

Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кафедра історії української та зарубіжної музики

*Аспекти
історичного музикознавства*

Випуск XIV

Збірник наукових статей

Харків
2018

Ministry of Culture of Ukraine

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

History of Ukrainian and foreign music department

*Aspects
of the historical musicology*

Issue XIV

Collection of research papers

Kharkiv
2018

Министерство культуры Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

*Аспекты
исторического музыкознания*

Выпуск XIV

Сборник научных статей

Харьков
2018

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 5 від 27 грудня 2018 р.)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»
[<http://www.nbuv.gov.ua>, <http://www.irbis-nbuv.gov.ua>]

Редакційна колегія:

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

Рецензенти:

Польська І. І., д-р мистецтвознавства, проф.; Чепалов О. В., д-р мистецтвознавства, проф.;
Александрова О. О., д-р мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Харків).

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

А 90 **Аспекти історичного музикознавства** : зб. наук. ст. Вип. XIV / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : ХНУМ, 2018. — 252 с.

В збірнику знайшла відбиття різновекторність творчого пошуку сучасного музикознавства. Живим відгуком на сьогоднішні культурні події стали статті його першого («французького») розділу, ініційовані бажанням віддати данину поваги й шанування Олів'є Мессіану з нагоди пам'ятної дати композитора, а слідом – осмислити й деякі інші французькі культурні імпульси.

Другий розділ – своєрідне контрастне «інтермеццо», в якому аналізується історія вітчизняної освітньої практики в галузі оперного мистецтва. Пошук дефініцій, методологічного дослідницького апарату, відповідних до сучасного буття музичного тексту, які уможливають аналіз його стилістичних параметрів та розмаїття його індивідуальних інтерпретацій, є смисловим стрижнем третього розділу книги.

Видання адресоване музичним науковцям, аспірантам, викладачам, студентам музичних спеціальностей та може зацікавити широке коло любителів музики.

УДК 78.03




ЗМІСТ
СОДЕРЖАНИЕ
TABLE OF CONTENTS


 **Зміст ■ Содержание ■ Table of contents** 5


Розділ 1. ■ Раздел 1. ■ Section 1.


Відлуння події (до 110-річчя О. Мессіана) та паризькі музичні акценти


Эхо события (к 100-летию О. Мессиаена) и парижские музыкальные акценты
Echo of the event (to 110th anniversary of O. Messiaen) and Parisian musical accents


 **Данилова В. Є. Життєві події та художні події. Характерні риси, спільні ознаки** ■ Данилова В. Е. Жизненные события и художественные события. Характерные черты, общие признаки ■ *Danylova V. Ye.* Life events and artistic events. Outstanding characteristics and common features 8

 **Жаркїх III. В. Музыкальные «вitraжи» О. Мессіана** ■ Жаркїх III. В. Музичні «вітражі» О. Мессіана ■ *Zharkikh T. V.* Musical stained-glasses by Olivier Messiaen 21

 **Якимчук О. М., Белова Н. В. Мессіан аналізує Мессіана: авторські коментарі до фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»** ■ Якимчук А. Н., Белова Н. В. Мессиаен анализирует Мессиаена: авторские комментарии к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» ■ *Yakymchuk O. M., Belova N. V.* Messiaen analyzes Messiaen: author's comments on the piano cycle «Twenty Contemplations on the Infant Jesus» 36

 **Лобанова І. В. Опера «Фауст» Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хилькевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925)** ■ Лобанова И. В. Опера «Фауст» Ш. Гуно как дебютная постановка Э. Юнгвальд-Хилькевича на сцене Украинского государственного театра оперы и балета (1925) ■ *Lobanova I. V.* "Faust" by Ch.-F. Gounod as a debut of a director E. O. Jungwald-Khilkevych on the Ukrainian National Opera and Ballet Theater stage (1925) .. 50

 **Максименко К. А. Взаємодія музики і хореографії у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII століть** ■ Максименко Е. А. Взаимодействие музыки и хореографии в сценических танцах французских музыкально-театральных постановок XVII – первой половины XVIII веков ■ *Maximenko K. A.* Music and choreography interaction in the stage dances of musical theater productions of the 17th – the first half of the 18th century 63

 **Шимошенко А. В. Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень як складова роботи зі студентами-вокалістами естрадної спеціалізації** ■ Шимошенко А. В. Осознание специфики лиризма





українських і французьких пісень як складові роботи з студентами-вокалістами естрадної спеціалізації ■ <i>Тymoshenko A. V.</i> Comprehension of specifics of lyricism in Ukrainian and French songs as a component of work with the students-vocalists of Popular Music and Jazz specialization	74
---	----

Розділ 2. ■ Раздел 2. ■ Section 2.

З нашої історії: опера як «studio»

Наша історія: опера як «studio» ■ From our History: Opera as «Studio»



 <i>Янко Ю. В.</i> Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. ■ <i>Янко Ю. В.</i> Исполнительская интерпретация оперы в спектаклях оперной студии Харьковского университета искусств имени И. П. Котляревского конца ХХ – начала ХХІ ст. ■ <i>Yanko Yu. V.</i> Performing interpretation of the opera in the spectacles of the Opera Studio of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts in the late 20th – the early 21st century	92
 <i>Кучер А. І.</i> Діяльність оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка як учбового підрозділу у 1970–90-ті рр. ■ <i>Кучер А. И.</i> Деятельность оперной студии Львовской государственной консерватории им. Н. В. Лысенко как учебного подразделения в 1970–90-е гг. ■ <i>Kuchner L. I.</i> Activity of the Opera Studio under Lviv State Conservatory named after M. V. Lysenko as a training subdivision in 1970–90s	108

Розділ 3. ■ Раздел 3. ■ Section 3.









Сьогодення музичного тексту: стилістика, інтерпретація, методологія

Музыкальный текст сегодня: стилистика, интерпретация, методология

■ «Today» of a musical text: stylistics, interpretation, methodology

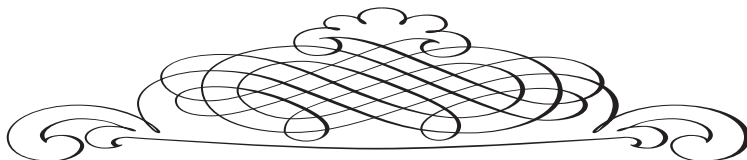
 <i>Щетинський О. С.</i> Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі ■ <i>Щетинский А. С.</i> Своё и чужое: соотношение авторского и заимствованного в современном музыкальном сочинении ■ <i>Shchetynsky O. S.</i> Original and borrowed: correlation of the author's and referred elements in modern musical work	122
 <i>Кордовська Л. А.</i> «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері ■ <i>Кордовская Л. А.</i> «Luci mie traditrici»	



C. Шаррино: музикальний текст епохи Ренесансу в сучасній опері. ■ <i>Kordovska P. A.</i> S. Scharrino's «Luci mie traditrici»: the musical text of the Renaissance in the modern opera	132
 <i>Лян Цзітао</i> . Специфіка сценічної та вокальної інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано ■ <i>Лян Цзітао</i> . Специфіка сценічної та вокальної інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано ■ <i>Lyan Tszitao</i> . The specificity of interpreting the image of Vassili from the opera «Siberia» by Umberto Giordano	152
 <i>Ніколенко Р. В.</i> Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму ■ <i>Ніколенко Р. В.</i> Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму ■ <i>Nikolenko R. V.</i> M.-A. Hamelin's composing and performing style in the context of postmodern aesthetics	168
 <i>Чжоу Данин</i> . Теоретичні передумови дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів ■ <i>Чжоу Данин</i> . Теоретичні передумови дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів ■ <i>Zhou Daping</i> . Theoretical background of the genre features of the Chinese composer's piano works study	180
 <i>Сердюк Я. О.</i> Комплексні структури віртуального у формуванні асоціативно-образного плану музичного твору ■ <i>Сердюк Я. О.</i> Комплексні структури віртуального у формуванні асоціативно-образного плану музичного твору ■ <i>Serdiuk Ya. O.</i> Complex structures of the virtual in the formation of an associative-figurative plan of a musical work	207
 <i>Кочержук Д. В.</i> Звукозапис в естрадному мистецтві: відмінність «рیمейку» від музичної версії «ремікс» ■ <i>Кочержук Д. В.</i> Звукозапис в естрадному мистецтві: відмінність «рیمейку» від музичної версії «ремікс» ■ <i>Kocherzhuk D. V.</i> Sound recording in pop art: differencing the «remake» and «remix» musical versions	229
 Про авторів	245
 Об авторах	247
 About authors	249



Розділ 1



Відлуння події (до 110-річчя О. Мессіана) та паризькі музичні акценти

УДК 130.2

DOI 10.34064/khnum2-1401

Данилова В. Є.

ORCID 0000-0002-1577-8275

Харківська державна академія культури,
61057, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна

Життєві події та художні події. Характерні риси, спільні ознаки

АНОТАЦІЯ ■ Данилова В. Є. Життєві події та художні події. **Характерні риси, спільні ознаки.** ■ Проаналізовано концепт «подія» в емпіричному та художньому аспектах. Виявлено умови, за яких відбувається життєва подія. Розкрито передумови виникнення та поширення «художніх подій» у сучасному соціокультурному просторі. Встановлено, що художня подія водночас належить як культурі повсякденності, так і художній культурі. «Перетин меж» емпіричної і художньої дійсності є сутнісною характеристикою посткласичної культури. Констатовано, що саме суб'єкт є маркером, який їх розмежовує та визначає межі культури. Це об'єктивно унеможливає остаточне визначення меж простору емпіричної та художньої дійсностей, тому доречним буде наголосити на їх трансгресивному розвитку. Опи-

сано класифікацію подій за рівнем суб'єктності сприйняття. Досліджено значення емоційного впливу як складової частини «спеціальної художньої події». Особливо висвітлено відмінності художньої події від події, що відбувається в емпіричній дійсності. Розкрито обставини, у яких одну й ту саму подію можна наділити властивостями художнього й емпіричного. ■ **Ключові слова:** подія, життєва подія, художня подія, емпірична дійсність, художня дійсність.

АННОТАЦИЯ ■ Данилова В. Е. **Жизненные события и художественные события. Характерные черты, общие признаки.** ■ Проанализирован концепт «событие» в эмпирическом и художественном аспектах. Выявлены условия, при которых происходит жизненное событие. Установлено, что художественное событие одновременно принадлежит как культуре повседневности, так и художественной культуре. Раскрыты предпосылки возникновения и распространения «художественных событий» в современном социокультурном пространстве. «Пересечение границ» эмпирической и художественной действительности является сущностной характеристикой постклассической культуры. Констатировано, что именно субъект является маркером, который их разделяет и определяет границы культуры. Это объективно делает невозможным окончательное определение границ пространства эмпирической и художественной действительности, поэтому уместно сделать акцент на их трансгрессивном развитии. Описана классификация событий по уровню субъектности восприятия. Исследовано значение эмоционального воздействия как составной части «специального художественного события». Отдельно освещены отличия художественного события от события, происходящего в эмпирической действительности. Раскрыты обстоятельства, при которых одно и то же событие может быть наделено свойствами художественного и эмпирического. ■ **Ключевые слова:** событие, жизненное событие, художественное событие, эмпирическая действительность, художественная действительность.

ABSTRACT ■ Danylova V. Ye. **Life events and artistic events. Outstanding characteristics and common features.**

■ **Background.** In recent decades, within the boundaries of postclassical culture, the concept of “event”, which has long been actively used both in



everyday life and in scientific discourse, acquires new meanings and is realized in innovative forms. In this regard, it becomes necessary to highlight an “artistic event” as a cultural creative technology, which is becoming widespread in the development of postclassical culture, and study the role of “special artistic event” in the modern process of functioning of global and local cultures.

Objectives. The aim of the article is to conceptualize events in the artistic and empirical reality and identify the conditions of their convergence.

Research methodology. The author applies the method of terminological analysis for the insight into the concept of “event” in the empirical and artistic reality. The article provides a detailed application of philosophical and culturological method whereby the event is seen as sociocultural phenomenon; psychoanalytical method for the analysis of the impact of life events on the emotional state of a man; the methods of analysis and synthesis to determine the existence conditions of the events in the empirical and artistic reality; structural and comparative method that has permitted to reveal the basic elements in the structure of an artistic event and its difference from an empirical event.

Results. The development trends of artistic practices in the post-classical culture convey the blending of the mundane and the social, cultural plan, the destruction of boundaries between the life and the artistic, the ability to create the events that can be classified both as empirical evidence and as an artistic act. All these properties are included in actionism as a form of modern art. The events that are created within this trend have the character of artistic events: the organization of action, the presence of the author, ideological content, focus on the target audience, publicity. At the same time such an event occurs in the empirical reality of an object (objects) that it is designed to. Such an event affects a human being (society) very seriously, introducing new concepts (ideas, images) into the outlook. These effects can be both positive and negative, aesthetic as well as anti-aesthetic.

A classification of events according to the level of subjectivity has been developed, which includes such concepts as “micro-event”, “event”, “special event” and “special artistic event”. In any case, a person that perceives a creative product of actionism experiences life events that affect and sometimes change his mental nature, behaviour, emotional state. The author of such event can be any person who needs and has a desire to introduce the idea into the socio-cultural environment.

“Micro-event” is a familiar action to an individual. It develops the course of everyday life and does not require the analysis and the search for interpretations. Micro-events occur as a result of natural changes that are logical in the given circumstances of human actions, which are part of the framework of everyday existence.

“Event” is an act, as the result of which a person experiences changes in his/her internal and external environment. The result of the event is always a change in the internal state, the break up, forming new views, gaining new knowledge.

“Special event” is an action organized for the purpose of achieving certain goals through direct influence on the subject’s consciousness. A “special event” always has a specific initiator and a certain level of organization, that is, it cannot happen by chance, even if the subject perceives it in such a way. An individual can be both the author of a “special event” and the subject on which it is directed. In the latter case, it can be said that a “special event” has occurred if there has been an internal process of comprehension and certain indoctrination, characteristic of the “event” in general. That is, the mechanism of human perception of a random natural “event” or deterministic by another individual remains unchanged.

“Special artistic event” is an action organized for the purpose of achieving certain goals, through the direct influence on the subject’s consciousness using artistic methods. The purpose of creating a “special artistic event” is to unite groups of people, introduce new ones and maintain the conventional value paradigms during a certain action. That is, a “special artistic event” cannot be organized solely for aesthetic reasons, cannot represent value in and of itself, in the isolation from the information and emotional innate content. “Special artistic events” contain significant creative potential; they can be used as an instrument for developing a dialogue between social and cultural groups, for the creation of united global communities based on common axiological guidelines.

Conclusions. The reason for the rapid spread of ideas embodied in “special artistic events” is the principle of an action, based on an emotional rather than rational piece of information. Symbolic, nonverbal elucidation of the ideological component is the most productive tool for influencing and interrelating with broad audiences. Since “special artistic events” are now a powerful, effective tool for advancing ideas and forming values, it is important to use their potential for designing and introducing into the culture of socially significant values and paradigms. Their scope extends to the entire field of culture: the author confirms



this fact by considering the most important aspects of socio-cultural life, in which “special artistic events” are realized.

The dominant feature that distinguishes a “special event” from a “special artistic event” is the artistic and symbolic component, the presence of which indicates the relation of the latter to artistic reality, at the same time it has synchronous unfolding in the everyday reality.

Novelty. An attempt is made at identifying the differences of events in the empirical and artistic reality and considering the aspects of their convergence in terms of the post-classical culture.

The practical significance. The obtained results make it possible to establish the basis for further reflection of the concept “event”. The findings in this paper can be used in pedagogical and educational practice while preparing the general and specialized courses in cultural studies, art criticism, directing mass festivals.

■ **Key words:** event, life event, artistic event, empirical reality, artistic reality.



Постановка проблеми. Концепт «подія» виник доволі давно. Це поняття упродовж розвитку цивілізації активно використовувалося в повсякденному людському житті. Не новим воно є і для наукового дискурсу, оскільки досліджується в різних аспектах і застосовується в певних наукових дисциплінах. Але в останні десятиліття в межах розвитку посткласичної культури поняття події набуває нових значень і реалізується в інноваційних формах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термін «подія» пов’язують з ім’ям видатного філософа М. Гайдеггера, котрий одним із перших спробував описати й осмислити категорію «по-дії» [14]. Філософ розмежовує поняття «по-дія» та «подія»; останнє трактується як те, що інколи називається «випадком», «пригодою». Інше онтологічне розуміння цього терміна наводить Р. Інгарден, в якого спосіб існування подій полягає у «входженні в буття» і в негайній пригоді – причому перше і друге мають місце в один момент [8]. Згідно з концепцією А. Н. Уайтхеда, субстанція світу – це процес, отже, будь-яке явище, будь-який об’єкт по суті своїй є подією [17]. Надалі ця концепція розвивається в працях Ж. Дельоза [6] та Л. Вітгенштайна [7]. Фе-

номенологію події розробляють В. П. Руднев [16] та М. М. Бахтін [5]. Концепт «подія» в лінгвістиці та філософії мови досліджує Н. Д. Арутюнова [2], візуальну складову події – Д. В. Петренко [13].

В усіх зазначених працях **не проаналізовано** відмінностей між подіями в емпіричній та художній дійсності й аспекту їх зближення в умовах посткласичної культури. Актуальним є й питання дисбалансу між зростанням кількості «спеціальних художніх подій», їх якісними трансформаціями і лакунами в культурно-мистецькому категоріальному апараті, необхідному для їх визначення в посткласичній культурі. **Метою даного дослідження** є аналіз відмінностей подій в емпіричній та художній дійсності та розгляд аспектів їх зближення в умовах посткласичної культури, що становить його **наукову новизну**.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «подія» є міждисциплінарним, спектр його застосування поширюється на соціальні, гуманітарні та технічні науки. Тобто подія може трактуватися як явище природне (геологічне, фізичне, біологічне, екологічне, космологічне тощо); історичне; психобіографічне («історія життя»); світове (катастрофи, війни, епідемії); як випадок (подієвість повсякденного досвіду). Згідно з тлумаченням, наведеним у новій філософській енциклопедії, подією можна назвати будь-яке явище, після звершення якого скасовуються колишні принципи спостереження, тобто це явище індивідуалізується у своїй унікальній і неповторній сутності. Подія відрізняється від нейтральності та пасивності явища; або ж: подія – це явище, що набуло індивідуальні ознаки, навіть власне найменування [11]. Таке трактування події відображає суть цього концепту для деяких точних дисциплін (фізика, математика, інформатика та ін.). Але йдеться про подію в емпіричній та художньої дійсності, а це означає: у цьому контексті першочергову роль відіграє не сам факт зміни, який відбувся в певному просторі та часі, а його значення і ціннісний зміст, ставлення до цього факту. Таким чином, найважливішою характеристикою події в емпіричній та художній дійсності стають її суб'єктивна оцінка, сприйняття, переживання. Дієвий акт може набути статусу події тільки за наявності суб'єкта (учасника, свідка, спостерігача), котрий у процесі усвідомлення наділяє явище, що від-



булося, аксіологічними властивостями. Подія – це те, що відбулося, збулося, конкретний момент, проміжок часу, те, що є осмисленим [3].

У сучасному соціальному і культурному просторі постійно відбуваються численні події. Одні суб'єкти (спостерігачі або учасники) можуть сприйняти їх як значущі і, відповідно, надати їм смислового та емоційного змісту, на других ця ж подія ніяк не вплине, треті взагалі можуть не знати про те, що трапилося. Це означає, що будь-яка подія – суб'єктивна і залежить від індивідуального сприйняття особистості. Результатом події завжди слугує зміна внутрішнього стану: припинення відносин, формування нових поглядів, здобуття нових знань. Сприйняти – значить, по суті, онтологізувати, долучитися до процесу взаємодії з існуючою реальністю, стати причетним до неї [4, с. 8]. Таким чином, події можуть набувати різних значень та змістів залежно від позиції суб'єкта, котрий сприймає.

Усі вищезазвані ознаки однаково характерні для подій, що відбуваються в емпіричній та художній дійсності. І хоча одні події можуть відбуватися в реальному житті, а інші – у створеному автором середовищі, вони матимуть однакові сутнісні характеристики. Можна вважати, що подія відбулася, якщо виконано три умови, визначені Вадимом Рудневим:

– це відбувається з кимось, хто обов'язково повинен мати антропоморфну свідомість (якщо в певному творчому акті подія відбувається з твариною чи неживим предметом, то він обов'язково наділяється людською свідомістю);

– для того, щоб те, що відбувається, могло стати подією, воно повинно стати для особистості – носія свідомості – чимось, що значно змінює його поведінку в масштабі всього життя або певної його частини;

– подія тільки в тому разі може стати подією, коли вона описана як подія [16, с. 57].

Подія, яка відбувається в емпіричній дійсності, нерозривно пов'язана з поняттями «життєвого світу» і «життєвого досвіду» і розгортається у двох просторах – соціальному, культурному, громадському, організованому як присутність Інших, та внутрішньому просторі індивідуума, свідомості й самосвідомості особистості, особистіс-

ному внутрішньому діалозі й аутоспілкуванні. Останнє виявляється і може чітко проявлятися у відповідній дії, жесті, вчинку, в актах участі і взаємодії, в яких і відбувається «зворотний» вихід у соціум. Подія, будучи частиною «життєвого світу» людини, виникає в процесі інтерсуб'єктивної взаємодії та реалізується у соціумі.

Усі події, які відбуваються в емпіричній дійсності, утворюють певну послідовність, що становить життєвий шлях окремої людини. Життєва подія – це структурно-функціональна одиниця життєвого шляху. «Випадок, факт життя, що має суттєві наслідки для його подальшого перебігу, започатковує новий спосіб життя, перебудову внутрішнього світу і соціальної поведінки особистості, інакше кажучи, переломний момент у ньому» [9, с. 16]. Можна виокремити певні стандартні події, які в різних умовах та у різний час відбуваються в житті більшості людей. Наприклад, події розвитку та переходу: здобуття освіти, залишення батьківського будинку, початок трудової діяльності, весілля, народження дітей.

Ключовим поняттям для класифікації подій є рівень суб'єктності особистості в побудові свого життєвого шляху. Н. А. Логінова [9] говорить про три рівні суб'єктності та три відповідні типи подій.

– *Події середовища*. Відповідають нижчому рівню суб'єктності. Такі події не плануються, не передбачаються суб'єктом, його ініціатива відсутня. Вони «трапляються» стихійно, за програмою природи, суспільства або з волі історії. Суб'єкт стосовно них є жертвою або борцем.

– *Події внутрішнього світу*, враження, також «трапляються» самі, проте активність суб'єкта вища: щоб враження ввійшло в біографію, потрібне певне ставлення до нього. «Відношення визначається зустрічною внутрішньою роботою із самовизначенням у світі, проектуванням свого життєвого шляху в ньому» [9, с. 79]. Зустріч внутрішньої роботи із зовнішньою подією зумовлює перебудову свідомості, знаходження того, що шукали, і розуміння раніше незрозумілого.

– *Події поведінки, вчинки*. Це події, що відповідають вищому рівню суб'єктності. Вчинок є одиницею суспільної поведінки особистості, він відображає її ставлення до певних явищ, характер, моральний зміст. Вчинок вищого рівня – це подвиг. Вчинок обов'язково передреує



життєвому вибору особистості, вчинок у підсумку – це активне ствердження чи заперечення певної цінності.

Послідовність життєвих подій можна представити як наратив. Життєвий шлях розуміється як процес осмислення і переосмислення минулих подій, у результаті якого створюється єдина історія (наратив). Наратив – внутрішня репрезентація життєвого шляху особистості. Основною функцією наратива є впорядкування досвіду, символізація суб'єктивних переживань. Наративний метод широко застосовується в сучасних художніх практиках. Як приклад – репрезентація життєвих подій певних людей у численних телевізійних програмах та інших засобах масової інформації. Таким чином, у формі наратива емпірична подія набуває ознак художньої.

Подію в емпіричній дійсності так само можна розглядати як форму акту мовлення – перформатива – тобто висловлювання, еквівалентного дії. Перформатив належить до контексту життєвих подій, створюючи соціальну, комунікативну або міжособистісну ситуацію, яка зумовлює певні наслідки (вбачення, накази, заборони, запрошення). Перформатив може існувати в емпіричній і художньої дійсності одночасно. Наприклад, висловлювання «Оголошую Вас чоловіком і дружиною» є кульмінацією, результатом ритуалу одруження. Усі символічні дії та художні прийоми, що належать до цього ритуалу, слугують головній меті, яка досягається саме цим перформативом. Водночас проголошене висловлювання відображає життєву подію, яка відбулася, – створення сім'ї.

В емпіричній дійсності для того, щоб перформатив відбувся, достатньо того, щоб особа, котра його проголошує, була наділена відповідними повноваженнями [12, с. 27] і перебувала в актуальному просторі та часі. Тобто наказ стане дією, якщо його проголосить уповноважений начальник своїм підлеглим у робочий час на робочому місці. У художній дійсності самих слів (перформативів) для здійснення дії недостатньо, необхідним є створення певного середовища і виконання визначених дій. Так, у ритуалі посвяти в будь-яку спільноту суб'єкт повинен перебувати в певному художньому просторі, бути «зануреним» в атмосферу майбутньої події. Потім виконують символічні дії, можливе долання випробувань, проголошення клятви. Усе це повин-

но ввести людину в певний емоційний стан, підготувати її до акту посвячення через долучення до інтерсуб'єктивності спільноти, у якій створені умови передання і впровадження знання, досвіду, настанов. Тільки за таких умов перформативний вислів стає дією.

Події, що відбуваються в *художній дійсності*, мають ознаки, які не притаманні подіям в емпіричній дійсності. Як головні, слід виокремити такі властивості художньої події: символічність, організованість, ідейність, спрямованість, публічність.

Подія в художній дійсності репрезентує життєвий матеріал у художніх образах. Через символи можна онтологізувати емоції, душевні переживання і психічні реакції. Символ переводить їх з «невидимого» і невлонимого світу духу у «видимий» та об'єктивний світ фізичних реакцій. Художня подія містить «культурний код» у широкому розумінні цього поняття. Клотер Рапай дає йому таке визначення: «Культурний код – це несвідомий зміст тієї чи іншої речі або явища (машина, їжа, відносини, навіть країна в контексті культури, у якій ми виховані)» [15]. На практиці для реалізації ідеї в символах і образах застосовується метод театралізації. За його допомогою вирішуються такі завдання: пов'язуються всі компоненти події, посилюється атмосфера, відбувається активізація учасників, привертається увага аудиторії, передається головна ідея. «Театралізація може розважати, спонукати до чогось і навчати нас. Вона може допомогти відсвяткувати або ознаменувати важливі моменти нашого життя, насолодитися світом навколо нас. Це підтримує наші ритуали і церемонії, спонукає нас збиратися» [18, с. 270–271].

Якщо подія в емпіричній дійсності переважно відбувається сама по собі, через збіг певних обставин, то художня подія завжди заздалегідь спланована й організована, має ініціаторів і авторів. Більше того, етап планування й організації події за часом значно перевершує етап її реалізації, конкретного втілення.

У художній події завжди міститься ідея, якою вона зумовлена, здійснюється трансляція певного смислу – інформаційних повідомлень, культурних цінностей, аксіологічних орієнтирів. Упровадження певних ідей та настанов допомагає конструювати інтерсуб'єктивну спільноту й керувати взаємодіями в ній. Таким чином, ідея художньої



події завжди соціально спрямована. Так, Ніклас Луман називає подію технікою управління змістами [10].

Подія, що відбувається в художній дійсності, завжди має конкретних адресатів, її вплив спрямовано на певну (заздалегідь визначену) цільову аудиторію. Залежно від складу конкретної аудиторії відбувається відбір засобів впливу на неї.

Подія емпіричної реальності може бути приватною і не поширюватися на аудиторію. Художня подія відбувається в публічному просторі. Публічність передбачає присутність Інших. «Публічність означає наявність інших, які бачать, що ми бачимо, і чують, що ми чуємо, засвідчує нам реальність світу і нас самих» [1, с. 69]. Організатори художньої події завжди прагнуть зробити її інформаційним приводом і надати їй суспільного розголосу.

Якщо події, що відбуваються в художній дійсності, мають певні характерні властивості, виникає запитання: чи може одна й та сама подія одночасно бути емпіричним і художнім явищем? Михайло Бахтін у праці «До філософії вчинку» порушує це питання таким чином: «... стикаються два світи, абсолютно не сполучені та не проникненні один для одного: світ культури і світ життя... акт нашої діяльності, нашого переживання, як дволикий Янус, дивиться в різні сторони: в об'єктивну єдність культурної сфери і в неповторну одиничність життя, але немає єдиного плану, де обидва лики взаємно себе визначали б стосовно однієї-єдиної єдності. Цією єдиною єдністю і може бути тільки єдина подія буття» [5].

Тенденції розвитку художніх практик у посткласичній культурі свідчать про злиття повсякденного і соціального, культурного планів, про руйнування меж між життєвим і художнім, про можливість створення подій, які можна класифікувати одночасно як емпіричний досвід і як художній акт. Усі ці властивості характерні для акціонізму як форми сучасного мистецтва. Події, що створюються в межах цієї течії, мають ознаки мистецької події: організованість дії, наявність автора, ідейність, спрямованість на цільову аудиторію, публічність. Одночасно така подія відбувається і в емпіричній дійсності об'єкта (об'єктів), на який вона спрямована. Така подія суттєво впливає на людину (суспільство), вносячи нові концепти (ідеї, образи) в її



(його) світогляд. Ці впливи можуть бути як позитивними, так і негативними, як естетичними, так і антиестетичними. У будь-якому разі людина, котра сприймає акціоністський твір, переживає життєву подію, яка зацікавлює, а іноді і змінює її ментальну сутність, поведінку, емоційний стан. Автором такої події може бути будь-яка людина, котра має потребу і бажання впровадити певну ідею в соціокультурне середовище.

