universitet. Epokha, osoba, tradytsiia. [The best university. Epoch, personality, tradition]. – Kyiv : Dukh i Litera. P. 170.

are directed at maintaining the status of the present, modern and in demand, masking the absence of the true.

Our time has opened up many new opportunities for music science, but it also loses a lot.

Чужинова Ірина Юріївна

*кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри режисури
і акторської майстерності Київської муніципальної академії естрадного
і циркового мистецтва
e-mail: iry.chuzhinova@gmail.com
ORSID 0000-0002-3397-6021*

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ: НЕЗАДЕКЛАРОВАНІЙ КАНОН

Ключові слова: *політичний театр; український театр; М. Голенко; О. Дмитрієва; Р. Держинільський; Р. Саркісян; Т. Трунова.*

Визначення «політичний театр» («політична вистава») нечасто зустрінеш у науковому чи театральному-критичному театральному дискурсі сучасної України. На це є кілька об'єктивних причин.

По-перше, стійка асоціація з одним із його виразних проявів, а саме театру агітпропу (найперші асоціації із «Пролетарським театром» Е. Піскатора, автора книги «Політичний театр», певним колом вистав в українському театрі першої половини 1920-х років тощо). По-друге, розмите визначення, що, на думку П. Паві, може бути застосоване до будь-якого спектаклю, адже «якщо розглядати термін “політика” етимологічно, то можна вважати, що кожен театр є неминуче політичним, бо його протагоністи вписуються в певне конкретне місце або певну соціальну групу» («Словник театру», с. 508). По-третє, відсутність цього визначення в автохарактеристиках режисерів, що уникають вербального акцентування саме політичних інтенцій своїх вистав.

Тим не менше, феномен політичного театру в Україні може стати предметом як розлогої історико-ретроспективної розвідки, так і категорією класифікації певних вистав національного кону останнього десятиліття. Починаючи від 2014 року помітно зростає кількість ви-

став, що з різною мірою глибини та артикуляції апелюють до чинної державної політики передусім як системи цілей державного управління та відповідних провідних наративів.

При цьому варто відзначити відсутність відверто пропагандистських або радикально опозиційних вистав, що обслуговують певну ідеологічну платформу. Йдеться радше про створення дискусійно-рефлексивного художнього поля для осмислення політичних процесів сучасної України. В більшості випадків, ці вистави не містять однозначних відповідей на сформульовані в них питання, тим не менше дозволяють говорити про формування політичного порядку денного на національній сцені.

Не маючи за мету повністю охопити всі напрямки державної політики та відповідно всі вистави, що могли би бути марковані як політичні, раціональним буде зупинитися на двох виразних тенденціях, які унаочнять кілька прикладів: спектаклі, що апелюють до політики декомунізації, та спектаклі, що торкаються проблем, спричинених війною з Росією, яку країна-агресор розпочала проти України 2014 року. Вистави, де на перший план виступають ці теми, демонструють жанрове розмаїття та різні стратегії вибору літературного матеріалу, серед якого домінують все ж класичні тексти, полісемантична природа яких залишає простір для режисерських інтерпретацій та конструювання художніх алюзій.

Можемо стверджувати, що декомунізація як процес розвінчання імперського радянського міфу та спроба переосмислення в нових категоріях української історичної (державної) ідентичності визначає смисловий вектор у виставах різних режисерів.

Вистава «Нація» М. Матіос, режисер Р. Держипільський (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені І. Франка, 2010 р.) – приклад декомунізації колективної пам'яті та спроба описати події в повоєнній Західній Україні через «приховану» протягом десятиліть історію УПА.

Спектакль «Мій дід копав, мій батько копав, а я не буду» тексти Й. Віховської, Д. Левицького (україно-польська копродукція, режисери – А. Блонська, Р. Саркісян, 2016 р.) апелюють до кліше радянського минулого і травм покоління 2000-х, яке намагається виявити їх природу. Постдокументальний театр як метод дозволяє визначи-

ти рівень індивідуальної причетності та відповідальності авторів та перформерів.

Спектакль «Ерендіра не хоче вмирати» п'єса Лени Лягушонкової за мотивами оповідання Г. Г. Маркеса, режисер М. Голенко (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2021 р.) завдяки метафорі уподібнює аб'юзивні стосунки бабусі та Ерендіри – стосункам Росії, як спадкоємиці СРСР, та України. Розпад СРСР стає висхідною точкою для режисера, аби через алегоричні, сюрреалістичні за принципом монтажу епізодів показати еволюцію цих родинних (насправді політичних) стосунків.

Вартує уваги не випадковий збіг, адже у виставі «Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки», п'єса Лени Лягушонкової за мотивами роману Г. Г. Маркеса, режисер О. Дмитрієва (Харківський академічний театр ляльок імені В. Афанасьєва, 2021 р.) українські реалії також накладаються на художні трафарети того ж автора. «Селище міського типу» Макондо еволюціонує в часі як автономна та декларовано українська територія, де герої розмовляють суржиком, переживають державні перевороти та техногенні катастрофи, намагаються дешифрувати свою історію, аби передбачити майбутнє.

Гібридна війна та тимчасова окупація земель на Сході України та АР Крим, пов'язані з нею теми асиміляції внутрішніх мігрантів та політична поляризація суспільства простежуються у цілій низці вистав.

Так війна стає контекстуальним тлом для вистав неоопера-жах «HAMLET» за В. Шекспіром, режисер Р. Держипільський (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені І. Франка, 2018 р.) – внутрішні чвари, що послаблюють країну зсередини і створюють сприятливу ситуацію для зовнішнього ворога; «Вишневий сад» А. Чехова (тема втрата малої батьківщини) та «Гамлет» В. Шекспіра (тема місця воєнних дій – алюзія на АР Крим) – обидва: режисерка О. Дмитрієва (Харківський академічний театр ляльок імені В. Афанасьєва, відповідно 2016 та 2019 рр.).

Вистава «Енеїда ХХІ» В. Ченського за мотивами поеми І. Котляревського, режисер М. Голенко (Одеський академічний український драматичний театр імені В. Василька, 2019 р.) відтворює ситуацію постгуманітарної катастрофи та відповідно увиразнює різні суспільні настрої.

Низка вистав, що увійшли до проєкту «Театр переселенця» (2015–2018 рр., Київ) інструментами документального театру, театру свідка, драматичного театру працювали із різними проявами та станами посттравматичного синдрому тимчасово переміщених осіб, суміщаючи мистецькі акції і практики театральної терапії.

Спектакль «Погані дороги» Н. Ворожбит, режисерка Т. Трунова (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 2018 р.) пропонує формулу поєднання режисерського театру й театру драматурга – напівдокументальний текст стає основою для пошуку естетики, що корелюється із максимами «нової етики». Художні фільтри стають методом режисерського осмислення реальних подій, способом відсторонення і в той же час інструментами препарування смислів.

Постдокументальна вистава «Н-ефект» драматургині Й. Віховської, режисурка і драматургиня Р. Саркісян (незалежний міжнародний проєкт, 2020 р.) досліджує межі художньої мови, що адекватно може передати досвід військових, пробує ідентифікувати постать сучасного Гамлета (власне, героя).

Загалом, можна говорити про те, що потужним тригером для поживлення політичного театру в Україні стали 2013–2014 рр., коли відбулися багато важливих для новітньої історії країни подій. Політичний театр не є мейнстрімним явищем, проте демонструє розмаїття театральних форм.

Iryna Chuzhynova

PhD in theatre arts, Professor of Department of Directing and acting skills

Kyiv Municipal Academy variety and circus arts

e-mail: iry.chuzhinova@gmail.com

ORSID 0000-0002-3397-6021

POLITICAL THEATER IN UKRAINE: AN UNDECLARED CANON

Key words: *political theater; Ukrainian theater; M. Golenko; O. Dmitrieva; R. Derzhypilskyi; R. Sarkisyan; T. Trunova.*

The definition of “political theater” (“political performance”) is rarely found in the scientific or theatrical-critical theatrical discourse of modern Ukraine. There are several objective reasons for this.

First, a strong association with one of its expressive manifestations, namely the agitprop theater (the first associations with the “Proletarian Theater” by E. Piscator, author of the book “Political Theater”, a certain circle performed in the Ukrainian theater of the first half of the 1920-th, etc.). Secondly, the vague definition that, according to P. Pavi, can be applied to any performance, because if we consider the term “politics” etymologically, we can assume that each theater is inevitably political, because its protagonists fit into a certain place or a certain social group” (“Dictionary of Theater”, p. 508). Third, the lack of this definition in the self-characteristics of directors, who avoid verbal emphasis on the political intentions of their performances.

Nevertheless, the phenomenon of political theater in Ukraine can become the subject of extensive historical and retrospective research, as well as the category of classification of certain performances of the national law of the last decade. Since 2014, there has been a marked increase in the number of performances that, with varying degrees of depth and articulation, appeal to current public policy primarily as a system of public administration goals and relevant leading narratives.

It is worth noting the lack of openly propagandistic or radical opposition performances that serve a certain ideological platform. Rather, it is a matter of creating a discussion-reflexive artistic field for understanding the political processes of modern Ukraine. In most cases, these performances do not contain unambiguous answers to the questions formulated in them, however, allow us to talk about the formation of the political agenda on the national stage.

Without intending to fully cover all areas of public policy and, accordingly, all performances that could be labeled as political, it would be rational to dwell on two clear trends, which will illustrate several examples: performances that appeal to decommunization policy, and performances that address issues. caused by the war with Russia, which the aggressor country launched against Ukraine in 2014. Performances dealing with these themes demonstrate genre diversity and different strategies for choosing literary material, which is still dominated by classical texts, the polysemantic nature of which leaves room for directorial interpretations and construction of artistic allusions.

We can say that decommunization as a process of debunking the imperial Soviet myth and an attempt to rethink in new categories of

Ukrainian historical (state) identity determines the semantic vector in the performances of various directors.

The show “Nation” by M. Matios, directed by R. Derzhypilskiy (Ivano-Frankivsk National Academic Drama Theater named after I. Franko, 2010) is an example of decommunization of collective memory and an attempt to describe the events in postwar Western Ukraine through the forbidden history of the UPA (Ukrainian Insurgent Army).

The play “My grandfather dug, my father dug, and I will not” texts by J. Vikhovska, D. Levitskiy (Ukrainian-Polish co-production, directors – A. Blonska, R. Sarkisyan, 2016) appeal to the clichés of the Soviet past and injuries generation of the 2000-th, trying to discover their nature. Post-documentary theater as a method allows to determine the level of individual involvement and responsibility of authors and performers.

The play “Erendira does not want to die” is a play by Lena Lyagushonkova based on the story by G. G. Marquez, directed by M. Golenko (Kyiv Academic Drama and Comedy Theater on the left bank of the Dnipro river, 2021) uses a metaphor to liken the abusive relationship between his grandmother and Erendira – the relationship between Russia, as the successor to the USSR, and Ukraine. The collapse of the USSR becomes a starting point for the director to show the evolution of these family (actually political) relations through allegorical, surrealist montages of episodes.

It is worth noting a coincidence, because in the play “The story of a family that lost hope, fighting roosters and wicked women”, a play by Lena Lyagushonkova based on the novel by G. G. Marquez, directed by O. Dmitrieva (Kharkiv Academic Puppet Theater named after V. Afanasyev, 2021) Ukrainian realities are also superimposed on artistic stencils by the same author. Macondo’s “urban-type settlement” is evolving over time as an autonomous and declared Ukrainian territory, where the heroes speak Surzhik, experience coups and man-made disasters, try to decipher their history to predict the future.

The hybrid war and the temporary occupation of lands in eastern Ukraine and the Autonomous Republic of Crimea, related topics of assimilation of internal migrants and political polarization of society can be traced in a number of performances.

Thus, the war became a contextual background for the newopera-horror performances of “HAMLET” by W. Shakespeare, directed by R. Derzhypilskyi (Ivano-Frankivsk National Academic Drama Theater named after I. Franko, 2018) – internal quarrels that weaken the country from within and create a favorable situation for the external enemy; “Cherry Orchard” by A. Chekhov (theme of the loss of a small homeland) and “Hamlet” by W. Shakespeare (theme of the place of hostilities – an allusion to the Autonomous Republic of Crimea) – both directed by O. Dmitrieva (Kharkiv Academic Puppet Theater named after V. Afanasyev, 2016 and 2019).

The play “Aeneid XXI” by V. Chenskyi based on a poem by I. Kotlyarevskyi, directed by M. Golenko (Odessa and Academic Ukrainian Drama Theater named after V. Vasylko, 2019) recreates the situation of post-humanitarian catastrophe and accordingly expresses different social sentiments.

A number of performances included in the project “Theater of the Immigrant” (2015–2018, Kyiv) with the tools of documentary theater, witness theater, drama theater worked with different manifestations and states of post-traumatic syndrome of temporarily displaced persons, combining artistic actions and practices of theater therapy.

The play “Bad roads” by N. Vorozhbyt, directed by T. Trunov (Kyiv Academic Drama and Comedy Theater on the left bank of the Dnipro river, 2018) offers a formula for combining director’s theater and playwright’s theater – the semi-documentary text becomes the basis for finding aesthetics that correlates with maxims “new ethics”. Artistic filters become a method of director’s comprehension of real events, a way of removal and at the same time tools of preparation of meanings.

The post-documentary play “H-effect” by playwright J. Vikhovska, director and playwright R. Sarkisyan (independent international project, 2020) explores the boundaries of artistic language, which can adequately convey the experience of the military, tries to identify the figure of modern Hamlet (actually, the hero).

In general, we can say that a powerful trigger for the revival of political theater in Ukraine was 2013–2014, when many important events took place in the recent history of the country. Political theater is not a mainstream phenomenon, but it demonstrates a variety of theatrical forms.

ЕПІЗОДІЯ 2. Музичний театр

Мізітова Аділя Абдуллівна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0001-7859-0870

«ROSSINISSIMO!» ВІД ЧЕЧІЛІ БАРТОЛІ

Ключові слова: музичний фестиваль; «Трійця» Ч. Бартолі; «Rossinissimo!»; Зальцбург; вокальне мистецтво.

Коли ми чуємо щось про Зальцбург, то, насамперед, згадуємо Моцарта. Це місто було для великого музиканта родинним гніздечком і водночас тісною кліткою для його бурхливого таланту. Сучасний Зальцбург немов прагне компенсувати те розмаїття музичного мистецтва та музичного життя, яких так бракувало його геніальному мешканцю. На тлі славнозвісного Зальцбургського фестивалю, започаткованого ще в далекому 1920 році, від 1998 року стали проводити музичні свята у дні католицької Трійці під відповідною назвою як невід'ємну частину літнього фестивалю з індивідуальними ідеями. Спочатку його очолив австрійський підприємець та музичний менеджер Ханс Ландесманн. Потім, від 2007 року, фестивалем «Трійця» керував Рікардо Муті, котрий прагнув «відродити» пам'ять про оперну неаполітанську школу. Від 2012 року його художнім керівником стала світова зірка оперного мистецтва Чечілія Бартолі, котра запропонувала власну концепцію. Її перший фестиваль був присвячений єгипетській цариці Клеопатрі, тому пройшов під загальною назвою «У лабіринті еросу та сили». Програму склали опера Георга Фрідріха Генделя «Юлій Цезар у Єгипті», трагедія У. Шекспіра «Антоній і Клеопатра», представлена на сцені Державного театру Зальцбурга, концерт у стилі бароко у Великій залі Моцартеум з виконанням арій та інструментальних творів, пов'язаних з образом Клеопатри. Серія програм відбулася у *Felsenreitschule* – Літній школі верхової їзди, де театральні вистави та концерти проходять просто неба. Для шанувальників класичної музики тут відбулося концертне виконання май-

же раритетної «Клеопатри» Ж. Массне, кантати Г. Берліоза «Смерть Клеопатри». Крім того, на фестивалі прозвучали увертюра Р. Шумана «Юлій Цезар» *f-moll op. 128*, замовлений, але на той час безіменний твір Р. Щедріна за участю А. Нетребко, музика С. Прокоф'єва до «Єгипетських ночей» та інші.