Висновки. Художньою подією в сучасному просторі може стати будь-яка галузь життєдіяльності людини, яка художньо трансформована, будь-який об'єкт, позбавлений своєї первісної функції та перенесений в інше середовище. Дедалі частіше художні події стають засобом вираження суспільних думок, оскільки своєю образністю, символічністю, неординарним поданням змісту здатні привернути більше уваги, ніж класичні мітинги та інші форми протесту. Такі дії передбачають провокацію, емоційне сприйняття, уведення в стан шоку – тільки таким чином можливо «розірвати» буденну емпіричну дійсність і створити подію. У процесі подальшого розвитку посткласичної культури саме події, що мають художні ознаки та відбуваються в емпіричній дійсності, стають одним з основних інструментів створення громадської думки та впровадження культурних, політичних та комерційних ідей. Відповідно до цього, виникає необхідність наукової рефлексії сучасних соціокультурних подій.

Перспективи подальших досліджень полягають у розгляді основних видів подій та їх функцій. Окремого опрацювання потребує визначення соціокультурного значення подій та питання їх розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арендт Х. *Vita Activa, или о деятельной жизни*. СПб. : Алетейя, 2000. 437 с.
2. Арутюнова Н. Д. *Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт*. Москва : Наука, 1988. 338 с.
3. Бадью А. *Манифест философии* / сост. и пер. с фр. В. Е. Лапицкого. СПб. : Machina, 2003. 184 с.
4. Барабанщиков В. А. *Восприятие и событие*. СПб. : Алетейя, 2002. 512 с.



5. Бахтин М. М. К философии поступка. *Философия и социология науки и техники* : ежегодник, 1984–1985. М. : Наука, 1986. С. 80.
6. Делез Ж. Логика смысла. Москва : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. 480 с.
7. Козлова М. С. О переводе философских работ Витгенштейна. *Путь*. 1995. № 8. С. 391–402.
8. Лебедев М. В. Концепция времени в экзистенциальной онтологии Ингардена. *Вопросы философии*. 2006. № 12. С. 145–163.
9. Логинова Н. А. Психобиографический метод исследования и коррекции личности. Алматы : Казак университеті, 2001. 176 с.
10. Луман Н. Что такое коммуникация. *Социологический журнал*. 1995. № 3. С. 114–125.
11. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / под ред. В. С. Стёпина. Москва : Мысль, 2000–2001. URL : <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about>
12. Остин Дж. Л. Слово как действие. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17. Теория речевых актов. Москва : Прогресс, 1986. С. 22–129.
13. Петренко Д. В. Подія в трансформаціях візуальності: філософсько-антропологічний вимір. Харків, 2009. 26 с.
14. Поздняков М. В. «О событии» («Vom Ereignis») М. Хайдеггера. *Вопросы философии*. 1999. № 7. С. 140–157.
15. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему : пер с англ. Москва : Альпина Бизнес Букс, 2008. 167 с.
16. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. Москва : Территория будущего, 2007. 528 с.
17. Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии : пер. с англ. Москва : Прогресс, 1990. 720 с.
18. Silvers, J. R. Professional Event Coordination. 2nd ed. Hoboken, New Jersey: Publ. by John Wiley & Sons Inc., 2012. 492 p. (The Wiley Event Management Series).

REFERENCES

1. Arendt, H. (2000). *Vita Activa ili o deyatelnoy zhizni [Vita Activa or about active life]*. St. Petersburg: Aleteyya, 437 [in Russian].



2. Arutyunova, N. D. (1988). *Tipy yazykovykh znacheniy. Otsenka. Sobytiye. Fakt* [Types of linguistic meanings. Evaluation. Event. Fact]. Moscow, Russia: Nauka, 338 [in Russian].
3. Badiou, A. (2003). *Manifest filosofii* [Philosophy Manifesto]. (V. Lapitskiy Ed., Tranl.). St. Petersburg: Machina, 184 [in Russian].
4. Barabanshchikov, V. A. (2002). *Vospriyatiye i sobytiye* [Perception and event]. St. Petersburg: Aleteyya, 512 [in Russian].
5. Bakhtin, M. M. (1986). K filosofii postupka [To the philosophy of the act]. *Filosofiya i sotsiologiya nauki i tekhniki – Philosophy and sociology of science and technics*: annuary, 1984–1985, 80–92 [in Russian].
6. Deleuze, G. (1998). *Logika smysla* [Logic of meaning]. (Transl. from French). Moscow: Raritet; Ekaterinburg: Delovaya kniga, 480 [in Russian].
7. Kozlova, M. S. (1995). O perevode filosofskikh rabot Ludwiga Wittgensteina [About the translation of the philosophical works by Ludwig Wittgenstein]. *Put – The Way*, 8, 391–402 [in Russian].
8. Lebedev, M. V. (2006). Kontseptsiya vremeni v ekzistentsialnoy ontologii Ingardena [The concept of time in Ingarden's existential ontology]. *Voprosy filosofii – The questions of philosophy*, 12, 145–163 [in Russian].
9. Loginova, N. A. (2001). *Psikhobiograficheskiy metod issledovaniya i korrektsii lichnosti* [The psychobiographical method of research and personality correction]. Almaty: Kazak Universiteti, 176 [in Russian].
10. Luhmann, N. (1995). Chto takoye kommunikatsiya [What is a communication]. *Sotsiologicheskii zhurnal – Sociological journal*, 3, 114–125 [in Russian].
11. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New philosophical encyclopedia] (2001). (V. S. Stepin Ed.). Moscow: Mysl, 2000–2001. Retrieved from <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about> [in Russian].
12. Austin, J. L. (1986). Slovo kak deystviye [Word as an action]. *Novoye v zarubezhnoy lingvistike – New in foreign linguistics*, 17, 21–128 [in Russian].
13. Petrenko, D. V. (2009). *Podiia v transformatsiakh vizualnosti: filosofsko-antropologichnyi vymir* [An event in the transformations of



visibility: the philosophical and anthropological dimension]. Kharkiv, 26 [in Ukrainian].

14. Pozdnyakov, M. V. (1999). «O sobytii» («Vom Ereignis») M. Heideggera [About the event (“Vom Ereignis”) by M. Heidegger]. *Voprosy filosofii – The questions of philosophy*, 7, 140–157 [in Russian].

15. Rapaille, C. (2008). *Kulturnyy kod. Kak my zhivem, chto pokupayem i pochemu* [The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy As They Do]. (Transl. from Engl.). Moscow: Alpina Biznes Buks, 167 [in Russian].

16. Rudnev, V. P. (2007) *Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya* [*Philosophy of language and semiotics of madness*]. Moscow: Territoriya budushchego, 528 [in Russian].

17. Whitehead, A. N. (1990). *Izbrannyye raboty po filosofii* [*Selected works on philosophy*]. (Tranl. from Engl.). Moscow: Progress, 720 [in Russian].

18. Silvers, J. R. (2012). *Professional Event Coordination*. 2nd ed. New Jersey: Publ. by John Wiley & Sons Inc., 492.

Стаття надійшла до редакції 29.11.2018 р.



УДК 78.071.1 (44) «19»

DOI 10.34064/khnum2-1402

Жарких Т. В.

ORCID 0000-0001-8392-6578

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина – *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна*

Музыкальные «витражи» О. Мессиана

АННОТАЦИЯ ■ Жарких Т. В. Музыкальные «витражи» О. Мессиана. ■ В статье рассматривается уникальная способность великого французского композитора XX века «видеть» звуки и «слышать» цвет в музыке. Синестетичность, являющаяся существенным качеством художественного мышления О. Мессиана, позволила Мастеру использовать некоторые принципы изобразительного искусства в своей музыке, в частности, метод симультанного контраста, заимствованный им у французского художника-орфиста Р. Делоне. О. Мессиаан ощущал цвета в музыке «внутренним зрением». Субъективное видение звуковых красок использовалось им в процессе создания музыкальных полотен, призванных, в свою очередь, воздействовать на «внутреннее зрение» слушателей.

Обязательным условием в современном исполнительском творчестве, как и в работе музыковеда-исследователя, является приобщение к мировидению автора-композитора. Изучение мессиаановских синестетических ассоциаций помогает интерпретатору расширить свой тембральный диапазон, сопряжённый с эмоциональным «погружением» в суть произведения, а исследователю его музыки – верно истолковать (нередко – «расшифровать») и донести до слушателя авторский замысел.

О. Мессиаан воспринимал законы мироздания сквозь призму «бесконечной цветовой гаммы», возводя цветозвуковые феномены в ранг главенствующих в иерархии сакральных ценностей. Поэтому собственные высказывания О. Мессиаана, на которых основаны сделанные в данной статье обобщения,



становляться головним провідником в безкінечному многокрасочному духовному світі французького композитора. ■ **Ключевые слова:** О. Мессіан, композитор, синестезія, «цветной» слух, цвет, звук, витраж, симультанний контраст.

АНОТАЦІЯ ■ Жаркіх Т. В. Музичні «вітражі» О. Мессіана.

■ В статті розглядається унікальна здатність великого французького композитора ХХ століття «бачити» звуки і «чути» колір у музиці. Синестетичність, що є суттєвою якістю художнього мислення О. Мессіана, дозволила Майстрові використовувати деякі принципи образотворчого мистецтва у своїй музиці, зокрема, метод симультанного контрасту, що був запозичений ним у французького художника-орфіста Р. Делоне. О. Мессіан відчував кольори в музиці «внутрішнім зором». Суб'єктивне бачення звукових фарб використовувався ним у процесі створення музичних полотен, покликаних, у свою чергу, впливати на «внутрішній зір» слухачів.

Обов'язковою умовою у сучасній виконавській творчості, як і у роботі музикознавця-дослідника, є прилучення до світобачення автора-композитора. Вивчення мессіанівських синестетичних асоціацій допомагає інтерпретаторові розширити свій тембральний діапазон, пов'язаний з емоційним «зануренням» у сутність твору, а дослідникові його музики – вірно витлумачити (нерідко – «розшифрувати») і донести до слухача авторський задум.

О. Мессіан сприймав закони світобудови крізь призму «нескінченної колірної гами», зводячи колірно-звукові феномени в ранг головуючих в ієрархії сакральних цінностей. Тому власні висловлювання композитора, на яких засновані представлені в цій статті узагальнення, стають головним провідником в нескінченно багатобарвному духовному світі французького композитора. ■ **Ключові слова:** О. Мессіан, композитор, синестезія, «кольоровий» слух, колір, звук, витраж, симультанний контраст.

ABSTRACT ■ Zharkikh T. V. Musical Stained-glasses by Olivier Messian.

■ **Background.** As it is well-known from the statements by O. Messiaen himself in conversations with K. Samuel [10; 7], the French composer had the phenomenon of “colored hearing” associated with the effect of synesthesia.

A prerequisite in modern performing art, as in the work of a musicologist-researcher, is the introduction to the worldview of an author-composer. The study



of Messiaen's synesthetic associations helps the interpreter to expand his timbre range in connecting with emotional "immersion" in the essence of the work, and the researcher of his music – to interpret correctly (often – to "decipher") and convey to the listener the author's intention. That why consideration of the synesthetic aspect of the works of the French Master appears relevant.

The purpose of this study is to reveal some features of the musical-visual ideas of O. Messiaen, the understanding of which is necessary for adequate perception and reproduction of his music. The material of the work is, mainly, the composer's own statements, on which the generalizations made in the article based, and which the main conductors in the infinite multicolor spiritual world of the French composer are.

The studies results. The child impressions, when Olivier together with his parents visited monuments, museums, churches – the Notre-Dame, the Saint-Chapel, the Chartres Cathedral, the Cathedral in Bourges – became the sources of the sound-color visions of the French genius. Magical colors of the Middle-Ages stained glasses left an amazing feeling, an imprint, which did not disappear during his whole life. Stained-glasses as "the light, captured by the human" [7] are the constant awe and the love of O. Messiaen. In childhood, while reading W. Shakespeare, Olivier made stained glass-like scenery using transparent wrappers and packaging materials painted in different colors, then put the decorations to the windows. The sunshine, going through them, was lightening the little boy's theater like the footlights. Later, the light, as something Divine, will become the main semantic emphasis in the works of the composer. Messiaen puts the color music above the church and religious, the color music, according him, does the same as medieval stained glass: "it brings us blinding admiration <...>. All sacred art <...> should be, first of all, something like a rainbow of sounds and colors" [6].

Like a stained glass window consists of pieces of glass, so music consists of "pieces-cadres", but, unlike cinematic montage, a stained glass has a mystical nature. From the inside, a stained glass shows one picture of the world, from the outside – another; it is a rosy view of the world and, at the same time, a prism, through which one can see the musical diversity.

So, for O. Messiaen, the basis of the foundations is a religion related closely to philosophy; they serve music, and music serves the color music. A musicologist K. Zenkin defines the color music of O. Messiaen as the highest form of sacred music, as "the answer of human to God" [2, p. 171].



Being 11 and having become a student of Paris Conservatory, Olivier for the first time heard the opera by his teacher, Paul Dukas, “Ariadne and Bluebeard”. Messiaen was amazed by the episodes, where the main heroine consistently opens seven doors and finds herself in seven halls, filled with seven different kinds of precious stones; each one was characterized by different tone and timbre. Later, O. Messiaen continued the searches of his teacher in area of color-sound.

About incredible enjoyment by the color the composer says in connection with painter-orphist Robert Delaunay, calling his paintings “colored dreams”. In the pictures of latter, he was most attracted by the principle of simultaneous contrast. The concept of “simultaneous contrast” refers to the phenomenon, in which our eyes, perceiving any color, involuntarily require a different color addition. For example, red requires green, yellow – purple, since these colors are diametrically opposed to each other on the color wheel, etc. If there is no such addition, the eye can simultaneously find (generate) it. As O. Messiaen had such rare natural quality as synesthesia, while listening to music, in his imagination different colors, corresponding to different sounds, appeared. Borrowing the painting principle of the simultaneous contrast, the composer applied it in his musical works, for example, in chord constructions.

Messiaen’s “colour hearing” was connected not with tones, like to N. Rimsky-Korsakov or A. Scriabin, but with chords. Chords, in understanding of French composer, are the analogues of colors; changing of the chords leads to the changing of the colors and its patterns. The composer is characterized by the “vertical” perception of the sound-color range, but the “chord” factor does not exhaust his color perception, since O. Messiaen operates with the frets, which he calls “systems”. Each system is associated with a specific coloring of sounds. Colors and sounds are arranged for him on the principle of gamma. In the color scheme of O. Messiaen, there is no yellow color, instead of it an orange-golden one is introduced. Especially the composer likes violet or lilac color, belonging to the category of complex, which includes extremely cold blue and extremely warm red. This color has a lot of shades: with the dominance of red-scarlet, with the dominance of blue-hyacinth. In the Middle Ages, in the symbolism of stained glass windows, the first one identified Love to Truth, and the latter – Truth of Love.

O. Messiaen perceived the laws of the universe through the prism of “infinite colors”. For the composer, painting becomes the basis of his artistic method and generates musical images. He felt the colors in the music by the “inner vision”.



The subjective vision of sound colors was using by O. Messiaen in the process of creating musical canvases, called, in its turn, to affect the “inner vision” of the listeners. ■ **Key words:** O. Messiaen, composer, synesthesia, “color hearing”, color, sound, stained glass, simultaneous contrast.



Постановка проблемы. 10 декабря 2018 года исполнилось 110 лет со дня рождения гениального композитора XX столетия, гордости французской музыкальной культуры, создателя уникальной музыкально-теоретической системы, ставшей основой нового музыкального мировоззрения, философа, учёного-орнитолога, органиста и педагога О. Мессиаена.

В последнее десятилетие популярность сочинений композитора в нашей стране значительно возросла, и во многом это связано с особой красотой мессиаиновских звукообразов, ставших выражением его «картинно-живописного симфонизма» [5, с. 193].

Как известно из признаний самого О. Мессиаена в беседах с К. Самюэлем [10; 7], французский композитор обладал феноменом «цветного слуха», связанным с эффектом синестезии. Следует заметить, что в процессе исполнительского творчества обязательным условием является приобщение к мировидению автора, поэтому мессиаиновские синестетические ассоциации призваны помочь интерпретатору расширить свой тембральный диапазон, сопряжённый с эмоциональным «погружением» в суть произведения, в связи с чем рассмотрение синестетического аспекта творчества французского Мастера представляется актуальным.

К числу **последних исследований творчества О. Мессиаена** в ракурсе «цветного слуха» можно отнести публикацию Н. Кулыгиной, которая в целом всё же сфокусирована на анализе музыкального материала оперы композитора «Святой Франциск Ассизский» и его философско-эстетическом наполнении [3]. Вопросам синестезии в их методологическом аспекте посвящена диссертация Е. Лозенко «Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX–XXI веков» [4].



Цель данного исследования – раскрыть некоторые особенности музыкально-визуальных представлений О. Мессиана, понимание которых необходимо для адекватного восприятия и воспроизведения его музыки. **Материалом** работы служат, в основном, собственные высказывания композитора, переводы которых частично осуществлены автором этой статьи. Высказывания О. Мессиана, на которых основаны сделанные в статье обобщения, являются главным проводником в бесконечном многокрасочном духовном мире французского композитора.

Изложение основного материала исследования. Первоисточком звукоцветового мироощущения французского гения стало детство композитора. Согласно его собственным воспоминаниям [7], с юных лет Оливье вместе с родителями посещал памятники, музеи, церкви: Нотр-Дам, Сент-Шапель, Шартрский собор, собор в Бурже. Волшебные краски средневековых витражей оставили потрясающее впечатление, которое не исчезало на протяжении всей жизни. Витражи как «*свет, пленённый человеком*» [там же] – это постоянный восторг и любовь О. Мессиана. В детстве, читая В. Шекспира, композитор создавал похожие на витражи декорации к его пьесам, используя в качестве задника раскрашенный целлофан из упаковок и коробок, который затем прикладывал к окну, и солнце, проникая через него, освещало маленький театр мальчика наподобие огней рампы. В дальнейшем свет, как проявление Божественного в земной жизни, станет главным акцентом в творчестве композитора-поэта.

В 1978 году на конференции в соборе Парижской Богоматери, О. Мессиаан, чутко отзываясь на магию цвета и света в шедеврах живописи и витража, раскрывает своё понимание сакрального искусства: «...священная музыка может быть церковной и религиозной, а также цветомузыкой <...>. Я ставлю цветомузыку выше церковной и религиозной. Церковная музыка славит Господа в нём самом, в Его Церкви, в Его Жертвоприношении. Религиозная музыка открывает Бога ежечасно и повсюду: на нашей планете Земля, в наших горах, океанах, в птицах, цветах, деревьях, в видимых в космосе звёздах, которые нас окружают. Но цветомузыка делает то же, что и витражи, и средневековые витражи-розы: она приносит нам ослепляющее вос-



хищение <...>. Всё сакральное искусство – будь то омузыкаленная живопись или расцвеченная музыка (цветомузыка) – должно быть, прежде всего, чем-то вроде радуги из звуков и цветов» [6].

Как витраж состоит из кусочков стекла, так и музыка состоит из «кусочков-кадров», но, в отличие от кинематографического монтажа, витраж имеет мистическую природу. С внутренней стороны витраж показывает одну картину мира, с внешней – другую; это – радужный взгляд на мир и, одновременно, призма, через которую можно увидеть музыкальное разноцветье.

Итак, для О. Мессиана основа основ – это религия, тесно связанная с философией; они служат музыке, а музыка служит цветомузыке. К. Зенкин определяет цветомузыку О. Мессиана как высшую форму священной музыки, как «ответ человека Богу» [2, с. 171].

В одиннадцатилетнем возрасте, став студентом Парижской консерватории, О. Мессиаан впервые услышал оперу своего педагога по композиции П. Дюка «Ариадна и Синяя Борода». Его глубоко поразили сцены, где главная героиня последовательно открывает семь дверей и оказывается в семи залах, заполненных семью видами драгоценных камней. Характеристике каждого вида соответствовали определённая тональность и тембр. В дальнейшем О. Мессиаан продолжит цвето-звуковые поиски своего учителя.

Так, в беседе с Е. Барбаном композитор-художник говорит о том, что «определённые сочетания цветов всегда рождают один и тот же комплекс звуков. Если транспонировать этот комплекс по высоте, звуки становятся светлее и бледнее. А если перенести его в более низкий регистр, они темнеют» [1]. О невероятном наслаждении цветом композитор говорит и в связи с творчеством художника-орфиста Р. Делоне, называя его картины «Лежащая обнажённая» и «Круговые формы: Солнце и Луна» «цветовыми мечтами» [8, с. 98]. О. Мессиаан признавался в том, что, когда он рассматривал картины Р. Делоне, его более всего привлекал используемый художником принцип симультанного контраста.

Понятие «симультанный контраст» обозначает явление, при котором наш глаз, воспринимая какой-либо цвет, невольно требует другого цветового дополнения. Например, красный цвет требует зелёного,



жёлтый – фиолетового, так как эти цвета расположены диаметрально противоположно друг другу на цветовом круге, и т. п. Если такого дополнения нет, то глаз способен симультанно (одновременно) порождать его сам.

Поскольку О. Мессиаан обладал таким редким природным качеством, как синестезия, при прослушивании музыкального произведения в его воображении возникали определённые цвета, соответствующие определённым звукам. Заимствовав принцип симультанного контраста из живописи, композитор применил его в своём музыкальном творчестве: «Определённые звучания у меня связаны с определёнными цветовыми комплексами, и я пользуюсь ими как красками, накладывая друг на друга или смешивая одни с другими, подобно тому, как художник выделяет какой-либо цвет его оттенком» [10, с. 43].

Приём, с помощью которого Мессиаан достигает эффекта симультанного контраста в музыке, описывает Н. Кулыгина в статье «Звук-цвет и “ослепляющее восхищение”: символика цвета и света в опере О. Мессиаана “Святой Франциск Ассизский”»: «... это комбинирование музыкальных пластов различного типа. Этот композиционный принцип напоминает использование цвета у Делоне: сам по себе цвет “мёртв” и, только будучи противопоставлен другим цветам, обретает движение и экспрессию. Аналогичное происходит и в музыке: один музыкальный пласт “оппонирует” другому, он приобретает особую вибрацию за счёт того, что его звуковысотный материал, тембровые краски контрастируют соответствующим параметрам другого пласта, музыкальное содержание обоих пластов становится ещё более насыщенным и выразительным» [3, с. 21].

В книге А. Rossler «Contributions to the Spiritual Word of O. Messiaen: with original texts by the composer» приведена цитата композитора: «Я обнаружил во время проигрывания некоторых своих сочинений, что использую хорошо известный феномен дополнительных цветов, который наиболее последовательно применял Делоне. Пример: Если я пишу аккорд из семи звуков, то недостающие пять можно услышать у других инструментов или в другом регистре» [11, с. 79]. Таким образом, О. Мессиаан предстаёт своего рода «орфистом» в музыке.

Из высказываний О. Мессиана о взаимодействии между тональностью и цветом становится очевидным тот факт, что композитор понимал относительность, условность и даже невозможность их точного соответствия, кажущегося ему «несколько наивным» [7]. О. Мессиаан усматривал возможность взаимодействия между музыкой и живописью не столько на уровне «тональность – цвет», сколько на уровне «цвет (цвета) – аккорд (аккорды)». Он повторял: «цвета сложные и связаны с тоже сложными аккордами и звучаниями» [там же]. Таким образом, «цветной слух» О. Мессиаана сопрягался не с тональностями, как у Н. Римского-Корсакого или А. Скрябина, а с аккордами. Аккорды предстают в понимании композитора аналогами цветов; изменение аккорда приводит к смене цвета и его оттенков.

Композитору свойственно «вертикальное» восприятие звуко-цветового ряда, однако «аккордовым» фактором его цветовое восприятие не исчерпывается, поскольку О. Мессиаан оперирует ладами, именуемыми им «системами». Каждая «система» связана с определённой окраской звуков. Цвета и звуки расположены для него по принципу **гаммы**. В гамме цветов О. Мессиаана отсутствует жёлтый цвет, вместо него вводится оранжево-золотой. Особо композитор тяготеет к фиолетовому или лиловому цвету, относящемуся к разряду сложных, в который входят предельно холодный синий и предельно тёплый красный цвета. Этот цвет обладает массой оттенков: с доминированием красного – алый, с доминированием синего – гиацинтовый. В средние века в символике витражей первый олицетворял Любовь к Истине, а второй – Истину Любви.

Цветовое видение «Поэм для Ми» композитор описывает следующим образом (пер. с фр. мой – Т. Ж.): «Цвет здесь, пожалуй, самый важный элемент. Гармония цвета возникает с самого начала. Это достигается либо путём сопоставления “ладов ограниченной транспозиции”, которое окрашивает аккорды в сине-фиолетовый, красно-лиловый, оранжевый, белый и золотой цвета (как в “Пейзаже”), либо путём наложения этих ладов друг на друга и смещением цветовых комплексов (как в “Твоём голосе” и “Колье”» [12].

М. Fischer в статье «О. Мессиаан, модальное и полимодальное мышление на службе цвета» [9] анализирует 383 музыкальных при-



мера, содержащихся в «Технике моего музыкального языка» и «Трактате о ритме, цвете и орнитологии», в которых модальность неразрывно связана с колористическими возможностями ладов. Автор демонстрирует теорию «звук-цвет», сложившуюся у О. Мессиаана под воздействием Р. Делоне, Ш. Блан-Гатти, а также интуитивных прозрений А. Рембо о цветовых соответствиях гласных букв (сонет «Гласные») и синестезии Ш. Бодлера («Соответствия»).

Выводы. О. Мессиаан обладал цветным слухом, и музыкальный ряд в его сознании был связан с рядом визуальным. Эта особенность, проявившись в детские годы, продолжала совершенствоваться в консерваторский период: влияние творчества педагога Мессиаана, П. Дюка, в частности, его оперы «Ариадна и Синяя Борода», благоприятствовало проявлениям звуко-цветовой синестезии у молодого композитора.

О. Мессиаан воспринимал законы мироздания сквозь призму «бесконечной цветовой гаммы», возводя цветозвуковые феномены в ранг главенствующих в иерархии сакральных ценностей.

Для композитора оказываются «важны три аспекта визуальных искусств: 1) живопись как источник некоторых образов; 2) живопись, точнее некоторые стили живописи как источник художественного метода; 3) синестезический. Все эти аспекты зачастую тесно переплетены» [8, с. 98]. Так, О. Мессиаан привносит в музыку приём симультанного контраста, заимствованный у французского художника-орфиста Р. Делоне. «Звуковой витраж» как гармония, возникающая в преломлении света, оживляющего многоцветность звучащей мозаики, становится «системным подходом» Мессиаана к созданию музыкальных композиций [5, с. 131].

О. Мессиаан ощущал цвета в музыке «внутренним» зрением. Субъективное видение звуковых красок использовалось им в процессе создания музыкальных полотен, призванных, в свою очередь, воздействовать на «внутреннее зрение» слушателей.

Перспективы изучения рассматриваемой темы заключаются в расширении и систематизации представлений о синестезии в музыкальном искусстве О. Мессиаана. Материалы работы могут представлять интерес для дальнейших исследований в области музыкального мышления и исполнительской интерпретации.



ЛИТЕРАТУРА

1. Барбан Е. Птичий язык Оливье Мессиана. *Московские новости*. 1999. 2 февр. URL : <http://viperson.ru/uploads/attachment/file/492642/mn922042.txt>
2. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире О. Мессиана как знак «Божественного присутствия». *Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры* : избр. ст. Вып. 4. Ростов н/Д : Книга, 2010. С. 156–180.
3. Кулыгина Н. Звук-цвет и «ослепляющее восхищение»: символика цвета и света в опере О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский». *Musicus. Вестник С.-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*. 2008. № 4. С. 19–25.
4. Лозенко Е. А. Синестетический метод анализа фактуры (на примере музыкальной светоживописи). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. 108. Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості. С. 40–48.
5. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана. Москва : Музыка, 1987. 208 с.
6. Мессиаан О. «Вечная музыка цвета...»: речь на конференции в Нотр-Дам / пер. с фр. и примеч. Евгении Кривицкой. *Музыкальная академия*. 1999. № 1. С. 233–235.
7. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом [пер. с фр.]. Гл. 1. Париж, 1968. URL : <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/71-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-1.html>
8. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. Москва : Классика–XXI, 2002. 375 с.
9. Dauzat, A., J. Dubois & H. Mitterand. *Dictionnaire étymologique et historique*. Paris: Librairie Larousse, 1964, 805 p.
10. Messiaen, O. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Belfond, 1986, 310 p.
11. Rossler, A. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Trans. by B. Dagg [etc.]. Duisburg: Gilles & Francke, 1986. 188 p.



12. Poèmes pour Mi: note de programme du Festival Musica, 96. *Ressources IRCAM, L'Art de l'innovation* (n. d.). Retrieved from <http://brahms.ircam.fr/works/work/10608/#program>.

REFERENCES

1. Barban, Ye. (1999, February 2). Ptichiy yazyk Olive Messiana [The bird language of Olivier Messiaen]. *Moskovskie novosti – Moscow news*. Retrieved from <http://viperson.ru/uploads/attachment/file/492642/mn922042.txt> [in Russian].

2. Zenkin, K. V. (2010). Slovo v muzykalnom mire O. Messiana kak znak «Bozhestvennogo prisutstviya» [A Word in the musical world of O. Messiaen as a sign of the “Divine Presence”]. *Zhabinskiy K. A., Zenkin K. V. Muzyka v prostranstve kultury – Music in the space of culture: selected articles*. Iss. 4. Rostov n/D: Kniga, 156–180 [in Russian].

3. Kulygina, N. (2008). Zvuk-tsvet i «osleplyayushchee voskhishchenie»: simbolika tsveta i sveta v opere O. Messiana «Svyatoy Frantsisk Assizskiy [Sound-color and “blinding admiration”: symbolism of color and light in the opera by O. Messiaen “St. Francis of Assisi”]. *Musicus. Bulletin of the St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov*. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 4, 19–25 [in Russian].

4. Lozenko, Ye. A. (2013). Sinesteticheskiy metod analiza faktury (na primere muzykalnoy svetozhivopisi) [Synesthetic method of analysis of the texture (on the example of musical painting)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*: Collection of science works. Iss. 108. Prostorovo-chasova orhanizatsiia faktury u bahatoholossi muzychnoi tvorchosti – Spatial and temporal organization of texture in polyphony of musical creativity. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, 40–48 [in Russian].