Для відтворення музичної атмосфери фестивальных свят подальших років, окреслимо їхню тематику. «Трійця» 2013 року пройшла під знаком «жертвопринесення», тому у програмі були «Норма» В. Белліні з Ч. Бартолі в головній ролі; три балети І. Стравінського – «Весіллячко», «Весна священна» та «Жар-птиця» у реконструкції оригінальної хореографії Броніслави Ніжинської, Вацлава Ніжинського і Михайла Фокіна, репрезентовані Санкт-Петербурзьким Маріїнським театром. «Навіть якщо це може показатися музеєм, – писав Томас Мольке, – певно, багато друзів балету мріють, щоб ці роботи були представлені в їхньому первісному вигляді, а не в сучасній перспективі сьогоденішнього хореографа»¹. Біблейська тема жертвопринесення постала в ораторії Ніколло Йомеллі «Фігура Ісаака Спасителя» на лібрето Пьетро Метастазіо, де в головній партії виступив відомий контратенор Франко Фаджолі; євангельська – у квартеті Й. Гайдна «Сім останніх слів нашого Спасителя на хресті» у виконанні Хаген-квартету та Альфреда Бренделя, який читав текст. Не оминули своєю увагою організатори фестивалю й ХХ століття, запропонувавши слухачам Тринадцятую симфонію (*b-moll, op. 113*) Д. Шостаковича «Бабин Яр» на вірші Є. Євтушенка та Концерт для скрипки з оркестром № 1 «Офферторіум» С. Губайдуліної. Серед камерних програм анонсувалися твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, в яких відбивалися мотиви «жертви», у виконанні британського піаніста Андраша Шиффа. На завершення фестивалю прозвучав «Німецький реквієм» *op. 45* Й. Брамса під керівництвом Даніеля Баренбойма з солістами Ч. Бартолі та німецьким оперним співаком Рене Папе.

Окресливши розмаїття фестивальных подій перших двох років керівництва Ч. Бартолі, перелічимо ключові ідеї наступних музичних

¹ Molke, T. (2013). Salzburger Pfingstfestspiele 2013. 17.05.2013 20.05.2013. *Online Musik Magazin*. <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2013/SALZBURG-2013-pfin>.

свят. «Трійця–2015» пройшла під девізом «Так я закликаю всіх богів»; знаком 2016 року стала славнозвісна пара: Ромео і Джульєтта; 2017 рік переніс слухачів в Шотландію, в захоплюючу драму Генделя «Аріоданте». Вже в попередній сезон, після визнання концепції співачки, котра ще й органічно приєднала до фестивальных свят класичний балет, контракт із нею на керівництво фестивалем було продовжено до 2021 року. Незмінною умовою з боку Ч. Бартолі була активна її участь у провідних заходах як солістки. Це не завадило запрошувати видатних виконавців. Зокрема, сопрано Анну Нетребко, мецо-сопрано Анн Халленберг, лірико-колоратурне мецо-сопрано Джойс ДіДонато, контрастеноров Ф. Фаджолі, Макса Емануеля Ченчича, блискучих скрипалів Анне-Софі Муттер з камерним оркестром, Максима Венгерова та багато інших, які робили індивідуальні художньо-естетичні внески в загальну програму. Достатньо сказати, що М. Е. Ченчич скомпонував свій концерт з арій Н. Порпора, А. Вівальді та Генделя на віршований епос Л. Аріосто «Несамовитий Орландо» («*Orlando furioso*») як моноспектакль, з розповіддю про героя, у відповідному одязі (босоногий, у вільній білій сорочці поверх білих вільних штанів). Фестиваль 2018 року постав музичним дарунком Дж. Россіні, вшануванням 150-річчя від дня смерті великого композитора. Тому ключовою подією стало виконання опери «Італійка в Алжирі». Однак, Ч. Бартолі не пішла шляхом повторення знайденого раніше, коли «Трійця–2014» пройшла під блискучою назвою «*Rossinissimo!*». «Лебідь Пезаро», за влучним виразом Т. Мольке, надихнув художню керівницю віддзеркалити стильову розмаїтість часу наприкінці життя композитора. Щасливим наслідком стало включення до програми опери *buffa* «Ла Перішоль» Ж. Оффенбаха, прем'єра якої відбулася в Парижі 6 жовтня 1868 року – трохи більше місяця до смерті геніального оперного майстра. Своєрідним «опонентом» французького короля оперети став гігант оперної міфології та німецької культури Р. Вагнер, уривки з «Нюрнбергських майстерзінгерів» якого виконали такі видатні співаки, як Й. Кауфманн і Р. Вільясон разом з Державною капелю Берліна (*Die Staatskapelle Berlin*) – постійний оркестр Берлінської державної опери – під керівництвом Д. Баренбойма. За традицією музичні святкові заходи містили оркестрові та камерні концерти. Між тим, фестивальні події розкривають власних «кумирів» Ч. Бартолі – ком-

позиторів, до творчості яких співачка постійно звертається. Зокрема, 2019 року «центром тяжіння» знову став величний геній Генделя. На перший погляд, ніщо не пов'язує Генделя та Россіні. Проте, не слід забувати, що іскрометна оперна музика італійця стала своєрідною даниною концертному вокальному стилю барокової культури, позначивши два різних, але споріднених полюси в розвитку оперного мистецтва. Час зламу в уявленнях ХХ століття про недосяжність майстерності співаків-кастратів пов'язаний і з поширенням культури співу контратенорів, і завдяки опануванню Ч. Бартолі техніки виконання їхнього репертуару, який не тільки відзначений віртуозністю, але й потребує великого обсягу дихання. Фантастична віртуозність арій та ансамблів Россіні, їхня масштабність, запаморочлива швидкість не поступаються у труднощах сценічним творам Генделя, висуваючи співаків «королями» сцени, надаючи їм можливість продемонструвати власну індивідуальність, досягнуті висоти майстерності. Фестиваль 2019 року, тема якого – «Небесні голоси», був спрямований на відродження слави зіркових кастратів оперної сцени XVII–XVIII століть; контратенори сьогодення немов би змагалися у майстерності зі своїми далекими попередниками. Відповідно до цієї художньо-естетичної ідеї спадщину німецько-англійського композитора представляла одна з найпопулярніших опер «Альцина», у якій партія Руджеро була написана для однієї із зірок оперного мистецтва того часу Джованні Карестіні. Сучасним його «суперником» став відомий французький контратенор Філіпп Жарусскі. На його думку, особливості дихання співаків-кастратів забезпечувало їм неймовірну віртуозність: «Вони могли виконувати надзвичайно довгі музичні фрази на одному вдиху, це складало частину магічного шарму їхніх голосів. Але інколи в їхніх голосах звучали відгуки особистої людської драми. Вони, імовірно, відчували велику несправедливість в тому, що їх позбавили фізичної недоторканості. Співати для них стало способом вижити»². На жаль, неможливо в межах тез назвати всіх учасників фестивалних свят, кожен з яких заслуговує на увагу. Тому окреслимо лише ключові події. Діалог з бароковою культурою був продовжений кон-

² Rabillon, K., Guseva, E. (2019). В Зальцбурге звучат «небесные голоса». *Euronews*. <https://ru.euronews.com/culture/2019/06/13/musica-12-salzburg>.

цертним виконанням у *Felsenreitschule* музичної драми Н. Порпора «Поліфемо» на міфологічний сюжет. Відомо, що італійський композитор написав її для «Опери дворянства», яку очолив, конкуруючи з королівською оперною трупкою під керівництвом Генделя. Прем'єра опери Порпори 1735 року відбулася за участю знаменитих співаків-кастратів того часу – Фарінеїлі і Сенезіно. У Зальцбурзі ключових героїв репрезентували український контратенор, мецо-сопраніст Юрій Миненко (Ачі), бас Павло Кудимов (Поліфемо), контратенор М. Е. Ченчич (Улісс), сопрано Юлія Лежнева (Галатея). Не менш значущим явищем став концерт «Фарінеїлі і друзі», в якому крім Бартолі і Жарусскі виступали видатні співаки барокової опери: колоратурне мецо-сопрано Вівка Жено, мецо-сопрано Анн Халленберг, контратенор Кристóф Дюмо́. Згадування барокової скарбниці доповнювала церковна музика, але й цього разу зберігався обраний принцип співіснування минулого та сьогодення, що підтвердило виконання «*Stabat Mater*» Джованні Баттіста Перголезі та Арво Пярта. Запланований на кінець травня 2020 року фестиваль під назвою «Колір часу», присвячений знаній співачці, ім'я якої овіяне легендами, Поліні Віардо, на превеликий жаль не відбувся через пандемію, хоча його програма, як завжди, містила чимало музичних перлин, що нагадували її блискуче мистецтво.

Навіть нашвидку перегорнуті сторінки «Трійці» різних років свідчать про те, що Ч. Бартолі зберігає незмінний інтерес до Россіні, композитора, який відіграв особливу роль у становленні її професійної кар'єри. Стає зрозумілим, чому саме йому співачка, як художній керівник, присвятила третій фестиваль. Гучна назва «*Rossinissimo!*» немов би увібрала енергетику феєричних фіоритур його блискучих арій і, водночас, глибокий пієтет виконавиці та її неприховане захоплення магічною силою музики італійського генія. На кшталт бурхливим віртуозним ансамблям майстра, від яких «зупиняється дихання», коли безпосередньо спостерігаєш ситуацію неб'явленого суперництва партнерів по сцені, слухачам в ці дивовижні дні були запропоновані три опери, дві меси, вечір арій, великий гала-концерт та ін. Відкрила музичні свята чарівна «Попелюшка», яка все ще вселяє надію на чудові зміни у житті. Тому в *Haus für Mozart* (одна з оперно-концертних сцен Зальцбурга) панувала піднесена атмос-

фера. Режисер Даміано Мікелетто, котрий має чималий досвід постанов в оперних театрах світу, переніс дію казкового сюжету у сучасність: батько Клорінди та Тізбе дон Маньїфіко є власником кафе, тому, поки його рідні доньки прикрашають себе або «шопінгують», пасербиця Анджеліна на прізвисько Попелюшка прибирає, миє посуд, обслуговує сестер. Такого роду зміни не порушили логіку розгортання сюжету і не мали намір здивувати публіку. Однак режисер підготував для неї невеличкий сюрприз наприкінці оперної вистави, коли з верхніх куліс як подарунки для сестер почали спускатися цеберки, швабри, ганчірки і міради мильних бульбашок. Палку реакцію глядачів, сміх у залі, бурхливі оплески, атмосферу загальної радості важко передати. На противагу святковій яскравості «Попелюшки», пануванню сольо-ансамблевих номерів, написаний в той же рік «Отелло» вражає драматичною напругою, любовними колізіями, відсутністю численних блискучих арій, домінуванням чоловічих голосів (зокрема тенорів), великою роллю хору та оркестру. Режисерська співдружність Моше Лейзер і Патрис Карье пропонують глядачам сучасне рішення відомих сюжетних мотивів, надаючи їм позачасовий характер. Прекрасний виконавський склад – Джон Осборн (Отелло, тенор), Чечілія Бартолі (Дездемона, сопрано), Едгардо Роха (Родриго, тенор), Баррі Банкс (Яго, тенор), Петер Калман (Ельміро, бас), Ліліана Нікітяну (Емілія, сопрано) та інші – продемонстрував високий рівень вокальної та акторської майстерності, завдяки яким опера розгорталась як насичена сюжетно-емоційними подіями драма, втягуючи в коло інтриг слухацьку аудиторію. Безпосереднє зіткнення з мистецтвом «вищого ґатунку» розвіює будь-який міф про застиглість форм опери минулих століть, а сучасні боги оперної сцени повертають колишню славу одного з кумирів публіки – неперевершеного Россіні. Ще один оперний шедевр італійця – «Севільський циркульник», відбувся у театрі маріонеток під запис 1989 року, де партію Розіни виконувала Бартолі, а Фігаро – Лео Нуччі.

Художній задум фестивалю був спрямований на всебічне розкриття таланту Россіні. Якщо ім'я композитора викликає спогади про іскрометні рулади його оперних героїв, то духовні твори менш за все пов'язуються з творчою спадщиною митця. Між тим, він віддав данину усталеній традиції, подарував музичному світу кілька дорогоцінних

перлин. «*Stabat Mater*» вражає поєднанням глибини думки, прекрасних мелодій, істинного драматизму з емоційністю переживань, тонкою лірикою почуттів. Геній оперного драматурга надав традиції нового звучання, наблизив її до сучасності. Солоістами виступили Марія Агреста (сопрано), Соня Ганассі (мецо-сопрано), Лоуренс Браунлі (тенор), Ервін Шротт (бас) у супроводі оркестру та хору Національної академії Санта-Чечілія (*Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*) під керівництвом Антоніо Паппано. Доповнила програму «*Libera me*» Дж. Верді (в оригінальній версії), що була написана для реквієму з приводу смерті Россіні. Ще одним дарунком шанувальникам творчості знаного італійця стала репрезентація його «Маленької урочистої меси» («*Petite Messe solennelle*»). До цього додаємо концерти контратенора Франко Фаджіолі та Ансамблю бароко «*I Barocchisti*» під керівництвом Дієго Фазоліса, лірико-колоратурного мецо-сопрано Джойс ДіДонато, піаніста Девіда Фрея. Сузір'я учасників гала-концерту неочікувано прикрасила зірка з легендарної трійці тенорів другої половини ХХ століття – Хосе Каррерас, котрого публіка вшанувала як живу легенду, стоячи, бурними оплесками. Насиченість фестивальної програми віддзеркалює сповнений життєвої енергії, невтримний талант Россіні, який дарував слухачам музику щирих, зрозумілих кожному почуттів, а виконавцям – можливість дійти на тернистому шляху мистецтва до вершин Олімпа.

Adilya Mizitova

*PhD in Art Studies, Professor Department of History of Ukrainian and Foreign Music Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0001-7859-0870*

«ROSSINISSIMO!» OF CECILIA BARTOLI

Key words: *music festival; «The Trinity» of C. Bartoli; «Rossinissimo!»; Salzburg; vocal arts.*

When we hear something about Salzburg, first of all we think of Mozart. For the great musician this city was his ancestral home, and, at the same time, a close cage for his stormy talent. Modern Salzburg seems to seek to compensate for the diversity of musical art and musical life that its genius

inhabitant lacked so much. Against the background of the famous Salzburg Festival, which dates back to 1920, since 1998, music festivities have been held on the days of the Catholic Trinity under the appropriate name as an integral part of the summer festival with individual ideas. It was originally headed by the Austrian businessman and music manager Hans Landesmann. Later, from 2007, the Trinity Festival was led by Riccardo Muti, who sought to “revive” the memory of the Neapolitan opera school. Since 2012, its artistic director has been the world opera star Cecilia Bartoli, who has proposed her own concept. Her first festival was dedicated to the Egyptian queen Cleopatra, that is why it was held under the general name “In the Labyrinth of Eros and Power”. The program consisted of George Frideric Handel’s opera “Julius Caesar in Egypt”, W. Shakespeare’s tragedy “Anthony and Cleopatra”, presented on the stage of the State Theatre of Salzburg, a baroque-style concert in the Great Hall of the Mozarteum with arias and instrumental works, associated with the image of Cleopatra. A series of programs took place at the *Felsenreitschule*, the Summer Riding School, where theatrical performances and concerts take place in the open air. For fans of classical music there was a concert performance of the almost rare “Cleopatra” by J. Massenet, the cantata by H. Berlioz “Death of Cleopatra”. In addition, the following works were performed at the festival: R. Schumann’s overture “Julius Caesar” *f-moll op. 128*, the work by R. Shchedrin, commissioned, but at that time anonymous, with the participation of A. Netrebko, music by S. Prokofiev to “Egyptian Nights” and others.