5. Melik-Pashaeva, K. L. (1987). *Tvorchestvo O. Messiana [O. Messiaen's creativity]*. Moscow: Muzyka, 208 [in Russian].

6. Messiaen, O. (1999). «Vechnaya muzyka tsveta...»: rech na konferentsii v Notr-Dam [“Eternal music of color...”: speech at the



conference in Notre Dame]. (Ye. Krivitskaya, Transl. from French and notes). *Muzykalnaya akademiya – Musical Academy*, 1, 233–235 [in Russian].

7. Samuel, K. (1968). *Besedy s Olive Messiaenom [Interviews with Olivier Messiaen]*. Ch. 1. Paris. (Transl. from French). Retrieved from <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/71-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-1.html> [in Russian].

8. Tsaregradskaya, T. V. (2002). *Vremya i ritm v tvorchestve Olive Messiana [Time and Rhythm in Olivier Messiaen's works]*. Moscow: Klassika–XXI, 375 [in Russian].

9. Dauzat, A., J. Dubois & H. Mitterand (1964). *Dictionnaire étymologique et historique [Etymological and historical dictionary]*. Paris: Librairie Larousse, 805 [in French].

10. Messiaen, O. (1986). *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel [Music and color: new interviews with Claude Samuel]*. Paris: Belfond, 310 [in French].

11. Rossler, A. (1986). *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Trans. by B. Dagg [etc.]. Duisburg: Gilles & Francke, 188 p.

12. Poèmes pour Mi: note de programme du Festival Musica, 96 [Poems for Mi: program note of the Musica Festival, 96]. *Ressources IRCAM, L'Art de l'innovation* (n. d.). Retrieved from <http://brahms.ircam.fr/works/work/10608/#program>.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2018 р.



УДК 785.08 : 780.8 : 780.616.432 : 78.071.1 (44)

DOI 10.34064/khnum2-1403

Якимчук О. М.

ORCID 0000-0002-2276-6061

Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського;
вул. Острозького, 32, м. Вінниця, 21100, Україна.

Бєлова Н. В.

ORCID 0000-0003-3380-3128

Вінницька дитяча музична школа № 2;
вул. Стрілецька, 16, м. Вінниця, 21000, Україна.

Мессіан аналізує Мессіана: авторські коментарі до фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»

АНОТАЦІЯ ■ Якимчук О. М., Бєлова Н. В. Мессіан аналізує Мессіана: авторські коментарі до фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» ■ Велика частина творів Мессіана має авторський коментар. Але чому музики недостатньо, і композитору потрібно втілити свої ідеї ще й у словесну форму? До кого звернені його слова? Розуміння намірів Мессіана надзвичайно важливе і для виконання його музики, і для адекватного її сприйняття. Вивчати авторські нотатки й трактати Мессіана почали одразу, як тільки вони стали доступними. Проте, питання щодо їх адресата дослідниками ще не розглядалось.

Матеріалом даного дослідження є трактати Мессіана «Нотатки про фортепіанний цикл “Двадцять поглядів на немовля Ісуса”», «Техніка моєї музичної мови»; метою – виявлення значення Слова для музики Мессіана і його комунікативного призначення. Визначено, що саме композитор коментує у своїх трактатах – насамперед, музичну форму, розвиток музичного матеріалу, довершеність циклу. Особливості організації музичного часу уподібнюються



до техніки вітража, запровадженої композитором. Аналіз текстів Мессіана виявляє їх адресата – непересічного слухача академічних концертів, і, слід визнати, – непересічного ж виконавця й музикознавця.

Зроблено висновок, що музика Мессіана, яка має глибоке філософське та релігійне підґрунтя, може сприйматися й у чистому вигляді, але без текстів-преамбул з неї зникає дуже важлива складова. Тому слово музиканта варто розглядати як запрошення до співтворчості з автором. ■ **Ключові слова:** Мессіан, фортепіанний цикл, музична форма, авторські коментарі, нотатки, колір.

АННОТАЦІЯ ■ Якимчук А. Н., Белова Н. В. Мессіан аналізує Мессіана: авторські коментарі к фортепіанному циклу «Двадцять поглядів на младенця Ісуса» ■ Большая часть произведений Мессіана имеет авторский комментарий. Но почему музыки недостаточно, и композитору нужно воплотить свои идеи ещё и в словесную форму? К кому обращены его слова? Понимание намерений Мессіана чрезвычайно важно и для исполнения его музыки, и для адекватного её восприятия. Изучать авторские заметки и трактаты Мессіана начали сразу же, как только они стали доступны. Тем не менее, вопрос об их адресате исследователями ещё не рассматривался.

Материалом данного исследования являются трактаты Мессіана «Заметки о фортепианном цикле “Двадцать поглядів на младенця Ісуса”», «Техника моего музыкального языка»; целью – выявление значения Слова для музыки Мессіана и его коммуникативного назначения. Определено, что именно композитор комментирует в своих трактатах – прежде всего, музыкальную форму, развитие музыкального материала, завершенность цикла. Особенности организации музыкального времени уподобляются технике вітража, введённой композитором. Аналіз текстов Мессіана обнаруживает их адресата – незаурядного слушателя академических концертов, и, следует признать, – незаурядного же исполнителя и музыковеда.

Сделан вывод, что музыка Мессіана, имеющая глубокое философское и религиозное основание, может быть воспринята и в чистом виде, однако без текстов-преамбул из неё исчезает важная составляющая. Поэтому слово музиканта следует рассматривать как приглашение к сотворчеству с автором. ■ **Ключевые слова:** Мессіан, музыкальная форма, фортепианний цикл, авторские комментарии, заметки, цвет.



ABSTRACT ■ Yakymchuk O. M., Belova N. V. Messiaen analyzes Messiaen: author's comments on the piano cycle «Twenty Contemplations on the Infant Jesus».

■ **Background.** Most of Messiaen's works has an author's comment. The composer usually prefaces his compositions with preambles, epigraphs, analytical notes. There are also two wide theoretical works devoted to explaining the technique of Messiaen's compositions and grounds of his system: «Technique of my musical language» (1942) and «Treatise about a rhythm, color and ornithology» (1949–1992, not finished). Obviously, that the composer tries to present his ideas to the audience. But whom are his words turned to? To the listener, performer, to the musicologist analyzing his compositions? Why is his music not enough, and the composer obviously tries to clothe his ideas in a wordy form yet?

Understanding of the composer's intentions is important and for performing of his music, and for its adequate perception. In addition, a composer's word in the XX century became usual for us, it is a part of the modern cultural paradigm.

The objective of this research is the studying of author's comments on the piano cycle «Twenty Contemplations on the Infant Jesus» and identification of the meaning of a Word and its communicative purpose for the commented music. The article used the analytical and comparative **methods** applying to author's texts of Messiaen («Notes on the piano cycle “Twenty Contemplations on the Infant Jesus”», «Technique of My Musical Language») as well as to the results of the musicological studies related to these texts, with there after generalization of the observations and the opinions.

Results of the study. The cycle «Twenty Contemplations on the Infant Jesus» is indicative for Messiaen's creativity. «Notes on the piano cycle “Twenty Contemplations on the Infant Jesus”» were written in 1978 and published in the edition “Hommage à Olivier Messiaen” by Paris publishing house “La recherche artistique”, 1978. In the first edition, the composer presented an epigraph and a brief explanation to each of the twenty plays. But over time, he understood that this was not enough, so he added to the first short comments the more detailed explanations on composition methods (including his own), the construction of musical forms, specificity of imaginative content, the designation of leitmotifs and their transformation.



Messiaen addresses to a listener, when he commented on the thematic structure of the cycle, providing semantic and figurative orientations for perception. The composer immediately determines the cross-cutting themes that pass through the cycle: the theme of God, the theme of mystical love, the theme of the Star and the Cross, the theme of chords, showing in what plays they sound and how they are transformed. It all looks quite understandable and can really help the listener navigate in music.

However, it may seem that Messiaen deliberately disorients the reader of his Notes. For example, the theme of chords, in his definition, is “abstract, it is similar to the series, but very specific and very easily recognizable due to its colors: gray-and-blue, steel, supersaturated red and bright orange, violet-and-lilac, shrouded brown and surrounded by purple-and-crimson” [4: 32]. It is clear that the addressee of such a text is an extraordinary listener of academic concerts, and, it should be admitted, – an extraordinary performer.

The same conceptual multidirectionality is also characteristic for the treatise «Technique of My Musical Language» created shortly before the «Twenty Contemplations on the Infant Jesus». In the treatise one does not look for a good statement on the bases of the musical composition – it is a colorful and mysterious mix of concepts, images, various spheres of human knowledge and arts.

Such a complicated explanation of a mixture of different concepts can lead to hopelessness even a musicologist who operates by traditional notions of musical form. How can one understand the form where «development precedes the exposition»? How does the principle of fugue combine with the Indian rhythms? How can be the traditional principles of Gregorian chorus unfolded through the modes of limited transposition?

We should admit that if we only read the texts of Messiaen, we would definitely go to a dead end. However, the problem somehow disappears, if you start listening to his music, especially the one that is being discussed. Based on music, not text, one can find that the musical process is entirely explained by the concepts used by Messiaen, although some, undoubtedly, require certain effort to decrypt.

Messiaen’s musical (including thematic) material is represented traditionally in complex, where the melodic-harmonic basis is inseparable from its rhythmic realization. As for the musical forms and principles of musical organization,



presented in the Messiaen's works, «Twenty Contemplations on the Infant Jesus» can be considered as the “catalog” of those and others. Some concepts the composer introduced he uses for the first time, some of these he re-thinks in a new way in his system.

Thus, the entire musical theory, presented by Messiaen in his “Notes”, may be translated into “a normal” language comprehensible for us. Why would Messiaen complicate the perception of his texts if he wanted to be clear? Indeed, even a musicologist (not to mention a listener or a performer) has to make some effort for expanding his knowledge beyond the scope of musicology in order to understand adequately his comments.

It is likely that the Word used by Messiaen is a kind of invitation to co-creation. The programs of his works, according to the definition of musicologist K. Zenkin, preserve “the entire impossibility of translation” of the musical images, returning “music into music that has absorbed all the fullness of color and poetic sensations” [1: 8].

Another explanation for such a strong connection of Messiaen's music with the Word lies, obviously, in his belonging to the French Church, particularly, to its organ tradition. The desire to interpret and explain is characteristically for the Church tradition. Throughout his life Messiaen was performed the duties of a church organist in the St. Trinity Church in Paris, and he could not fail to be influenced by the Church. Among the most important for the composer ideas and concepts, which appear in the texts of his verbal comments, those that related to Christianity in general and Catholicism in particular are predominant.

Conclusions. If we go deep into the question of the religiosity of Messiaen, then it will lead us very far, since religiosity was one of the most important foundations of his outlook in general. Is it a possible to listen to his music without the comments? Of course, the magic of Messiaen's music will influence onto an audience and without the texts, but the quite substantial component will disappear from it.

We can conclude that a person who meets with the music of Messiaen – and it does not a matter, simply he listens to it, performs it or analyzes it with notes – becomes involved in the orbit of the Messiaen's Universe, where the music embodies the Word in a Divine sense, and where the Word filled with life and meaning of the Music. ■ **Key words:** Messiaen, «Twenty Contemplations on the Infant Jesus», author's comments, notes, musical form, piano cycle, color.



Постановка проблеми. Велика частина мессіанівських творів має авторський коментар. Зазвичай композитор супроводжує свої твори вступами, епіграфами, аналітичними нотатками. Існують також дві розгорнуті теоретичні роботи, присвячені поясненню техніки композиції Мессіана і обґрунтуванню його художньої системи в цілому: «Техніка моєї музичної мови» (1942) і «Трактат про ритм, колір та орнітологію» (1949–1992, незакінчений). Очевидно, що композитор намагається донести свої думки до аудиторії. Але до кого звернені його слова? До слухача, виконавця, чи музикознавця, який аналізує його твори? Що саме хоче сказати Мессіан? Чому його музики недостатньо, і композитору потрібно втілити свої ідеї ще й у словесну форму?

Розуміння намірів Мессіана надзвичайно важливе і для виконання його музики, і для адекватного її сприйняття. Крім того, композиторське слово в ХХ ст. стало для нас звичним, це частина сьогоденної культурної парадигми. Тому вивчення співвідношення слова автора і його музичного всесвіту поглиблює і розширює наші уявлення про музику ХХ ст. в цілому.

Аналіз останніх досліджень. Вивчати авторські передмови, нотатки й трактати Мессіана почали одразу, як тільки вони стали доступними. Порівняно невелика закінчена робота Мессіана «Техніка моєї музичної мови» була переведена (М. Чебуркіною) й опублікована російською мовою вперше 1994 р. [5]. А грандіозний «Трактат про ритм, колір та орнітологію», так і не завершений Мессіаном, був підготовлений до друку за різними аналітичними нотатками композитора та опублікований в Парижі у семи томах [див. 6]. Російською видані лише фрагменти, але навіть у такому вигляді цей твір став предметом пильної уваги дослідників: К. Зенкіна [1], Є. Кривицької [2], Т. Кюрегян [3], Т. Цареградської [6]. Оригінальна ритмічна система Мессіана, його особливі лади, зв'язок з музикою і філософією Сходу, сприйняття кольору, вивчення пташиного співу – все в цілому складається у дуже строкату і наповнену світлом божественної присутності картину, в якій слову відводиться досить велика роль; воно і вивча-



ється дослідниками. Проте, питання щодо адресата мессіанівських трактатів дослідниками ще не розглядалось.

Мета статті – розглянути авторські коментарі Мессіана до фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», виявити значення Слова для цього циклу і його комунікативне призначення.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» є показовим для творчості Мессіана. Композитор створив його, будучи вже 36-річним автором органних циклів «Різдво Господнє» (1935), «Тіла нетлінні» (1939), знаменитого «Квартету на кінець часу» (1941), «Образів слова Амін» для двох фортепіано (1943), «Трьох маленьких літургій Божественної Присутності» для хору (1944). Крім абсолютно явної переваги релігійної тематики, наведений список творів демонструє формування тієї техніки музичної композиції, яку Мессіан описав у відповідному трактаті. Крім того, в «Двадцяти поглядах» випереджується те, що буде пізніше повною мірою розгорнуто в наступних творах: симфонії «Турангаліла» (1948), Чотирьох ритмічних етюдах для фортепіано (1950), Месі для органу (1950), фортепіанному «Каталозі птахів» (1958).

«Нотатки про фортепіанний цикл “Двадцять поглядів на немовля Ісуса”» були написані в 1978 р. і опубліковані у виданні «Hommage à Olivier Messiaen» (Paris: La recherche artistique, 1978). У першому виданні композитор подав до кожної з двадцяти п'єс циклу епіграф і короткі пояснення. Але з часом він зрозумів, що цього недостатньо, тому перші коментарі він доповнив більш розгорнутими поясненнями щодо тематизму, методів композиції (у тому числі авторських), побудови музичної форми, уточнення образів, позначення наскрізних тем і їх трансформацій.

Мессіан звертається до слухача, коли коментує тематичну структуру циклу, надаючи смислові та образні орієнтири для сприйняття: «Споглядання Господа-Немовляти в різдвяних яслах і Погляди, які затримались на ньому, – від невимовного Погляду Бога-Отця до багатозначного Погляду Церкви любові, через незрівнянний Погляд Духа радості, вельми ніжний Погляд Діви Марії, потім – Погляди Ангелів, Волхвів і створінь нематеріальних і символічних (Час, Небеса, Тиша, Зірка, Хрест)» [4: 31].

Крім того, композитор одразу визначає наскрізні теми, що проходять через цикл: тему Бога, тему містичної любові, тему Зірки і Хреста, тему акордів, показуючи, в яких п'єсах вони звучать і яким чином трансформуються. Це все виглядає цілком зрозумілим і дійсно може допомогти слухачеві орієнтуватися в музиці. Але, описуючи тему акордів, Мессіан раптом подає такий текст: «Тема акордів – подрібнена, стисла, оточена призвуками, комбінується сама з собою, змінює ритми і регістри, трансформується, перетворюється усіма можливими способами – зустрічається всюди: це комплекс звуків, призначений для постійних варіацій. Абстрактно він подібний до серії, але вельми конкретний і дуже легко впізнаваний завдяки своїм кольорам: сіро-блакитному, сталевому, пересиченому червоним і яскраво-помаранчевим, фіолетово-бузковому, оповитому коричневим і оточеному фіолетово-багряним» [4: 32]. Зрозуміло, що адресат такого тексту – непересічний слухач академічних концертів, і навіть, треба визнати, – непересічний виконавець, який (до речі) навряд чи розгледить в нотах «сіро-блакитну» тему акордів з помаранчевими смугами.

Може скластися враження, що Мессіан навмисно дезорієнтує читача своїх «Нотаток», особливо, коли він після цього заявляє, що у написанні теми акордів «крім співу птахів, дзвонів, спіралей, сталактитів, галактик, фотонів на мене вплинули тексти Будинку Колумби Марміона, Святого Фоми, св. Хуана де ля Круса, св. Терези з Лізьє, Євангелій та Міссала» [4: 32]. У списку перелічених через кому джерел названі абсолютно, на наш погляд, несумісні речі: як можна поставити поруч дзвони і «спіралі»? Або «сталактити» і «галактики»? У списку літератури, який подає Мессіан, твори також дуже різні, але хоча б об'єднані християнською тематикою.

Така ж понятійна різноспрямованість характерна й для написаного незадовго до створення «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса» трактату «Техніка моєї музичної мови». У трактаті годі й шукати доброякісного викладу по пунктах основ музичної композиції, замість цього – колоритна і загадкова суміш понять, образів, різноманітних сфер людських знань і мистецтв. Так, Т. Кюрегян відзначає «разючу строкатість» і «поєднання несумісного» в трактаті [3: 48].



Ще більшу понятійну строкатість спостерігаємо вже у самій назві іншого трактату композитора: «Почуття глибокого здивування не покидає того, хто знайомиться з головною працею життя Мессіана – «Трактатом про ритм, колір та орнітологію». Здивування починається прямо з назви: здавалося б, що могло об'єднати разом ритм, колір і орнітологію?! У цьому відчувається “поєднання несумісного” в душі сюрреалізму, до якого Мессіан себе зараховував» [6: 154].

Але якщо абстрагуватися від неймовірної строкатості і різноманітності використаних Мессіаном понять, то варто насамперед задати питання: що саме є основним предметом коментування? Про що йдеться у мессіанівському тексті?

Цим предметом коментування стає, поза всяким сумнівом, музична форма, навіть, точніше, музична «довершеність» циклу, пояснення того, як побудована музична тканина, які принципи сприяють її розгортанню, якою є конструктивна основа кожної з частин та всього циклу. Тут також можна виявити досить строкату суміш: ритмічний принцип «асиметричного збільшення» (винайдений самим Мессіаном), грецькі метри *іонік* і третій *епітрит*, ритмічний канон з доданою крапкою (розвиток ідеї середньовічного мензурального канону), індійські *деші-тала*, *рага вардхана*, *чандракала* і *лакшміса*, спів ідеального птаха, що поєднує в собі одночасно чорного дрозда і вільшанку. Далі fuga, триголосний канон, форма, де розробка передуює експозиції, строфічні форми, хорал, на які накладаються мессіанівські лади обмеженої транспозиції з характерним не лише сприйняттям кольорів, але й формотворчими функціями.

Така складна щодо пояснення суміш понять може завести у безвихідь і музикознавця, що оперує традиційними поняттями музичної форми. Як можна зрозуміти форму, де «розробка передуює експозиції»? Яким чином принципи fugи поєднуються з індійськими ритмами? Як традиційні принципи григоріанського хоралу можуть бути розгорнуті за допомогою ладів обмеженої транспозиції?

Необхідно визнати, що, якщо тільки читати тексти Мессіана, ми обов'язково зйдемо в глухий кут. Проте, проблема якимось чином зникає, якщо почати слухати його музику, особливо ту саму, про яку йдеться.

Цю особливість відзначають і інші дослідники: «Як це поєднується? У яких площинах перетинається? Схоже, для Мессіана цієї проблеми не існує: він визначає, що від секвенції йде принцип поділу, від індійської раги – характер, від хоралів Баха – виразні рельєфи мелодії. Для традиційного моностильового мислення здається, що все це перебуває у різних вимірах, але для Мессіана все виглядає по-іншому. Він знаходить якісь точки перетину, які не видно для інших» [3: 49]. І все це абсолютно природно співіснує у його музиці, в якій легко розпізнається стиль: характерні мессіанівські співзвуччя і тембральні забарвлення, примхливі ритмічні формули і особлива намагнетизована атмосфера, що випромінює ті самі «фотони» і світлові «спіралі».

Виходячи з музики, а не тексту, можна виявити, що вона цілком пояснюється тими поняттями, які використовує Мессіан, хоча деякі, звичайно, вимагають певних зусиль для «дешифрування». Т. Кюрегян, ніби продовжуючи мессіанівську роботу з коментування музики, розкладає все «по полицях» і переводить своєрідний мессіанівський апарат у традиційні теоретичні категорії. У результаті виділяються чотири основні категорії – музичний матеріал, звуковисотність, музичний час, формотворення.

Музичний (у тому числі, тематичний) матеріал у Мессіана представлений побудовами традиційно-комплексного характеру, де «мелодико-гармонічна основа невіддільна від його ритмічної реалізації» [3: 50], структурами сонорного способу утворення, з лінійно-моноподібною основою, фактурними тощо.

Звуковисотна система у «Поглядах» переважно традиційна мажоро-мінорна, хоча і присутні лади обмеженої транспозиції. Загалом у звуковисотній організації помітну роль відіграє гармонічна колористика, яка іноді виходить на перший план.

Часові структури в циклі виявляються менш традиційними. Крім звичного для нас часу тонального розгортання, тут присутній статичний час, що асоціюється у композитора з кристалом і мозаїкою, самозамкненими структурами з вічним по них рухом: «Кристал, який обертається навколо своєї осі, потік, що виливається без кінця і початку, мозаїка, з її орнаментальними лабіринтами, – всі ці, недавно ще метафоричні, характеристики, сьогодні вже майже перейшли в ранг



музичних термінів» [3: 51]. Запроваджені Мессіаном поняття «вітража» і «техніки вітража» сьогодні вже цілком закріпилися в музикознавстві та використовуються для опису технік сучасної композиції, наприклад, у музиці К. Штокхаузена або П. Булеза. Сам Мессіан дуже коротко і чітко описав техніку в коментарі до «Квітів Граду Небесного»: «твір цей не закінчується і не починається, але обертається навколо себе самого наче кольорова розетка – блискача і невидима» [5: 42].

Що ж стосується музичних форм і принципів музичного формотворення, представлених у творчості Мессіана, то «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» можна вважати свого роду «каталогом» тих і інших. Деякі поняття композитор використовує вперше, деякі переосмислює по-новому в своїй художній системі.

Таким чином, вся музична теорія, подана Мессіаном у його «Записках», цілком може бути переведена на «нормальну» і зрозумілу нам мову. Навіщо ж Мессіану так ускладнювати сприйняття своїх текстів, якщо він хотів бути зрозумілим? Адже навіть музикознавцю (не кажучи вже про слухача або виконавця) доводиться прикладати певні зусилля, розширювати свої знання, читати літературу поза сферою музикознавчих зацікавлень, щоб адекватно зрозуміти авторські коментарі.

Ймовірно, слово, яке використовує Мессіан, стає свого роду запрошенням до співтворчості. Програми його творів, у тому числі і «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса», «не пов'язують музику з будь-якою предметністю реального світу, зберігаючи всю “неможливість перекладу” музичного образу. Якщо барочні символи орієнтують музику в напрямку графіки і живопису, якщо романтичні програми додають до цього літературно-поетичну орієнтацію форми, то Мессіан, іноді користуючись і тим, і іншим, своїми програмами повертає музику до музики, що увібрала в себе всю повноту кольорових і поетичних відчуттів» [1: 8].

Ще одне пояснення такого міцного зв'язку музики Мессіана зі словом бачиться в його приналежності до французької церковної – особливо органної – традиції. Для неї характерним є прагнення пояснити, презентувати публіці свій твір: «Подібні авторські звернення мають місце в органних книгах майстрів XVII століття, тому тут

виявилась укорінена французька традиція детально розшифровувати для аудиторії свої творчі цілі і художні засоби, потреба у “проповіді” свого способу мислити» [2: 262]. Прагнення до тлумачення, пояснення взагалі властиве церковній традиції. Мессіан, усе своє життя виконуючи обов’язки церковного органіста в церкві св. Трійці в Парижі, не міг не піддатися її впливу. Тим більше, що серед важливих для композитора категорій, які фігурують у словесних текстах, переважають ті, що пов’язані з християнством взагалі і католицизмом зокрема.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Якщо заглиблюватися в питання релігійності Мессіана, то воно заведе нас дуже далеко, оскільки релігійність становить одну з найважливіших підстав мессіанівського світогляду. Крім тих, що знаходили відображення в музиці, є тексти, де Мессіан розмірковує про релігійні матерії в філософських (і дуже глибоких при цьому) категоріях. Залишаючи їх осторонь, повернемося до «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса». Чи можна слухати цикл без коментарів? Чи можливе сприйняття «чистої» музики? – Звичайно, чарування мессіанівської музики буде діяти і без текстів, однак з неї зникне важлива складова. Як вважає К. Зенкин, словесний «німб», що оточує твори Мессіана, необхідний їм: «Зрозуміло, слово нічого не змінює в самій музиці, але впливає на її сприйняття: в неозорому спектрі смислових випромінювань, що виходять від музичної інтонації, слово підкреслює те, що йому найбільше відповідає і резонує» [1: 18].

Таким чином, можна зробити висновок, що людина, яка познайомилась з музикою Мессіана – зовсім неважливо, просто слухає вона її, виконує або аналізує з нотами в руках, – залучається до орбіти мессіанівського всесвіту, в якому музика втілює Слово у божественному сенсі, а Слово наповнюється життям і сенсом Музики, яка звучить.

Подальше вивчення циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана можливо з різних позицій: з позиції застосованих технік композиції, виконавських труднощів, філософського підґрунтя твору, й навіть з позиції синестезії – зорового кольорового сприйняття музики.



ЛІТЕРАТУРА

1. Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиа́на как знак «Божественного присутствия». *Век Мессиа́на* : сб. ст. / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. Москва : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 6–24.
2. Кривицкая Е. История французской органной музыки. Очерки. Москва : Издат. дом «Композитор», 2003. 344 с.
3. Кюрегян Т. «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» в аспекте музыкального формообразования у Мессиа́на. *Век Мессиа́на* : сб. ст. Москва : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 47–96.
4. Мессиа́н О. Заметки о фортепианном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». *Век Мессиа́на* : сб. ст. Москва : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 31–46.
5. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка [пер. с франц. и коммент. М. Чебуркиной ; науч. ред. Ю. Н. Холопова]. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 128 с.
6. Цареградская Т. Мессиа́н и его «Трактат о ритме, цвете и орнитологии». *Век Мессиа́на* : сб. ст. М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 154–160.

REFERENCES

1. Zenkin, K. (2011). Slovo v muzykalnom mire Messiana kak znak «Bozhestvennogo prisutstviya» [Word in the Musical World of Messiaen as a sign of «Divine Presence»]. *Vek Messiana – The Age of Messiaen: collection of articles* (K. V. Zenkin, T. S. Kyuregyan Eds.). Moscow: Moscow Conservatory, 6–24 [in Russian].
2. Krivitskaya, E. (2003). *Istoriya frantsuzskoi organnoi muzyki. Ocherki [History of the French Organ Music. Essays]*. Moscow: Kompozitor, 344 [in Russian].
3. Kyuregyan, T. (2011). «Dvadtsat vzglyadov na mladentsa Iisusa» v aspekte muzykalnogo formoobrazovaniya u Messiana [«Twenty Contemplations on Infant Jesus» in the aspect of musical form making by Messiaen]. *Vek Messiana – The Age of Messiaen: collection of articles*



(K. V. Zenkin, T. S. Kyuregyan Eds.). Moscow: Moscow Conservatory, 47–96 [in Russian].

4. Messian, O. (2011). Zametki o fortepiannom tsykle «Dvadsat vzglyadov na mladentsa Iisusa» [Notices on Piano Cycle «Twenty Contemplations on Infant Jesus»]. *Vek Messiana – The Age of Messiaen*: collection of articles (K. V. Zenkin, T. S. Kyuregyan Eds.). Moscow: Moscow Conservatory, 31–46 [in Russian].

5. Messian, O. (1995). *Tekhnika moego muzykalnogo yazyka* [The technique of my musical language]. (M. Cheburkina Transl., Yu. N. Kholopov Ed.). Moscow: Greko-latinskiy cabinet Yu. A. Shichalina, 128 [in Russian].

6. Tsaregradskaya, T. (2011). Messian i ego «Traktat o ritme, tsvete i ornitologii» [Messiaen and his «Treatise on Rhythm, Color and Ornithology»]. *Vek Messiana – The Age of Messiaen*: collection of articles (K. V. Zenkin, T. S. Kyuregyan Eds.). Moscow: Moscow Conservatory, 154–160 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.11.2018 р.



УДК 792.54 (477.54) «1925» Юнгвальд-Хількевич

DOI 10.34064/khnum2-1404

Лобанова І. В.

ORCID 0000-0002-8929-5532

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

**Опера «Фауст» Ш. Гуно як дебютна постановка
Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені
Українського державного театру опери та балету (1925)**

АНОТАЦІЯ ■ Лобанова І. В. Опера «Фауст» Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925). ■ Стаття присвячена аналізу першої роботи режисера Е. Юнгвальд-Хількевича на оперній сцені тодішньої столиці України, Харкова. Вона була здійснена в той час, коли питання сучасної та адекватної часу режисури музичного театру постало дуже гостро. Молодий постановник запропонував нове трактування відомого твору Ш. Гуно, яке викликало жваві дискусії у музично-театральних колах. Практично не вносячи змін у лібрето та музичний матеріал, він суттєво переосмислює образи героїв та надає нового змістовного навантаження окремим епізодам. Конфлікт між інтелектуальним і чуттєвим, що є у виставі домінуючим, наближує його постановку до першоджерела, трагедії Й. Гете. Е. Юнгвальд-Хількевич створює абсолютно самостійну й суголосну часову концепцію, котра свідчить про зрілість молодого режисера, його вміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути труп своєї ідеями. ■ **Ключові слова:** Е. Юнгвальд-Хількевич, режисер, музичний театр, опера, Харків, «Фауст» Ш. Гуно, експеримент, інтерпретація.