To recreate the musical atmosphere of the festival holidays of the coming years, we should outline their themes. The “Trinity” in 2013 was held under the sign of “sacrifice”, so the program included “Norma” by V. Bellini with C. Bartoli in the leading role; three ballets by I. Stravinsky – “Les Noces”, “Le Sacre du Printemps” and “L’Oiseau de Feu” in the reconstruction of the original choreography of Bronislava Nijinska, Vaclav Nijinsky and Mikhail Fokin, represented by the St. Petersburg Mariinsky Theatre. “Even if it may seem like a museum,” – Tomas Molke wrote, – “many ballet friends probably dream of these works being presented in their original form and not in the modern perspective of today’s choreographer”³.

³ Molke, T. (2013). Salzburger Pfingstfestspiele 2013. 17.05.2013 20.05.2013. *Online Musik Magazin*. <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2013/SALZBURG-2013-pfin>.

The biblical theme of sacrifice appeared in Niccolò Jommelli's oratorio "Isacco figura del Redentore" on the libretto by Pietro Metastasio, where the famous countertenor Franco Fagioli performed the main part; the evangelical theme – in J. Haydn's quartet "*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*" performed by the Hagen Quartett and Alfred Brendel, who was reading the text. The organizers of the festival did not miss the 20th century, and offered the audience the Thirteenth Symphony (*b-moll*, *op. 113*) by D. Shostakovich "Babi Yar" on the poems of E. Evtushenko and Concerto for the violin with orchestra No. 1 "Offertorium" by S. Gubaidulina. Among the chamber programs the works by J. S. Bach, W. A. Mozart and L. van Beethoven were announced, which reflected the motives of the "victim", performed by the British pianist András Schiff. At the end of the festival "*Ein deutsches Requiem*" *op. 45* by J. Brahms, under the direction of Daniel Barenboim with soloists C. Bartoli and German opera singer René Pape, sounded.

Having outlined the variety of the festival events of the first two years of C. Bartoli's leadership, let us list the key ideas of the next musical holidays. The "Trinity-2015" was held under the motto "So I Call on All the Gods"; the sign of 2016 was a famous couple: Romeo and Juliet; the year of 2017 took listeners to Scotland, to Handel's thrilling drama "Ariodante". Already in the previous season, after the recognition of the concept of the singer, who also organically joined the classical ballet to the festival holidays, the contract for leading the festival with her was extended until 2021. C. Bartoli's invariable condition was her active participation in the leading events as a soloist. This did not prevent inviting outstanding performers. In particular, soprano Anna Netrebko, mezzo-soprano Ann Hallenberg, lyric-coloratura mezzo-soprano Joyce DiDonato, countertenors F. Fagioli, Max Emanuel Cencic, brilliant violinists Anne-Sophie Mutter with a chamber orchestra, Maxim Vengerov, and many others who made individual artistic and aesthetic contributions to the overall program. Suffice it to say that M. E. Cencic arranged his concert of the arias by N. Porpora, A. Vivaldi and Handel on the poetic epic by L. Ariosto "*Orlando furioso*" as a one-man show, with a story about the hero, in appropriate clothing (barefoot, in a white loose shirt over white loose pants). The 2018 festival was a musical gift of G. Rossini, celebrating the 150th anniversary of the great composer's death. Therefore, the key event was the performance of

the opera “*L’Italiana in Algeri*”. However, C. Bartoli did not follow the path found earlier, when the “Trinity-2014” was held under the brilliant name “*Rossinissimo!*”. The “Swan of Pesaro”, in the apt expression of T. Molke, inspired the artistic director to reflect the stylistic diversity of the time at the end of the composer’s life. The happy consequence was the inclusion into the program of J. Offenbach’s opera *buffa* “*La Périchole*”, which had premiered in Paris on October 6, 1868, just over a month before the genius opera master’s death. A kind of an “opponent” of the French king of operetta was the giant of opera mythology and German culture R. Wagner, whose excerpts from “Nuremberg *Meistersingers*” were performed by such prominent singers as J. Kaufmann and R. Villazón together with the Berlin State Chapel (*Die Staatskapelle Berlin*) – permanent orchestra of the Berlin State Opera – under the direction of D. Barenboim. Traditionally, musical festivities included orchestral and chamber concerts. Meanwhile, the festival events reveal C. Bartoli’s own “idols” – composers, to whose creative work the singer constantly turns. In particular, in 2019, the majestic genius of Handel became the “centre of gravity” again. At first glance, nothing connects Handel and Rossini. However, we should not forget that the sparkling opera music of the Italian became a kind of tribute to the concert vocal style of Baroque culture, marking two different but related poles in the development of opera art. The turning point in the 20th-century notions of the unattainability of the mastery of singers-castratos is associated with the spread of countertenor singing culture and with C. Bartoli’s mastering the technique of performing their repertoire, which is not only virtuosic but also requires a great deal of breathing. The fantastic virtuosity of Rossini’s arias and ensembles, their scale and dizzying speed are not inferior to Handel’s stage works, making the singers the “kings” of the stage, giving them the opportunity to demonstrate their own individuality, the height of mastery reached. The festival of 2019, the theme of which is “Heavenly Voices”, was aimed at reviving the glory of famous castratos of the opera stage of the 17th and 18th centuries; today’s countertenors seem to be competing in skill with their distant predecessors. According to this artistic and aesthetic idea, the legacy of the German-English composer was one of the most popular operas “*Alcina*”, in which the part of Ruggiero was written for one of the stars of opera art of that time Giovanni Carestini. The famous French countertenor Philippe Jaroussky

became his modern “rival”. According to him, the peculiarities of the singers-castratos’ breathing provided them with incredible virtuosity: “They could perform extremely long musical phrases in one breath, which was part of the magical charm of their voices. But sometimes there were echoes of personal human drama in their voices. They probably felt a great injustice in being deprived of their physical integrity. Singing has become a way for them to survive”⁴. Unfortunately, it is impossible to name all the participants of the festival holidays here; each of them deserves attention. Therefore, we shall outline only the key events. The dialogue with Baroque culture was continued by a concert performance at the *Felsenreitschule* of N. Porpora’s musical drama “*Polifemo*” on a mythological plot. It is known that the Italian composer wrote it for the “Opera of the Nobility”, which he headed, competing with the royal opera troupe under the direction of Handel. The Porpora opera premiered in 1735 with the participation of famous singers-castratos of the time, Farinelli and Senesino. In Salzburg, the key characters were represented by Ukrainian countertenor, mezzo-soprano Yuriy Mynenko (Achi), bass Pavlo Kudimov (Polifemo), and countertenor M. E. Cencic (Ulisse), soprano Julia Lezhneva (Galatea). No less significant was the concert “Farinelli & Friends”, in which in addition to Bartoli and Jaroussky the prominent singers of Baroque opera performed: coloratura mezzo-soprano Vivica Genaux, mezzo-soprano Ann Hallenberg, and countertenor Christophe Dumaux. The mention of the Baroque treasury was complemented by church music, but this time the chosen principle of coexistence of past and present was preserved, which was confirmed by the performance of “*Stabat Mater*” by Giovanni Battista Pergolesi and Arvo Pärt. Scheduled for the end of May 2020, the festival called “Colour of Time”, dedicated to the famous singer, whose name is shrouded in legend, Pauline Viardot, unfortunately did not take place because of the pandemic, although its program, as always, contained many musical gems, reminiscent of her brilliant art.

Even the hastily turned pages of the “Trinity” of different years show that C. Bartoli keeps constant interest in Rossini, a composer who played a special role in shaping her professional career. It becomes clear why the

⁴ Rabillon, K., Guseva, E. (2019). “Heavenly voices” sound in Salzburg. *Euronews*. <https://ru.euronews.com/culture/2019/06/13/musica-12-salzburg>.

singer dedicated the third festival to him as an artistic director. The famous name “*Rossinissimo!*” seems to absorb the energy of the enchanting grace-notes of his brilliant arias and, at the same time, the deep piety of the singer and her undisguised admiration for the magical power of the music of the Italian genius. Like the stormy virtuoso ensembles of the master, from which “breathing stops” when you directly observe the situation of undeclared rivalry of the partners on stage, during these wonderful days the listeners were offered three operas, two Masses, an evening of arias, a big gala concert, etc. The music festival was opened by the charming “*La Cenerentola*”, which still inspires hope for wonderful changes in life. Therefore, the *Haus für Mozart* (one of the opera and concert stages of Salzburg) had a sublime atmosphere. Director Damiano Michieletto, who has extensive experience in productions around the world, has moved the action of a fairy tale to the present: the father of Clorinda and Tisbe, Don Magnifico, owns a cafe, so while his own daughters tend to themselves or go shopping, his step-daughter Angelina, nick-named Cinderella, cleans, washes dishes, serves her sisters. Such changes did not violate the logic of the plot and did not intend to surprise the audience. However, the director prepared a small surprise for it at the end of the opera, when buckets, mops, rags and a myriad of soap bubbles began to descend from the upper backstage as gifts for the sisters. The passionate reaction of the audience, laughter in the hall, loud applause, and the atmosphere of general joy are difficult to convey. In contrast to the festive brightness of “*La Cenerentola*” and the dominance of solo ensemble numbers, written in the same year, “*Otello*” impresses with dramatic tension, love collisions, lack of numerous brilliant arias, the dominance of male voices (in particular, tenors), the great role of choir and orchestra. The directorial community of Moshe Leiser and Patrice Caurier offer viewers a modern solution to well-known plot motives, giving them a timeless character. Excellent line-up – John Osborn (*Otello*, tenor), Cecilia Bartoli (*Desdemona*, soprano), Edgardo Rocha (*Rodrigo*, tenor), Barry Banks (*Iago*, tenor), Peter Kálmán (*Elmiro*, bass), Liliana Nikiteanu (*Emilia*, soprano) and others – demonstrated a high level of vocal and acting skills, owing to which the opera unfolded as a drama full of plot-emotional events, drawing the audience into a circle of intrigue. A direct encounter with the art of the “highest grade” dispels any myth about the rigidity of opera forms of the past centuries, and the modern gods

of the opera scene return the former glory of one of the idols of the public – the unsurpassed Rossini. Another masterpiece of the Italian, “*Il barbiere di Siviglia*”, was staged at the Puppet Theatre on the recording of 1989, where Rosina’s part was performed by Bartoli and Figaro – by Leo Nucci.

The artistic idea of the festival was aimed at a comprehensive revealing of Rossini’s talent. If the name of the composer evokes memories of the sparkling roulades of his opera characters, then the spiritual works are least associated with the creative legacy of the artist. Meanwhile, he paid tribute to the established tradition, and gave the music world a few expensive pearls. “*Stabat Mater*” impresses with a combination of depth of thought, beautiful melodies, true drama with emotional experiences, subtle lyrics of feelings. The genius of the opera playwright gave a new sound to the tradition, brought it closer to modernity. The soloists were Maria Agresta (soprano), Sonia Ganassi (mezzo-soprano), Lawrence Brownlee (tenor), Erwin Schrott (bass) accompanied by the orchestra and choir of the National Academy of Santa Cecilia (*Orchestra e Coro dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia*) under the direction of Antonio Pappano.

The program was complemented by “*Libera me*” by G. Verdi (in the original version), which was written for the requiem for the death of Rossini. Another gift for fans of the famous Italian’s creative work was the representation of his “*Petite Messe solennelle*”. To this we add the concerts of countertenor Franco Fagioli and the Baroque Ensemble “*I Barocchisti*” under the direction of Diego Fasolis, lyric-coloratura mezzo-soprano Joyce DiDonato, pianist David Fray. The constellation of the gala concert participants was unexpectedly decorated by the star of the legendary trio of tenors of the second half of the 20th century – Jose Carreras, who was honoured by the audience as a living legend by their standing up and applauding loudly. The richness of the festival program reflects Rossini’s irresistible talent full of vital energy, which gave the listeners music of sincere, understandable feelings, and the performers – the opportunity to walk on the thorny path of art to the top of Olympus.

Анфілова Світлана Геннадіївна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID 0000-0001-6910-8034

НА МЕЖІ, АБО ЦІННІСНІ ПОЛЮСИ БАЛЕТНОГО ЖАНРУ

Серед множинності інструментів аналітичного осмислення сучасної музичної практики аксіологічний підхід може розглядатися одним з найбільш дієвих та затребуваних. «Аксіологічний дискурс дозволяє нам зробити такий послідовний висновок, який би охопив сутність явища в унікальній ситуації суто людського способу існування <...>» [3]. Розвиваючи думку автора, зауважимо, що у музично-творчій практиці *ситуацію* можна розглядати категорією постійною, будучи пов'язаною з індивідуальною творчою волею виконавця, композитора, слухача. Зміна стильових парадигм впливає і на саме явище, змушуючи його змінюватися під впливом часу та інших ціннісних орієнтирів. Але незважаючи на «ціннісні гойдалки» залишається «ядро», що дозволяє в умовах нескінченних змін зберегти матрицю жанру, його код. Будучи невід'ємною складовою музикознавчого досвіду, аксіологічний підхід у деяких випадках найбільш точно здатний розкрити сутність явища, наприклад, у випадках із режисерськими інтерпретаціями балетної класики. Приводом для роздумів стала нещодавня прем'єра балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» в Музично-драматичному театрі імені К. Станіславського і Немировича-Данченко, що викликала широкий резонанс у театральному середовищі. Постановники: режисер Костянтин Богомолов і молодий хореограф-дебютант Максим Севагін. Поставивши своєю метою «привнести нову драматургію у відносини персонажів», «зняти з сюжету ... “замиленість”», автори досягли своєї мети, створивши спектакль, який одразу потрапив у розряд «скандально-резонансних». Не вдаючись до подробиць цієї ексцентричної постановки (її критичний огляд міститься у низці статей [4, 5]), вкажемо лише, що вона демонструє приклад абсолютного перегляду всіх складових цілісної драматургії балетного оригіналу: *літературно-сюжетної* основи (ко-

жен герої шекспірівського сюжету наділений новою біографією, що руйнує звичні для оригіналу причинно-наслідкові смислові зв'язки); *хореографічної* (оригінальна танцювальна партитура, еkleктична за наповненням); *музичної* (перегляд сформованої композитором системи музично-тематичних, лейтмотивних зв'язків внаслідок руйнування початкової сюжетної логіки). Але дискусійним вбачається не стільки сам факт переробки музично-хореографічного оригіналу: вільне «перереформатування» класичних зразків – справа звична для балетної практики останніх десятиліть, і балет С. Прокоф'єва – один з лідерів серед інтерпретованих зразків (наприклад, версії Анжелена Прельжокажа, Радю Поклітару, Метью Борна). Питання постає у ступені та глибині вторгнення в авторський оригінал, що актуалізує дискусію про «ціннісні полюси», значення контексту, сценічної правди, справжності мистецтва тощо.

Режисерська думка вільна зайти куди завгодно – переробка сюжету, зміщення смислових акцентів, переформатування музичної та хореографічної партитур, зміна самого вигляду звучання музичного тексту. Але будь-який експеримент здатний простягатися до певної межі, за якою процес оновлення неминуче переходить у стадію розпаду. Де може бути ця грань? Що може виступати *об'єктивним* критерієм оцінки життєздатності запропонованої режисером концепції, окрім суб'єктивних установок самого митця? Поряд з критикою сучасної хореографії щодо уникнення нею відповідальності за художній результат, нерідкою заміною концепції абстрактністю та пародійністю, нездатністю ініціювати оригінальні ідеї та виразні засоби для вираження своєї позиції до сучасної проблематики [1], слід додати й «розмиття» жанрової матриці. Експерименти, в дусі згаданої постановки, не так оновлюють, як «провалюють» жанр у надра минулого, повертаючи балет до його ранніх форм придворної вистави XVI–XVII століть, еkleктичної по суті, де була відсутня логіка цілеспрямованого розвитку однієї ідеї через взаємодію всіх драматургій. Тим самим нівелюється не лише значимість історичних процесів у кілька століть із досягнення здатності балетного жанру втілювати принципи драми, але й робити це суто музичними та хореографічними виразними засобами, без додаткової допомоги слова чи вокалу. Не заперечуючи важливості всіх сценічних форм, що утворюють «генетичну пам'ять»

жанру, все ж таки вкажемо на підтверджену практикою ХХ століття цінність збереження класичної хореографії як основи танцювальної мови вистави, через здатність чистої хореографії та абсолютної музики взаємодіяти на рівних.

Як приклад режисерського рішення, що заслуговує на увагу, можна навести «Ромео і Джульєтту» в постановці англійського хореографа Метью Борна (2019). Поряд з новим трактуванням відомого сюжету (дія відбувається в інституті Верони – закритій виправній установі для юнаків та дівчат), характерним для автора танцювальним рішенням, що поєднує різні стилі, підпорядкуванням прокоф'євської партитури завданням оригінальної балетмейстерської концепції, іронією, провокативністю, цей спектакль сприймається у смисловому полі шекспірівської проблематики, залишаючись саме балетом, де головною рушійною силою виступають музика й хореографія, що перекривають силою свого художнього впливу епатаж інших засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васенина Е. Т. Танец как отражение действительности: к вопросу формирования языка. Балет. 2012. № 6. URL: http://www.russianballet.ru/dissertacii/dissertac2_06_12.html
2. Дробышева Е. Э. Танец в аксиологическом дискурсе: проблема подлинности. Вестник АРБ. №4 (39). 2015. С. 195–201. URL: [https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/veŝnik/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%90%D0%A0%D0%91_%E2%84%964\(39\)2015.pdf](https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/veŝnik/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%90%D0%A0%D0%91_%E2%84%964(39)2015.pdf)
3. Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении. Дисс. д. филос. н. СПб., 2011. URL: <https://cheloveknauka.com/arhitektonika-kultury-v-aksiologicheskom-izmerenii>
4. Крылова М. Добро пожаловать в паноптикум. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/romeo-bogomolov-mamnt-2021/>
5. Кузнецова Т. Есть повести печальнее на свете: Константин Богомолов поставил балет «Ромео и Джульетта». «Коммерсантъ» № 194/П от 25.10.2021, с. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5049678>

Svitlana Anfilova

*PhD in Art Studies, Acting Assistant Professor Department of History
of Ukrainian and Foreign Music Kharkiv I. P. Kotlyarevsky*

National University of Arts

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID 0000-0001-6910-8034

ON THE EDGE: VALUE POLES OF THE BALLET GENRE

The axiological approach can be considered as one of the most effective and demanded among many tools for analytical comprehension of modern musical practice. “Axiological discourse allows us to draw a consistent conclusion that will capture the essence of the phenomenon in the unique situation of a purely human way of existence <...>”. In musical and creative practice, the *situation* can be considered a constant category, which is associated with the individual creative will of the performer, composer, listener. A change in style paradigms affects the *phenomenon* itself, forcing it to change under the influence of time and other value orientations. But despite the “teeterboard of significant”, the “core” remains. It allows in the conditions of endless changes to preserve the matrix of the genre, its code. The axiological approach is an integral part of musicological experience and in some cases is most accurately able to reveal the essence of the phenomenon, for example, in cases with director’s interpretations of ballet classics.

Reflections arose thanks to the recent premiere of the ballet “*Romeo and Juliet*” by S. Prokofiev at The Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre, which caused a wide resonance in the theatrical environment. Director Konstantin Bogomolov and young debut choreographer Maxim Sevagin became producers. They set a goal “*to bring new drama into the relationship of the characters*”, “*to remove the obscurity of the plot*”, and created a “scandalous and resonant” performance. It is not necessary to go into the details of this eccentric setting, its critical review is contained in the articles. We will only point out that this demonstrates an absolute revision of all integral dramaturgy components of the ballet original: *literary plot* basis (each character of Shakespeare’s plot is endowed with a new biography, destroying the existing cause-and-

effect semantic connections); *choreographic* (original dance score, eclectic in content); *musical* (revision of the formed composer's system of musical-thematic, leitmotiv connections due to the destruction of the original plot logic). But it is not so much the revision of the musical and choreographic original that is seen as controversial. Broad "reformatting" of classical samples is a common thing for ballet practice in recent decades, and ballet by S. Prokofiev is one of the leaders among interpreted pieces (for example, versions of Angelin Preljocaj, Matthew Bourne, Radu Poklitaru). The question lies in the degree and depth of the intrusion into the author's original, which actualizes the discussion about the "value poles", the meaning of context, stage truth, the authenticity of art, etc.

The director's thought can go anywhere. This is a reworking of the plot, a shift in semantic accents, a reformatting of musical and choreographic scores, a change in the very appearance of the musical text sound. But any experiment can extend to a certain point, beyond which the process of renewal inevitably passes into the stage of disintegration. Where can this border be located? What can serve as an objective criterion for assessing the viability of the concept proposed by the director, except for the subjective attitudes of the artist himself? Criticism of modern choreography regarding its avoidance of responsibility for the artistic result, the frequent substitution of abstractness and parody, inability to initiate original ideas and expressive means to indicate its position on contemporary issues can be supplemented by the "blurring" of the genre matrix. Experiments in the spirit of the aforementioned performance do not so much update as lower the genre into the depths of the past. This brings the ballet back to its early forms of the court performance of the 16th and 17th centuries, eclectic in essence, in which there was no logic of purposeful development of one idea through the interaction of dramaturgy differences. Thus, the significance of historical processes in several centuries is leveled. This is the ability of the ballet genre not only to embody the principles of drama, but also to do it with purely musical and choreographic expressive means, without the additional help of words or vocals. There is no denying the importance of all the stage forms that make up the genre's "genetic memory". But at the same time, let us point out the value of preserving classical choreography as the basis of the dance language of the performance, thanks to the interaction of pure choreography and absolute music on equal terms.

An example of a director's decision that deserves attention is "*Romeo and Juliet*" staged by an English choreographer Matthew Bourne (2019). Here we can find a new interpretation of the famous plot (the action takes place at the Institute of Verona – a closed correctional institution for boys and girls), a typical author's dance solution, which combines different styles, subordination of S. Prokofiev's score to the tasks of the original choreographer's concept, irony, provocativeness. But this performance is perceived in the semantic field of Shakespeare's problems and remains precisely a *ballet* in which music and choreography act as the main driving force and overlap the shocking of other means with the power of their artistic influence.

Дербас Марина Олексіївна

завідувачка навчальною лабораторією кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: maderbas9@gmail.com

ORCID 0000-0001-5838-8253

«МІСТЕРІЇ ПАНДОРИ» – ХАРКІВСЬКИЙ ДІАЛОГ З ВАГНЕРОМ

Ключові слова: балет на музику Вагнера; міф про Пандору; діалог з диригентом; компіляція.

Мабуть для більшості людей сьогодні в Україні (і не тільки) Вагнер асоціюється з аббревіатурою ЧВК і в даній конотації «ЧВК Вагнера» ми щоденно чуємо зі ЗМІ ім'я великого німецького композитора, оперного реформатора ХІХ століття. Чому так вийшло, – не беремося розмірковувати в цій доповіді. Можна лише припустити, що «Політ Валькірій», який використав Френсіс Коппола в «Апокаліпсісі сьогодні» в якості супроводу епізоду авіаційного бомбардування на в'єтнамській війні, запам'ятався багатьом глядачам.

Оперні музичні твори Ріхарда Вагнера – такі яскраві, ефектні, з пригодницькими сюжетами, майже не виконуються в наших оперних театрах. Разом з тим, ідеї щодо постановки музичної драми Вагнера постійно обговорюються в тому чи іншому провідному теа-

трі України. І зрозуміло чому. Без творів Р. Вагнера репертуар театру багато втрачає.

В Харківському оперному театрі Схід-опера теж давно є бажання познайомити широку публіку з музикою Ріхарда Вагнера, але робота над музичними драмами композитора – є «велика й нелегка радість» (С. Крушельницька). Ця справа коштовна і потребує багато праці, також потрібні «вагнерівські голоси». Тож, «якщо не оперний жанр, то балет», мабуть так вирішило художнє керівництво Схід-опера в 2019 році. Тепер можна сказати, що балет «Містерії Пандори» на музику Р. Вагнера став своєрідною віхою у всеукраїнській вагнерівській хвилі, яку ми спостерігали в останні роки. В Одеському оперному театрі відбулося концертне виконання «Тангейзера» (2017) і поставлено оперу «Лоенгрін» (2019) у форматі semi-stage. Прем'єра «Лоенгрину» (2019), яку назвали «Український прорив» пройшла у Львівській опері, а в Національній опері України виконали концертну версію «Тристана і Ізольди» (2021).

Музика Вагнера також надихає балетмейстерів всього світу на створення хореографічних опусів. Традиційна практика створення балетів на відомі літературні твори органічно розповсюдилася й на оперні партитури, компіляцію окремих номерів музики різних композиторів. У балеті «Заметіль» (Баварська опера, хореографія Андрія Кайдановського) музику до вистави створив баварський композитор Лоренц Дангель. Надавши їй ритмічні па, він комбінує живий оркестр із записами, а класичні лейтмотиви з музикою, яка звучить, як саундтрек до трилеру.

Балетна вистава «Містерії Пандори», яку автори позначили як балет-процтво, створена за спеціально написаним оригінальним лібрето і стала абсолютно новим, ексклюзивним театральним продуктом.

До постановочної групи увійшли. Дмитро Морозов – диригент-постановник; Антоніна Радієвська – хореограф-постановник і автор лібрето (балет став її постановочним дебютом); Олександр Лапін – художник-постановник; Павло Багінський – автор музичної композиції, диригент; Дарина Пушанкіна – автор відеоконтенту.

В основу лібрето покладено міф про Пандору. Дія відбувається у двох різних часах: античності (в пролозі балету на Олімпі Зевс за

допомогою Гефесту створює дівчину-красуню й дорогоцінну скриньку) і в наші дні. Це історія приреченого романтичного кохання штучно створеної богом Зевсом Пандори і звичайної людини (Актора Ельпіса) в часи протистояння людства з катаклізмами і нещастями. Пандора допомагає перебороти всі напасті. До речі, подібна фабула тільки в іншому контексті покладена в основу культового фільму Люка Бессона «П'ятий елемент».

Музика нового балету складається з 28 окремих номерів, а кожен номер – це фрагмент із творів Вагнера, оперних і симфонічних. Сім разів звучить музика з «Парсіфалю, 4 рази – з «Летючого голландця», по 2 рази – з опер «Заборона кохання», «Тангейзера», «Тристан і Ізольда», «Зігфрід» і «Золото Рейну», а також з увертюри «Фауст» та Урочистого маршу на честь 100-річчя Америки. Окремий номер Па-де-катр поставлено на музику Симфонії Вагнера C Dur і номер «Оргія» – на увертюру «Христофор Колумб». Усі частини майстерно об'єднані через різні прийоми: фермату, паузу або атака. У процесі створення партитури, як правило, використовувалися тільки оркестрові фрагменти з опер (прелюдії, вступи). За винятком «Тристана і Ізольди», оскільки в партитуру балету включили сцену смерті Ізольди з опери, прибравши вокальну партію.

Тональності зберігалися ідентичними з оригіналами, а модуляції могли відбуватися стрімко, через одну ноту, іноді через «перебивку» литаврами. Якщо хореограф наполягала, що їй потрібен додатковий акорд в каденції, то акорд дописували. Широко застосовувалися купюри, репризи і в окремих випадках дописувалася каденція. Темпи обиралися в залежності від розуміння диригента та від деяких технічних вимог хореографа. Чоловічий танець з високими стрибками на музику хору норвезьких матросів із «Летючого голландця» потребував уповільнення темпу, і диригент притримав оркестр, щоб підкреслити ансамбль.

Цікаво було дізнатися від диригента-постановника Дмитра Морозова деякі деталі процесу створення музичної партитури балету.

«Я знаходив в інтернеті партитури і голоси (що дуже важливо), тоді ми збиралися всі (постановочна група) і слухали ці фрагменти. Обмін думками продовжувався досить довго й цікаво. Один чув в музиці одні образи, інший додавав власні почуття. Все коригувала наш

хореограф, яка відчувала швидкість рухів і можливості для стрибків, як (музику) перевести в пластику. Так ми сиділи багато десятків разів. Ми обрали найкращі номери», – коментував Дмитро Морозов. На закиди, що він іде компілятивним методом і підмінє сюжет, диригент відповідає аргументами про права художника і кожного глядача на алюзії. «Симфонічна музика не прив'язана до вербальності, ми можемо уявити будь який образ» (Д. Морозов).

Про оркестр диригент сказав: «Я беру виключно вагнерівський склад, у нас навіть є два комплекти литавр. В одному місці (вступ до 3 дії у «Зігфріді»), де є шість туб, там сидить дві туби і ми садимо синтезатор на останні чотири туби, і я виписую з регістра туби. Все інше дотримано повністю як у автора».

Музика Вагнера яскрава, втім не відповідає всім академічним балетним критеріям: не танцювальна, не гнучка за мелодикою та не чітка за метроритмічною організацією. Тим краще можна уявити виклики, які постали перед хореографом і балетною трупю.

З приводу вистави «Містерії Пандори» існують різні оціночні судження, більш категоричні від фахівців і більш компліментарні від глядачів.

У даному випадку, на наш погляд, компіляцію можна порівняти з методологією музичного оформлення в драматичному театрі, а також з прийомами монтажу. Приведу слова одного з найкращих кінорежисерів сучасної України Сергія Лозниці: «...точка зору існує в будь-якому фільмі, в будь-якому тексті, в будь-якому витворі мистецтва. Вона – в технології створення, у виборі слів і кадрів, у послідовності їхньої появи на екрані, в розвитку думки... Коли ви починаєте сполучати кадри, виникають сенси, і глядач має справу саме з ними»⁵.

⁵ <https://yabl.ua/2021/10/18/sergij-loznicya-babin-yar-kontekst-ce-film-pro-nelyudyaništ>

Maryna Derbas

Head of laboratory of studies of the Department of Ukrainian and foreign music history Kharkiv Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: maderbas9@gmail.com

ORCID 0000-0001-5838-8253

«PANDORA’S SECRETS» – KHARKIV DIALOGUE WITH WAGNER

Key words: *Wagner ballet; myth of Pandora; dialogue with conductor; compilation.*

Nowadays for most people both in Ukraine and outside, Wagner may be associated with private military company (PMC) Wagner and we hear the great composer’s name from Germany who was an opera reformer of the XIX century in the media daily.

Wagner’s music works are bright and beautiful and full of adventures, we rarely see them performed in our opera theaters.

Wagner is not only famous for his opera music. His music is being adopted by talented choreographers.

The long tradition of creating ballet based on famous literary works has organically expanded into opera music or compilations of standalone music works by various composers

Ballet Pandora’s Secrets, written as an authentic libretto, was defined as a prophecy ballet by the authors and became a brand new exclusive theatrical product.

Myth of Pandora forms the basis of the libretto.

The new ballet music is composed of 28 standalone items and each item is a fragment from Wagner’s opera and symphonic works combined through a masterful compilation (fermatta or attacca).

It was interesting to find out details of the ballet music creation process from Dmitry Morozov, ballet’s conductor and producer.

The conductor mentioned the following about the orchestra: ‘The composition I am bringing is exclusively Wagner’s, we even have two sets of kettle-drums.’

Wagner’s music is beautiful but it does not meet all the ballet academic criteria, it is not dance music, it does not have flexible melody, and does not have a clear meter rhythmic pattern.

The audience and expert reviews of Pandora's secrets differ, the former are more complimentary while the latter are more critical.

In our opinion, in this case a compilation can be compared to the methodology of musical arrangement in a drama theatre.

Ганзбург Григорій Ізраїлевич

кандидат мистецтвознавства, викладач-методист

Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського

Харківської обласної ради

e-mail: hansburg32@gmail.com

ORCID 0000-0001-5257-2033

**ПОРУШЕННЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ПРИЧИНА КРИЗ
ОПЕРНОГО ЖАНРУ**

Ключові слова: *лібретологія; криза опери; вокальний переклад; синтез мистецтв; оперне виконавство.*

Кризи оперного жанру кожного разу походять від однієї причини – розбалансування компонентів оперного синтезу мистецтв (на користь музики і на шкоду слову). Відповідно, антикризові реформаторські ідеї (та практичні дії) Р. Кальцабіджі – К.-В. Глюка у другій половині XVIII століття та Р. Вагнера (композитора й лібретиста в одній особі) всередині XIX століття – спрямовані були на відновлення балансу між словом і музикою шляхом підвищення статусу оперного лібрето.