АННОТАЦИЯ ■ Лобанова И. В. Опера «Фауст» Ш. Гуно как дебютная постановка Э. Юнгвальд-Хилькевича на сцене Украинского государственного театра оперы и балета (1925). ■ Статья посвящена анализу первой работы режиссера Э. Юнгвальд-Хилькевича на оперной



сцене тогдашньої столиці України, Харківка. Вона була здійснена в то время, когда вопрос современной и адекватной времени режиссуры встал очень остро. Молодой постановщик предложил новую трактовку известного произведения Ш. Гуно, которая вызвала оживлённые дискуссии в музыкально-театральных кругах. Практически не внося изменений в либретто и музыкальный материал, он существенно переосмысливает образы героев и даёт новую содержательную нагрузку отдельным эпизодам. Конфликт между интеллектуальным и чувственным, доминирующий в спектакле, приближает его постановку к первоисточнику, трагедии И. Гёте. Э. Юнгвальд-Хилькевич создаёт абсолютно самостоятельную и созвучную времени концепцию, свидетельствующую о зрелости молодого режиссёра, его умении работать в экстремальных условиях, воодушевить и вдохновить труппу своими идеями. ■ **Ключевые слова:** Э. Юнгвальд-Хилькевич, режиссёр, музыкальный театр, опера, Харьков, «Фауст» Ш. Гуно, эксперимент, интерпретация.

ABSTRACT ■ Lobanova I. V. “Faust” by Ch.-F. Gounod as a debut of a director E. O. Jungwald-Khilkevych on the Ukrainian National Opera and Ballet Theater stage (1925).

■ **Background.** When Kharkiv was the capital of Ukraine (1917–1934), many outstanding artistic events were happening there, which have not been studied properly up to this day. Among them – an experiment is, that started in 1925. In this time in Kharkiv the Ukrainian National Opera and Ballet Theater was founded. Strictly speaking, the new theater was not created completely anew: the art of opera and ballet had the established traditions in Kharkiv to that time. Yet, it had not been free from certain provincial features, trying to imitate the style of well-known theaters. The new theater was meant to overcome those drawbacks. The visual side of performances presented practically no problem, scenery being created mostly by avant-garde artists, but there was almost a total lack of stage directors, capable of creating performances adequate to the time and new contingent of spectators.

One of the most important events of the theater’s first season happened to be the appearance of Yosyp Lapytsky, famous for his stubbornness in overcoming stereotyped patterns of staging opera performances. Though his attempts were widely criticized, today we can fully appreciate the master’s creative ideas. Now the name of Y. Lapytsky is rather well-known as an example of a director’s



creativity within the framework of Ukrainian opera theaters of his time. However, only some peoples, even among professionals, remember his adherent and long-time assistant, Emil Olgerd Jungwald-Khilkevych. Yet, the latter was an extraordinary figure among his colleagues. Less than the decade afterward the Kharkiv performances, E. O. Jungwald-Khilkevych was appointed a chief stage director and an art director of two theaters simultaneously, the Russian and the Uzbek Operas in Tashkent. Thus, he became one of the founding fathers of the Uzbek professional musical theater and a figure worth remembering in the history of operatic art in Kharkiv.

The author was unable to find any studies into E.O. Jungwald-Khilkevych's activities as stage director. At least, no such publications have been found in Ukrainian, Russian or any widely known European languages, while materials in Uzbek were not searched as requiring a profound knowledge of that language. As far as *the Ukrainian segment of Jungwald-Khilkevych's activities* is concerned, it has not been studied at all.

The objectives of this study lie in an attempt to systematize isolated facts of the director's biography; to collect and analyze the information concerning his debut performance on Kharkiv stage; to reveal the significance of his activities within the context of the Ukrainian National Opera and Ballet Theater's first season.

Results. E. O. Jungwald-Khilkevych graduated from the Kyiv Academy of Music in 1920 and started his career at the Kyiv Opera Theater. In a short while, he was invited by the administration of the Poltava Opera Theater as a chief director. In 1923, the young director became an assistant to Y. Lapytsky, when the latter was on tours, staging performances in various cities. We may presume that his work in Poltava enriched him with the experience of independent actions, so important for anyone's professional progress. That why he was invited to Kharkiv not only as Y. Lapytsky's assistant, but as independent artistic figure as well. He got a special assignment of directing "Faust" performance.

The new theater's administration seems to have had little hope for the success of "Faust". There were too little material resources and time allocated for the performance and rehearsals. Too much work had to be done in a very short period. November 4, 1925, was the first night of the performance. It provoked a lively discussion among musical critics: the director's interpretation of Gounod's opera seemed to be too peculiar. It is worth noting that all the transformations in

action on stage were made strictly within the framework of the original musical material with minimal changes in the libretto. The director only implemented some new ideas as to the interpretation of certain episodes as well as characters' nature. They concerned, first and foremost, Dr. Faust, the hero of the opera. E. Jungwald-Khilkevych saw him as a medieval scholar who had lost his lifelong faith in science. So, Faust is in a desperate search of the way out, ready either to change his life drastically or to put an end to it. Thus, the conflict, as seen by the director, is the inconsistency of the intellectual and the sensual, and this point of view is much closer to Goethe's tragedy, whose philosophical intricacy was somewhat simplified in Gounod's opera.

Building up the logical and psychological motives of the characters' actions (where one can trace the influence of Y. Lapytsky and his ideas), E. Jungwald-Khilkevych introduced a supplementary personage, the young Faust. The director also interpreted in his own way the character of Mephistopheles – not as a devil from the other world, but as the “Alter Ego” of Faust himself, as the dark side of the doctor's personality. E. Jungwald-Khilkevych did not hesitate to break some respected operatic traditions. For example, he insisted on substituting traditional travesty actress (alto or soprano) in the part of Siebel with a male tenor. I. Turkeltaub, a famous musical critic of Kharkiv, maintained in his review that the director enriched the performance with new brilliant elements, which significantly broke off the opera routine.

Conclusions. Certain conclusions justly can be made not only from the praise by an authoritative erudite musical critic I. Turkeltaub, but also from the details of the director's conception, disclosed in his own articles. This materials prove that the debut of E. Jungwald-Khilkevych, then 28, on the main stage of the Ukraine's capital was far from being imitative or immature. He proposed an interpretation both independent artistically and adequate to his time. This performance testifies to maturity of rather a young director, his ability to work under extreme conditions, to captivate the actors and inspire them with his ideas. It is obvious that the theater's administration did next to nothing to support the director of “Faust”: the leading singers were not included in the cast, the scenery was made by second-rate painters instead of A. Petrytsky and O. Khvostenko-Khvostov, which were the leading designers of the theater, and so on. In spite of all that, “Faust” became one of the real zests of the Ukrainian National Opera and Ballet Theater's first season. This result proves the real necessity of closer scholarly studies into the



Ukrainian period of E. Jungwald-Khilkevych's creative activities, precisely, the performances executed under his guidance on Kharkiv stage. ■ **Key words:** E. Jungwald-Khilkevych, stage director, opera, theater, Kharkiv, "Faust" by Ch.-F. Gounod, experiment, interpretation.



Постановка проблеми. Час, коли Харків був столицею України, ознаменований чималою кількістю значних художніх явищ, деякі з яких не досліджені повною мірою донині. Серед них – неординарний творчий експеримент, який розпочався 1925 року: створення у місті Українського державного театру опери та балету. Власне, будівництва нової структури відбувалося не на порожньому місці – оперно-балетне мистецтво у Харкові вже мало на той час міцні традиції. Разом з тим, не позбавлене воно було і певної провінційності та наслідувальності. Власне, це й довелося долати Українській державній опері. І, якщо зі створенням візуального образу вистав (переважну частину їх оформлювали сценографи-авангардисти) проблем не виникало, то питання сучасної та адекватної часу режисури постало дуже гостро.

Чи не найголовнішою подією першого сезону Українського державного театру опери та балету став приїзд Йосипа Лапицького, якого мистецтвознавець А. Кандинський вважав одним з тих, завдяки кому в оперному театрі з'явилася справжня режисура [2: 56]. Гарячий прихильник новацій Московського Художнього театру, Лапицький направив зусилля на подолання оперної «вампюки», намагаючись надати дії психологічне обґрунтування. І, хоча його експерименти нерідко піддавалися гострій критиці, з позицій сьогодення стає очевидною плідність творчих пошуків майстра.

Якщо ім'я Йосипа Лапицького доволі відоме в контексті режисерських пошуків в українському оперному театрі цього періоду, то про його однодумця і, впродовж кількох років, асистента, Емілія-Ольгерда Юнгвальд-Хількевича, навіть фахівці у цій сфері знають небагато. А між тим, творчою особистістю він був неординарною. Менш, як через десять років після подій, що розглядаються, Е. Юнгвальд-Хількевич стане головним режисером і художнім керівником двох, росій-

ського та узбецького, оперних театрів Ташкента – отже, відповідно, одним з фундаторів та організаторів професійного узбецького музичного театру як такого, за що 1939 року він був нагороджений званням народного артиста Узбецької РСР. Залишив він свій слід і в оперному мистецтві Харкова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Театрознавчих досліджень режисерського доробку Е. Юнгвальд-Хількевича знайти не вдалося – принаймні, доступними мовами (публікації узбецькою, якщо такі існують, не розглядалися). Що стосується українського сегменту його діяльності – він лишається абсолютно **недослідженим**. Нечисленними джерелами інформації про Е. Юнгвальд-Хількевича є статті з видання «Театральная энциклопедия» [12] та «Полтавщина: Енциклопедичний довідник» [5] (в статті «Полтавський оперний театр» [5: 766] його прізвище згадується без ініціала, в статті «Полтавський мандрівний робітничий театр опери та балету» [5: 761] – з помилковим ініціалом «Є.». Цілком очевидно, що його знали та з ним спілкувалися відомі співаки: на листи режисера посилається у своїх мемуарах С. Левік [4: 602–603], згадує про нього І. Козловський [3: 31]. Згадки про нього знаходимо й у книзі «Українська опера радянського періоду: з критичної спадщини 20-х років», упорядкованій О. Рудневою, але там прізвище режисера неодноразово вживається з помилковим ініціалом «В.» [10]. Взагалі відомостей про нього збереглося дуже мало – здебільшого це розкидані по різних засобах масової інформації крихти спогадів, що іноді зустрічаються в інтерв'ю його сина, відомого кінорежисера Георгія Юнгвальд-Хількевича. І в них чимало протиріч, навіть у датах смерті Е. Юнгвальд-Хількевича. Інформацію про діяльність режисера у Харкові знаходимо на сторінках місцевої преси 1920 років, а також у дописах харківських кореспондентів до столичних видань.

Постановка завдання. Завдання даної роботи – систематизувати окремі факти біографії режисера, зібрати та проаналізувати інформацію, пов'язану з дебютною постановкою Е. Юнгвальд-Хількевича на харківській сцені, виявити значення діяльності режисера в контексті подій першого сезону існування Українського державного театру опери та балету.



Виклад основного матеріалу. Зі слів Г. Юнгвальд-Хількевича відомо, що батьки не дуже вітали захоплення Е. Юнгвальд-Хількевича театром, отже, він рано залишився без батьківської підтримки. Закінчивши 1920 року Київську академію музики, починає працювати у Київському оперному театрі [12], а згодом отримує запрошення керівництва Полтавської опери на посаду головного режисера. За спогадами С. Левіка, з 1923 року молодий режисер стає асистентом Й. Лапицького на час гастрольних постановок маестро в Ленінграді, Ташкенті та деяких українських містах [4: 602]. Ймовірно, робота у полтавському театрі дала йому такий необхідний для професійного становлення самостійний досвід, отже, до української столиці його запрошують не тільки як асистента Й. Лапицького, а і як незалежну «творчу одиницю» – на окрему постановку. Приїздить до Харкова Е. Юнгвальд-Хількевич раніше за свого майстра, і першу свою харківську виставу встигає поставити до його появи.

Щоправда, навряд чи на «Фауста» керівництво новоствореного театру поклало багато надій – про це свідчить, зокрема, те, що на підготовку вистави було виділено мало часу та обмаль матеріальних ресурсів. Так, ім'я художника в надрукованому у мистецьких виданнях переліку членів творчої групи взагалі не згадується, як чомусь і ім'я хормейстера – тільки постановника Е. Юнгвальд-Хількевича та диригента О. Брона. Тому можна припустити: оформлення робилося «на підборі», а хор, хоч і мав у своєму складі певну кількість зовсім молодих виконавців-початківців, все ж, в основі своїй, складався з фахівців, котрі добре знали відповідні партії ще з попередніх років. Хоча, відзначимо, що це – лише припущення, поки що не підтвержене документально. Але точно відомо: за три роки до цього, у грудні 1922 року, прем'єра «Фауста» відбулася у Російській опері, від якої Український державний театр опери та балету, вочевидь, успадкував не тільки приміщення та майно, а й частину трупі. Постановка ця, за свідченням молодого композитора Б. Яновського, чий відгук був надрукований у щотижневику «Художественная жизнь», виявилася найтрафаретнішою. Що й спровокувало категоричний висновок автора замітки: «Але Держопера не сучасний оперний театр, а лише продовження театру старого, тому поява “Фауста” в її репертуарі цілком

природна» [13]. За три роки, що минули відтоді, у театрі відбулися радикальні зміни, отже, подібна сентенція аж ніяк не могла стосуватись тенденцій його розвитку в сезон 1925/1926 рр. Та й вистава Е. Юнгвальд-Хількевича, хоча це й був той самий «Фауст», несла в собі чимало нового.

Робота над постановкою велася надзвичайно інтенсивно, що зазначалося навіть у анонсі. Там же говорилося й про новації, які молодий режисер намагався ввести у сценічний текст популярного твору, та своєрідність запропонованої ним інтерпретації: «В своїй постановці режисер Хількевич цілком викреслює дьяволізм і містику, що ними насичена п'єса. Ролью Мефістофеля він трактує як друге “я” Фауста. В складі виконавців зроблено теж зміни. Партію Зібеля замість сопрано співатиме тенор, збільшено партію Марти» [1]. Оскільки велика увага приділялася тому, щоб лібрето опери і тексти музичних номерів хоч якоюсь мірою відповідали сучасним тенденціям, була створена спеціальна комісія у складі режисера С. Каргальського, композитора П. Козицького та критика І. Туркельтауба, яка займалася літературною обробкою твору.

Прем'єра вийшла з деяким запізненням – у середу, четвертого, а не у неділю, першого листопада, як передбачалося, про що й повідомила газета «Вісті ВУЦВК» [11]. Власне, подібні затримки були не рідкістю – це траплялося і з іншими виставами, анонси яких виходили зі словами «ймовірно відбудеться...». Це пояснюється тим, що справа у Державній опері ще не була налагоджена. Адже наситити потребу глядача у повноцінному репертуарі виявилось не так просто. Рішення про створення національної опери, хоч і було само по собі надзвичайно важливим, ще не гарантувало готовність всіх цехів і структур театру до цього процесу. Так, скажімо, лише наприкінці жовтня, коли прийняли ще 25 музикантів, був остаточно укомплектований і доведений до запланованих 100 осіб склад оркестру [6]. Через ці та подібні речі (не встигли перекласти тексти українською мовою, не вистачило коштів на задумане оформлення, etc.) в перший сезон Українського державного театру опери та балету, як і у деякі наступні, траплялися «випадкові» постановки, нашвидкуруч реанімовані з попереднього репертуару російської опери, котрі



давали можливість основній творчій групі принаймні зробити хоч якусь паузу.

Нова сценічна версія «Фауста» викликала гострі дискусії у музично-театральних колах: надто своєрідним здалося трактування, до того ж, один з виконавців – Сердюков, котрий виконував партію Мефістофеля – на прем'єрі був «не у голосі», і це викликало додаткові нарікання. Але чогось трафаретного – принаймні, в тому, що стосувалося режисерського рішення – в ній годі було й шукати.

Надзвичайно цікавим лишається те, що всі трансформації відбулися при повній недоторканості музичного матеріалу і практично не зміненому лібрето. Режисер просто переосмислив деякі епізоди та окремі образи. В першу чергу це стосувалося головного героя, Фауста. За свідченням І. Туркельтауба, він постає як середньовічний вчений, котрий зневірився у тій схоластичній науці, що їй присвятив усе життя. І тепер шукає виходу, бажаючи або змінити своє життя, або обірвати його [7]. Отже, конфлікт, який пропонує режисер, є конфліктом між інтелектуальним і чуттєвим, що наближує його постановку до першоджерела, трагедії Й. Гете, філософські підтексти якої були певною мірою приборані авторами опери.

Як послідовник психологічної вмотивованості дій героїв (тут, безперечно, відчувається вплив ідей Й. Лапицького), Е. Юнгвальд-Хількевич вводить ще одного персонажа – молодого Фауста. За думкою критика, це сприяє позитивному сприйняттю вистави: «<...> не може бути нічого більш недоречного, як той машкарад у традиційних постановках, коли старий Фауст на сцені при очах у глядача скидає свою сиву бороду й обертається в юнака. Антихудожньо, антисценічно, аж кумедно» [8]. По-іншому трактує режисер і Мефістофеля – не як потойбічну діявольську силу, а як друге «я» самого Фауста, як темну частину його особистості. Найбільш послідовно ця ідея втілюється у сцені дуелі Фауста і Валентина, де Мефістофель «по-зрадницькому накриває Валентина плащем і цим самим примушує Фауста замість стати до одвертого бою, вдарити свого супротивника в спину» [7].

Образ Маргарити режисер також вибудовує, спираючись на психологічну правду, показуючи, як у цнотливій дівчині починає пробуджуватися жінка. Отже, деякі епізоди, зокрема, любовна сцена Мар-

гарити і Фауста, мають еротичне забарвлення. Намагаючись бути послідовним у пошуках сценічної правди, Е. Юнгвальд-Хількевич не боїться порушувати й усталені оперні традиції. Цим, власне, пояснюється заміна виконавця ролі Зібеля – замість актриси-травесті (альт або сопрано) режисер вводить тенора.

Характерно, що І. Туркельтауб навіть тричі повертається у своїх публікаціях до «Фауста». Перша рецензія у «Вістях ВУЦВК» написана «по гарячих слідах», друга – «Ще раз про Фауста» – через десять днів після прем'єри. І зрештою, опера згадується в огляді, поданому для друку в московсько-ленінградському журналі «Жизнь искусства». При цьому в усіх згаданих статтях критик, зазвичай обережний у позитивних оцінках, не жаліє епітетів. Високо оцінює він виконавця ролі старого Фауста: «Образ середньовічного вченого, що дійшов до безпорадного стану від своєї схоластичної науки, артист Гайдамака змальовує з такою драматичною силою, що глядач забуває, що він в опері. Це – образ із справжньої музичної драми, при чім музична частина в Гайдамаки вийшла хорошо. Прегарно звучить голос, мелодія передається – чудо, речитатив виразний, який може тільки бути» [8]. Коментуючи, який «сир-бор» викликала на прем'єрі поява Мефістофеля «без різок» та ще й «не в голосі», рецензент зазначає, що тепер голос виконавця цієї ролі «бринить бездоганно, і з вокального боку роллю виконано більш ніж задовольняюче», хоча й радить співакові Сердюкову глибше задуматися над новою трактовкою образу. Чимало схвальних слів адресує І. Туркельтауб і всім іншим виконавцям. Не обминаючи окремі негаразди в оформленні або трактуванні деяких епізодів (приміром, «Вальпургієвої ночі» як вечірки афінських юнаків та дівчат), І. Туркельтауб рішуче резюмує: «Сама спроба відсвіжити стару оперу, спроба зовсім невідома нашому театрові, це вже є такий величезний поступ, що його може недооцінити лише безнадійний міщанин у мистецтві» [8].

Як завжди, більш стриманий у своїх оцінках в огляді до столичного видання «Жизнь искусства», І. Туркельтауб, тим не менш, знову підкреслює позитивне враження від прем'єри Харківської державної опери: «При постановці “Фауста” режисер Хількевич задумав трактувати оперу по-новому. Він взяв за основу ідею про два початки



Фауста, інтелектуальний та почуттєвий, і відповідно до цього побудував сценічну частину вистави, залишивши недоторканою музичну. Режисеру не дали на постановку ані грошей, ані часу, і, відповідно, постановка вийшла кучою. Тим не менше, і те, що було показано, виявилось доволі цікавим, місцями значним за досягненням. Хількевич вніс у виставу багато яскравого, свіжого, того, що відходило від оперної рутини» [9].

Висновки й перспективи подальших розвідок. Не тільки висока оцінка авторитетного й ерудованого харківського критика, а й розкриті у його статтях деталі режисерського задуму переконують, що дебютна робота 28-річного Е. Юнгвальд-Хількевича на головній оперній сцені української столиці була зовсім не наслідувальною і не учнівською. Будуючи свій задум за психологічними законами, що було результатом впливу його вчителя, він пропонує абсолютно самостійну й суголосну часові концепцію, котра свідчить про зрілість молодого режисера, його вміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути трупю своїми ідеями. І, хоча очевидним було те, що керівництво театру практично не надало постановнику ані матеріальних, ані значних творчих ресурсів (у виставі не були задіяні найбільш імениті виконавці, жоден з провідних художників театру, А. Петрицький або О. Хвостенко-Хвостов, не брали участь у роботі над сценічним оформленням), «Фауст» став однією з «родзинок» першого сезону Української державної опери. І це переконує в тому, що існує потреба у більш ґрунтовному дослідженні українського періоду творчості Е. Юнгвальд-Хількевича, зокрема, його постановок, здійснених на харківській сцені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державна опера. *Вісті ВУЦВК*. 1925. 18 жовт.
2. Кандинский А. Заметки о Глинке и его «Руслане»: новый спектакль в Большом театре. *Алексей Иванович Кандинский : Воспоминания. Статьи. Материалы* : [сб. ст.]. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. С. 54–68.
3. Козловский И. Музыка – радость и боль моя. *Воспоминания, письма, статьи, интервью*. Москва : ОЛМА-Пресс, 2003. 381 [1] с.



4. Левик С. Записки оперного певца. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Искусство, 1962. 713 с.
5. Полтавщина : енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 1024 с.
6. Поповнення оркестру. *Вісті ВУЦВК*. 1925. 30 жовт.
7. [Туркельтауб І.] [Помилковий підпис «К.»]. Державна опера: «Фауст». *Вісті ВУЦВК*. 1925. 6 листоп.
8. Туркельтауб І. (1925). Ще раз про «Фауста». *Вісті ВУЦВК*. 1925. 17 листоп.
9. [Туркельтауб І.]. Харьков. *Жизнь искусства*. Москва ; Ленинград, 1925. № 49. С. 36.
10. Українська опера радянського періоду: 3 критичної спадщини 20-х років / упоряд., передм., комент. та бібліогр. покажч. О. М. Рудневої. Харків : Оригінал, 1993. 279 с.
11. «Фауст» у державній опері. *Вісті ВУЦВК*. 1925. 31 жовт.
12. Юнгвальд-Хилькевич, Эмиль-Ольгерд Иосифович. *Театральная энциклопедия*. Москва, 1967. Т. 5. Стб. 1058. [Подпись «Г. Рах.»].
13. Яновский Б. Госопера: «Фауст». *Художественная жизнь*. Харьков, 1922. № 2 (23–30 груд.). С. 7.

REFERENCES

1. Derzhavna opera [State opera] (1925, October 18). *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].
2. Kandinskiy, A. (2005). Zametki o Glinke i ego «Ruslane»: novyy spektakl v Bolshom teatre [Notes about Glinka and his “Ruslan”: the new spectacle in the Bolshoi Theatre]. *Aleksey Ivanovich Kandinskiy: Vospominaniya. Stati. Materialyi – Aleksey Ivanovich Kandinskiy: Memoires. Articles. Materials*. Moscow: Progress-Traditsiya, 54–68 [in Russian].
3. Kozlovskiy, I. (2003). *Muzyka – radost i bol moya. Vospominaniya, pisma, stati, intervyyu* [Music is my joy and pain. Memoires, letters, articles, interviews]. Moscow: OLMA-Press, 381 [in Russian].
4. Levik, S. (1962). *Zapiski opernogo pevtsa* [Notes of an opera singer]. (2nded.). Moscow: Iskuststvo, 713 [in Russian].



5. *Poltavshchyna: entsyklopedychnyi dovidnyk [Poltava Region: encyclopedic reference book]* (1992). Kyiv: UE,1024 [in Ukrainian].

6. Popovnennya orkestru [Refill of the orchestra] (1925, October 30). *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].

7. [Turkeltaub, I.] (1925, November 6). Derzhavna opera: «Faust» [State opera: “Faust”]. *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].

8. Turkeltaub, I. (1925, November 17). Shche raz pro «Fausta» [Once again about “Faust”]. *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].

9. [Turkeltaub, I.] (1925). Kharkov [Kharkov]. *Жизнь искусства [Life of art]*. Moscow; Leningrad, (49), 36 [in Russian].

10. *Ukrainska opera radianskoho periodu: Zkrytychnoi spadshchyny 20-kh rokiv [The Ukrainian opera of the Soviet period : From the critical heritage of 20th years]* (1993). (O. M. Rudnieva Ed.). Kharkiv: Oryhinal, 279 [in Ukrainian].

11. «Faust» u derzhavnii operi [“Faust” in the State opera] (1925, October 31). *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].

12. Yungvald-Hilkevich Emil-Olgerd Iosifovich [Yungvald-Hilkevich Emil-Olgerd Iosifovich] (1967). *Teatralnaya entsiklopediya – Theatrical encyclopedia in 5 vols.* Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 5, column 1058 [in Russian].

13. Yanovskiy, B. (1922). Gosopera: «Faust» [The State Opera: “Faust”]. *Hudozhestvennaya zhizn – Artistic life*, (2), 7 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2018 р.



УДК 7.03 (044) «16/17»

DOI 10.34064/khnum2-1405

Максименко К. А.

ORCID 0000-0002-6506-9784

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

Взаємодія музики і хореографії у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII століть

АНОТАЦІЯ ■ Максименко К. А. Взаємодія музики і хореографії у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII століть. ■ Досліджена особливість французьких сценічних танців епохи Бароко як своєрідної форми втілення «ансамблю мистецтв у мініатюрі», в якій танцювальні рухи та їх комбінації отримують специфічне забарвлення в контексті поетичної, музичної та танцювальної фрази. Окремо розглядаються взаємодія та спільні риси між елементами танцювального та музичного синтаксису: простежуються паралелі між створенням хореографічної постановки та вибором музичної форми (двочастинна, рондо, варіації). Як приклад, автор аналізує постановку у формі рондо – пасп'є «La Gouastalla» Р.-А. Фейє на музику невідомого композитора. Як досить цікавий аспект поєднання музичного та хореографічного мистецтв у французьких сценічних танцях XVII–XVIII ст. зазначений зв'язок хореографічної складової останніх із тональним планом музичного твору. Тональне забарвлення музики знаходило віддзеркалення у формуванні хореографічного малюнку танцю, у процесі вираження в рухах та донесення до глядача різноманітних емоцій і почуттів, що одухотворяють танець та наповнюють його життям. ■ **Ключові слова:** французькі сценічні танці XVII – першої половини XVIII століть, хореографія, музика, музична форма, тональний план, Бароко.



АННОТАЦИЯ ■ Максименко К. А. Взаимодействие музыки и хореографии в сценических танцах французских музыкально-театральных постановок XVII – первой половины XVIII веков. ■ Исследуются особенности французских сценических танцев эпохи Барокко как своеобразной формы воплощения «ансамбля искусств в миниатюре», в которой танцевальные движения и их комбинации получают специфическую окраску в контексте поэтической, музыкальной и танцевальной фразы. Отдельно рассматриваются сходство и взаимодействие между элементами танцевального и музыкального синтаксиса: прослеживаются параллели между созданием хореографической постановки и выбором музыкальной формы (двухчастная, рондо, вариации). В качестве примера автор анализирует постановку в форме рондо – пасье «La Gouastalla» Р.-А. Фейе на музыку неизвестного композитора.

Как довольно интересный аспект сочетания музыкального и хореографического искусств во французских сценических танцах XVII–XVIII вв., отмечается связь их хореографической составляющей с тональным планом музыкального произведения. Тональная окраска музыки находит отражение в формировании хореографического рисунка танца, в процессе выражения в движениях и донесении до зрителя разнообразных эмоций и чувств, одухотворяющих танец и наполняющих его жизнью. ■ **Ключевые слова:** сценические танцы XVII – первой половины XVIII веков, хореография, музыка, музыкальная форма, тональный план, Барокко.

ABSTRACT ■ Maksimenko K. A. Music and choreography interaction in the stage dances of musical theater productions of the 17th – the first half of the 18th century.

■ **Background.** One of the typical trends of modern musicology is the increasing interest in the problem of components dialogue in the synthetic forms of art. In the context of this global topic, the issue of music and choreography interaction in the stage dances of musical theater productions of the 17th – the first half of the 18th century is of particular interest. The connection of music and choreography in the art of stage dance of the 17th – the first half of the 18th century appears as a kind of continuation of the syncretic unity of ancient art seen through the prism of the professional experience of the creators of court musical and stage productions in the French classicism style. In the court operas, ballets

and other types of performances such of the composers, as A. Kampra, J.-B. Lully, J. F. Rameau, the spirit of the antique art was reviving in its own special way representing the “ensemble of arts” in a miniature.

The research objective is to identify the features of the combination and interaction of musical and choreographic arts in the stage dances of French musical and theatre productions of the 17th – the first half of the 18th century. The article uses **the method** of comparative analysis. This method allows to analyze the features and the ways of interaction between the elements of dance and musical syntax.

Results. The art of choreography is a rhythm and plastic form of thinking and self-expression, which can reflect reality not only in its eventual plot related manifestations, but also to rise to the broad abstract generalizations. In view of its rather conditional nature, dance requires, to one degree or another, the interpretation of its content. In the 17th and early 18th centuries, the need for such an explanation increases significantly because of the great role of emblems and encoded content in various aesthetic and artistic phenomena. In the dance, the close relation to the court ceremonial, which did not allow the expression of emotions, initiated this feature additionally. For example, at that time one was believed that stepping a minuet means “drawing up secret signs of love”, which were recognized in movements, poses, facial expressions and gestures. In the Baroque Epoch the audience easily was recognizing the content of such dances, whereas for the modern observer and researcher it remains unknown.