Наприкінці XX століття виник черговий важкий та небезпечний момент в історії оперного жанру, пов'язаний, як і в попередніх кризах, з ослабленням ролі слова в оперному синтезі. Цього разу біда прийшла, звідки не чекали. Комерційні умови театральної справи призвели до такої гастрольної мобільності оперних співаків і колективів, при якій стало вигідним не перевивчати текст лібрето в перекладах мовами публіки всіх тих країн, де ставляться спектаклі, а співати в усіх країнах на одній і тій самій мові (в якості єдиного стандарту взяли мову оригіналу). При цьому музична складова оперного синтезу продовжує працювати на повну силу, а вербальна складова для ін-

шомовного слухача – відключена або послаблена (спів незрозумілою або не рідною для слухача мовою сприймається не як синтез музики й поезії, а як вокаліз, поєднаний із пантомімою). Це означає, що баланс елементів оперного синтезу в черговий раз порушений на користь музики і на шкоду слову.

Оскільки проблема виникла не в середині музичної тканини, її погано видно з боку музикознавства (і на відміну від часів Глюка й Вагнера, вихід із кризи сьогодні залежить не від композиторів). З боку філології проблему теж не видно, оскільки опера – не в її парадії, а літератори (автори лібрето) власними силами не можуть вивести оперу із кризи. Ось чому у відповідь на цей новий сучасний виклик мусить сказати своє компетентне слово наука про вербальний компонент синтетичного твору – лібретологія. З позицій лібретології видно, що розповсюджена фатальна жанровбивча практика виконання опер без еквіритмічного вокального перекладу шкодить синтезу мистецтв і блокує можливість сприйняття опери як синтетичного твору. Навіть дуже гарний оперний спів не дійде: не торкнеться «струн душі», бо туди, де розташовані ті струни душі, не може проникати жодна мова, окрім рідної. Тому нинішня криза – ще важча, ніж попередні. Щоб вивести жанр з чергового глухого кута, потрібен новий реформатор, який, перш за все, усвідомлює проблему, тобто дивиться в корінь і бачить, що корінь гниє.

Grigoriy Hansburg

PhD in Art Studies, teacher-methodologist Kharkiv B. M. Lyatoshynsky

Vocational College Kharkiv Regional Council

e-mail: hansburg32@gmail.com

ORCID 0000-0001-5257-2033

THE IMBALANCE IN THE SYNTHESIS OF THE ARTS IS THE CAUSE OF THE CRISES OF THE OPERA GENRE

Key words: *librettology; crisis of opera; vocal translation; synthesis of arts; opera performance.*

The crises of the opera genre always have one reason –the imbalance of the components of the opera synthesis of the arts (in favor of music

and at the expense of words). Accordingly, the anti-crisis reform ideas (and actions) of R. de` Calzabigi – C.-W. Gluck in the second half of the 18th century and R. Wagner (composer and librettist in one person) in the middle of the 19th century aimed at restoring the balance between word and music by raising the status of operatic libretto.

At the end of the 20th century, another difficult moment arose in the history of the opera genre, connected, as in previous crises, with the weakening of the role of the word in opera synthesis. This time the trouble came from where they did not expect. The commercial conditions of the theatrical business led to such touring mobility of opera singers and companies, in which it became advantageous not to relearn the text of libretto translated in the languages of the public of all those countries where the performances were staged, but to sing in one language (the language of the original was taken as a single standard). At the same time, the musical component of opera synthesis continues to work at full strength, and the verbal component for the foreign-language listener is disconnected or weakened (singing in an incomprehensible or non-native language is perceived not as a synthesis of music and poetry, but as vocalization combined with a pantomime). This means that the balance of opera synthesis elements is once again disturbed in favor of music and at the expense of words.

Since the problem did not arise in the middle of the musical texture, it is not noticed by musicologists (and unlike with the times of Gluck and Wagner, the way out of the crisis today does not depend on composers). From the side of philology, the problem is also not visible, since the opera is not in its parish and the writers (authors of libretto) cannot pull the opera out of the crisis on their own. That is why, in response to this new modern challenge, librettology, the science of the verbal component of synthetic work, must have its competent say. From the point of view of librettology it is evident that the widespread fatal genre-killing practice of performing operas without equivocal vocal translation harms the synthesis of the arts and blocks the possibility of perceiving opera as a synthetic work. Even a very good opera singing will not get through: it will not touch the “strings of the soul”, because no language other than native language can penetrate where the strings of the soul are located. Therefore, the current crisis is even more difficult than the previous ones. To derive the genre from

another impasse, we need a new reformer who, above all, is aware of the problem, that is, looks to the root and sees that the root is rotting.

Полянська Ірина Миколаївна

старший викладач кафедри майстерності актора та режисури

драматичного театру ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: polianskaya1@gmail.com

ORCID 0000-0001-7881-773X

**ДОЛЯ «ЕСМЕРАЛЬДИ», АБО БАЛЕТНІ ПЕРИПЕТІЇ
РОМАНУ В. ГЮГО**

Ключові слова: *балет; музика; Ц. Пуни; Ж. Перро; Есмеральда.*

Балетне мистецтво неможна уявити без фундаментальних компонентів: художньої образності, музичної виразності та пластичної мови. Тісний зв'язок музики і хореографії підсвідомо відчувався з самого початку існування танцювальної культури, переміщуючись в площину одного із головних питань професійної діяльності як хореографів, так і композиторів. Співвідношення музичної і танцювальної сторін у балетних виставах різної стильової доби надає можливості визначити еволюцію розвитку як хореографічного мистецтва у сукупності всіх його складових (виконавська техніка, «па», хореографічні форми), так і балету як музичного жанру. Не менш важливою для розвитку балетного мистецтва та його сценічних форм стала і проблема впливу «великої літератури», що реалізовувалася в посиленні сюжетної сторони вистави, пануванні ідеї драми над іншими сторонами, виникненні нових сценічно-танцювальних форм. На противагу чистому дивертисментові, безсюжетному за своєю природою, що на правах архетипу залишався основою розвитку сценічної хореографії, сюжетний тип хореографічних вистав виникав неодноразово протягом історії балетного жанру. Це і пластична драма Ж.-Ж. Новерра (1760-ті роки), балети Ж. Перро, хореодрами, С. Вігано (початок XIX століття), радянські «драмбалети» 1930–50-х років. Вибір «вагомих за змістом» сюжетів видатних письменників минулого, чи сучасності передбачав

вирішення проблеми «змістовності» балету як виду мистецтва, сприяючи, водночас, розширенню виразних можливостей танцю. Щодо літературного оригіналу, то адаптуючись до умов хореографічного мистецтва, він зазнавав часом великі зміни. Наслідків балетної інтерпретації зазнав і роман В. Гюго «Собор Паризької богоматері», неодноразово трансформувавшись в різні театральні проекти: «Есмеральду», «Доньку Гудули», «Собор Паризької богоматері».

Першу адаптацію для оперної сцени здійснив сам письменник, створивши на основі власного оригіналу лібрето для опери «Есмеральда» французької композиторки Луїзи Бертен (1836). Ця опера не мала успіху, але її лібрето було перероблено для подальших балетних вистав Ж. Перро, одним з найвідоміших балетмейстерів того часу, увагу якого привернула драматична насиченість фабули. Одним із перших хореографічних прочитань стала постановка в Ла Скала в 1839 році, здійснена Антоніо Монтічіні. Її особливою прикметою, що відрізняє її від варіантів сучасників, в тому числі і Ж. Перро, стало розділення хореографічного тексту на мімічні епізоди, які відповідно італійської традиції того часу виконували міми, та танцювальні номери у виконанні прима-балерини ла Скала Фанні Черріто. Прем'єра хореографічного спектаклю самого Ж. Перро відбулася в березні 1844 року. Творчим партнером балетмейстера виступив італійський композитор Ц. Пуні.

Співавторство Цезаря Пуні (1802–1870) та Жуля Джозефа Перро (1810–1892) було яскравим та плідним, результатом якого стали окрім «Есмеральди» балети: «Ундина» (1843), фантастичний балет «Еолайн» (1845), східна феєрія «Лалла Рук», «Катарина, чи Донька розбійника» (оба 1846) та інші, що йшли на всіх провідних сценах Європи. Не останню роль в успіху зіграла музика Ц. Пуні, яскрава та танцювальна, гнучка за мелодикою та чітка за метроритмічною організацією, що цілковито відповідає всім академічним балетним критеріям.

Простежуючи подальшу сценічну долю «Есмеральди» Ц. Пуні–Ж. Перро, стає очевидним багатство хореографічно-музичних перетворень первісного варіанту. Їх можна диференціювати на дві групи за музичною стороною. Першу складатимуть вистави, в яких партитура Ц. Пуні залишилася основою музичного оформлення вистави,

хоча й зазнала змін у вигляді додавання деяких номерів музики інших композиторів. Другу – твори, в яких відправною точкою став сюжет В. Гюго, тоді як хореографія та музика зазнали суттєвих змін. До першої групи відносяться «Есмеральда» М. Петипа (1886), В. Тихомірова (1926), А. Ваганової (1935), В. Бурмейстера (1950).

До другої – «Донька Гудули» А. Горського, композитор А. Симон (1902), «Собор Паризької богоматері» Р. Петі, композитор М. Жарр (1965).

Незважаючи на пошук балетмейстерами різного хореографічного перекладу роману В. Гюго, оновлення музичної сторони, історія про прекрасну циганку залишається затребуваною й досі, що підтверджує вистава ХНАТОБ Схід-опера «Собор Паризької богоматері» (прем'єра – 28 квітня 2018 року; хореографія Євгенії Хасянової, музика Ц. Пуні).

Iryna Polyanska

senior lecturer at the Department of Acting and Directing drama theater

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: polianskaya1@gmail.com

ORCID 0000-0001-7881-773X

FATE OF “LA ESMERALDA”, OR BALLET PERIPETEIA OF V. HUGO’S NOVEL.

Key words: *ballet, music; C. Pugni; J. Perrot; La Esmeralda.*

It is impossible to imagine ballet art without its fundamental components: artistic imagery, musical expressiveness and plastic idiom. Tight integration between music and choreography was noted at the outset of choreographic culture, acquiring status of one of main problems of professional activity both for choreographers and composers. Ratio of musical and choreographic components in ballets of different stylistic eras allows to trace evolution of both the choreography as an art in all its constituents (performative technique, “*pas*”, choreographic forms) and of ballet as a *musical genre*. Of no less importance for evolution of ballet and its scenic forms is a problem of influence of “large-scale literature”, which embodied in a growing role of plot for a spectacle, an idea of

drama governing all other components, creation of new scenically-choreographic forms. Unlike “pure” divertissement, free of plot in its nature, which remained a basis for scenic choreographic development and its archetype, narrative type of choreographic spectacles emerged several times through history of ballet. This includes plastique dramas by J.-G. Noverre (1760s), ballets by J. Perrot, choreodramas by S. Viganò (early XIX century), Soviet “dramballets” of 1930s–50s. The choice of “important by content” plots by prominent writers of past and modern times supposed that an important problem must be solved, a problem of “content incarnation” of ballet as an art; at the same time this contributed to widening of possibilities of dance. As for literature original, it was common for it to undergo significant changes while being adapted to conditions of ballet. V. Hugo’s novel “*Notre-Dame de Paris*” was influenced by its ballet interpretations as it was repeatedly transformed into various theatrical projects, such as “*La Esmeralda*” or “*Gudule’s Daughter*”, “*Notre dame cathedral*”.

The first adaptation of the novel for opera was done by V. Hugo himself, as he created a libretto for an opera by French composer Louise Bertin named “*La Esmeralda*”. This opera was not successful, but its libretto was used for further operas and ballets by J. Perrot, by one of the most prominent ballet masers of his time who was attracted by its high-concentrated dramatic fabula.

One of the first choreographic incarnations of this novel is a La Scala production, made in 1839 by Antonio Monticini. Its distinctive feature which separates it from other contemporary variants, including ones by J. Perrot, is a division of choreographic text into pantomime episodes, which were performed by mimes according to Italian tradition of that time and dance episodes performed by prima-ballerina of La Scala Fanny Ceritto. J. Perrot’s choreographic spectacle premiered in 1844. J. Perrot’s creative partner was Italian composer C. Pugni.

Collaboration of Cesare Pugni (1802–1870) and Jules-Joseph Perrot (1810–1892) was fruitful and brilliant, which resulted in “*La Esmeralda*” and other ballets: “*Ondine*” (1843), fantastic ballet “*Éoline*” (1845), Oriental extravaganza “*Lalla Rookh*”, “*Catarina, ou La Fille du Bandit*” (both 1846) and other ballets, which were performed at prominent European stages. This success is certainly caused by C. Pugni’s music as well, as it is

bright and truly choreographic, its melodic is flexible, its rhythm and metre are clear; so it meets all the criteria of academic ballet.

As we investigate further fate of “La Esmeralda” by C. Pugni – J. Perrot on stage, we see obvious variety of musically-choreographic incarnations of its original variant. Despite ballet masters looking for various choreographic translations of V. Hugo’s novel and music being occasionally modernized, history about a beautiful Gypsy girl remains relevant and welcomed on modern stage, which is proven by a spectacle in KhNATOB CXID-OPERA “*Notre Dame de Paris*” (28th April 2018, choreography by Evgenia Hasianova, music by C. Pugni).

КОМОС. НАШІ НАДІЇ

Мамона Ангеліна Геннадіївна

аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID 0000-0002-1495-6738

ОРІЄНТАЛІЗМ VS «НОВИЙ ОРІЄНТАЛІЗМ»

Ключові слова: *орієнталізм; ХХ сторіччя; екзотизм; новий орієнталізм.*

На початку минулого століття в музичному мистецтві спостерігався сплеск різних течій та напрямків, де часто вже існуючий до цього стиль набував нових конотацій. Через це є ціла низка таких напрямків з характерними назвами: необароко, неокласицизм, або ж «нова простота». Ми дозволимо собі скористатися таким підходом і спробуємо проаналізувати з цієї точки зору процеси, які відбувалися з таким явищем у західноєвропейській музиці, як орієнталізм.

Орієнталізм як ідея, що відображає сприйняття та розуміння Заходом Сходу була сформульована та обґрунтована Е. Саїдом. У його концепції підкреслюється, що твори, які виникли в руслі орієнталізму, не відображають реалій екзотичних культур, а лише відтворюють ряд уявлень, міфів та кліше стосовно цих культур, що побутують в західноєвропейській культурі. Музичний орієнталізм не є виключенням. Впродовж більше ніж двохсот років (на момент початку ХХ сторіччя) в західноєвропейській музиці формувалася комплекс музичних засобів, який репрезентував образ Сходу та створював «орієнтальний колорит». Даний комплекс продовжив своє функціонування і в ХХ сторіччі, проте, поряд з цим з'явився й новий підхід до музичного втілення східних образів. Цей підхід виражався у тому, що, звертаючись до певних східних джерел або образів, автори більше не використовували згадуваний музичний комплекс. У таких творах спостерігається відсутність екзотичної складової музики. У зв'язку з цим, на нашу думку, на початку ХХ сторіччя виникає такий напрям, як «новий орієнталізм», де продовжують своє існування концепти та розуміння

Сходу з західної точки зору, проте їх музичне втілення втрачає екзотичність. Яскравими прикладами цього явища стали «Лірична симфонія» А. Цемлінського, хор «Божевільний подорожній» Л. Яначека, Чотири пісні оп. 41 на вірші Рабіндраната Тагора К. Шимановського.

Angelina Mamona

the postgraduate student of the Department of Theory of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID 0000-0002-1495-6738

ORIENTALISM VS “NEW ORIENTALISM”

Key words: *Orientalism; XX century; exoticism; New Orientalism.*

In the beginning of previous century there were a lot of different trends and tendencies, where some already existed style would get new connotations. Due to that, a number of definitions such as neo-Baroque, Neoclassicism or “new-simplicity” appeared. We will let ourselves to utilize this approach and try to analyze phenomenon of orientalism in the first third of XX century.

Orientalism as an idea which reflects perception and understanding the East by the West was formulated and substantiated by E. Said. It is pointed out in Said’s conception that works that appeared in the line of orientalism, do not express the reality of exotic culture but just recreate the number of Western European ideas, myths and clichés towards these cultures. Orientalism in music is not an exception. During more than 200 years (before start of the XX century) in Western European music the complex of musical gestures representing the image of East and creating “Orient color” had been building. This complex continued its functioning in XX century as well, but, some new attitude towards musical evocation of Oriental images has appeared alongside. In this approach authors stopped utilizing musical complex that was mentioned while picturing Oriental images or referring to Oriental sources (poetry or literature). Therefore, it can be stated that in the beginning of XX century a trend which can be named as “new Orientalism” appeared, where concepts and understandings of East continued to be formed from Western point of view, but their musical

embodiment lost its exotism. The vivid examples of this phenomenon are Lyric Symphony by Alexander von Zemlinsky, The Wandering Madman by Leoš Janáček and Four Songs to lyrics by Rabindranath Tagore Op. 41 by Karol Szymanowski.

Кордовська Поліна Анатоліївна

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com

ORCID 0000-0002-9955-6804

МУЗИЧНИЙ ПРОЄКТ: МИСТЕЦТВО ЧИ МЕНЕДЖМЕНТ?

Ключові слова: *проект; музичний проєкт; музичний менеджмент; мистецьке середовище.*

Сучасний мистецький простір України нерозривно пов'язаний з існуванням різноманітних музичних проєктів, до яких можна віднести широкий діапазон форм мистецької діяльності: окремі концерти та цикли концертів, фестивалі, лекції, створення музичних творів, видання аудіозаписів тощо. В українському музичному просторі основним критерієм визначення мистецького явища чи події як проєкту часто є його самономінація. Можливість надати явищу чи події статус проєкту, просто назвавши його проєктом, розширює можливі межі застосування даного терміну та є показником тяжіння вітчизняного музичного простору до нового типу мистецької комунікації.

Сенс проєкту, у тому числі музичного, полягає передусім не у самому його існуванні чи функціонуванні, а у досягненні певного, заздалегідь визначеного результату. Специфіку будь-якого музичного проєкту перш за все визначає його мета – виконавська, освітня, просвітницька, комерційна, іміджева, розважальна тощо, що завжди знаходиться поза межами процесів самого проєкту, спрямованих на її реалізацію.

Музичні проєкти, вписані до мистецького життя на певному локальному рівні (країна, регіон, місто), все ж так чи інакше, декларо-

вано чи ні, дистанціюються від загального музичного середовища, акцентуючи увагу на унікальності результату чи процесів, задіяних з метою його досягнення. З одного боку, активне залучення сфери творчості, що визначає специфіку саме музичних проєктів, має сприяти більш гнучкій та ефективній реалізації заявленої мети, з іншого – існує вірогідність нівелювання мистецької самоцінності музичного матеріалу, що стає об'єктом, інструментом чи метою проєкту. Збереження балансу між креативним вирішенням завдань мистецької комунікації на рівні менеджменту та художньою цінністю музичного об'єкту може зробити музичні проєкти засобом ефективної реалізації творчого потенціалу у умовах сучасного мистецького середовища.

Polina Kordovska

the postgraduate student of Department of Interpretology and analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com

ORCID 0000-0002-9955-6804

A MUSIC PROJECT: THE ART OR THE MANAGEMENT?

Key words: *project; music project; music management; artistic environment.*

The contemporary Ukrainian artistic environment is inextricably linked to the existence of various music projects which include a wide range of art activity forms: individual concerts and cycles of concerts, festivals, lectures, creation of musical pieces, publishing of audio recordings, etc. In the Ukrainian art space, the main criterion for defining an art phenomenon or event as a project is often its self-naming. The ability of giving a phenomenon or an event the status of a project only by calling it a project expands the possible limits of the term and is an indication of the gravitation of the Ukrainian music space towards a new type of art communication.

A sense of a musical project lies not in its very existence or functioning, but in the achievement of a certain predetermined result. The specificity of any music project is primarily determined by its purpose (performing, educational, commercial, image, entertaining ones, etc.).

Musical projects embedded into artistic life at a certain local level (a country, a region, or a city) are distanced from the general music environment and focused on the uniqueness of the result or the uniqueness of the process of its achieving. On the one hand, the active involvement in the creativity field which determines the specifics of music projects should contribute to a more flexible and effective implementation of the stated purpose. On the other hand, there is a likelihood of leveling art value of music material which becomes the object, tool or purpose of the project. Maintaining a balance between the creative management of artistic communication and the art value of a musical object can make music projects a means of effective realization of the creative potential in modern artistic environment.

Возіянова Ольга Віталіївна

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: olyavoziyanova21@gmail.com

ORCID 0000-0002-2665-3363

ПРОЯВИ ТВОРЧИХ ІДЕЙ ШКОЛИ В. А. МОЦАРТА У ФОРТЕПІАННИХ ВАРІАЦІЯХ К. М. ВЕБЕРА

Ключові слова: *В. А. Моцарт; К. М. Вебер; школа; варіації; фортепіано; піанізм.*

Цілком доречно назвати К. М. Вебера посередником поколінь, адже в його творчій діяльності найповніше вбачається поєднання історичних часів.

Варто зауважити, що під поняттям «школа» слід розуміти єдність аспектів музично-творчої діяльності, націлених на розвиток певних характерних практичних навичок і знань.

Зниження інтересу до клавесина і популяризації фортепіано як інструмента, здатного відгукнутися на запити сучасного виконавства, припадає на часи розквіту музичного генія В. А. Моцарта. Однак, період затвердження сольного фортепіано, яке мало свої специфічні влас-

тивості, припав на часи творчої діяльності К. М. Вебера. Інструмент був значно удосконалений, хоча і не доведений до остаточних якісних показників.

Хоча В. А. Моцарт першочергово склався як клавірист, а К. М. Вебер від самого початку був піаністом, обидва митці відзначилися як неперевершені віртуози свого часу, а також на основі виконавської діяльності змогли реалізувати свій композиторський потенціал.

Варіації найбільш підходили для розробки композиційно-драматургічних нововведень та пошуку виконавських знахідок.

К. М. Вебер, безсумнівно, успадкував та продовжив творчі ідеї В. А. Моцарта, наслідуючи його в області музичної мови та наявних композиційних принципах.

Композитор зберігає тяжіння до типу строгих класичних варіацій. Веберівський варіаційний цикл нерідко заснований на принципі димінуції, що також є характерною рисою моцартівських варіацій. Слідуючи видатному віденцю, К. М. Вебер змінює темпи між варіаціями, розширює фінал циклу, в якості основних обираються, як правило, мажорні тональності. З боку використаних засобів виразності можна виділити наступні характерні риси наслідування К. М. Вебером моцартівської школи: фігураційний склад першої варіації циклу, поєднання гомофонної та поліфонічної фактури, нечасте звернення до педалізації. У жанровому спрямуванні веберівських варіацій проявилися притаманні циклам В. А. Моцарта танцювальність, фігураційність і узагальнена характеристичність. Риси театральності виражаються, насамперед, у чергуванні яскравих характерів, діалогічності, розробці та трансформації образу, «подієвої» насиченості.

Варіації В. А. Моцарта відображають сутність класичної доби з усім притаманним їй комплексом технічних та звуковиразжальних напрацювань. Веберівські варіації є відгуком на естетику класицизму.

Набір технічних компонентів у обох композиторів відповідає типовим прийомам класичного періоду (позиційна гра, гамоподібні пасажі та арпеджіо, фігураційні звороти та інші), однак у К. М. Вебера згодом цей комплекс значно збільшується, оскільки з'являються нові умови для його розширення.

Спектр виконавських прийомів, що стосувався туше, штрихових та артикуляційних нюансів, багато в чому був закладений у класи-

цистських моцартівських циклах, а згодом перейнятий та розвинутий у варіаціях К. М. Вебера на етапі ранньоромантичної доби.

Варіаційні цикли В. А. Моцарта являють собою приклад довершеного типового клавірного виконавства, в яких передбачається формування нового ступеня професійної музичної майстерності. На такому «зразковому» фундаменті моцартівської школи і постають веберівські варіації, що є яскравим зразком віртуозної піаністичної майстерності.

Olga Voziianova

the postgraduate student of Department of Interpretology and analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: olyavoziyanova21@gmail.com

ORCID 0000-0002-2665-3363

MANIFESTATIONS OF CREATIVE IDEAS OF THE W. A. MOZART SCHOOL IN PIANO VARIATIONS OF K. M. WEBER

Key words: *W. A. Mozart; K. M. Weber; school; variations; piano; pianism.*

It is quite appropriate to call K. M. Weber the mediator of generations, because in his creative activity the combination of historical times is most fully seen.

It should be noted that the concept of “school” should be understood as the unity of aspects of musical and creative activities aimed at the development of certain characteristic practical skills and knowledge.

The decline in interest in the harpsichord and the popularization of the piano as an instrument capable of responding to the demands of modern performance dates back to the heyday of the musical genius of W. A. Mozart. However, the period of approval of the solo piano, which had its own specific properties, coincided with the creative activity of K. M. Weber. The tool has been significantly improved, although not brought to the final quality indicators.

Although W. A. Mozart developed primarily as a pianist, and K. M. Weber was a pianist from the beginning, both artists distinguished themselves as unsurpassed virtuosos of their time, and on the basis of

performance were able to realize their compositional potential.

Variations were best suited for the development of compositional and dramatic innovations and the search for performance.

K. M. Weber undoubtedly inherited and continued the creative ideas of W. A. Mozart, imitating him in the field of musical language and existing compositional principles.

The composer retains an attraction to the type of strict classical variations. Weber's variational cycle is often based on the principle of diminution, which is also a characteristic feature of Mozart variations. Following the outstanding Viennese, K. M. Weber changes the tempo between variations, expands the end of the cycle, as the main are chosen, as a rule, major key. From the used means of expression it is possible to allocate the following characteristic features of K. M. Weber's imitation of Mozart's school: figurative composition of the first variation of the cycle, a combination of homophonic and polyphonic texture, infrequent recourse to pedaling. In the genre direction of Weber's variations the dancing, figurativeness and generalized characteristicness inherent in Mozart's cycles were shown. The features of theatricality are expressed, first of all, in the alternation of bright characters, dialogicity, development and transformation of the image, "event" saturation.

Mozart's variations reflect the essence of the classical epoch with all its inherent complex of technical and sound expressive developments. Weber's variations are a response to the aesthetics of classicism.

The set of technical components of both composers corresponds to the typical techniques of the classical period (positional play, gamma-like passages and arpeggios, figurative inversions, etc.), but in K. M. Weber later this complex increases significantly as new conditions for its expansion.

The range of performing techniques concerning mascara, stroke and articulation nuances was largely laid down in the classicist Mozart cycles, and later adopted and developed in variations by K. M. Weber at the stage of the early Romantic period.

Mozart's variational cycles are an example of a perfect typical piano performance, which provides for the formation of a new degree of professional musical skill. Weberian variations appear on such an "exemplary" foundation of the Mozart school, which is a vivid example of virtuoso pianistic skill.

Петрова Ольга Володимирівна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри історії музики
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, (Київ, Україна)

e-mail: vantomu@yahoo.com

ORCID 0000-0002-3530-2792

«МОРСЬКА СИМФОНІЯ» Р. ВОАНА ВІЛЬЯМСА

(до питання взаємодії слова і музики у творі)

Ключові слова: *англійська композиторська школа ХХ століття; Ральф Воан Вільямс; хорова симфонія; художня концепція; взаємодія слова і музики.*

У становленні нової англійської композиторської школи ХХ століття вагомую роль відіграла творча діяльність одного з найяскравіших її представників – Ральфа Воана Вільямса (1872–1958). Найбільш значущі досягнення композитора пов'язані з жанровими сферами хорової та симфонічної музики. Саме на перетині їх виникла перша, «Морська симфонія» митця, прем'єра якої відбулася на фестивалі в Лідсі (1910) та була приурочена до дня народження композитора. Це хорова симфонія, що зберігає структурні ознаки класичного чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу та має потужний хоровий склад з двома солістами – сопрано і баритоном. Літературним першоджерелом симфонії стали поетичні тексти Волта Вітмена (1819–1892) зі збірки «Листя трави», опора на які не тільки визначила загальну логіку розвитку музичної думки в творі, але й наповнила його глибокою філософічністю. Саме прагнення досягнути складний змістовно-концептуальний шар симфонії обумовило звернення до даної теми та водночас визначило її актуальність.

Воан Вільямс обирає для своєї першої симфонії вірші Вітмена з циклу «Морські течії», доповнюючи їх фрагментами з поем «Пісня про виставку» та «Подорож в Індію». *Об'єднуючи поетичні тексти, композитор вибудовує власну композиційно-драматургічну логіку, підпорядковану ідеї виявлення значущості міфообразу моря, що постає в симфонії як полісемантичний архетипний комплекс.* Обрані Воаном Вільямсом поезії також яскраво відображають особливості пантеїстичного світогляду автора, ключові для його творчості ідеї

природної єдності людини зі світом, загального взаємозв'язку усього існуючого у Всесвіті, безмежності простору та часу.

Вірші Вітмена написані у вільній поетичній манері верлібру, ознакою якої є відсутність рими, певного віршованого розміру та наскрізної симетричності побудови, що структурно наближає їх до прози. Воан Вільямс надзвичайно уважно ставиться до вітменівського тексту, намагається виявити його найтонші нюанси. Акцентуючи його ключову роль у побудові музично-художнього цілого, композитор не уникає водночас певних текстових купюр, реплікацій, транспозицій, що завжди є обґрунтованими.

Літературною основою першої частини симфонії стали поетичні тексти Вітмена, що належать до двох творів: поеми «Пісня про виставку» та вірша «Пісня всіх морів, всіх кораблів». Вірш, що дав назву даній частині твору, став поетичною першоосновою її центрального багатоскладового розділу, фрагмент з поеми – ліг в основу вступу та коди. Двострофна структура вірша знайшла відображення у співставленні двох розділів, підкресленому яскравим тембровим контрастом (соло баритону та хор – в першому, соло сопрано та хор – у другому розділі).

Ліричний центр симфонії, її друга частина ґрунтується на тексті поезії Вітмена «Вночі один на узбережжі», що теж входить до збірки «Морські течії». Воан Вільямс прагне відтворити композиційну структуру вірша, будуючи вступний розділ на основі його першої трирядкової строфи (зображення образу ліричного героя, що споглядає на морському узбережжі рух небесних світил), центральний – на основі другої, головної (філософські роздуми про сутність буття). Друга частина демонструє більш вільний підхід композитора до літературного першоджерела, обумовлений прагненням до більш концентрованого викладу основної ідеї вірша («безмежної подібності» всього існуючого у Всесвіті). Глибина осягнення ним поетичного тексту виявляється у діалогічності побудови першого розділу. Метафоричний образ «матері-води», що заколисує землю, та ліричного героя, який споглядає зоряне небо, втілено у тембровому протиставленні партій баритона-соло та альтів, посиленому жанрово-стилістичним контрастом (речитація та кантілена), що здійснюється на основі розмежованого у часі повторення рядків поетичного тексту.