The dance moves and their combinations in stage dances of the 17th and early 18th century receive a specific meaning in the context of poetic, musical and dance phrases. However, first, the moves of dancers-performers were consistent with the music. As a rule, the result of making a choreographic production depended on the composer’s choice of the musical form. Most of the dances within the researched period were set to music in a two-part form. Less often we can find the samples in the form of a *couplet rondo* and *ostinato variations*. When making the dance productions, French choreographers took into account the features of other popular musical forms of the 17th–18th centuries. In some cases they emphasized or combined with their own author’s decision the symmetric basis laid down in the musical structure (the form of rondo), in others – they disclosed the effect of the continuity principle.



An example of the embodiment of a choreographic idea set to music in the form of a rondo is the *passepied* production (fr. *passé-pied*) “La Gouastalla” realized by R. A. Feye to the music of the unknown composer. The choreographic composition consists of five dance periods corresponding to five sections of the musical form. A slightly different choreography scheme – ABCBC is combined with the symmetric scheme in the musical variation – ABACA. In this production the combination of the musical form and the choreographic composition is somewhat changed, however, this does not mean the complete neglect of the musical form regularities in the construction of the dance general plan.

One of the aspects of the musical and choreographic arts combination in French stage dances of the 17th and 18th centuries is the connection with of the choreographic component of the latter with the tonal plan of the musical work. The tonal coloring of the music was reflecting in the formation of a choreographic drawing of dance, in the process of expressing in the movements of various emotions and feelings. Changes of tonalities, the most used of which, as a rule, a certain circle of images and affects, their own “character” carried along at that time, were associated with a variety of transitions in the emotional coloring of the dance. It is from such, emotional, the perception of tonality, the versions of the tonal plans of French dances follows, which are unusual for later canons of Viennese Classicism, in particular, with the violation of the harmonic sequence of T-D-S-T.

Conclusions. Thus, the stage dance of the 17th and early 18th century is a peculiar form of embodiment of the “miniature ensemble of arts”, where dance moves and their combinations receive a specific coloring in the context of poetic, musical and dance phrases and certain allegorical meanings. Nevertheless, first and foremost, the moves of dancers-performers were consistent with the music. Obvious is the great dependence of the choreographic production on the musical form and its components – the rhythm as well as the tonal and harmonic plan, which combined with the choreographic elements, prompt the feelings transmitted in the dance, which give to it the life and inspiration. ■ **Key words** : stage dances of the XVII – first half of the XVIII centuries, choreography, music, musical form, tonal plan, Baroque.



Постановка проблеми. Однією з характерних тенденцій сучасного музикознавства є зростання інтересу до проблеми діалогу складових у синтетичних видах мистецтва. В контексті цієї глобальної теми питання взаємодії музики і хореографії у сценічних танцях музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII ст. викликає особливий інтерес. Зв'язок музики і хореографії у мистецтві сценічного танцю цієї доби постає як своєрідне продовження синкретичної єдності давнього мистецтва, побаченого крізь призму професійного досвіду творців придворних музично-сценічних постановок у стилі французького класицизму. В придворних операх, балетах та інших видах спектаклів відомих композиторів епохи Бароко (Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, А. Кампра та ін.) по-своєму відроджувався дух мистецтва Античності, що являло собою «ансамбль» мистецтв у мініатюрі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вагомі роботи, присвячені особливостям сценічних танців французького Бароко, належать дослідницям Б. Мазер (Mather B., 1988) [3], П. Ранум (Ranum P., 1986, 2001) [4; 5], Л. Пилаєвій (Пылаева Л., 2012) [2]. Так, Б. Мазер у своїй праці «Танцювальні ритми французького Бароко» розкриває питання, пов'язані зі специфічними особливостями французьких танців XVII–XVIII ст.. Окрім новизни дослідження, вагомість зазначеної праці полягає у використанні широкої джерелознавчої бази. Автор ґрунтовно досліджує естетико-художні ідеї, що належали представникам французького музичного Бароко з приводу виконання танців, активно використовує матеріали французьких джерел XVII–XVIII ст. з різних художніх областей: риторики, естетики, поезії, хореографії, теорії музики, методики навчання співу та гри на музичних інструментах, музичного й драматичного театру.

До оригінальних першоджерел, використовуваних у праці Б. Мазер, належать франкомовні трактати, словники та посібники Б. Ламі, Р. Барі, М. де Басілі, Ж.-Ф. Фрейон-Понсен, А. Фюретсьєр та ін. Важливо зазначити, що згадувані джерела значно менш відомі, ніж традиційні твори епохи Бароко, що належать німецьким музикантам



і широко використовуються в сучасному мистецтвознавстві. Окремим розділом розкриваються загальні принципи використання риторики в поетичному тексті, музиці і хореографії танцювальних номерів з участю співаків-солістів чи хору – *danse chantée*.

Робота Л. Пилаєвої сприяє значному розширенню уявлень про можливість залучення риторики до аналізу танцювальної музики французького та західноєвропейського Бароко. Так, безперечно значущість дослідження Л. Пилаєвої полягає у: ґрунтовному аналізі музики французького сценічного танцю зазначеного періоду і характеристиці її своєрідності в *danse chantées*; виявленні координуючої ролі риторики в синтезі музики, поезії і хореографії; аналізі структурних особливостей музики, поезії, хореографії у зв'язку з риторичним вченням про період; розгляді найважливіших механізмів формоутворення в музиці сценічних танців. На думку дослідниці, розгляд танцювального мистецтва з позицій риторики наближає до розуміння того загальнокультурного змісту, який здатне нести танцювальне мистецтво.

Метою статті є виявлення особливостей поєднання та взаємодії музичного і хореографічного мистецтв у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII – першої половини XVIII ст.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, важливо відмітити, що мистецтво хореографії є ритмопластичною формою мислення та самовираження і здатне відображати дійсність не лише в її подієво-сюжетних проявах, а й підійматися до широких абстрактних узагальнень.

Зважаючи на свою достатньо умовну природу, танець у тій чи іншій мірі потребує трактування змісту, який у ньому передається. У XVII – на початку XVIII ст. потреба в такому поясненні значно зростає у зв'язку з великою роллю емблематики та закодованого змісту у самих різноманітних естетико-художніх явищах. У танці ця риса додатково ініціювалася тісними зв'язками з придворним етикетом, який не припускав відкритого прояву емоцій на публіці. Так, наприклад, у той час не випадково вважалося, що виконувати менует означає «креслити таємні знаки любові», які розпізнаються в рухах, позах, міміці і жестах. В епоху Бароко зміст таких танців легко розпізнавався



глядачами, тоді як для сучасного спостерігача і дослідника він залишається невідомим.

Апелювання до поезії, з якою тісно співвідносився театральний танець позначеного нами періоду, дає можливість лише частково усвідомити його сутність, оскільки сама французька поезія XVII – першої половини XVIII ст. часто характеризувалась алегоричністю образного змісту.

Ще одна складність при відтворенні емоційного змісту сценічного танцю пов'язана з його синтетичною природою. Так, танець в театрі являє собою поєднання музики, руху і слова, де кожен з компонентів, в силу своєї специфічності, не завжди діє синхронно з іншими, так як кожен вид мистецтва має свою «мову» і характерні для неї засоби виразності.

Однак, перш за все, дії танцівників-виконавців узгоджувались саме з музикою. Звертаючись до творчості тогочасних композиторів та праць музичних теоретиків, спостерігаємо, що останні лише вказували на широке різноманіття танцювальних жанрів та обмежувались самими загальними зауваженнями, такими, як уточнення метроритмічних характеристик чи темпу, без подальшого заглиблення в особливості взаємодії музики і хореографії, співвідношень внутрішньої структури і музичної мови танцю.

Дослідження французької культури XVII–XVIII ст. та характерних для неї мистецьких жанрів (танець, театр, музика, живопис, поезія тощо) дає можливість дійти висновку, що головним композиційним принципом, який визначає взаємодію хореографічного та музичного елементів у тогочасних танцях, є тричастинність, характерна для всіх видів мистецтва, що розгортаються у часі.

Важливо відзначити, що взаємодія музики і хореографії стає більш тісною за умови відсутності літературного тексту, оскільки хореографи, враховуючи композиційні можливості танцю, під час роботи над його постановкою зазвичай орієнтувались на вже написану музику, оформлену за тією чи іншою композиційною побудовою. Однак зустрічались випадки, коли процеси створення постановки танцю й написання музики відбувались майже одночасно, що було характерним, наприклад, для творчості Ж.-Б. Люллі.



Важливою особливістю внутрішньої побудови французьких музично-театральних постановок XVII–XVIII століть була орієнтація на закони французької поезії. Так, музичні форми часто отримували «віршоване» трактування. З іншого боку, вони особливим чином співвідносились з хореографічними структурними елементами, при цьому збігів, порівняно з поезією, зустрічалося набагато менше. Отже, замість єдності художньої думки, у будові музики і хореографії втілюється своєрідний «діалог» балетмейстера і композитора.

Як правило, результат при створенні хореографічної постановки залежав від вибору композитором музичної форми. Про цей факт свідчать не лише постановки, виконані на одну й ту саму музику різними хореографами, а й створені в різні роки одним хореографом, зокрема, відомим на той час Луї Пекуром. Завдяки порівняльному аналізу можна спостерігати відмінності в структурі загальної композиції, виборі комбінацій танцювальних рухів та їх співвідношенні з музичними побудовами.

Говорячи про залежність хореографічної постановки й музичної форми, доцільно зауважити, що центральною структурною одиницею в хореографії є фраза (на відміну від періоду чи речення у музиці). Розбіжність між функціями цих синтаксичних одиниць зумовлена різницею відліку часу в музичному й хореографічному мистецтві. У цілому можна стверджувати, що співвідношення музичних та хореографічних структур у сценічних танцях французьких музично-театральних постановок XVII–XVIII ст. є взаємодоповнюючим: простота організації одного компонента компенсується складністю іншого.

Більшість танців у межах досліджуваного нами періоду були поставлені на музичні композиції, створені в двочастинній формі. Дещо рідше можна зустріти зразки з музичною основою в формі куплетного рондо та остинатних варіацій. Останні створювались у формі варіацій на *basso ostinato* (пасакалії) або на стійкий мелодико-гармонічний комплекс (чакони). Проте, при створенні танцювальних постановок французькими хореографами враховувались особливості й інших популярних музичних форм XVII–XVIII ст. В одних випадках вони підкреслювали чи поєднували зі своїм авторським рішенням закладену

в музичній побудові симетричну основу (форма рондо), в інших – розкривали дію принципу наскрізного розвитку.

Так, прикладом втілення хореографічного задуму на основі форми рондо є постановка п'ясп'є (*фр. passe-pied*) «La Gouastalla», здійснена Р.-А. Фейє на музику невідомого композитора. Хореографічну композицію складають п'ять танцювальних періодів, що відповідають п'яти розділам музичної форми. З симетричною схемою в музичному варіанті – АВАСА – поєднується втілена дещо по-іншому схема хореографії – АВСВС. Очевидно, що в постановці п'ясп'є «La Gouastalla» співвідношення схеми музичної форми й хореографічної композиції виглядає частково зміненим, проте, це не означає повного ігнорування закономірностей музичної форми в побудові загального плану танцю.

Певну цікавість для нас представляє аналіз даної постановки, зроблений Б. Мазер, у якому дослідниця проводить паралелі між музичною формою, композицією танцю та п'ятичастинною риторичною диспозицією, яку представляє таким чином: «Перший танцювальний період носить вступний характер. Другий період може розглядатись як *narratio* (розповідь), немов хтось розповів історію. Третій період наводить на думку про *confutatio* (заперечення), в якому танцівники по черзі кружляють один одного, тримаючись спочатку правими, потім лівими руками. Рухи та їх комбінації в четвертому танцювальному періоді нагадують хореографію другого періоду, але його можна представити як *confirmatio* (підтвердження початкової думки). П'ятий період з хореографією, схожою на хореографію третього, виконуючись на музику першого періоду, все підсумовує і може бути уподібнений *peroration* (завершення)» [3: 1].

Досить цікавим аспектом поєднання музичного та хореографічного мистецтв у французьких сценічних танцях XVII–XVIII ст. є зв'язок хореографічної складової останніх із тональним планом музичного твору. Тональне забарвлення музики знаходило віддзеркалення у формуванні хореографічного малюнку танцю, у процесі вираження в руках різноманітних емоцій і почуттів. Зміна тональностей, за найбільш уживаними з яких (а в існуючій тоді нерівномірній системі темперції, як відомо з історії музики, не всі тональності звучали однаково чисто) на той час закріпилось певне коло образів й афектів, власний



«характер», пов'язувалась із різноманітними переходами в емоційному забарвленні танцю. Саме з такого – емоційного – сприйняття тональностей впливають незвичні для більш пізніх канонів віденського класицизму варіанти тональних планів французьких танців, зокрема, із порушенням гармонічної послідовності T-D-S-T.

Висновки. Таким чином, сценічний танець XVII – початку XVIII століть є своєрідною формою втілення «ансамблю мистецтв у мініатюрі», в якій танцювальні рухи та їх комбінації отримують специфічне забарвлення в контексті поетичної, музичної і танцювальної фрази та певних смислових алегорій. Але, перш за все, дії танцівників-виконавців узгоджувались саме з музикою. Очевидна велика залежність хореографічної постановки від музичної форми та її складових – ритму, тонально-гармонічного плану, що, поєднуючись з хореографічними елементами, підказує почуття, які передаються в танці, одухотворяючи його та наповнюючи життям.

Проведена розвідка не вичерпує всіх питань, пов'язаних з дослідженням французьких хореографічних традицій XVII–XVIII століть. **Подальшого дослідження** потребує розкриття проблеми специфіки виконання танцювальної музики зазначеного періоду, а також питання особливостей впливу сценічного танцю епохи Бароко на глядача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
2. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической эпохи : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 39 с.
3. Mather B. B. Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance. Indiana: University Press, 1988. 352 p.
4. Ranum P. M. Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande. *Early music*. 1986. Vol. 1. P. 22–41.
5. Ranum P. M. The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. N. Y.: Pendragon Press, 2001. 528 p.



REFERENCES

1. Kyuregyan, T. (1998). *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [The form in the music of the XVII –XX centuries]. Moscow: TTS Sfera, 344 [in Russian].
2. Pylayeva, L. D. (2012). *Muzyka stsenicheskikh tantsev frantsuzskikh kompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoy epokhi* [Music of stage dances of French composers of the XVII – beginning of the XVIII centuries in the context of the rhetorical era]. (Doctor's thesis). Moscow: Russian Academy of Music named after Gnessins, 39 [in Russian].
3. Mather, B. B. (1988). *Dance Rhythms of the French Baroque: a Handbook for Performance*. Indiana: University Press, 352.
4. Ranum, P. M. (1986). Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande. *Early music*. Vol. 1, 22–41.
5. Ranum, P. M. (2001). *The Harmonic Orator: The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs*. N. Y.: Pendragon Press, 528.

Стаття надійшла до редакції 17.12.2018 р.



УДК 784.3 (477+44) : 78.071.5

DOI 10.34064/khnum2-1406

Тимошенко А. В.

ORCID 0000 0002 5090 7025

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

Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень як складова роботи зі студентами-вокалістами естрадної спеціалізації

АНОТАЦІЯ ■ Тимошенко А. В. Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень як складова роботи зі студентами-вокалістами естрадної спеціалізації. ■ Серед розмаїття музичного матеріалу, що вивчається майбутніми естрадними вокалістами, надзвичайно великою є роль ліричних пісень. Оскільки одна з функцій співу – вираження почуттів людини, наявність ліричних пісень в кожній національній культурі є цілком природною. Проте ментальні особливості кожного народу вносять свої корективи до втілення ліричної тематики. При виконанні ліричних пісень представником іншої національної культури таке «неконтрольоване» коригування може викривляти оригінальний задум. Тому для адекватного донесення музичного матеріалу слід усвідомити ключові параметри, за якими втілення ліризму відрізняється, зокрема, в українських та французьких піснях.

Для виявлення точок перетину та відмінностей між українськими та французькими ліричними піснями у статті розглянуто вісім відповідних зразків, поєднаних спільною сюжетністю. Це – любовна лірика, що так чи інакше концентрується навколо тем розлуки, зустрічі, спогадів, зізнання в коханні тощо.

Отримано висновок, що ліризм українських пісень більш наближений до «чистого» типу з його емоційною відкритістю, а для французьких пісень характерним є синтез ліричного з іншими модусами висловлювання та більша стриманість. Встановлено, що у французькій пісні більшою є питома вага засобів, що сприймаються інтелектуально, як вербальних (складні символи,

алітерації тощо), так і власне музичних (детальне відображення поетичного слова, більш різноманітні тональні плани). Втім, саме усвідомлення ліризму як відображення почуттів залишається спільним. ■ **Ключові слова:** ліризм, образ, українська пісня, французька пісня, жанр.

АННОТАЦІЯ ■ Тимошенко А. В. Осознание специфики лиризма украинских и французских песен как составляющая работы со студентами-вокалистами эстрадной специализации. ■ Среди разнообразия музыкального материала, изучаемого будущими эстрадными вокалистами, чрезвычайно велика роль лирических песен. Поскольку одна из функций пения – выражение чувств человека, наличие лирических песен в каждой национальной культуре вполне естественно. Однако ментальные особенности каждого народа вносят свои коррективы в воплощение лирической тематики. При исполнении лирических песен представителем другой национальной культуры такая «неконтролируемая» корректировка может исказить оригинальный замысел. Поэтому для адекватного донесения музыкального материала следует осознать ключевые параметры, по которым воплощение лиризма различается, в частности, в украинских и французских песнях.

Для выявления точек соприкосновения и различий между украинскими и французскими лирическими песнями в статье рассмотрены восемь соответствующих образцов, объединённых общей сюжетностью. Это – любовная лирика, так или иначе касающаяся тем разлуки, встречи, воспоминаний, признаний в любви и т. п.

Делается вывод, что лиризм украинских песен ближе к «чистому» типу с его эмоциональной открытостью и малой степенью связи с иными жанровыми разновидностями, а для французских песен характерен синтез лирического с другими типами высказывания (нарративность, размышление, воспоминание и др.), большая сдержанность. Во французской песне – больший, чем в украинской, удельный вес средств, воспринимаемых интеллектуально, как вербальных (сложные поэтические символы, аллитерации и др.), так и собственно музыкальных (подробное следование музыки за словом, более разработанные тональные планы, инструментальные решения). Тем не менее, само понимание лиризма как отражения чувств остаётся общим. ■ **Ключевые слова:** лиризм, образ, украинская песня, французская песня, жанр.



ABSTRACT ■ Tymoshenko A. V. Comprehension of specifics of lyricism in Ukrainian and French songs as a component of work with the students-vocalists of Popular Music and Jazz specialization.

■ **Background.** In recent years, there has been an increasing interest in the phenomenon of lyricism in Ukrainian musicology. This growth is more so conspicuous given that in the Soviet Musical Encyclopedia this term was omitted, and now it is the pivot of various researches, up to Ph. D. dissertations [7]. There is also a tendency to use this term regarding not only to vocal, but to instrumental music as well, including works lacking noticeable traits of lyrical mood. Works devoted to literature contain valuable information on lyricism, including remarks on the apprehension of this phenomenon in France. On the other side, there are no special researches devoted to incarnation of lyricism in different cultures of pop singing based on their comparison.

The objective of research is to reveal specifics of lyricism in Ukrainian and French songs and to apply the results received to the of work with the students of Popular Music and Jazz Department.

Methods. To reach that objective, eight songs have been considered. Although these songs belong to different cultures (Ukrainian and French), they are bound the similar plot basics; they pertain to love poetry, and each of them in some way embodies themes of detachment, remembrance, confession of love etc. The main aspect taken into consideration was whether the song leans towards open expression of feeling or no, when the feelings of lyrical hero (even very strong) are kept inside him; and in what way that correlates with the song being French or Ukrainian.

Results. Having considering these songs, we were able to state similarities and differences between them. The song “Kohana” (“Beloved”) combines lyrical extraversion with optimistic mood. Plentiful hints about future allow understanding of this song as an open declaration of joy, caused by mutual love. Hence, firm belief in happy future should be represented with active and strong voice. Contrary to that, the song “Ochi voloshkovi” (“Cornflower-blue Eyes”) directs into the past as a reminiscence of pleasant days of happiness. Clearly defined initial nostalgic mood gradually shifts into a tragic one as it becomes clear, that hero’s hopes for future cannot be fulfilled. In this case, emphatic affirmative intonation would be perceived as an illusion. The song “Kvity romena” (“Flowers of chamomile”) represents another pole of Ukrainian songs as it lacks tragic mood or confessions. The text



of the song hasn't any conflicts, and that causes "unproblematic" performing tone. The poetic text differs from the previous two songs as it relies less on a parallelism between nature and state of the soul and uses more complicated methods, such as assonances and more elaborated system of metaphors (the chamomile, initially standing for the soul of the hero, later becomes a symbol of love). Overall, this song characterizes not by "experiencing", but by representation.

The main motive of the song "Dead Leaves" ("Les feuilles mortes") is remembrance, but not only of the past times, but also of the song, which the lyrical hero used to sing with his beloved. The structure of "Les feuilles mortes" is quite original as it consists of two parts: introduction with clearly defined speech basis, and the main part, where vocal plays bigger role. This reminds of traditional opera form "Recitativo e Aria", where both parts might be not joined by the same thematic material. "Les feuilles mortes" doesn't bear conflict as the idea that love cannot be returned is accepted rather calmly, without outburst of lamentation. The "flow" of music is rather smooth as it lacks sudden modulations and unusual intonations; that creates an atmosphere of tranquil reminiscence. The opposite attitude about love is enshrined in the song "The snow is falling" ("Tombe la neige"), where the snow stands for cold and dispassionate reality as well as of the state of soul of lyrical hero. The unity of these meanings is emphasized in the words "Blanche solitude" ("White solitude"), and their opposition – in the contrast of desperate cry and indifferent descent of snow. The melody of song is quite special as it has a pause after each line that creates the effect of woeful sighs. The simplicity of the harmony emphasizes relentless despair of the hero; thus, the song demonstrates an example of "limitation of expressive possibilities". In the song "Nathalie" lyricism is combined with narrative features as the song is, basically, the recital of the story of the visit of the French tourist to the Moscow during the Soviet era. Here, the sound-painting is used: to portray the party of Russian students, the orchestra resembling Russian folk instruments is used and gradual acceleration of the tempo creates an allusion to traditional Russian dances. In the last part of the song potentially dramatic phrase "My life appears empty" doesn't cause culmination as it would do on Ukrainian song – solitude taken just as fact of reality.

The conclusion is drawn that the lyricism of Ukrainian songs is mostly inclined to the "pure" type with its open emotionality, and that of French songs – by the synthesis with another moduses of expression (such as narrative, pondering,



reminiscence etc.). This difference is visible even more due to the similarities of the poetic texts. The Ukrainian songs usually have more opened form of emotional expression, with illusion of “experiencing”, while the French songs are marked by quite reserved feelings or usage of the change of their intensity as a mean of expression. In the latter case, expressiveness is reached often by another means, which often require more intellectual perception (complicated and refined poetic symbols, music closely following the text, poetic techniques etc.). Although of considered song groups includes those seemingly negating these conclusions (“Kvity romena”, “Tombe la neige”), they can be regarded as exceptions from the general rule that is inevitable and natural in the functioning of “living” artistic culture. Nevertheless, both national cultures share understanding of lyricism as expression of feelings.

Comprehension of specifics of lyricism in Ukrainian and French songs will allow the students in their practical work to choose the degree of revealing of emotions suitable to the essence of the performed songs; that, subsequently, will result in the performance being stylistically loyal. At the same time, similarities in interpretation of lyricism allow to overcome any cultural or language barriers.

■ **Key words:** lyricism, image, Ukrainian song, French song, genre.



Постановка проблеми. Серед розмаїття музичного матеріалу, що вивчається майбутніми естрадними вокалістами, надзвичайно велика роль належить ліричним пісням, що є відбиттям значущості їх місця в світовій музичній культурі. Оскільки одна з функцій співу, що історично склалася, – вираження почуттів людини, наявність ліричних пісень в кожній національній культурі є цілком природною, як і їх величезне значення. Проте ментальні особливості кожного народу вносять свої корективи до втілення ліричної тематики. На стадії виконання ліричних пісень представником іншої національної культури таке додаткове коригування, не усвідомлене та не контрольоване, може викривляти оригінальний задум. Тому для більшої адекватності виконання музичного матеріалу слід усвідомити ключові параметри, за якими втілення ліризму відрізняється, зокрема, в українських та французьких піснях.

Аналіз останніх публікацій. Музикознавство на сьогоднішньому етапі знаходиться на стадії поступового осягнення поняття ліризму. Не включене до радянської «Музичної енциклопедії» 1976 р. видання [3], це поняття стало ключовим для дисертації І. Присталова, захищеної 2008 р. [7]. Окрім того, саме слово «ліризм» застосовують і до інструментальної музики, більше того – до творів, що не мають явно вираженого ліричного характеру [5]. Цінні відомості про ліризм вміщено в літературознавчих працях [4; 8], зокрема, в тих, з котрих можна отримати уявлення, як саме ліризм осмислюється у Франції [6]. Разом з тим, спеціальних досліджень, які б порівнювали втілення ліризму в окремих національно-пісенних культурах, зокрема, естрадному мистецтві, не існує.

Мета даного дослідження – виявити специфіку ліризму українських та французьких пісень та, враховуючи останню, осмислити процес роботи над ними зі студентами кафедри «Музичне мистецтво естради».

Виклад основного матеріалу дослідження. В учбовому репертуарі студентів, що навчаються естрадному співу, мало не провідна роль належить пісням ліричного характеру. Досвід автора цієї роботи показує, що здебільшого студенти легко відрізняють ліричний твір від інших, але мало хто може вичерпно пояснити, що ж є «лірика» або «ліризм». Отже, вже сама порада зацікавитися визначенням ліризму може багато пояснити студентові щодо емоційної складової виконуваних творів.

У вільному доступі наявні численні визначення цих понять, наприклад: «Элементы эмоциональности, поэтической взволнованности, задушевности в произведениях искусства. Состояние, настроение, при котором эмоциональные элементы преобладают над рассудочными; лирика» [1]; «сущ. к *лирический*; дух лирики, лирический характер чего-нибудь» [2]. В згадуваній вище «Музичній енциклопедії» відсутнє визначення не лише ліризму, а й лірики. Натомість, є статті щодо ліричної опери та трагедії [3, ст. 280]. Продуктивним видається наступне твердження І. Присталова, наведене в його дисертації, присвяченій феномену ліризму: «“Ліризм в музиці” тлумачиться як стильова (інколи як жанрово-стильова) категорія» [7: 4].



Особливе значення для нас має розгляд автором дисертації ліризму як першооснови української вокальної традиції. В українському музикознавстві під ліризмом зазвичай розуміється емоційність – що ясно видно на прикладі статті «Ліризм та емоційність як визначальні характеристики музики А. Веберна» (автор лише один раз використовує слово «ліричний» – на противагу сприйняттю «музики композитора як сухо конструктивної та аемоційної») [5: 194].

Науковому осмисленню піддається ліризм і власне в українській культурі. Л. Шевченко визначає його «як спосіб мислення, в якому раціоналістична предметна розмежованість значень принципово коригується понадмістовим “ширванням” емоційних згущень – розріджувань, ... як психічну парадигму коливань духовної наснаги й душевної жалоби, ... як соціальний феномен “плутанини сцени й життя”...» [8: 380–381]. Оскільки лірика є також і категорією літературознавства, доречно звернутися до досліджень цієї галузі знань. Виокремлюючи п'ять самостійних значень слова «ліризм», Л. Сичень першим називає «конститутивну ознаку ліричної поезії, що виявляється в відображенні почуттів, що хвилюють автора твору» [4: 419] – це визначення можна застосувати і до музики.

Досвід лексикографічних досліджень показує, що і у Франції ліризм розуміли схожим чином: «Під ліризмом, зберігаючи за інерцією уявлення про його “піднесеність”, в XIX–XX століттях стали розуміти сукупність виявів суб'єктивної чуттєвості та просту “чутку, поетичну манеру жити та відчувати”» [6: 48]. Таким чином, можна констатувати, що теоретичні осмислення ліризму в українській та французькій культурах досить близькі. Але його вияви в творчості, досліджені на матеріалі пісень другої половини XX ст., дозволяють побачити відмінності, пов'язані зі специфікою його втілення. Вони можуть бути виявлені тим більше, що коло ліричних тем є досить схожим: розлука, ностальгія, зізнання в коханні, мрія тощо.

«Кохана» (І. Поклад, І. Барах)¹ належить до числа найвідоміших українських ліричних пісень, отримавши популярність в виконаннях

¹ Тут і надалі два прізвища, надані у дужках, належать композиторів та автору слів.

Ю. Богатікова та К. Огневого. Основний зміст пісні – зізнання в коханні, до того ж, текст дає можливість говорити про взаємність почуттів – що важливо, адже це унеможливило сповідально-трагічний тон висловлювання. Прийом паралелізму почуттів та станів природи використано послідовно та досить часто: можна навіть зазначити, що порівняння коханої із явищами природи вичерпують собою зміст віршів. Але І. Барах уникає одноманітності, використовуючи різні варіанти цього засобу: порівняння очей та зорь, паралель між розквітаючою природою та почуттями (початок другого куплету), проголошення, що для ліричного героя кохана є всім світом; задіяно також ідею співпереживання природи герою («*Хай в цю хвилину піснею лине понад землею радість моя!*»). Вокальна кульмінація припадає на ключові рядки тексту («Кохана, сонце і небо, море і вітер – це ти, це ти»), що створює ефект безпосередності висловлювання. В даному випадку важливо знайти міру афектації, з якою студент виконуватиме ці рядки: недостатня емоційність створить враження нещирості, а перебільшена – поганого смаку. Ритмічний рисунок пісні залишає виконавцю простір для вибору більш зручного чи більш відповідного власному стилю варіанта, що дозволяє йому повніше виявити свою художню індивідуальність і, разом з тим, допомагає досягти комфортної манери висловлення почуттів.