Літературним першоджерелом третьої частини симфонії, скерцо (за визначенням самого композитора), стає вірш «За морським кораблем» – останній з циклу «Морські течії». Очевидно, прагнучи сконцентрувати увагу слухача на його центральному образі, Воан Вільямс дає відповідну назву частині – «Хвилі». Яскрава персоніфікація поетом образу «багатобарвної армади в ореолі численних бризків», «веселої», «владної», що «сміється», «поспішає», «бурує коловертнями», знаходить музичне відображення в тембральному розмаїтті, колористичному багатстві хорового звучання, посиленого засобами оркестрової звукообразності (сольні партії баритона та сопрано відсутні в даній частині). Подаючи поетичний текст повністю, без будь-яких скорочень та купюр, дотримуючись загальної послідовності його викладу, композитор досить вільно почувається в межах встановлених ним «кордонів», де відбуваються перманентні локальні транспозиції, варіативні «зсуви», міжрядкові «стрибки» в різних напрямках. Здійснюється все це завдяки диференціації та гнучкій взаємодії хороших партій, що контрастно доповнюють, імітаційно підхоплюють одна одну або поєднуються у спільному проведенні музичного матеріалу.

Найрозгорнутіша четверта частина «Морської симфонії», що має назву «Дослідники», заснована на тексті поеми Вітмена «Подорож в Індію». З великої за обсягом поеми Воан Вільямс обирає сім фрагментів, що належать до різних її частин (п'ятої, восьмої та заключної, дев'ятої). Поєднуючись разом у творчій уяві композитора, вони утворюють нову дивовижну цілісність, що у гранично концентрованому вигляді розкриває слухачеві глибинний сенс вітменівських рядків. Поетичний текст стає серйозним змістовним підґрунтям для створення вражаючого за своїм розмахом та грандіозністю фіналу – підсумку роздумів та висновку циклу. За тривалістю звучання та потужним виконавським складом ця частина симфонії може трактуватися як самостійна хорова кантата. Її музична драматургія чітко окреслена і обумовлена вибудованою композитором логікою викладу поетичного матеріалу. Так, звернення до трьох розділів вітменівської поеми визначило специфіку масштабної тричастинної композиційної структури фіналу. Внутрішня багатоскладовість частин безпосередньо пов'язана з прагненням митця до якнайглибшого розкриття всіх нюансів полісемантичного вітменівського тексту.

Отже, спираючись на поетичні тексти Вітмена, що належать до різних збірок і не завжди мають ясні точки перетину поміж собою, Воану Вільямсу вдалося вибудувати струнку та цілісну художню концепцію, в якій провідні ідеї творчості поета знайшли переконливе та глибоке відображення. Через об'єднуючий всі поетичні тексти міфообраз моря, що постає в симфонії як різновекторний архетипний комплекс, символ плинності та мінливості буття, вічного оновлення та відродження, виявляється естетичний принцип, що набув для обох митців першорядного значення – гармонії, у космологічному її розумінні, як цілісного співіснування природи, людства та універсуму загалом.

Лисичка Олександр Миколайович

аспірант кафедри теорії музики, викладач кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: sasha.liss.2013@gmail.com

ORCID 0000-0002-2083-5553

**ОСОБИСТІСНЕ ТА МІЖОСОБИСТІСНЕ
У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ ЕДВАРДА ЕЛГАРА**

Ключові слова: *концерт для скрипки з оркестром; Едвард Елгар; присвята; взаємодія; інтерпретація.*

В доробку Е. Елгара його концерт для скрипки з оркестром (1910 р.) посідає особливе місце. Цей твір завершує та резюмує всі надбання «центрального», зрілого періоду його творчості, стає проєкцією всіх здобутків композитора в симфонічному жанрі на концертний. В певному сенсі, концерт є і кульмінацією тяжіння композитора до емоційного відкритого висловлювання, до саморозкриття. Сам автор говорив, що концерт «жахливо емоційний, занадто емоційний» (цит. за: Кеннеді, 1970: 43). І можна виявити кілька факторів, що це зумовлюють.

Перш за все, це виконавський склад. З одного боку, очевидно, що інструментальний концерт як жанр передбачає «вихід» соліста

на передній план – не лише в технічному чи тематичному розумінні, а і в комунікаційній, емоційній площині (надзвичайно частою є асоціація соліста з «героєм» умовного сюжету). З іншого боку, сам характер оркестрової музики Е. Елгара до Скрипкового концерту є підкреслено експресивним (варіації «Енігма», Перша симфонія тощо) – тож для композитора не постає проблеми втілення особистісного висловлювання через колективний виконавський склад. Також дуже важливим є те, що сам композитор був досить майстерним скрипалем – свого часу він в концертах виконав всі Скрипкові сонати Л. ван Бетховена. І хоча Е. Елгар не був виконавцем власного концерту, асоціація скрипки з особистістю композитора (як його «голос») видається правомірною.

Крім того, можливість побачити в Скрипковому концерті «саморозкриття» свідомості дає і особлива його каденція (у Фіналі). В ній на тлі містичного звучання оркестрових струнних (з прийомом *pizzicato tremolando*) звучать ремінісценції тем всього концерту, що в сукупності з фактом раптового «відключення» ритмічної пульсації, характерної для Фіналу, дозволяє вбачати в цьому моменті певний «стоп-кадр», занурення особистості в свої спогади та переживання.

Окрім суто музичних характеристик, пов'язаних з надзвичайною емоційністю цього твору, згадаємо також і про те, що говорив сам композитор: «Я виписав свою душу в Концерті [скрипковому], Симфонії No 2 та Оді [«Творці Музики» на вірші А. О'Шонесі] <...> в цих трьох творах я виявив себе [*shewn myself*]» (Kennedy, 1970: 57–58). До важливих словесних характеристик належить також і епіграф Концерту – що за своєю містичністю не поступається Варіаціям «Енігма»: «Тут схована душа ...¹». На сьогоднішній день однозначної відповіді на питання, чия саме душа тут прихована, немає – що породжує велику кількість спекуляцій на цю тему.

Історія написання Концерту дозволяє встановити кілька контактів Е. Елгара зі своїми знайомими, що так чи інакше вплинули на цей твір. Перш за все, це австрійський скрипаль віртуоз Фріц Крейслер (1875–1962), з ініціативи якого і було написано Скрипковий концерт (Kennedy, 1993: 73). За свідченням Ч. С. Террі, саме під час репетицій

¹ Крапок саме п'ять, а не три.

з Ф. Крейслером за його порадою композитор зробив певні корективи в скрипковій партії (Shiel, A. I., 180). Саме Ф. Крейслеру Е. Елгар і присвятив Скрипковий концерт.

Цей Концерт пов'язаний також і з іншим скрипалем, а саме Вільямом Генрі Рідом (1876–1942), хто був також і композитором, і біографом Е. Елгара – за два роки після смерті останнього він видав книгу «Елгар, яким я його знав». Він мав безпосереднє відношення до написання Скрипкового концерту, адже він також був радником композитора з проблем скрипкового виконавства. Його стаття «Elgar's Violin Concerto» є своєрідним спогадом – розпочинаючись словами «Коли я йшов Регент-стріт на початку 1910 р., я зустрів Сера Едварда Елгара, який, на моє здивування, ... хотів отримати допомогу зі своїм твором для скрипки» (1935: 30). Після цього автор в подробицях описує певні правки, які були зроблені в скрипковій партії саме в результаті цієї творчої взаємодії, а також порівнює різні варіанти певних пасажів – як він грав їх в 1910 та як їх було опубліковано. Свою статтю автор завершує спогадом про те, як саме він грав на приватній прем'єрі Скрипкового концерту у вересні 1910 з фортепіанним супроводом композитора (повномасштабна прем'єра відбулася в листопаді).

Чарльз Санфорд Террі (1864–1936) є ще однією людиною, тісно пов'язаною зі Скрипковим концертом. Він – професор Університету Аберден (University of Aberdeen), музикознавець, що був одним з найбільш видатних дослідників творчості Й. С. Баха в тогочасній Британії (Shiel, A. I., 180). Його дружні стосунки з композитором встановилися приблизно 1905–1906 р., і він як історик докладно занотував власне історію та прогрес у написанні Скрипкового концерту. Більше того, після прем'єри він опублікував свої спогади, листи та матеріали від Е. Елгара – зараз вони зберігаються в Британській Бібліотеці.

Украй важливою для Скрипкового концерту є постать Еліс Стюарт Уортлі, М. Кеннеді вважає, що гіпотеза, згідно якої саме її душу втілено в Концерті, є «найсильнішим і найпереконливішим твердженням» (1993: 73). Композитор називав її іменем квітки анемони («Windflower»), і про тему сполучної партії Е. Елгар писав як про «Windflower theme» – Д. МакВі вказує, що композитор називав Е. С. Уортлі «мачухою» Скрипкового концерту (2589). Більше того –

М. Кеннеді вказує на те, що цитатою цієї теми композитор починав свої листи до Е. С. Уортлі (1970: 44).

Не можна оминати і ролі іншого виконавця цього Концерту: це Ієгуді Менухін (1916–1999), видатний скрипаль і диригент. Саме з ним композитор вперше зробив запис Скрипкового концерту в 1932 р. Цей запис, окрім своєї суто художньої цінності, представляє цікавість і з іншого боку: композитор-диригент помер за півтора роки після нього, а І. Менухіну на той момент було лише шістнадцять років – що дозволяє розглядати цю інтерпретацію як «зустріч поколінь».

Отже, Скрипковий концерт Е. Елгара є поєднанням двох протилежно спрямованих тенденцій: з одного боку, крайнього індивідуалізму та прагнення до саморозкриття, з іншого – це є результатом взаємодії з великою кількістю людей на всіх стадіях його написання: від зародження самої ідеї через технічне консультування і до «увічнення» свого бачення Концерту в звукозапису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press.
2. Shiel, A. I. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar's Violin Concerto. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press.
3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.
4. Kennedy, M. (1970). *Elgar, Orchestral music*. BBC.
5. Reed, W. H. (1935). Elgar's Violin Concerto. *Music & Letters*, 16, 1 (Jan., 1935), 30–36.

Oleksandr Lysychka

the postgraduate student of Department of Interpretology and analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: sasha.liss.2013@gmail.com

ORCID 0000-0002-2083-5553

**PERSONAL AND INTERPERSONAL ON VIOLIN CONCERTO
BY EDWARD ELGAR**

Key words: *violin concerto with orchestra; Edward Elgar; dedication; interaction; interpretation.*

Elgar's Violin Concerto occupies a special place in the composer's creative outcome. This work ends central, "mature" period of his creativity and generalizes all the findings of it; it becomes a projection of all composer's achievements in symphonic genres onto Concerto. In a certain sense, Violin Concerto is also a culmination of composer's inclination to emotionally unrestricted saying, to self-expression. Elgar himself said that this Concerto is "awfully emotional! too emotional!" (Kennedy, 1970: 43). And it is possible to reveal several factors causing this.

Firstly, this is for whom a work is composed. On the one hand, it is obvious that concerto as a genre suggests that attention is focused on a soloist (not only from technical or thematic standpoints, but also from communicative, emotional). On the other hand, Elgar's orchestral music itself is strikingly expressive ("Enigma" Variations, First Symphony), so the composer does not face a problem of incarnating personal expression through a collective performer, orchestra. It is also worth noting that Elgar himself was a skilled violinist as he played all Beethoven's violin sonatas. And even though the composer was not a performer of his own Violin Concerto, association of violin with composer's personality (as his "voice") seems to be quite plausible.

Moreover, Concerto's Cadenza (in Finale) also makes it possible to regard the work as a self-expression of the personality. It features reminiscences of Concerto's themes which sound onto the mystical background of the strings playing pizzicato tremolando, which with rhythmic pulsation being completely abandoned allows to understand this episode as a "stop-frame", immersion of a person in his memory and feelings.

Apart from inherent musical traits attached to overt emotionality of this work, we must mention composer's saying on it: "I have written out my soul in the concerto, Sym. II and the Ode and you know it. In these three works I have shewn myself" (Kennedy, 1970: 57–58). Concerto's epigraph is its another verbal characteristic, of no less obscurity than "Enigma" Variations: "herein enshrined is the soul of...". As of today there is no universally accepted solution of this problem, which spawns a lot of speculations.

History of Concerto's creation allows to trace some contacts which influenced this work. First and foremost, it is Austrian violinist Fritz Kreisler (1875–1962), who was an initiator of the beginning of the work on the Concerto (Kennedy, 1993: 73). Ch. S. Terry notes that while rehearsing with Kreisler, Elgar made some corrections to violin part at his advice (Shiel, A. I., 180). And it is Kreisler whom the Concerto is devoted to.

This Concerto is also attached to another violinist, William Henry Reed (1876–1942), who was also a composer, and Elgar's biograph, as two years after Elgar's death he published a book "Elgar as I knew him". He was directly connected to creation of Violin Concerto, as he also consulted the composer on the problems of violin performance. His essay "Elgar's Violin Concerto" is to some extent a memoir. It opens with the following statement: "Walking down Regent Street one morning in the early months of the year 1910, I met Sir Edward Elgar, who, to my surprise, ... wanted a little help with something which he was sketching out for the fiddle" (1935: 30). After that author recounts corrections which were made in violin part as a result of this artistic interaction as well as he compares different variants of certain passages (how he played them in 1910 and how they were published in print). The author ends his essay with a story how he played this Concerto accompanied by Elgar at a private premiere in September 1910 (official premiere was in November).

Charles Sanford Terry (1864–1936) is another person attached to Violin Concerto. He was a professor at University of Aberdeen, musicologist, one of Britain's most prominent scholars of Bach of his time (Shiel, A. I., 180). His friendly relations with Elgar established in 1905–1906, and he as historian scrupulously noted history and progress of work on Violin Concerto. Moreover, after its premiere he published memoirs along with Elgar's letters and materials, and they are now stored in British Library.

Of the highest importance for the Concerto is Alice Stewart Wortley. M. Kennedy thinks that a suggestion that it is her soul enshrined in the Concerto is “the strongest and most convincing claim” (1993: 73). A composer dubbed her “Windflower”, and theme at cue 2 he called “Windflower theme” – D. McVeigh notes that Elgar used to call Alice Stewart Wortley a “stepmother” of a Concerto (2589). Moreover – M. Kennedy states that Elgar opened his letters to Alice Wortley with quotations from the Concerto (1970: 44).

We can not overlook a role of another performer of this Concerto, Yehudi Menuhin, (1916–1999), a violinist and conductor. He was a violinist that composer made a recording with in 1932. This recording, in addition to all its merits as a work of art, is interesting from another side: Elgar died year and a half after it was done, and Menuhin was only sixteen years old at that moment. Thus, it is possible to regard this interpretation as a “dialogue of generations”.

Thus, Elgar’s Violin Concert is marked by two contrary tendencies: on the one hand, extreme individualism and inclination to self-expression, on the other hand, it is a result of interaction with multiple people, from the birth of idea to create a Concerto through technical advice and to “immortalizing” of Elgar’s vision of his work as a recording.

SOURCES

1. Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press.
2. Shiel, A. I. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar’s Violin Concerto. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press.
3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.
4. Kennedy, M. (1970). Elgar, Orchestral music. BBC.
5. Reed, W. H. (1935). Elgar’s Violin Concerto. *Music & Letters*, 16, 1 (Jan., 1935), 30–36.

Калініна Анна Сергіївна

здобувачка кафедри теорії музики, викладачка кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: anet0692@ukr.net

ORCID 0000-0001-6938-4194

«ДВА РОМАНСИ» В. КИРЕЙКА В АСПЕКТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОЇ РИТМІКИ

Ключові слова: камерно-вокальна музика; «Два романси» В. Кирейка на вірші К. Гавлічка-Боровського; принципи співвідношення поетичного та музичного метро ритму.

Камерно-вокальна лірика не втрачає інтересу для дослідників, які вивчають її у різних ракурсах. Накопичений науковий досвід у царині співвідношення слова та музики дозволяє дійти висновку, що метроритм вірша виявляє універсальні позиції, бо його сприйняття композитором відбивається у смисловому наповненні камерно-вокальної композиції. Ключем до розуміння поєднання поетичного та музичного метроритму стають наступні принципи: відповідності, мовленнєвості, розбіжності та комбінування. Вони виявляють відношення композитора до семантики першоджерела та дозволяють зрозуміти закономірність використання інших музично-мовних засобів. Представимо дію деяких принципів на прикладі «Двох романсів» В. Кирейка.