Важливим чинником, який має впливати на виконання пісні, є її часова спрямованість в майбутнє, що має виявитися в більшій активності, піднесеному тонусі: тут відкритість лірики поєднується з загальним оптимістичним світосприйняттям. Тому слід порадити студенту відійти від «умовного» способу висловлювання: ліричний герой в даному випадку не сподівається, а стверджує – необхідно зрозуміти, що в цій пісні наявне досить рідке поєднання ліризму та абсолютної упевненості (в собі, в майбутньому).

Інша спрямованість часу характерна для пісні «**Очі волошкові**» (С. Сабадаш, А. Драгомирецький): ностальгійність спричиняє досить складну емоційну драматургію твору. Перший куплет – спогад про минуле; у приспіві час не визначений; другий куплет поєднує згадку з теперішнім часом, а останній формально спрямований в майбутнє. Внаслідок цього ліризм пісні набуває різноманітного забарвлення



в залежності від образу, що виходить на перший план. На початку пісні це протиставлення реальної осені згадуваній весні – відкритість вираження емоцій виявляється в швидкості досягненні музичної кульмінації на словах «*А навкруги весна буюла*», словах, що підкреслюють розмежування часових площин та вносять елемент згадки про щасливе минуле. В приспіві немає жодного дієслова, через це встановити час неможливо, проте зміст поетичного тексту та музичне його втілення (саме в приспіві вперше звучить мажор, його питома вага значно більше, ніж в куплетах) дозволяє трактувати час як умовний, той, що знаходиться в уяві ліричного героя. Це пояснює і замріяне завершення приспіву, що за гармонією нагадує каданси Р. Глієра. Другий куплет присвячено висловленню найбільш сокровенного бажання героя, і це дає нагоду інтерпретатору виявити свою майстерність, розкривши тісний взаємозв'язок музики та віршів. Так, Д. Гнатюк в даному фрагменті обирає тихий, проникливий тембр (попри втрату сили та багатства тембру). Співака супроводжує не весь оркестр, а лише кларнет. Тому слушно рекомендувати співати другий куплет та приспів після нього з переважанням ніжності. Третій куплет уособлює ліризм сподівань, що не можуть справдитися. Перший рядок «Дні ідуть, літа минають» майже дослівно відтворює знамените шевченківське «Минають дні, минають ночі», але не вказуючи на принципову неможливість будь-яких змін, а виступаючи як ствердження щодо настання щастя в майбутньому. Пафос впевненості має бути висвітленим в інтерпретації без жодної тіні сумніву та розпачу – цього можна досягти енергійним виконанням пунктирів приспіву.

Така швидка зміна модусів висловлювання спричиняє ефект наративності; від виконавця вимагається майстерність швидкого перевтілення, адаптації до різних типів емоційного стану. Проте ключова задача полягає у «вживанні» в кожен образ, бо ця пісня не допускає «умовно-репрезентативного» прочитання, і це може бути однією з ілюстрацій «плутанини сцени та життя», за Л. Шевченко [8: 381].

Пісня «**Квіти ромена**» (В. Толмачов, Б. Демків) розкриває іншу грань української естрадної пісенності: її ліризму не властиві ані сповідальність, ані трагедійність, ані емоційна афектація. Все це зумовлює органічність її виконання В. Купріною в джазовій манері. Зага-

лом для пісні характерний «безпроблемний» виклад, що виявляється і в мажорному ладі, і у відсутності «палких зізнань»; лише в останньому куплеті («А якщо не прийдеш») згадуються образи природи, що співпереживає людині, але музична стилістика дозволяє зрозуміти, що це – лише своєрідне загравання. Для щирого висловлювання занепокоєння мало б змінитися музичне втілення – композиторське, а слідом, і виконавське. Навпаки, В. Купріна співає цей куплет з тією ж впевненістю та оптимізмом, що й перші два. Посилення «чуттєвої» складової відбувається в приспіві, де з'являються образи очікування, щирого та вічного кохання, протиставлення «передгрозя – запашні квіти» тощо. В музиці це відбивається за допомогою більш експресивного відхилення в мінор та загальним підвищенням вокальної теситури. Особливістю метафорики віршів є те, що з квіткою порівнюється не адресат висловлювання, а душа ліричного героя, а в іншому випадку (в другому куплеті) квітка ромена стає символом кохання взагалі.

Дещо прикритий ліризм розглянутої пісні (що є скоріше виключенням для українського репертуару) встановлює свої вимоги для виконання: необхідно уникати відвертого та безпосереднього висловлювання, надаючи перевагу стримано-безтурботній манері, що надасть змогу сконцентрувати увагу на деталях, яких в наведеній пісні чимало (наприклад, гра слів в першому куплеті «рамена – ромена»²). Таким чином, створюється принципово інакша комунікативна ситуація, пов'язана з репрезентативністю, а не зі сповідальністю.

Спогад стає провідним сюжетоутворюючим мотивом пісні «Мертве листя» – «*Les feuilles mortes*» (Ж. Косма, Ж. Превр). Проте послідовність змін часових планів є більш складною: вступний розділ спрямований одночасно і на минуле, і на теперішній час: акцентується увага саме на тому, що герой пам'ятає опале листя, що стає символом «спогадів та жалкувань». Таким чином, автор віршів вносить елемент передбачення: мертве листя стає знаком-провісником. Оригінальність побудови тексту спричиняє те, що дві частини пов'язані словом «пісня», а не образом листя (що в другій частині

² Рамено – плече, ромен – квітка.



не зустрічається зовсім). Можна припустити, що мелодія цієї згаданої «пісні» з'являється на словах «C'est une chanson qui nous ressemble» (що також описують її), а власне слова пісні приховані за вокалізацією «ла-ла-ла». Найбільш ймовірно пояснення цього – самі слова не надто важливі, суттєві лише емоції від спогаду, виражені в мелодії.

З музичного боку частини пов'язані досить відносно: лише окремі інтонації вступу (наприклад, на словах «ти бачиш, я не забув») передують подальшому матеріалові. Спосіб висловлювання та засоби, якими оперує композитор, також відрізняються: для першої частини характерна речитативність та більша частота подій (що вимагає більшої деталізації при виконанні), а для другої – секвенційний розвиток нескладної, хоча й дуже виразної, мелодії. Певною мірою це дозволяє провести паралель з оперними «речитативами та аріями». «Мертвому листю», як і більшості розглянутих в роботі французьких пісень, притаманні безконфліктність та відсутність неузгоджених протиріч; думка, що кохання не повернеться, сприймається як об'єктивна даність та не викликає трагічної екзальтації. У вербальному тексті це виявляється в униканні висловлень незадоволеності (наприклад, «хотів би» чи «от, якби»), а в музичному – «інертним» секвенційним розгортанням головної теми.

В роботі над розглянутим твором увага має бути зосереджена саме на досягненні збалансованого емоційного стану, що дозволить уникнути як надмірної «сухості», так і недоречно перебільшеного вияву почуттів. Те, що провідним настроєм є спокій, підтверджується взаємодією віршів та музики: в пісні лише два відхилення в паралельний мажор (схожі висхідним рухом в обсязі октави): на словах «Dans la nuit froide de l'oubli» («До холодної ночі забуття») та «Tout doucement, sans faire de bruit» («Так тихо, без шуму») – в обох випадках йдеться про розлуку, яка, втім, пригадується без жалоби.

Протилежне ставлення до любовного переживання втілено в пісні «**Tombe la neige**» – «**Падає сніг**» (слова, музика, та перше виконання С. Адамо), де сніг стає символом холодної та безпристрасної дійсності, а також стану душі ліричного героя. Єдність цих значень марковано в останньому рядку другого куплету: «**Blanche solitude**» («Біла самотність»), а їх протиставлення – в контрасті крику відчаю

та байдужого кружіння снігу. Драматургія пісні будується на багаторазовому повторенні двох ключових тез: «падає сніг» та «ти не прийдеш ввечері» (використано навіть часову відмінність: теперішній та неможливий майбутній час); весь інший поетичний текст лише деталізує відчай. Разом з тим, в словах зустрічаються досить складні та витончені метафори, як-от «L'oiseau sur la branche / Pleure le sortilège» («Пташка на гілці вигукує заклинання»). Попри згадану остинатність тексту, загрози монотонності не виникає: адже виконавець має змогу урізноманітнити ці фрази, оскільки кожна з них має різні музичні втілення (що відрізняються за теситурою, гармонічною функцією та місцем в структурі). Важливим фактором для мелодії пісні стає її «уривчатість»: після кожного рядку настає пауза, і це має щонайменше два значення. По-перше, це унеможливує створення протяжної мелодії «широкого подиху», а по-друге – через це важко вибудувати масштабну кульмінацію. Але цей конструктивний прийом стає формою вираження ліризму: згадані паузи є еквівалентом скорботних зітхань (на зразок втілення барокової музичної риторики), і їх правильна інтерпретація має не менше значення, аніж прочитання власне звукового матеріалу. На відміну від багатьох пісень, в «Tombe la neige» вокалізація на один склад має власний тематизм, хоча і простіший за основний: низхідні терції підкреслюють розпач ліричного героя. Особливого значення набуває простота гармонії, що включає лише головні ладові функції: в контексті твору вона акцентує увагу на заикленості стану героя; це один з прикладів так званого «навмисного обмеження можливостей».

Значна кількість французьких пісень поєднує ліризм з наративністю – тобто, висловлення почуттів виявляється інтегрованим в оповідання певної історії. Прикладом цього є пісня «Наталі» (Ж. Беко, П. Деланое), що є згадкою-оповіддю про візит француза до Москви радянських часів. Вплив оповіді ускладнює структуру пісні: три куплети та кода (другий куплет та завершення – швидкі). Застосовано й елементи звукозображальності: тембр акордеона, близький як російській, так і французькій музиці, окремі репліки труб за згадки Жовтневої революції та «стереотипний» ансамбль народних інструментів в поживалених танцювальних розділах. У вербальному тексті ліризм



виявляється не так відкрито, оскільки жодного разу (окрім останнього куплету-резюме) не вказується на почуття ліричного героя: окремо взятий текст справляє враження суто об'єктивного викладення подій (хоча емоційна складова «прочитується» з фабульної). І лише музичне втілення встановлює ліричний тон: по-перше, це чергування експресивної та більш спокійної мелодики, що точно відтворює вербальний текст: для опису Москви використано майже іронічний тон, що миттєво змінюється при згадці про Наталі (це єдиний момент тривалого мажорного звучання). Другий чинник – це часті, майже кульмінаційні, вигуки «Наталі».

Передумови детального виявлення емоцій створюють і досить розгорнуті текстові повтори (калейдоскопічний перелік відвіданих місць) – наприкінці пісні доречно посилити саме її ліричну складову, бо саме тут ліричний герой висловлює своє жалкування, що цей час давно сплинув, проте він сподівається колись сам показати Париж Наталі. До того ж, частково засобом характеристики гіда стає картина студентського «гуляння» (другий куплет) – бо для героя Наталі невіддільна від свого оточення та побуту університетського життя, і це пояснює необхідність включення жанрового контрасту в структуру пісні. Таким чином, образ дівчини послідовно показано: в професійній діяльності, в соціальному контексті, як коханої та як ідеалізованої майже нездійсненої мрії – і виходить, що в фокусі уваги опиняється саме вона, а не почуття оповідача; кількість згадок про неї непропорційно більша за висловлювання героя про себе (невипадково пісня названа саме «Наталі»). Так, потенційно драматична фраза «*ma vie me semble vide*» («моє життя здається порожнім») не отримує особливого музичного оформлення, хоча саме сюжетні мотиви спогаду та розлуки обумовлюють паритет ліризму та наративності.

Зверненням до коханої, що покинула героя, є пісня «**I тепер**» – «**Et maintenant**» (Ж. Беко, П. Деланое), де ліризм додатково ускладнений пафосом оволодіння емоціями та введенням музичних алюзій. Через це спектр почуттів, що виражений у творі, є надзвичайно широким та різноманітним. Структура цілого складається з трьох куплетів, загальний профіль драматургії – крещендуючий. Про розлуку повідомляється поступово, більш та більш відкрито: спочатку

сказано, що «ти пішла», потім герой декларує, що його власне життя втратило сенс, остаточно про розрив стосунків та його сприйняття говорять рядки «Ти залишила мене одного на всій землі, але земля без тебе мала» («Tu m'as laissé la terre entière, mais la terre sans toi c'est petit»), відтворення гніву, однієї з п'яти «стадій прийняття», на словах «Je vais brûler des nuits entières / Au matin je te haïrai» («Я буду горіти всю ніч, та зненавиджу тебе вранці») та згадка «моменту прощання» («moment de l'adieu»). Це створює ефект наративності, поступового розгортання розповіді, уникання прямого викладення думок «усіх та одразу». Тип музичного розвитку, підголоски з альтерованими ступенями «в іспанському дусі» та остинатна ритмічна фігура викликають прямі асоціації з «Болеро» М. Равеля, де за постійного збільшення динаміки відбувається зміна інструментовки в кожній варіації. Закономірно, що підвищення інтенсивності супроводу змушує співака коригувати звучання власного голосу: не стільки в гучності (адже застосування мікрофону вирішує цю проблему), скільки в тембровому наповненні. Ідея емоційного розвитку полягає в одночасному посиленні виявлення почуттів та протилежної тенденції до їх стримання, задля збереження фасаду врівноваженого чоловіка: готовність зберегти спокій на похороні коханої стає своєрідним підсумком рефлексії. Дихотомію твердості та розпачу втілено в тональному плані пісні: хоча переважає мажор, останні два рядки кожного куплету викладено в одноіменному мінорі (зсув відбувається через гармонічну субдомінанту³, повернення в мажор – через напружений акорд подвійної домінанти), а гармонічна послідовність змінюється на так звану «золоту секвенцію». Це дає можливість на короткий час більш безпосередньо виявити переживання, не ризикуючи зійти до сентименталізму. Окремого значення набувають алітерації, асонанси та повтори слів. За умови їх чіткого озвучення створюється ефект промови, збагаченої риторичними засобами, що підкреслюють ключові слова: «Ce cœur qui bat, pour qui, pourquoi, qui bat trop fort» (Це серце, що б'ється, для кого, для чого, що б'ється так сильно), «Pas une fleur et pas de pleurs» («Ані квітів, ані сліз»).

³ Додаткової виразності при цьому надає інтервал «романсової» малої сексти.



Всі вищезазначені чинники діють сумісно, що дозволяє виконавцю створити образ-становлення сильного почуття сильної людини, не опираючись виключно на емоційні засоби.

Ліризм може поєднуватися з аксіологічним підходом, як у пісні «Якщо б тебе не було» – «*Et si tu n'existais pas*» (музика Т. Кутуньо та П. Лозіто, вірші П. Деланое та К. Лемеля). Основний змістовий посыл полягає в зізнанні ліричного героя коханій, що без неї його власне життя не має сенсу. Розвиток цієї тези сягає навіть деміургічних мотивів: в бажанні створити наново кохання та життя – аби лише кохана існувала. Окрім цього, пісня набуває ознак роздуму, внутрішнього монологу, оскільки кожна половина кожного з трьох куплетів починається з головних слів, винесених у назву – до того ж, кожного разу з незмінною мелодією. Динамічний розвиток забезпечується тим, що в першому куплеті після «Якщо б тебе не було» герой задається питанням, для чого він би існував, у другому – для кого, а в третьому – як би він жив. Якщо виконавець зверне увагу на цю деталь, це дозволить підкреслити принципову неможливість існування людини без кохання, що є провідною ідеєю пісні. У кожній другій половині куплету надається «план дій»: герой би вигадав кохання, був би «не більш, ніж точкою в світі» та створив би кохану самотійно.

Логіка розвитку тонального плану допомагає досягнути складність переживань та сюжетних мотивів: там, де йдеться про створення кохання, відбувається відхилення в паралельний мажор (таким чином зображено можливість вирішення проблеми), але останній рядок кожного куплету повертається в мінор. Це надає особливо проникливого значення словам, що долають ладову інерцію: «день, що не повернеться», «я б потребував тебе», «дивитися на тебе». Про вагому роль тонально-гармонічного плану свідчить те, що в кінці інструментального програшу після другого куплету відбувається модуляція на малу терцію вгору, що обумовлює напруженість звучання, як внаслідок підвищення теситури, так і через підвищення гармонічної опори. Така значна відстань модуляції є досить рідким явищем, адже найчастіше застосовується підвищення на півтона, рідше – на цілий тон. Хоча сам перехід відбувається без участі вокаліста, він має відреагува-



ти на нього за допомогою зміни тембру та інтенсивності звучання. Розв'язання в нову тоніку – плагальне, що характеризується більшою м'якістю, аніж активне автентичне – що також вказує на прояв ліризму навіть в досить драматичному фрагменті твору.

Висновки. Узагальнення наведених спостережень дозволяє дійти висновку, що ліризм як вираження почуттів є притаманним і для української, і для французької пісенної традиції, що доводить універсальність цього поняття та належність обох країн до єдиного простору європейської культури.

Проте втілення ліризму в кожній з країн має свої особливості. Для ліризму українських пісень більш характерним є його «чистий» тип, а для французьких – синтез з іншими модусами висловлювання (наративність, роздум, спогад тощо) – навіть за умов подібності сюжетної основи. Внаслідок цього пісням наших співвітчизників притаманна більш відкрита форма вияву емоцій, з прагненням досягти ілюзії переживання, а творам їх закордонних колег – досить стримане їх висловлення або використання змін їх інтенсивності в ролі художнього засобу. Виразність в останньому випадку обумовлена застосуванням інших, часто інтелектуальних, засобів: тонкого зв'язку слова та музики, складної поетичної символіки, літературних тропів тощо. Хоча в кожній з розглянутих груп пісень можна знайти такі, що не підтверджують наведених висновків («Квіти ромена», «Tombe la neige»), їх доцільно вважати виключенням з правил, що є цілком природним в умовах функціонування «живої» культури. Пояснення такому розмежуванню продуктивно шукати в двох провідних напрямках: у співставленні фольклору та професійної музики названих країн та в національних ментально-психологічних установках.

Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень дозволить студентам обрати міру вияву емоцій, що буде адекватною музичному матеріалу – що, в свою чергу, призведе до відповідності стилю виконання стилю твору. В той же час, спільність трактування цього поняття призводить до подолання міжкультурних та мовних бар'єрів, що могли б виникати.



ЛІТЕРАТУРА

1. Лиризм. *Современный толковый словарь русского языка [Т. Ф.] Ефремовой*. URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/181779/%D0%9B%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC> (дата звернення 14.11.2018).

2. Лиризм. *Толковый словарь [Д. Н.] Ушакова*. URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/850614> (дата звернення 14.11.2018).

3. Лирическая опера. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. (Корго – Октоль). Москва : Советская энциклопедия, 1976. Стб. 280.

4. Ло Сычэнь. Категория лиризма в прозе И. А. Бунина (лингвопоэтический аспект). *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*. Москва, 2017. Вып. 22. С. 417–425.

5. Панкова Г. Ліризм та емоційність як визначальні характеристики музики А. Веберна (на основі редакції Петером Штадленом Варіацій ор. 27). *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 188–196.

6. Пинковский В. Дидактизм и лиризм во французской поэзии XVIII века. *Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема*. Биробиджан, 2017. № 2 (27). С. 44–66.

7. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 18 с.

8. Шевченко Л. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум. 2018. № 3. С. 376–381.

REFERENCES

1. Efremova, T. F. (Ed.). Lirizm [Lyricism]. In *Sovremennyy tolkovyy slovar russkogo yazyka – The Modern Explanatory Dictionary of the Russian language*. Retrieved November 14, 2018, from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/181779/%D0%9B%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC> [in Russian].

2. Ushakov, D. N. (Ed.). Lirizm [Lyricism]. In *Tolkovyy slovar russkogo yazyka – The Explanatory Dictionary of the Russian language*.



Retrieved November 14, 2018, from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/850614> [in Russian].

3. Keldysh, Yu. V. (Ed.). *Liricheskaya opera* [Lyrical opera] (1976). In *Muzikalnaya entsiklopediya – Musical encyclopedia* (vols. 1–6). Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, vol. 3, column 280 [in Russian].

4. Luo, Sichen. (2017). Categoria lirisma v proze I. A. Bunina (lingvopoeticheskiy aspekt) [Category of lyricism in the prose of I. A. Bunin (linguo-poethical aspect)]. *Vestnik RUDN – Bulletin of the Russian Peoples' Friendship University*. Series: Literature and Journalism, 22 (3), 417–425 [in Russian].

5. Pankova, H. (2013). Lirism ta emotsiunist yak vyznachalny kharakterystyky muzyky A. Weberna (na osnovi redaktsii P. Shtadlenom Variatsii op. 27) [Lyricism and emotion as defining characteristics of A. Webern's music (on the example of edition of the Variations op. 27 by Peter Shtadlen)]. *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv musicology*, 47, 188–196 [in Ukrainian].

6. Pinkovskiy, V. (2017). Didaktizm i lirism vo frantsuzskoy poezii XVIII veka [Didacticism and lyricism in the French poetry of the XVIII century]. *Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleykhema – Bulletin of the Priamur Sholom-Aleyhem state university* (Birobidzhan), 2(27), 44–46 [in Russian].

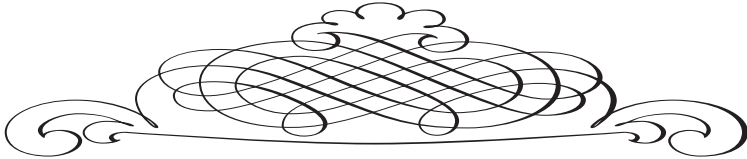
7. Pristalov, I. (2008). *Lirysm yak zhanrova osnova ukrainskoho opernoho spivu* [Lyrics as a genre basis of the Ukrainian opera singing]. (Extended abstract of Candidate Thesis). Odessa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 18 [in Ukrainian].

8. Shevchenko, L. (2018). Lirysm ukrainskoi mentalnoi ustanovky ta ii muzychne vyvavlennia [Ukrainian mental lyricism attitude and its music manifestation]. *Visnyk Natsionalni akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*. Kyiv: Milenium, no. 3, 376–381 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 7.12.2018 р.



Розділ 2



3 нашої історії: опера як «studio»

УДК 792.54 : 782.071.2] : 378.6 : 78(477.54-25) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1407

Янко Ю. В.

ORCID 0000-0001-9136-0551

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

Харківська обласна філармонія, 61057, вул. Римарська 21, м. Харків, Україна

Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

АНОТАЦІЯ ■ Янко Ю. В. Виконавська інтерпретація опери у виставах оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

■ Вивчення теоретичних аспектів диригентського трактування оперного твору, які ще не отримали достатньої наукової розробки, є актуальним завданням у вітчизняному музикознавстві. Мета цього дослідження – виявити специфіку створення виконавської інтерпретації в студентському оперному театрі на прикладі діяльності оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського. У статті з'ясовано принципи відбору оперних творів до постановки, послідовність етапів постановочного процесу в оперній студії. Підкреслено,

що вироблення єдиної позиції спів-постановників вистави сприяє віднайденню відповідної до авторського замислу виконавської інтерпретації оперного твору. Виявлено особливості виконавських версій опер С. Прокоф'єва «Любов до трьох помаранчів» та «Дідона та Еней» Г. Перселла, на прикладі яких розкривається специфіка музично-сценічного прочитання оперного твору колективом оперної студії. ■ **Ключові слова:** опера, оперне виконавство, оперна студія, виконавська інтерпретація.

АННОТАЦІЯ ■ Янко Ю. В. **Исполнительская интерпретация оперы в спектаклях оперной студии Харьковского университета искусств имени И. П. Котляревского конца XX – начала XXI ст.** ■ Изучение теоретических аспектов дирижерской трактовки оперного произведения, ещё не получивших достаточной научной разработки, составляет актуальную задачу отечественного музыковедения. Цель настоящего исследования – выявить специфику создания исполнительской интерпретации в студенческом оперном театре на примере деятельности оперной студии ХНУИ имени И. П. Котляревского. В статье разъясняются принципы отбора оперных произведений к постановке, последовательность этапов постановочного процесса в оперной студии. Подчёркивается, что выработка единой позиции со-постановщиков спектакля способствует нахождению соответствующей авторскому замыслу исполнительской интерпретации оперного сочинения. Вывявлены особенности исполнительских версий опер «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева и «Дидона и Эней» Г. Перселла, на примере которых раскрывается специфика музыкально-сценического прочтения оперы творческим коллективом оперной студии. ■ **Ключевые слова:** опера, оперное исполнительство, оперная студия, исполнительская интерпретация.

ABSTRACT ■ Yanko Yu. V. **Performing interpretation of the opera in the spectacles of the Opera Studio of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts in the late 20th – the early 21st century.**

■ **Problem statement.** Musical director's activity of an opera performance is a complex phenomenon and largely unexplored, in particular, the theoretical aspects of the conductor's interpretation of the opera have not received a sufficient development in domestic musicology yet. In the theoretical aspect not only the role of the conductor-director, but also co-directors of an opera performance –



a director, a choirmaster and others who in cooperation create an artistic image of an opera spectacle is insufficiently investigated. The necessity of exploration of practical issues of the opera's interpretation for further theoretical generalizations, awareness of specifics of the various performing interpretations determines the relevance of the topic of the offered article.

The recent researches and publications by O. Menkov, P. Lando, G. Tkachenko and V. Makarenko emphasize the need of creation of the theory of collective performing, in particular, of the opera works, as well as the conductor's role as a head of staging process. Admitting all the above, we insist also the necessity of developing a shared position by the all co-creators of the performance (a conductor, a stage director, a choirmaster, a ballet master, a painter and others).

The purpose of the study – to reveal the specifics of the creation of the performing interpretation in student's opera theater on the example of the work of opera studio of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

The methodology of the research includes the interpretive analysis, chosen for understanding and explanation the specifics of the opera performance, as well as retrospective historical observations over the working process in Opera Studio of Kharkiv University of Art on the cusp of the 20th and 21st centuries with followed by generalization.

Results. As the research material, the creative activity of the opera studio's team under the leadership of the People's Artist of Ukraine, professor of Solo Singing and Opera Training Department of Kharkiv National University of Arts was chosen. During the period since 1989 year to present time about 30 operas were staged in Opera Studio under the leadership of the Maestro. Co-organization persons of the opera studio's performances were the stage directors I. Ryvina, O. Kolomytsey, A. Kaloyan, the choirmasters – Honored Arts Workers of Ukraine professor N. Byelik-Zolotaryova (in performances 1989–2008, from 2013 and to present day) and associate professor I. Verbitska (during the period from 2009 to 2012), which also was executed the functions of the conductor of performances of student's opera theater. The concertmasters headed by professor L. Kucher carried out studying the musical material of operas by students.

According to our explorations, the principles of selection of operas for production in the Opera Studio became: art value of the chosen sample; presence of performance stuff among undergraduates of Department of the Solo Singing to

create the main and secondary characters; vocal possibilities of young performers (because the opera studio is the student's opera theater); the material base for creation of sceneries, tailoring the costumes etc.; demand of the chosen sample in opera theaters.

For identification of the specifics of production process in student's opera theater two representative samples were chosen: the production versions of the operas "The love for three oranges" by S. Prokofiev (18.12.1989, the stage director I. Ryvina, the choirmaster N. Byelik-Zolotaryova, the painter T. Medvid) and "Dido and Aeneas" by H. Purcell (19.11.2001, the stage director O. Kolomytsev, the head of the opera's staging I. Ryvina, the choirmaster N. Byelik-Zolotaryova, the painter K. Kolesnichenko), under maestro A. V. Kalabukhin's conducting. The choice of these opera samples by Kharkiv University Opera Studio brightly demonstrates the essence of its repertoire policy, which is concluded in selection for staging the operas of different styles and directions. The performing conception of the opera "The love for three oranges" was built, on the one hand, on the understanding of this musically-scenic opus as the embodiment of the forms of "conditional theater", on the other hand – as solution to the problem about essence of art, the theatricalized answer to the question, which it should be. The staging of the first English opera "Dido and Aeneas" by H. Purcell was directed on comprehension and acquisition by students of Baroque stylistics in an opera genre.

Conclusions. As features of the staging process in the opera studio, it should be noted, at first, the synthesis of creative and pedagogical orientation in the activities of the producers of performances. So, in the student opera the conductor on rehearsals not only builds the structure of the opera whole, seeking an ensemble between performers-soloists, chorus and orchestra, but also is at work with students upon the technique of sound articulation (breathing, diction, phrasing), upon the emotional and meaning content of music. The rehearsals of young singers with stage directors also have a clear pedagogical orientation, presupposing detailed explanations of both the general line of development of the image and the specific situational details of the behavior of the character in different stages of the opera. An integral part of the artistic and pedagogical process, when creating the performance of the opera studio, the work of professional collectives is: choir and orchestra, which helps the student to enter the atmosphere of a real opera art. In the above successful performances of the Opera Studio of Kharkiv National University of Arts, the choir sound (choirmaster N. Byelik-Zolotaryova)



featured a magnificent ensemble, a variety of dynamics, expressiveness of the word, intelligent emotionality, spirituality. Under the direction of A. Kalabukhin and I. Verbitska, the orchestra supported young performers by naturally way, and in solo instrumental episodes it showed the timbre saturation and completeness of expression of a musical thought.

In the process of ground work on the performance, one should pay attention to certain organizational moments on which its success depends, namely, the drawing up of a clear schedule of rehearsals depending on the employment of students at lectures and the availability of the own premises for orchestral and stage rehearsals and performances. Given the sufficiently limited number of such rehearsals before the premiere, as well as the pedagogic orientation of student opera performance, it is extremely important to coordinate the actions of all the co-directors of the performances. A conductor, a director, a choirmaster, a painter, a costume designer and others have to adhere to the general artistic idea of the work, which clarified by the way of preliminary joint discussion. ■ **Key words:** opera, opera performance, opera studio, performing interpretation.



Постановка проблеми. Опера як синтетичний жанр, що поєднує музику, слово й драматичну дію, вимагає для створення її музично-сценічної версії зусиль багатьох фахівців – диригента, режисера, хормейстера, художника, балетмейстера, співаків-солістів, хору, балету. Керівництво постановочним процесом потребує від диригента-постановника знань у різних галузях культури. Діяльність музичного керівника оперної вистави – явище складне й маловивчене; теоретичні аспекти диригентського трактування оперного твору ще не отримали достатньої розробки у вітчизняному музикознавстві. О. Меньков підкреслює, що «у задумі диригента повинні концентруватися усі найбільш суттєві риси оперної постановки», що «головні особливості оркестрового, хорового і сольного виконання обумовлюються як ідеєю (надзавданням) оперного спектаклю, так і специфічними музично-виконавськими чинниками, які можуть бути і не пов'язані прямо з постановочними завданнями» [5, с. 6]. В теорії оперного виконавства недостатньо вивчена не тільки роль диригента-постановника,

але й спів-постановників оперної вистави – режисера, хормейстера, художника, балетмейстера, співаків, що у співпраці створюють художній образ спектаклю. Так, Н. Белік-Золотарьова вважає, що «постановникам вистави необхідно творчо контактувати задля вироблення єдиної точки зору з виконавських питань» [1, с. 39]. Необхідність дослідження питань інтерпретації оперного цілого, усвідомлення специфіки виконавських трактувань в цьому процесі обумовлює *актуальність* теми пропонованої роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. П. Ландо в збірці статей, присвяченій ювілею оперного театру (з 1932 до 2000 рр. – оперної студії) Московської державної консерваторії, наголошує, що «теорії колективного виконавства та диригування практично поки що не існує» [3, с. 205]. Для її створення, на його думку, необхідна кропітка робота, зусилля не тільки «музикантів-практиків – оркестрових виконавців різних спеціальностей та диригентів, але й музикознавців» [3, с. 205]. Погоджуючись з нагальною потребою створення такої теорії, підкреслимо, що в оперному виконавстві до її побудови треба долучати режисера, солістів-вокалістів, хормейстера, художника, артистів хорового колективу тощо. Г. Ткаченко, що узагальнила власний досвід диригента в численних наукових працях, диригентську майстерність розуміла «як мистецтво інтерпретації, розкриття живої інтонації, що несе смисл твору» [6, с. 20]. Аналізуючи інтонацію в опері, дослідниця підкреслює важливість взаємодії слова й музичної інтонації, розглядає її різні типи й функції. Диригування, на думку Г. Ткаченко, має сприяти виявленню інтонаційного смислу оперного цілого. Для цього важливим є творчий підхід до авторського тексту, темпова інтерпретація і, власне, диригування як мистецтво інтерпретації. Г. Макаренко створює типологію «творчого процесу в контексті диригентського мистецтва» таким чином: «композитор – музичний твір – диригент – творчий колектив – процес колективного виконання» [4, с. 21]. Спираючись на цей висновок, розглянемо процеси віднайдення музично-сценічної трактовки оперного твору в діяльності навчального оперного театру.

Мета даного дослідження – виявити специфіку створення виконавської інтерпретації в студентському оперному театрі на прикладі діяльності оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського.



В якості **матеріалу дослідження** обрано творчу діяльність колективу оперної студії під керівництвом одного з визначних митців, народного артиста України, професора кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., А. В. Калабухіна. Вибір матеріалу дослідження обумовлений ще й тим, що автору статті випала честь неодноразово бути головою державних іспитів в оперній студії й спостерігати виконавську інтерпретацію під орудою А. В. Калабухіна оперних творів різних стилів і спрямувань, як камерних, так і великих, за участі хору; як класичних оперет, так і оперних зразків від ХVІІІ до ХХ ст. Адже у період з 1989 р. до сьогодні в оперній студії під орудою Маестро було поставлено близько 30 опер. Серед них такі визначні твори, як «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (1989, режисер І. Ривіна), «Утоплена» М. Лисенка (1990, режисер В. Корнієнко), «Франческа да Риміні» С. Рахманінова (1992, режисер І. Ривіна), «Продана наречена» Б. Сметани (1994, режисер В. Романчук; 2011, режисер А. Калоян), «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (1995, режисер І. Ривіна), «Дідона та Еней» Г. Перселла (2001, режисер О. Коломійцев), «Фіалка Монмартра» І. Кальмана (2006, режисер І. Ривіна), «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (2008, режисер А. Калоян), «Любовний напій» Г. Доніцетті (2009, режисер А. Калоян), «Русалка» О. Даргомижського (2010, режисер І. Ривіна), «Травіата» Дж. Верді (2013, режисер І. Ривіна), «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (2016, режисер А. Калоян), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (2017, режисер М. Чиженко), «Алеко» С. Рахманінова (2018, режисер К. Клементовська). Спів-постановниками вистав оперної студії були хормейстри – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Н. Белік-Золотарьова (у виставах 1989–2008 рр., з 2013 рр. до сьогодні), кандидат мистецтвознавства, доцент І. Вербицька – у період з 2009 по 2012 рр., виконуюча також функції диригента вистав студентського оперного театру. Як художники з А. В. Калабухіним працювали Т. Медвідь, В. Кравець, А. Романченко, І. Степнова, К. Колісніченко, заслужений діяч мистецтв України Н. Швець, О. Ковальов, а постановку танців здійснювали заслужений артист України, доцент Л. Марков, заслужений діяч мистецтв Л. Маркова, М. Бершова.



За традицією, вибір опери для постановки в оперній студії здійснюється колегіально. Окрім викладачів кафедри сольного співу та оперної підготовки, до обговорення долучаються працівники оперної студії. Принципами відбору слугують: художня цінність обраного зразка; наявність серед студентів старших курсів кафедри сольного співу виконавського складу для створення образів головних і другорядних героїв; вокальні можливості молодих виконавців, адже оперна студія – студентський оперний театр; матеріальне підґрунтя для створення декорацій, костюмів та інших атрибутів вистави; затребуваність обраного зразка в оперних театрах.

Необхідність розробки теорії оперного виконавства, виявлення специфіки постановочного процесу в студентському оперному театрі обумовили вибір матеріалу цього дослідження, яким є постановочні версії опер «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (18.12.1989 р., режисер І. Ривіна, хормейстер Н. Белік-Золотарьова, художник Т. Медвідь); «Дідона та Еней» Г. Перселла (19.11.2001 р., режисер О. Коломійцев, керівник постановки І. Ривіна, хормейстер Н. Белік-Золотарьова, художник К. Колісніченко) під орудою А. В. Калабухіна. Саме ці оперні зразки в інтерпретації оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського є показовими з точки зору репертуарної політики, що полягає в обранні для постановок творів різних стилів і спрямувань.

Так, традиційно до ювілейних дат готувались прем'єри опер сучасних композиторів, іноді це було перше виконання твору, як, наприклад, опери «Відроджений травень» В. Губаренка, що була поставлена 1975 р. до 30-річчя перемоги у Другій Світовій війні. На жаль, у викладачів кафедр сольного співу й оперної підготовки не було єдності поглядів щодо обрання опер сучасних композиторів до репертуару оперної студії. Викладачі академічного вокалу вважали, що студентам важливіше співати класику, переважно, оперні творіння італійських композиторів. Позиція кафедри оперної підготовки ґрунтувалась на розумінні, з одного боку, значення класичних взірців для виховання співака-актора, з іншого ж – на необхідності як розширення кругозору молодих виконавців за рахунок вивчення партій із сучасних опер, так і напрацювання ними навичок виконан-



ня оперних творів композиторів ХХ ст., для яких характерним є значне ускладнення музичної мови.

Опера «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (1919 р., 4 дії, 10 картин з прологом, лібрето композитора за мотивами п'єси Карло Гоцці) для постановки студентським оперним театром була запропонована І. А. Ривіною 1989 року до 50-річного ювілею оперної студії. Новаторський музично-сценічний орpus композитора ХХ століття, «опера-феєрія» [2, с. 9], в якій синтезуються гротеск і лірика, ускладнені ритмоформули й хроматизовані вокальні партії, була схвально сприйнята викладачами обох кафедр. За спогадами Л. Кучер, це було чи не вперше за роки існування оперної студії, коли позитивна оцінка сучасної опери була одноставною. Великого значення набула підтримка завідувача кафедри сольного співу, заслуженого діяча мистецтв України, професора Т. Я. Веске. Окрім того, студенти сприйняли оперу С. Прокоф'єва із захопленням, що згодом виявилось у їх активному прагненні брати участь у постановці «Любові до трьох помаранчів», що здійснювалась вперше в Україні.

На спільному засіданні кафедр сольного співу та оперної підготовки були обговорені кандидатури студентів на партії в опері та ухвалено такі призначення: В. Попова на партію Принца, О. Дурсенева та В. Стеценко – на партію Кларіче, Л. Карпуніну та М. Чиженко – на партію Фата Моргани. На роль Труффальдіно були призначені О. Карелов, І. Корнатовський, С. Цупіков, на партію Панталоне – М. Маркович і С. Стільмашенко. Навіть не повний перелік студентів, що брали участь у постановці, дає можливість зрозуміти, наскільки сильним був склад студентів кафедри сольного співу того часу. Адже В. Попов став солістом оперних театрів Чехії, О. Дурсенева – солісткою Великого театру, С. Стільмашенко – солістом Grand Opera, а М. Чиженко – заслужена артистка України, що працювала солісткою ХНАТОБу, нині – доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки, працює як викладач і режисер оперної студії («Запорожець за Дунаєм»). Партії зі студентами вивчили концертмейстери кафедри Н. Мінц, О. Ровная, Т. Калугіна, Н. Зимогляд, Т. Єфімова, С. Білокур під керівництвом головного концертмейстера оперної студії, старшого викладача кафедри оперної підготовки Л. Кучер, нині кандидата мистецтвознавства, професора.

А. В. Калабухін на засіданні кафедри оперної підготовки провів прослуховування оперного клавіру, визначаючи купюри, темпи, штрихи. Темпова інтерпретація є надзвичайно важливою частиною загальної трактовки опери, тому А. В. Калабухін не тільки ретельно вивчав ремарки композитора, але й, за його словами, проспівував сольні епізоди для віднайдення максимально природного для виконавців темпу. Взагалі, у період самостійного вивчення партитури, розшифровки авторського нотного тексту Маєстрові притаманна, так би мовити, творча прискіпливість, яка сприяє створенню інтерпретації, максимально адекватної задуму композитора. І. А. Ривіна разом з художником Т. Медвідь представили для обговорення макет, який отримав одностайну позитивну оцінку. Розуміючи важливу драматургічну роль хорового чинника в опері С. Прокоф'єва, режисер призначила зустріч хормейстеру. Як згадує Н. А. Белік-Золотарьова, І. А. Ривіна на зустрічі не просто обговорювала функціональне навантаження окремих персонажів, що їх втілюють на сцені артисти хору – ліриків (сопрано й тенори), коміків (тенори), трагіків (баси), пустоголових (альти й баритони), медиків (тенори й баси), чортенят (баси), придворних (мішаний склад хору), – але й на аркуші паперу накреслила і роз'яснила сценографію кожної сцени за участю хору. Таким чином, усіма спів-постановниками, включаючи концертмейстерів кафедри, що здійснювали вивчення партій зі студентами, була проведена попередня робота, що сприяла підготовці до репетиційного процесу. Для втілення образів диваків рішенням кафедри були обрані студенти підготовчого факультету, з якими працювала концертмейстер Л. Рябцева. Це рішення базувалося на розумінні того, що кількість артистів в хоровому колективі оперної студії коливалася від 35 до 40 осіб, що не давало змоги виокремити групу в 5 тенорів та 5 басів (за ремаркою композитора) для створення образів диваків.

Виконавська концепція А. В. Калабухіна та І. А. Ривіної будувалася на розумінні музично-сценічного opus'у С. Прокоф'єва як втілення, з одного боку, форм умовного театру, з іншого – як вирішення проблеми сутності мистецтва, театралізованої відповіді на питання, яким воно має бути. Режисерська версія І. Ривіної передбачала супроводження основної дії оперного цілого паралельно, адже персонажі



прологу або активно втручалися у події, або коментували їх чи поспішали на допомогу героям, які потрапили в біду.

Наступні етапи постановочного процесу в оперній студії ніби й не відрізняються від оперного театру: співанки, оркестрові, мізансценні, оркестрово-сценічні репетиції, прогони і, нарешті, генеральна репетиція і прем'єра. Але у студентському оперному театрі на співанках і репетиціях диригент не тільки вибудовує структуру кожної окремої сцени, дії, досягає ансамблю між окремими виконавцями, хором та оркестром, але й працює з молодими співаками над звуковидобуванням, підкреслюючи значення поєднання головного й грудного регістрів у співі, опори дихання й ясного, виразного слова. Зауваження А. В. Калабухіна завжди були лаконічними, влучними, часто-густо образними, що сприяло творчому взаєморозумінню між професором і студентами – виконавцями сольних партій в такій складній опері, як «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва. Окрім того, репетиції відбувалися тільки у другій половині дня, бо зранку студенти були на лекціях, уроках з фаху, фортепіано і т. п.

І. А. Ривіна розпочала мізансценні репетиції, як тільки студенти вивчили партії, а хор під орудою Н. А. Белік-Золотарьової (помічник хормейстера Л. І. Бакуменко) здав увесь музичний матеріал опери диригенту-постановнику. Хоровий колектив блискуче справився з поставленими завданнями щодо ритмічного ансамблю, інтонаційної точності прокоф'євського тематизму, в якому загострені темо-інтонації, хроматизми поєднувалися зі складними ритмоформулами, інструменталізацією хорового чинника («завивання» чортенят). Найбільше А. В. Калабухіна вразила виразність слова у виконанні артистів хору, що було запорукою донесення смислу оперного твору до слухачів.

Репетиції І. А. Ривіної з молодими співаками вирізнялись не тільки роз'ясненнями щодо загального розвитку образу, але й конкретизацією поведінки персонажу в залежності від сценічних ситуацій, оскільки вона була визначним режисером, режисером-педагогом. Усвідомлюючи, що казковий сюжет композитор використав супроти штампів старої опери, І. А. Ривіна звернулась до принципу дієвого аналізу ролі. А працюючи з артистами хору, режисер давала акторські завдання практично кожному з них, бо розгалуженість хорового

колективу закладена в партитурі опери. І. А. Ривіна здійснювала постановку новаторського оперного шедевру С. Прокоф'єва, відкидаючи трафаретні сценічні ситуації відповідно до замислу композитора. Тому в її баченні опери «Любов до трьох помаранчів» переважали яскраве ігрове начало, пародія і гумор.

Оркестрові репетиції А. В. Калабухін проводив паралельно зі співанками та мізансценними репетиціями. І вже на перших оркестрово-сценічних репетиціях чітко вималювалися дві кульмінаційні зони у драматургічній лінії майбутнього спектаклю. Перша є результатом процесу одужання Принца всупереч його ворогам – Принцесі Кларіче, Леандру, Смеральдині – та завдяки співчуттю Короля Треф, Панталоне й Труффальдіно. Кульмінаційну зону (кінець першої картини II дії) розпочинав Труффальдіно, який викидав всі ліки за вікно і під звуки маршу ніс Принца на свято. Марш, що є символом життєвої енергії і лейтмотивом оперного цілого, у виконанні оркестру оперної студії звучав переконливо, яскраво. Вершина першої кульмінаційної зони – свято, на якому Принц сміється – одужує від меланхолії (друга картина II дії). Але за принципом контрасту перериває сцену веселощів страшне закляття Фата Моргани, що дає імпульс розвитку нової драматургічної лінії – пошуків Принцем нареченої. Розв'язка (друга кульмінація) настає в останній дії, знаменуючи перемогу над усіма перешкодами на шляху до щастя.

Підготовка ювілейного спектаклю відбувалась під керівництвом А. Калабухіна за ретельно продуманим графіком. Тому вже на прогонах стало очевидним, що комічна опера С. Прокоф'єва отримає у постановці студійців достойне втілення. Прем'єра спектаклю оперної студії відбулась 18 грудня 1989 року у приміщенні Палацу культури будівельників і стала яскравою подією мистецького життя Харкова, а згодом, після показу на телебаченні (запис здійснено 5 травня 1991 р.), і всієї України. І. Губаренко в рецензії зазначала: «В ювілейному спектаклі виявилось те, що завжди вирізняє справжнє мистецтво від підробки: гармонія музики і сценічної дії, закоханість колективу у твір Прокоф'єва <...>. Що найбільше захоплює у виставі “Любов до трьох помаранчів”: легкість, невимушеність виконання й та насолода, яку відчують усі учасники спектаклю. Адже без такої радості, що пере-



ходить від сцени до залу, не може творитися чудо театру й не зазвучить по-справжньому опера-феєрія С. Прокоф'єва» [2, с. 9].

Пропозиція 2001 року здійснити постановку визначного оперного твору – першої англійської опери «Дідона та Еней» Г. Перселла (1689, лібрето Н. Тейта за поемою Вергілія «Енеїда») – була спрямована на осягнення студентами барокової стилістики в оперному жанрі. І, за наявності обдарованих молодих виконавців, зокрема, О. Крамарєвої – нині народної артистки України, солістки Національної опери України, Ю. Пересади – солістки Харківської обласної філармонії, ця пропозиція була позитивно сприйнята педагогами кафедр сольного співу і оперної підготовки. До постановки був запрошений талановитий молодий режисер О. Коломійцев, а керівником була призначена досвідчений Майстер І. Ривіна. 19 листопада 2001 року в приміщенні Малого залу ХАТОБу ім. М. Лисенка відбулась прем'єра опери Г. Перселла, постановку якої присвятили 85-річчю Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Передував успішній прем'єрі чітко організований постановочний процес. А. В. Калабухін, розуміючи, що за жанром оперний твір Г. Персела наближається до опери-ораторії, разом з хормейстером Н. Белік-Золотарьовою (помічник Т. Карпова), детально обговорили роль хорового чинника в драматургії «Дідони та Енея», темпи, штрихи, динаміку. Особливу складність являли собою хори «Ho, ho, ho», «Haste, haste to town», а також хор, що отримав функцію фінального, завершення оперного цілого «With drooping wings». Хорове звучання вирізняли надзвичайно злагоджений ансамбль, як ритмічний, так і вокальний, яскраві динамічні нюанси – повнокровне *f* і проникливе *p*. Цікаве рішення щодо втілення драматургічної функції хору – коментатора подій – було знайдено О. Коломійцевим. Уніфікованість хору була підкреслена однаковими костюмами, що являли собою довгі накидки темного кольору з капюшонами. Артисти хору, що весь час знаходились на сцені, співаючи той чи інший хоровий номер, повертались обличчям до слухачів, в інших випадках – вони відвертались, зливаючись зі сценічним оформленням, виконаним художником К. Колісніченко. Створенню необхідного для втілення оперного шедеву Г. Перселла стилю прискіпливо присвятили свої заняття зі студентами, що виконували сольні партії,



концертмейстери кафедри оперної підготовки на чолі з Л. Кучер. Співанки з А. В. Калабухіним проводились вже після здачі партій солістами й хором колективом і набували значення майстер-класів Маєстро. Спів-постановники спектаклю здійснили колосальну роботу, націлену на дотримання барокової стилістики, досягнення розмаїття динаміки й штрихів, культури звука, виразності осмисленого слова.

Висновки. Як особливості постановочного процесу в оперній студії слід відмітити, насамперед, *синтез творчої й педагогічної спрямованості* в діяльності постановників спектаклів. Так, у студентському оперному театрі диригент на репетиціях не тільки вибудовує структуру оперного цілого, домагаючись ансамблю між виконавцями-солістами, хором та оркестром, але й працює зі студентами над технікою звуковидобування (диханням, дикцією, фразуванням) та емоційно-змістовним наповненням музики. Режисерські репетиції із молодими співаками також мають досить ясне педагогічне спрямування, включаючи детальні роз'яснення як щодо загальної лінії розвитку образу, так і щодо конкретних ситуативних подробиць поведінки персонажа в різних сценах опери. Невід'ємною частиною художньо-педагогічного процесу при створенні вистави оперної студії є і робота професійних колективів: хору та оркестру, яка допомагає студентові увійти до атмосфери справжнього оперного дійства. В розглянутих вище успішних виставах оперної студії ХНУМ хорове звучання (хормейстер Н. Белік-Золотарьова) вирізняли чудовий ансамбль, різноманітність динаміки, виразність слова, осмислена емоційність, одухотвореність. Оркестр під орудою А. Калабухіна та І. Вербицької природно підтримував молодих виконавців, а в сольних інструментальних епізодах виявляв темброву насиченість й повноту вираження музичної думки.

В підготовчій роботі над виставою слід звернути увагу на певні організаційні моменти, від яких залежить її успіх, а саме – складення чіткого графіку репетицій в залежності від зайнятості студентів на лекціях та наявності власного приміщення для оркестрово-сценічних репетицій, прогонів і вистав. З урахуванням достатньо обмеженої кількості подібних репетицій перед прем'єрою, а також навчальної направленості студентської оперної вистави, надзвичайно важливою



видається *координованість* дій усіх спів-постановників спектаклю (диригента, режисера, хормейстера, художника, костюмера та інших), які мають додержуватися загальної художньої ідеї твору, з'ясованої шляхом попереднього сумісного обговорення.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення етапів роботи диригента, спів-постановників, молодих співаків над оперним твором сприятиме розумінню специфіки постановочного процесу в оперній студії, осмисленню сутності виконавської інтерпретації оперного цілого й подальшій розробці теорії оперного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2011. 20 с.
2. Губаренко І. В. Молодіжний оперний. *Музика*. 1990. № 2. С. 9.
3. Ландо П. Б. К вопросу об авторском тексте в коллективном исполнительстве. *Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории*. Москва : МГК, 2005. С. 202–212.
4. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2006. 34 с.
5. Меньков А. Б. Дирижерское прочтение оперной партитуры – важнейший компонент оперного спектакля («Борис Годунов» М. П. Мусоргского в постановке Большого театра 1946–1948 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1988. 24 с.
6. Ткаченко Г. И. Музыкальная интонация в оперном спектакле и функции дирижёра в её раскрытии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. К., 1975. 29 с.

REFERENCES

1. Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Operno-khorova tvorchist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia: shliakhy rozvytku*



[*Opera-choral creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th century: ways of development*]. (Extended abstract of Candidate Thesis). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 20 [in Ukrainian].

2. Hubarenko, I. (1990). Molodizhnyi opernyi [Youth Opera]. *Muzyka – Music*, (2), 9 [in Ukrainian].

3. Lando P. B. (2005). K voprosu ob avtorskom tekste v kollektivnom ispolnitelstve [To the question of the author's text in collective performing]. *Monologi ob opernom iskusstve. K 70-letiyu opernogo teatra Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii – Monologues about opera art. To the 70th anniversary of the Opera House of the Moscow State Conservatory*. Moscow: MGK – Moscow State Conservatory, 202–212 [in Russian].

4. Makarenko, H. H. (2006). *Tvorchist dyryhenta v konteksti intehtyivnoho pidkhodu [Creativity of a conductor in the context of interactive approach]*. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Kyiv: National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, 34 [in Ukrainian].

5. Menkov, A. B. (1988). *Dirizherskoye prochteniyе opernoy partitury – vazhneyshiy component opernogo spektaklya («Boris Godunov» M. P. Musorgskogo v postanovke Bolshogo teatra 1946–1948 gg.) [The conductor's reading of the opera score is an essential component of the opera performance (“Boris Godunov” by M. P. Mussorgsky staged by the Bolshoi Theater in 1946–1948)]*. (Extended abstract of Candidate Thesis). Moscow: Moscow State Conservatory, 24 [in Russian].

6. Tkachenko, G. I. (1975). *Muzykalnaya intonatsiya v opernom spektakle i funktsii dirizhera v yeye raskrytii [Musical intonation in the opera performance and the functions of the conductor in its disclosure]*. (Extended abstract of Candidate Thesis). Kyiv: Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 29 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2018 р.



УДК 378.6 : 78] : 792.54 (477.83-25)

DOI 10.34064/khnum2-1408

Кучер Л. І.

ORCID 0000-0002-2081-1770

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

Діяльність оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка як учбового підрозділу у 1970–90-ті рр.

АНОТАЦІЯ ■ Діяльність оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка як учбового підрозділу у 1970–90-ті рр.

■ Стаття продовжує низку праць автора з вивчення історії освітньої діяльності в галузі оперного мистецтва в Україні. На основі архівних матеріалів відтворюються хронологія та особливості навчального процесу в оперній студії Львівської державної консерваторії (нині Львівської національної музичної академії) ім. М. В. Лисенка у важливий період становлення принципів її навчальної роботи з виховання оперного співака. Спираючись на власний багаторічний досвід педагога й дослідника, автор дає оціночні характеристики ролі кафедр солоспіву та оперної підготовки, задіяних у виховному процесі. Систематизовано матеріал з історії постановок оперної студії від її заснування до кінця минулого століття.

Робиться висновок, що такий навчальний підрозділ закладу вищої освіти, як оперна студія, має бути керованим кафедрою оперної підготовки, при цьому її діяльність має детально узгоджуватись із роботою кафедри сольного співу, педагоги якої є головними вихователями вокаліста. Недоліки, яких при цьому не уникнути, у такий спосіб переборюються завдяки розумному підходу до керування процесом оперної підготовки. ■ **Ключові слова:** оперна студія Львівської державної консерваторії, кафедра оперної підготовки, спектакль, сольний спів, співак-актор.



АННОТАЦИЯ ■ Деятельность оперной студии Львовской государственной консерватории им. Н. В. Лысенко как учебного подразделения в 1970–90-е гг. ■ Статья продолжает ряд работ автора по изучению истории образовательной деятельности в области оперного искусства в Украине. На основе архивных материалов воссоздаются хронология и особенности учебного процесса в оперной студии Львовской государственной консерватории (ныне Львовской национальной музыкальной академии) им. Н. В. Лысенко в важный период становления принципов её учебной работы по воспитанию оперного певца. Опираясь на собственный многолетний опыт педагога и исследователя, автор даёт оценочные характеристики роли кафедр сольного пения и оперной подготовки, задействованных в воспитательном процессе. Систематизирован материал по истории постановок оперной студии от её основания до конца прошлого века.

Делается вывод, что такое учебное подразделение высшего учебного заведения, как оперная студия, должно быть управляемо кафедрой оперной подготовки. При этом её деятельность необходимо детально согласовывать с работой кафедры сольного пения, педагоги которой являются главными воспитателями вокалиста. Недостатки, которые при этом неизбежны, таким способом преодолеваются благодаря разумному подходу к управлению процессом оперной подготовки. ■ **Ключевые слова:** оперная студия Львовской государственной консерватории, кафедра оперной подготовки, спектакль, сольное пение, певец-актёр.

ABSTRACT ■ Kucher L. I. Activity of the Opera Studio under Lviv State Conservatory named after M. V. Lysenko as a training subdivision in 1970–90s.

■ **Background.** This article continues a series of works by the author on the study of the history of educational activities in the field of opera art in Ukraine. On the basis of archival materials, the chronology and features of the educational process in the Opera Studio of the Lviv State Conservatory named after M. V. Lysenko (now the Lviv National Music Academy) are recreated in the important period of formation of the principles of studio working on the education of an opera singer. Relying on his own many years of experience as a teacher and a researcher, the author gives estimates of the role of the departments of solo singing and opera training of the Conservatory involved in the educational process.



The material on the history of the Opera Studio performances from its foundation to the end of the last century has been systematized.

The results of the study. From the time of the Opera Studio foundation under the Lviv State Conservatory named after M. V. Lysenko, the artistic oversight of this training subdivision was belonging the teachers of the Solo Singing Department. The lack of creative contact between two departments of the vocals faculty, the Solo Singing and the Opera Training Departments, was leading to the shortcomings in education of opera singers.

Due to the impossibility to cover all senior students with practical training in performances, they were engaged in fragments of opera in opera classes. To the end of 1973 the separate best pieces of the opera classes was shown several times, using different stages and concert venues. However, O. Hrytsak, who was appointed the Head of the department of Opera Training in the end of academic year 1973–74, resolved that the opera classes will only be focused on junior students of the Conservatory, as per curriculum. With his appointed the new round of Opera Studio's activity started.

Ukraine's Honored Arts Worker Oleksandr Hrytsak (1924–2001) joined to Opera Training Department in the position of senior lecturer. Prior to joining the Conservatory, O. Hrytsak worked as a conductor in Lviv Opera Theater, where he released tens of opera and ballet performances. He managed to establish a creative atmosphere in the teachers' team. When educating an actor singer, O. Hrytsak believed his main task is to teach him/her a self-guided work, since no further growth can be possible for a young musician without such a habit. While working at the studio, O. Hrytsak staged the numerous pieces of West European and national classics, having contributed a lot to popularization of modern music ("Anna Snegina" by V. Agafonnikov, "Mususi" by O. Taktakishvili, "The Dawns Here Are Quiet" by K. Molchanov...). In his article entitled "Both Vocalist and Actor" published in "Muzyka" ("Music") journal (1985, no. 4), the author displays his deep knowledge of modern education's focus on training of actor singers at opera training departments of higher musical schools. His belief that vocals students should not only master a spectrum of vocal and stage skills, but general culture as well, seems relevant to us. O. Grytsak recommended thorough elaboration of "Speech Culture", "Dance" and "Stage movement" curricula.

In 1977, a 5th-year student I. Kushpler (later People's Artist of Ukraine) was chosen to play the part of Don Giovanni in the opera by W. Mozart.



The performance was shown two times during the year with no further shows in the next year. This was a vivid example of how the absence of full-time soloist results in rare demonstration of opera performances of the Studio.

It educational practice of Lviv Opera Studio used to happen that working on some performance made it entirely impossible to work on other ones, though it was emphasized that the attainment of high results of operation requires increase in the number of performances. For example, in 1977, during rehearsals of “Ten Days That Shook the World” opera by M. Karminsky, wherein the students’ choir and Opera Studio orchestra participated, no performances were shown of the Studio. Sure, such a practice cannot be deemed a good training.

But as early as in academic year 1979–80, at the joint meetings of solo singing and opera training departments, their teachers expresses the opinion that the level of professional training in the Opera Studio grew considerably versus prior years. Fifteen performances were shown during that year, with “Nocturne” by M. Lysenko and “Sotnyk” by M. Verykivsky (conductor O. Hrytsak, director O. Huy) having been renewed. The repertoire continued extending with new pieces – “Zagrava” by A. Kos-Anatolsky, “Mususi” by O. Taktakishvili. Among that period’s prominent interpretations, one can mention the “Iphigenia in Tauris” by K. Stetsenko commemorating its author’s 100th jubilee, with further TV version release (1982). Since 1985, “Zaporozhets za Dunayem”, the opera by S. Hulak-Artemovsky returned to the studio’s repertoire. In 1989, the Opera Studio staged “Kupalo”, opera by A. Vakhnyanin, which is Western Ukraine’s first musical piece based on opera drama principle, as revised by M. Skoryk (conductor O. Hrytsak, stage director F. Strygun). The opera was chosen by the Studio to celebrate the 50th anniversary of Ukrainian lands’ reunion and Lviv State Conservatory foundation. The performance was broadcast on Ukrainian radio.