Вокальний цикл створений на вірші К. Гавлічка-Боровського (1821–1856) чеського письменника, поета та публіциста. Більшість його творів мають політичний та антиклерикальний підтекст. Така налаштованість проступає й у творах, що, на перший погляд, мають ліричну образність. Зокрема, вірш «Моя зірка», обраний В. Кирейком для першого романсу, присвячений дружині поета – Юлії Сікоровій. Він має автобіографічний зміст та побудований у дусі розповіді про власне життя. Образно-семантичний ряд вірша можна порівняти з двочастинною репрізною формою. Перша частина складається з чотирьох початкових строф та відображає безпосереднє, необтяжене дорослим поглядом, сприйняття дитиною навколишнього середовища. Особливу атмосферу створюють образи мами, тата, сестрички та поява власної зірки, котра стає другом і супутником маленького

хлопчика. Друга частина виступає контрастом до першої, бо пов'язана з руйнацією мрійливого світу дитинства, що стає результатом відмови від релігійних вірувань, а разом з тим до втрати зірки. В репрізі образного змісту відбувається відновлення душевної гармонії завдяки появі жіночого образу Юліани та підбиваються підсумки. Для другого романсу В. Кирейко обрав вірш «Вічне життя». Він є першою частиною незакінченого поетичного циклу «Про останні діла людини» та має сатиричний підтекст. Панівним засобом для його викриття стає порівняння життя людини з театральною постановою: театральний дзвінок повідомляє про початок та кінець акту в «дії вічного бігу».

Для вокального циклу В. Кирейко застосовує вірші чеського поета у перекладах І. Франка (українською) та А. Ковальчука (російською). Вони досить близькі до оригіналу, проте не виключають певних образно-змістовних відхилень. Перш за все, зміни зумовлені прагненням точно відобразити хореїчний метр віршів, що дає можливість виконати романси і мовою оригіналу. При втіленні першоджерел В. Кирейко застосовує різні підходи до відображення метричної структури віршів. Збіг поетичних та музичних наголосів в «Моїй зірці» призводить до появи принципу відповідності. Однак посилення деяких виразів говорять про наявність елементів принципу розбіжності. При цьому композитор виділяє ті з них, котрі в поетичній основі представляють своєрідні пари-протилежності: віра – невіра, здобуття – втрата, дитинство – доросле життя, покірність – протест, світло – темрява тощо. Натомість, в російськомовному тексті певні слова та вирази змінюють своє місцеположення або загалом перетворюються на інші, що призводить до зниження дії антонімічних співставлень. Проте саме їх наявність пояснює логіку вибору прийомів у будові та стилістичних засобах романсу. Зокрема, структура твору має досить вільну рондоподібну будову. Пісенна мелодика містить тритонове співставлення тональностей C-dur та Ges-dur в основному мотиві та транспонування з a-moll в ges-moll другого. Таке велике значення гармонічних фарб підтверджує наслідування романтичного мистецтва, котре в свою чергу апелювало до барокової традиції, що проступає в символічності, антонімічності висловлювання. Не менш важливу роль у відтворенні образно-емоційних полюсів грає фортепіанна партія. Образ дитинства передається завдяки синкопованій

акордовій фактурі; складність, насиченість життєвого шляху дорослого втілюється завдяки ускладненій гармонії з далекими тональними зсувами.

Другий романс – «Вічне життя», створює образно-емоційну опозицію. Композитор переосмислює його зміст, позбавляючись сатиричного підтексту та посилюючи сферу філософських роздумів. Мелодика вокальної партії має речитативно-декламаційний характер з елементами кантилени. В першу чергу, це зумовлено використанням мовленнєвого принципу поєднання поетичної та музичної ритміки. Акценти вокальної партії переважно збігаються з наголосами, що виникають при декламації. Тим часом в деяких рядках композитор збільшує кількість іктів, підкреслюючи основну ідею порівняння смерті людини з театральним дійством. Такий підхід наближає наголоси вокальної мелодії не просто до розмовної мови, а до художньої декламації актора. Прийом «театралізації» заявлений і в партії інструмента, котра містить своєрідні знаки-символи: мерехтлива пульсація у високому регістрі дрібними тривалостями нагадує «театральний дзвінок»; масивна акордова фактура, пунктирний ритм, розмір 4/4, низхідний мелодичний рух відсилають до жанрових ознак траурного маршу; протягнуті дисонуючі співзвуччя створюють темний, загадковий колорит.

Таким чином, заявлені в романсах принципи відповідності та мовленнєвості демонструють уважне відношення В. Кирейка до ритміки поетичних творів. Автор підкреслює провідні мотиви художнього задуму віршів. Разом з тим, образно-змістовний ряд чеських оригіналів набуває деяких перетворень, як у зв'язку зі змінами перекладачів, так і завдяки певному переосмисленню їх семантики композитором.

Anna Kalinina

the postgraduate student of Department Theory of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: anet0692@ukr.net

ORCID 0000-0001-6938-4194

**“TWO ROMANCES” BY V. KYREIKO
IN THE ASPECT OF POETIC RHYTHM EMBODIMENT**

Key words: *chamber and vocal music; “Two Romances” by V. Kyreiko based on K. Havlíček Borovský’s poems; principles of correlation between poetic and musical metrorhythms.*

Chamber-vocal lyrics is interesting for researchers who study it from different angles. The accumulated scientific experience in the field of the relationship between words and music allows us to conclude that the metrorhythm of a poem reveals universal positions, because its perception by the composer is reflected in the semantic content of a chamber-vocal composition. The following principles constitute the key to understanding the combination of poetic and musical metrorhythm: correspondence, speech quality, dissimilarity and combination. They reveal the composer’s attitude to the semantics of the original source and allow us to understand the usage pattern of other musical and linguistic means. The effect of some principles is illustrated through “Two Romances” by V. Kyreiko.

The vocal cycle is based on poems by K. Havlíček Borovský (1821–1856), a Czech writer, poet and publicist. Most of his works have political and anticlerical overtones. This mood is also evident in works that, at first glance, have a lyrical meaning. For example, the poem “My Star”, chosen by V. Kyreiko for the first romance, is dedicated to the poet’s wife, Julie Sýkorová. It has autobiographical content and is built in the spirit of telling about one’s own life. The figurative-semantic series of a poem can be compared to a two-part reprise form. The first part consists of four initial strophes and reflects the child’s direct perception of the environment, not burdened by an adult’s view. A special atmosphere is created by the images of mom, dad, sister and the appearance of his own star, who becomes a friend and companion of a little boy. The second part is the opposite of the first one, because it is associated with the destruction of the dreamy

world of childhood, which is the result of abandoning religious beliefs, and at the same time with the loss of a star. In the reprise of the figurative content, spiritual harmony is restored due to the appearance of the female image of Juliana and the results are summed up. For the second romance V. Kyreiko chose the poem “Eternal Life”. It is the first part of the unfinished poetic cycle “About the Last Works of a Man” and has satirical overtones. The dominant means for exposing is the comparison of a person’s life with a theatrical production: the theater bell informs about the beginning and the end of the act in the “action of eternal running”.

For the vocal cycle V. Kyreiko uses poems by the Czech poet translated by I. Franko (in Ukrainian) and A. Kovalchuk (in Russian). They are quite close to the original text, but do not exclude certain figurative and semantic deviations. First of all, the changes are due to the desire to accurately reflect the choreal meter of the poems, which makes it possible to perform the romances in the original language. When implementing primary sources, V. Kyreiko applies various approaches to displaying the metric structure of the poems. The coincidence of poetic and musical accents in “My Star” leads to the emergence of the principle of correspondence. However, the strengthening of some expressions indicates the presence of elements of the principle of dissimilarity. At the same time, the composer identifies those of them that poetically represent peculiar pairs of opposites: faith – disbelief, gain – loss, childhood – adulthood, submission – protest, light – darkness, and so on. But in the Russian-language text certain words and expressions change their location or generally turn into others, which leads to a decrease in the effect of antonymic comparisons. However, it is their presence that explains the logic of choosing techniques in the structure and stylistic means of romance. For example, it has a rather free rhondoid structure. The song’s melody contains a tritone juxtaposition of the *C-dur* and *Ges-dur* keys in the main motif and a transposition from a-moll to *ges-moll* in the second one. Such great importance of harmonious colours is confirmed by the imitation of romantic art that in its turn appealed to the baroque tradition, which appears in the symbolism, antinomicity of the statement. An equally important role in the reproduction of figurative and emotional poles is played by the piano part. The image of childhood is rendered thanks to a syncopated chord texture; the complexity and richness of an adult’s life path is embodied due to the complicated harmony with distant tonal shifts.

The second romance, “Eternal Life”, creates a figurative and emotional opposition. The composer rethinks its content, getting rid of satirical overtones and strengthening the scope of philosophical reflections. The melody of the vocal part has a recitative-declamatory character with the elements of cantilena. First of all, this is due to the use of the speech principle of combining poetic and musical rhythms. The accents of the vocal part mostly coincide with the accents that occur during the recitation. Meanwhile, in some lines the composer increases the number of ictuses, emphasizing the basic idea of comparing the death of a person with a theatrical action. This approach brings the accents of the vocal melody closer not just to colloquial speech, but to the artistic recitation of the actors. The technique of “theatricalization” is also stated in the part of the instrument, which contains some peculiar signs-symbols: flickering pulsation in the high register resembles a “theatre bell” in small durations; massive chord texture, dotted rhythm, 4/4 time signature, descending melodic movement refer to the genre signs of a funeral march; stretched dissonant consonances create a dark, mysterious flavour.

Thus, the principles of correspondence and speech quality stated in romances demonstrate V. Kyreiko’s attentive attitude to the rhythm of poetic works. The author emphasizes the leading motives of the artistic design of the poems. At the same time, the figurative and semantic range of the Czech original texts is undergoing some transformations, both due to the changes caused by translations and due to a certain reinterpretation of their semantics by the composer.

Мельник Вікторія Юрїївна

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: gloria.flamenca333@gmail.com

ORCID 0000-0001-9730-1149

ТРАДИЦІЯ ФЛАМЕНКО В ІСТОРИЧНОМУ КОНТИНУУМІ

Ключові слова: *фламенко; історія фламенко; періодизація фламенко; традиція фламенко; наслідування.*

16 листопада 2010 року всесвітня організація ЮНЕСКО присвоїла мистецтву *gitanos* фламенко статус об'єкту всесвітнього набутку. Ця висока відзнака підкреслює неперсичність та самобутність цього автентичного явища. То які саме риси формують ціннісне ядро та феномен фламенко?

Ця культура *gitanos* почала формуватися від XV століття у південних регіонах Іспанії, а з XX століття отримала розповсюдження й далеко за її кордонами. Сьогодні фламенко продовжує свій шлях, звертаючись до експериментів: поруч з автентикою ми можемо зустріти на театральних сценах поєднання цієї культури з відомими шедеврами академічної музики, з популярною музикою і, навіть, з рок-звучанням. Традиційно, основними складовими виконавського ансамблю фламенко вважають: *cantaor'a* / співака, *toquaor'a* / гітариста, *bailaor'a* / танцівника та *palmeros'a* / музиканта, «людину-метронома», що хлопками та ударами ноги створює пульс. До сьогодні, *puro* / чистим фламенко називають лише циганське виконання. Колись усі учасники ансамблю були представниками одного роду. Тому базис фламенко формує сімейна традиція, яка передбачає наслідування жанрового набутку, секретів майстерності вокального, інструментального й танцювального виконавства та манеру. На доказ тому можна згадати феномен авторства у фламенко, що суперечить природі автентичних мистецтв. Він уособлений у явищі *letras personales*. Це – група текстів пісень, що були написані *cantaor'*ами, та зазвичай виконуються без істотних змін. Також у культурі фламенко доволі популярним є жанр *hompeaje*, «оммаж» на пошану знакової для традиції персоні. Тож у цьому мистецтві важливим формуючим стрижнем виступають наслідування та глибока повага до попере-

дників. Але як, зважаючи на таку міцну історичну пам'ять, циганському мистецтву південних берегів Іспанії вдається встигати за часом?

Звернемось до запропонованого *Jose Manuel Caballero Bonald* методу періодизації фламенко для усвідомлення історичних, формуючих цю традицію процесів. Автор виділяє п'ять етапів розвитку: 1) *герметична стадія* (1465–1783); 2) *перша фаза розповсюдження* (1783–1910); 3) *Золоте століття* (1910–1960); 4) *балети фламенко та табло* (1960–XXI); 5) *фаза експериментів*.

Перший та другий періоди базуються виключно на наслідуванні сімейних традицій. А з появою концертної форми побутування, відповідно третій та четвертий історичні періоди, вже звична повага своїх коренів доповнюється новою формою наслідування – «учитель-учень», яку реалізовано засобами інституту школи. Цей етап пронизаний активним формуванням професійних компетенцій та академізацією культури *gitanos*. П'ята історична фаза розвитку фламенко пов'язана з наслідуванням новаторських ідей свого кумира, або, іншими словами, творчого керівника.

Варто підкреслити, що всі ці форми наслідування на сучасному етапі продовжують зберігати свою актуальність і активно взаємодіють.

Viktoriya Melnik

the postgraduate student of Department of Interpretology and analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: gloria.flamenca333@gmail.com

ORCID 0000-0001-9730-1149

THE FLAMENCO TRADITION IN THE HISTORICAL CONTINUUM

Key words: *flamenco, flamenco history, flamenco periodization, flamenco tradition, imitation.*

On November 16, 2010, The World Organization UNESCO designated flamenco as an object of world heritage. This high reward highlights identity of this authentic phenomenon. Which features do form phenomenon and value core of flamenco?

This culture of *gitanos* began to take shape in the fifteenth century in the southern regions of Spain. From the twentieth century it spread far

beyond its borders. Today, flamenco continues its journey by risking and experiments. We can find not only traditional versions of this are but also combinations of this culture with the famous masterpieces of academic music or popular music and even combination it with the rock sound. Traditionally, the main components of the flamenco ensemble are: *cantaor* / singer, *toquaor* / guitarist, *bailaor* / dancer and *palmeros* / musician like “metronome man” who creates a pulse by clapping and stomping. To date, *puro* / pure flamenco are called only a gypsy performance. Once, all members of the ensemble were members of the same family. Therefore, the basis of flamenco is formed by a family tradition, which involves the imitation of genre acquisition, the secrets of mastery of vocal, instrumental and dance performance and manner. Proof of this is the phenomenon of authorship in flamenco, which contradicts the nature of authentic arts. He is personified in the phenomenon of *letras personales*. Also in the culture of flamenco is quite popular genre *homenaje*, “homage” in honor of the iconic person for the tradition. Therefore, in this art, imitation and respect is an important formative core. But with such a strong historical memory, how does the gypsy art of the southern coast of Spain manage to keep up to date?

Let us turn to the flamenco periodization proposed by Jose Manuel Caballero Bonald to understand the historical processes that shape this tradition. The author identifies five stages of development: 1) *the hermetic stage* (1465–1783); 2) *the first phase of distribution* (1783–1910); 3) *The Golden Age* (1910–1960); 4) *flamenco ballets and tablao* (1960–XXI); 5) *phase of experiments*.

The first and second periods are based solely on the imitation of family traditions. And with the advent of the concert form of life, respectively, the third and fourth historical periods, the usual respect for their roots is supplemented by a new form of imitation – “teacher-student”, which is implemented by means of the school. This stage is permeated by the active formation of professional competencies and the academicization of gitanos culture. The fifth historical phase of flamenco development is connected with the imitation of innovative ideas of his idol, or, in other words, creative leader.

It is worth emphasizing that all these forms of imitation at the present stage continue to remain relevant and actively interact.

Наукове видання

Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі

Тези доповідей за матеріалами
Черкашинських читань
10–12 груд. 2021 року.

Відповідальний за випуск: проректор з наукової роботи
ХНУМ ім. І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, доцент
І. Ю. Сухленко

Літературна редакція українського тексту Ю. П. Величко

Редактор англійської версії Л. В. Бабаєвська

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 7.12.2021 р. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 11,1. Об. вид арк. 11,2.

Зам. № ЕП-1201221. Тираж 100 прим.

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