Being the leader of talented and experienced experts such as directors V. Dubrovsky, O. Huy, A. Lymerev, choirmaster M. Telishevsky, O. Hrytsak fruitfully conducted the education of young actors. Despite pecuniary burdens, each year the studio staged new performances, in which vocals students acquired their professional experience. He revived the studio’s activity, having tuned up the regular practical training of the vocal department students.

Summing it up, it is fair to say that O. Hrytsak’s management of the department allowed boosting discipline and regularity of training of opera singers and revived the Opera Studio under Lviv State Conservatory. However, the lack



of material resources (the need for the rental of premises for rehearsals, lack of singer staff for performances etc.) and creative misunderstandings between the departments of the Conservatory engaged in operatic training were becoming the cause of some flaws in the organization of the educating process of the opera singers. In the same time, one cannot but highlight such a positive factor in Lviv Opera Studio activity, as its constant addressing to the heritage of Ukrainian composers. ■ **Key words:** Opera Studio under Lviv State Conservatory, opera training department, actor singer, performance.



Від початку заснування оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка творча ініціатива з її художнього керівництва була зосереджена в руках педагогів кафедри сольного співу. Відсутність творчого контакту між двома кафедрами вокального факультету, кафедрою оперної підготовки та кафедрою сольного співу, приводила до недоліків у виховній роботі з підготовки оперного співака.

У 1972–74 навчальних роках було показано тільки шість вистав оперної студії. Через неможливість охопити всіх студентів старших курсів виробничою практикою у виставах їх займали в уривках, що ставились в оперному класі. На зимовому показі роботи оперного класу в кінці 1973 р. були висунуті уривки з опер «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Фауст» Ш. Гуно, «Чіо-чіо-сан» Дж. Пуччіні, пролог до «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Віндзорські кумушки» О. Ніколаї, «Служанка-пані» Дж. Перголезі. На кафедрі винесли рішення окремі кращі роботи оперного класу показувати декілька разів, використовуючи можливість виступу на різних сценічних і концертних площадках. Однак, призначений в кінці 1973–74 навчального року завідуючим кафедрою оперної підготовки О. Грицак ухвалив, що оперний клас буде орієнтуватися тільки на студентів молодших курсів згідно з учбовим планом.

Диригент, заслужений діяч мистецтв України, професор *Олександр Теодорович Грицак* (1924–2001) багато років відіграв велику роль у вихованні оперних співаків у Львівській оперній студії. О. Грицак був зарахований на кафедру оперної підготовки на почат-



ку 1971–72 навчального року на посаду старшого викладача. До переходу в консерваторію працював у Львівському оперному театрі, де ним були підготовлені десятки оперних вистав і балетів – «Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Таємний шлюб» Д. Чимарози, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Травіата» Дж. Верді... Вже в перший рік роботи О. Грицак виявив себе талановитим музикантом, активним членом кафедри з гарною перспективою, за характеристикою колег. Йому вдалося налагодити на кафедрі успішність, створити творчу атмосферу в педагогічному колективі. Виховуючи співака-актора, О. Грицак вважав своїм головним завданням навчити його самостійно працювати, бо без цього неможливе подальше творче зростання молодого музиканта. За роки праці в студії О. Грицак здійснив велику кількість постанов творів української, російської та західноєвропейської класики, багато зусиль доклав до популяризації сучасної музики – поставив «Анну Снегіну» В. Агафоннікова, «Мусусі» О. Тактакішвілі, «Зорі тут тихі» К. Молчанова... Своїми виступами в пресі О. Грицак сприяв популяризації діяльності Львівської оперної студії. Маються на увазі його статті в газеті «Культура і життя» (24.04.1983) «Починаємо зі студії» та журналі «Музика» (1985, № 4) «І вокаліст, і актор». В останній автор виявляє глибоке знання навчального процесу з підготовки співаків-акторів на кафедрах оперної підготовки музичних вузів. Його думка про те, що студенту-вокалісту треба оволодіти не тільки арсеналом вокально-сценічних засобів, а й загальною культурою, вважається нам дуже актуальною. О. Грицак рекомендує детально розробити програму з предметів «Культура мови», «Танець», «Сценічний рух», збільшивши кількість годин, і внести корективи, продиктовані часом.

До 30-річчя звільнення України від німецьких загарбників кафедру був запланований ряд святкових концертів з відповідною тематикою, підготовлених силами студентів, викладачів, хору і оркестру оперної студії. Така форма роботи дуже характерна для Львівської студії тих часів: друкуються кольорові афіші, займається багато часу для репетицій цих концертів. Насправді ж, здається, це зовсім зайві



зусилля викладачів, бо відривають і їх, і студентів від проходження практики в виставах оперної студії, від безпосередньої роботи з підготовки нових партій для свого професійного становлення.

У 1975–76 навчальному році студенти проходили практику у спектаклі оперної студії «Травіата» Дж. Верді (диригент О. Грицак, режисер О. Гай) та спектаклі оперного театру «Євгеній Онегін» П. Чайковського (диригент І. Лацанич, режисер В. Тітов). В ролі Онегіна виступив студент четвертого курсу І. Кушплер. В документах кафедри відзначається, що спектаклі «Травіати» (і в першому, і в другому семестрах) пройшли на «дуже низькому рівні». Режисеру-постановнику, в. о. професора О. Гаю було доручено допрацювати виставу. Професор сольного співу П. Кармалюк бачить причину сценічної безпорадності студентів у виставі в тому, що непрофесійно ведеться робота в оперному класі. Старший викладач І. Лацанич вважає основною причиною невдачі те, що випускники не володіють своїми головами. Тобто, кожна з кафедр у невдачах студентів обвинувачує іншу кафедру. Однак, в тому, що студенти не володіють своїм голосовим апаратом, винуваті, безумовно, їх педагоги з сольного співу. З іншого боку, невміння володіти стилями треба приписати викладачам кафедри оперної підготовки, які через обмеженість і однобічність репертуару студії не можуть навчити цьому своїх студентів.

В 1977 р. Львівська оперна студія здійснила сміливий експеримент – 10 січня відбулась прем'єра опери В. Моцарта «Дон Жуан» (диригент І. Лацанич, режисер В. Дубровський). Виставу було обрано з розрахунку на виконавця партії Дон Жуана – студента 5 курсу І. Кушплера, згодом, Народного артиста України і соліста Львівського оперного театру. В попередньому навчальному році він успішно дебютував в партії Онегіна в опері П. Чайковського. Весь перший семестр робота студії була зосереджена на постановці опери «Дон Жуан», в результаті – вистава пройшла за рік два рази, а в наступному році вже не поновлювалася. Це наочний приклад того, як через відсутність штату солістів вистави ідуть дуже рідко, тільки для виставлення екзаменаційних оцінок. Всього за 1976–77 навчальний рік пройшло сім вистав («Євгеній Онегін» і «Травіата»), що дуже мало для повноцінного навчання студентів. Через достатньо високу платню за оренду

приміщення студенти не мали необхідної кількості репетицій. Це призводило до того, що педагоги солоспіву, бачачи недостатню підготовку своїх учнів, самовільно знімали їх з роботи в студії.

Траплялося, що в студії робота над якоюсь виставою повністю виключала роботу над іншими, хоча з метою покращання навчального процесу вказувалось на необхідність збільшити кількість вистав, максимально використовуючи можливості орендованого приміщення (засіданні кафедри 30.06.1973). Так, 1977 р. під час підготовки Львівським оперним театром опери М. Кармінського «Десять днів, які потрясли світ», де приймав участь учбовий хор і оркестр оперної студії, вистави в оперній студії не йшли. Тільки в другому семестрі був показаний «Севільський цирюльник» Дж. Россіні і друга дія «Цареві нареченої» М. Римського-Корсакова. Безумовно, повноцінним навчанням таку практику вважати не можна (кількість вистав явно недостатня для виробничої практики).

Але вже в 1979–80 навчальному році на сумісних засіданнях кафедр сольного співу і оперної підготовки педагоги висловлювали думку, що рівень фахової підготовки в оперній студії значно виріс порівняно з минулими роками. Протягом цього учбового року пройшло 15 вистав, були поновлені «Ноктюрн» М. Лисенка і «Сотник» М. Вериківського (диригент О. Грицак, режисер О. Гай). Репертуар продовжує поповнюватись новими назвами – «Заграва» А. Кос-Анатольського, «Мусусі» О. Тактакішвілі і, нарешті, до 40-річчя Великої Перемоги – «Зорі тут тихі» К. Молчанова.

В 1979 р. студія відзначала 20-річчя свого існування. Святкували два вечори. В перший вечір йшла урочиста частина і відбувся концерт. В другий вечір показували «Севільського цирюльника», в якому сольні партії виконували провідні артисти оперного театру – Л. Божко, В. Лужецький, А. Ліннік, Р. Вітошинський, Н. Свобода. На цей час Львівська оперна студія випустила 120 вокалістів, 35 з яких відзначені високими почесними званнями.

Серед визначних прочитань цього періоду – «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, приурочена до 100-річного ювілею її автора з подальшим створенням телеверсії (1982). З 1985 р. в репертуар студії знов увійшла опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм».



В 1989 р. було поставлено оперу А. Вахнянина «Купало» в редакції М. Скорика (диригент О. Грицак, режисер Ф. Стригун). Оперу студія обрала для святкування 50-річчя возз'єднання українських земель і створення Львівської державної консерваторії. «Купало» став першим на Західній Україні музично-сценічним твором, побудованим за принципом оперної драматургії. Автор відмовився від розмовних діалогів, замінивши їх розвиненими оперними формами. Патріотична ідея, волелюбні мотиви в значній мірі сприяли великому успіху постановки. Прем'єра відбулась 25 грудня 1989 р., була записана і транслювалась українським радіо.

Майже три десятиріччя заслужений діяч мистецтв України, професор О. Т. Грицак керував справою підготовки оперних співаків до професійної діяльності в театрі. Не дивлячись на матеріальні труднощі, студія щороку ставила нові спектаклі, в яких студенти-вокалісти набували професійного досвіду. Як завідуючий кафедрою оперної підготовки, О. Грицак зібрав навколо себе талановитих досвідчених фахівців – режисерів В. Дубровського, О. Гая, А. Лимерєва, хормейстера М. Телішевського, проводячи плідну роботу з акторського виховання молоді.

З метою популяризації української музики О. Грицак у якості диригента разом з режисером М. Лукавецьким 1993 р. поставили оперу Д. Січинського «Роксолана» – один з перших зразків оперного жанру на Західній Україні. Героїко-романтичний пафос, характерний для цієї опери, постановники, мабуть, відчували співзвучним сучасності. Не останню роль у виборі постановки «Роксолани» зіграла та обставина, що кращими її сторінками є чудові хори. Прем'єра опери відбулася 14 грудня і набула широкого резонансу у львівських аматорів музики і професіоналів.

В наступні роки Львівська оперна студія під керівництвом О. Грицака здійснила такі постановки: 26 травня 1993 р. – «Служниця-пані» Дж. Перголезі (реж. О. Гай); 29 березня 1995 р. – «Шукачі перлів» Ж. Бізе (реж. В. Дубровський); 21 лютого 1996 р. – «Таємний шлюб» Д. Чимарози (реж. І. Черниш); 24 травня 1997 р. – «Любовний напій» Г. Доніцетті (реж. В. Дубровський); 27 травня 1998 р. – «Севільський цирульник» Дж. Россіні (реж. А. Лимерєв).



Активну творчу діяльність розвинув і хор оперної студії, керований хормейстером М. Телішевським. Ним був підготовлений «Реквієм» В. Моцарта (прозвучав 24, 25 квітня 1998 р.) та концерт духовної музики.

Участь студентів у фестивалях, оглядах, конкурсах, за думкою викладачів оперної студії, допомагає художньому зростанню учнів, розширюючи їх творчий діапазон. І все це сприяє головному призначенню студії – вихованню співака-актора, підготовці його до виходу на професійну сцену. Саме тому Львівська оперна студія з 10 по 19 листопада 1992 р. приймала участь у фестивалі оперних вистав в Києві з оперою А. Вахнянина «Купало», а з 12 по 19 листопада 1997 р. – у фестивалі ім. Адама Дідури у м. Сяноку (Польща) з оперою Г. Доницетті «Любовний напій», «Реквіємом» В. Моцарта та концертом духовної музики.

Результатом плідної виховної роботи Львівської оперної студії стало те, що в Львівському академічному театрі опери і балету з 1990 р. працює багато вокалістів-випускників: М. Рудь (лауреат Міжнародного конкурсу), М. Загорулько (лауреат Міжнародного конкурсу), С. Годлевська (лауреат Міжнародного конкурсу), О. Юркевич, А. Бенюк, В. Войтко, Н. Кулигона. Випускник С. Магера (лауреат Міжнародного конкурсу) стає солістом Київської національної опери, А. Шкурган (лауреат Міжнародних конкурсів) – солістом Битомської опери (Польща), О. Бень – солістом оперного театру в м. Кошиці (Словакія).

В оперній студії проходили навчально-виробничу практику і студенти диригентського факультету Львівської консерваторії оперно-симфонічного профілю. З 1990 р. її випускники-диригенти працюють з рядом творчих колективів: В. Плоскіна, лауреат Національного конкурсу ім. С. Турчака (перша премія) – диригентом Київської національної опери і національного симфонічного оркестру; А. Смірнов – головним диригентом Волгоградського театру опери та балету; В. Гарбарук – диригентом Львівського академічного театру опери та балету; В. Бондаренко – диригентом Чернівецького симфонічного оркестру; А. Юркевич – диригентом Львівського академічного театру опери та балету; Я. Колесса – диригентом симфонічного оркестру



Львівської державної філармонії; Б. Геравенко – головним хормейстером Львівського академічного театру опери та балету; І. Догович – диригентом опери в м. Кошиці (Словакія); М. Криль, С. Черняк – стажуються в Українському Національному симфонічному оркестрі¹.

Підводячи підсумки, зауважимо, що з початку заснування творча ініціатива художнього керівництва Оперної студії Львівської державної консерваторії деякі роки зосереджувалась в руках педагогів кафедри сольного співу. Режисер О. Гай і диригент І. Лацанич, що керували кафедрою оперної підготовки значний час, були сумісниками, і це вже само по собі обмежувало їх діяльність. З тієї пори, як кафедру очолив О. Грицак, покращилась дисципліна і підвищилась регулярність виробничої практика студентів вокального факультету. О. Грицак значно пожвавив діяльність студії як студентського оперного театру. Але за умов постійної відсутності матеріальної бази (репетиційних приміщень, штату солістів) і функціонування студії як учбового підрозділу консерваторії, не завжди повноцінно вирішуються питання виховання оперних співаків (бувало, що дипломники екзаменувалися в уривках з опер або виступали у виставах занадто мало). З іншого боку, не можна не наголосити на такому позитивному факторі в роботі Львівської оперної студії, як постійне звернення до доробку українських композиторів.

Додаток

Репертуар оперної студії

Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка

16.11.1959 р.: – відкриття студії. Одноактні опери «Ноктюрн» М. Лисенка, «Сотник» М. Вериківського (дир. М. Лобанов, реж. О. Гай, Я. Гречнев), «Вечорниці» П. Ніщинського (дир. М. Лобанов, реж. О. Гай, Я. Гречнев).

15.03.1960 р.: «Алеко» С. Рахманінова (дир. М. Лобанов, реж. О. Гай).

¹ Дані наведені станом на висвітлюваний період. У майбутньому названі музиканти успішно продовжували свою кар'єру і в інших колективах, здобуваючи почесні звання й нагороди.



- 16.11.1960 р.: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського в музичній редакції С. Людкевича (дир. М. Лобанов, реж. В. Шевченко).
- 16.10.1961 р.: «Викрадення з сералю» В. Моцарта (дир. М. Лобанов, реж. О. Гай).
- 20.11.1962 р.: «Тарас Бульба» М. Лисенка (дир. М. Лобанов, реж. О. Горчинський).
- 6.05.1963 р.: «Травіата» Дж. Верді (дир. М. Лобанов, реж. О. Гай).
- 21.05.1964 р.: «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (дир. М. Лобанов, реж. В. Тітов).
- 11.05.1965 р.: «Чіо-чіо-сан» Дж. Пуччіні (дир. М. Лобанов, реж. В. Тітов).
- 6.12.1965 р.: «Тихий Дон» І. Дзержинського (дир. М. Лобанов, реж. О. Горчинський).
- 1966 р.: «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова (дир. І. Лацанич, реж. О. Гай).
- 13.03.1967 р.: «Заграва» А. Кос-Анатольського (дир. І. Лацанич, реж. В. Тітов).
- 3.10.1967 р.: монтаж опери «Жовтень» В. Мураделі (дир. Н. Плаксюк, реж. Р. Ашкіназі).
- 19.05.1970 р.: «Русалка» О. Даргомижського (дир. І. Юзюк, реж. В. Жовтюк).
- 25.11.1971 р.: «Євгеній Онегін» П. Чайковського (дир. Ю. Балух, реж. В. Тітов).
- 24.04.1972 р.: «Травіата» Дж. Верді (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).
- 11.12.1972 р.: «Мілана» Г. Майбороди (дир. Ю. Балух, реж. О. Гай).
- 20.05.1974 р.: «Севільський цирульник» Дж. Россіні (дир. О. Грицак, реж. В. Тітов).
- 24.11.1975 р.: «Травіата» Дж. Верді – поновлення вистави (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).
- 10.01.1977 р.: «Дон Жуан» В. Моцарта (дир. І. Лацанич, реж. В. Дубровський).
- 17.12.1978 р.: «Алеко» С. Рахманінова (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).
- 5.04.1979 р.: «Ноктюрн» М. Лисенка (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).
- 24.04.1980 р.: «Іоланта» П. Чайковського (дир. О. Грицак, реж. В. Дубровський).



12.01.1981 р.: «Заграва» А. Кос-Анатольського – поновлення вистави (дир. І. Лацанич, реж. В. Тітов).

2.04.1981 р.: «Пригоди шлюбної ночі» Ж. Оффенбаха (дир. і реж. І. Лацанич).

3.05.1982 р.: «Таємний шлюб» Д. Чимарози (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).

23.05.1982 р.: «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка (дир. І. Лацанич, реж. В. Тітов).

28.02.1983 р.: «Мусусі» О. Тактакішвілі (дир. О. Грицак, реж. В. Дубровський).

20.07.1983 р.: «Ноктюрн» М. Лисенка – поновлення вистави (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).

27.05.1984 р.: «Іоланта» П. Чайковського – поновлення вистави до 25-річчя оперної студії (дир. О. Грицак, реж. В. Дубровський).

8.04.1985 р.: «Зорі тут тихі» К. Молчанова (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).

29.05.1986 р.: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).

30.05.1986 р.: «Травіата» Дж. Верді (дир. О. Грицак, реж. В. Дубровський).

25.02.1987 р.: «Алеко» С. Рахманінова (дир. О. Грицак, реж. В. Тітов).

25.12.1989 р.: «Купало» А. Вахнянина в редакції М. Скорика – до 50-річчя возз'єднання українських земель і утворення Львівської державної консерваторії (дир. О. Грицак, реж. Ф. Стригун).

26.05.1993 р.: «Служниця-пані» Дж. Перголезі (дир. О. Грицак, реж. О. Гай).

14.12.1993 р.: «Роксоляна» Д. Січинського (дир. О. Грицак, реж. М. Лукавецький).

29.03.1995 р.: «Шукачі перлів» Ж. Бізе (дир. О. Грицак, реж. В. Дубровський).

21.02.1996 р.: «Таємний шлюб» Д. Чимарози (дир. О. Грицак, реж. І. Черниш).

24.05.1997 р.: «Любовний напій» Г. Доніцетті (дир. О. Грицак, реж. В. Дубровський).

27.05.1998 р.: «Севільський цирульник» Дж. Россіні (дир. О. Грицак, реж. А. Лимерєв).



ЛІТЕРАТУРА

1. Львівський держ. архів, ФР-2056, оп. 1, спр. 376, спр. 415, спр. 541, спр. 634, спр. 678.
2. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 28 с. Т. 2. 200 с.

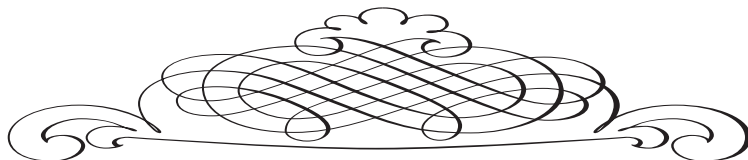
REFERENCES

1. Lvisvskii derzh. arkhiv [Lviv State Archive]. Registr. fund-2056, inv. 1, cases no. 376, no. 415, no. 541, no. 634, no. 678 [in Ukrainian].
2. Mazepa, L. & Mazepa, T. *Shlyakh do muzychnoi akademii u Lvovi* [The path to the Musical Academy in Lviv], (vols. 1–2). Lviv: SPOLOM, 2003. Vol. 1, 288. Vol. 2, 200 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 9.12.2018 р.



Розділ 3



Сьогодення музичного тексту: стилістика, інтерпретація, методологія

УДК 78.07 : 781.6 : 781.7

DOI 10.34064/khnum2-1409

Щетинський О. С.

ORCID 0000-0001-9576-1061

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

Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі

АНОТАЦІЯ ■ **Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі.** ■ В статті аналізується співвідношення авторських складників із запозиченнями. На прикладах з музики А. Берга і А. Шнітке показується їхня наявність на різних рівнях форми, пояснюється явище композиторської «недооцінки» власного авторства, що спостерігається, зокрема, в коментарях Шнітке, які він додав до своєї «Сюїти у старовинному стилі». порушене питання впливу стилістичних запозичень на мистецьку цінність твору і ступінь його популярності серед виконавців і публіки. Розглянуті сумнівні стереотипи прояву у творі «авторського слова» – елемента, що, на думку автора статті, присутній в музиці завжди, хоча й проявляється або безпосередньо (рисиндивідуального авторського стилю), або у виборі, редукції та поєднанні «чужих» складників



і композиційних прийомів. Показана незалежність «авторського висловлювання» від характеру музики й типу звукових образів. ■ **Ключові слова:** авторське, запозичене, стилістика, стилізація, індивідуальне, сюїта, осучаснена старовина.

АННОТАЦИЯ ■ Щетинский А. С. Своё и чужое: соотношение авторского и заимствованного в современном музыкальном сочинении.

■ В статье анализируется соотношение авторских и заимствованных составляющих. На примерах из музыки А. Берга и А. Шнитке показано их наличие на разных уровнях формы, поясняется явление композиторской «недооценки» собственного авторства, наблюдаемое, в частности, в комментариях Шнитке, сделанных им к своей «Сюите в старинном стиле». Затронут вопрос влияния стилевых заимствований на художественную ценность сочинения и степень его популярности среди исполнителей и публики. Рассмотрены сомнительные стереотипы проявления в сочинении «авторского слова» – элемента, который присутствует в музыке всегда, хотя и проявляется либо непосредственно (черты индивидуального авторского стиля), либо в выборе, редукции и сочетании «чужих» составляющих и композиционных приемов. Показана независимость «авторского высказывания» от характера музыки и типа звуковых образов. ■ **Ключевые слова:** авторское, заимствованное, стилістика, стилізація, індивідуальне, сюїта, модернізована старина.

ABSTRACT ■ Shchetynsky O. S. Original and borrowed: correlation of the author's and referred elements in modern musical work.

■ The phrase “author’s speech” the most frequently uses in musicological texts without exact definition but rather as a metaphor. However, its senses are not clear enough. The correlation of original and “borrowed” elements in music work also needs clarification. **The objective of this article** is to analyze the role of the author’s and borrowed elements, as well as their impact on artistic value of musical work on the examples of creativity by the composers of the XX century.

Some examples of the “author’s speech” do not show any problem, as we clearly feel, when exactly the author suggests his/her personal commentary to the “events” that were depicted before. Among these are the sorrow solos of wind instruments in the symphonies by Dmitry Shostakovich, which he usually



introduced after tragic culminations or the D minor orchestral interlude before the last episode of “Wozzeck” by Alban Berg. The author himself characterizes this interlude as the “author’s speech” directed to the audience, which represents the humankind.

However, episodes of similar character (author’s “direct speech”) are not obligatory in music. Huge number of works by Shostakovich, Berg and other authors does not include them. Certainly, this does not mean they lack the “author’s speech”. While identifying this element in the piece, it is important to reject the stereotype to bind it with slow music of certain character (meditative, melancholic, sorrow, festive, solemn, etc.). In the same time, although such connotations sometimes are working, the faster episodes of another nature, with thematic contrasts and intensive development, should not be associated only with dramatic quasi-theatrical action. The author cannot avoid various emotions (doubt, trouble, uncertainty, protest, searching for a decision, multivalency of reaction, and many others), which definitely will be reflected in his/her piece and will producing a music of very different kinds. If we consider the music work in technical aspects, we find the combination of individual and “borrowed” elements at all levels of the compositional structure. So, we may conclude *the author’s individuality manifests itself everywhere*, and the meditative episodes do not enjoy any priority in comparison to episodes of another figurative character and type of movement.

“Suite in the old style” for violin and piano (harpsichord) by Alfred Schnittke is a good example of such practice. In his dialogues with Dmitry Shulgин Schnittke characterizes this work as total stylization, except several tiny details. Nevertheless, the analysis of the piece reveals the more serious personal contribution. In addition to found by the researcher Olena Vashchenko harmonic and melodic elements that have their origin rather in the 20th century, the present article shows similar content in formal structure of the Suite and in part-writing of its polyphonic movements. Individual style reveals also in Schnittke’s choice of certain elements of “old styles” and their combination with the 20th century musical writing.

Why Schnittke ignored his real stylistic contribution and qualified his Suite lower than it deserved? The author of the article finds an explanation in the composer’s work of the late 1960s and early 1970s, when the Suite was composed. In those years, the main Schnittke’s phenomenon – poly-stylistic writing – was coined in such wide-scaled works as the First Symphony, Piano Quintet, Requiem

and others. Being occupied by these works that indicate his personality much stronger, Schnittke mentions just that feature of Suite, which stayed in his conscious as dominant, exactly stylization, so the explanation may be found in psychological field. Totally stylized piece would never become so popular and beloved both by the performers and the public as the Suite does. There is no reason to play and listen to pure stylization, when it is possible to have dealing with an original work. A listener and a performer are attracted by the combination of the original and stylized elements in the Suite, their interaction and flexible transition of one into other. This may be called as *“modernized antiquity”*. Due to this feature, the piece stays one of the most popular and wellknown works of the composer.

Conclusion. The importance of the original and “borrowed” elements does not depend directly on the quantity of these elements and even on the ratio between them. The author’s individuality may show itself in various aspects in the context of the dominating stylization. The creative power of the author depends, first of all, on the strength of the author’s personality and his/her ability to adapt somebody else’s achievements to his/her own tasks, to fill them with new content and to create a new context for them. In case of a positive answers to these challenges the author gets the ability to utilize somebody else’s idiom similar to his/her own, and a listener, a performer and a researcher get a reason to refresh in memory the poetic prophesy by Osip Mandelstam:

“... and will again the skald create somebody else’s song,
and he will utter her as if it will his own”.

■ **Key words:** original, borrowed, stylistics, stylization, individual, suite, modernized antiquity.



Постановка проблеми. Вираз *«авторське висловлювання»* найчастіше уживають в музикознавчій літературі без точного означення і навіть не у прямому смислі, а як метафору. Проте, його смисли далеко не завжди є очевидними. Так само потребують уточнення співвідношення свого і запозиченого (тобто «неавторського») в музичному творі. Чи завжди кількісне переважання першого над другим необхідне для появи твору високої мистецької цінності, а переважання другого над першим прирікає твір на невдачу? **Стаття має на меті з’ясувати**



роль «авторського» і «запозиченого», показати їхню неоднозначність на прикладах з музики ХХ сторіччя.

Деякі випадки «авторського слова» виглядають безпроблемними: ми ясно відчуваємо, коли у творі настає час для авторського «коментаря», змістовного узагальнення тих «подій», що їх автор щойно зобразив. До таких випадків можна віднести, наприклад, розлогі сумні монологи духових соло в симфоніях Шостаковича, що з'являються здебільшого після трагічних кульмінацій, або оркестрову ре-мінорну інтерлюдію перед останньою картиною «Воццека» Берга. В доповіді, виголошеній 3 березня 1929 р. перед прем'єрою «Воццека» в театрі міста Ольденбург, автор зазначає: «Перед заключною сценою <...> йде доволі розлогий оркестровий фрагмент. З драматичної точки зору це епілог після самогубства Воццека, *авторське висловлювання* [курсив наш – О. Щ.], що виходить за межі драматичної театральної дії, звернення до публіки, що репрезентує людськість» [2].

Проте подібні розділи не є обов'язковими, значна кількість творів і Шостаковича, і Берга, й інших збудована без такого «узагальнення». Та хіба в них слабше відчувається «авторське слово»?

В мистецтві звуків і звукових образів не так вже й легко довести, яку саме музику і що саме в ній варто уподібнювати (знову метафора!) до авторського висловлювання. Існує спокуса піти за неписаним правилом: пов'язати авторський голос із певним характером музики і певним типом руху. Йдеться про повільні частини або розділи урочистого, споглядально-меланхолійного чи журливого характеру, позначені єдністю тематизму й емоційного забарвлення. Аналогія цілком зрозуміла, оскільки апелює до ліричної поезії, де автор висловлюється «від першої особи» приблизно в той-таки спосіб. Натомість розділи або частини твору більш активного, дієвішого характеру, у швидшому темпі, із напруженим тематичним розвитком, контрастами, поєднанням кількох тем, частими образно-емоційними змінами ніби логічніше пов'язати з дією, театрально-драматичним розвитком, із зображенням, подієвістю, але аж ніяк не з авторським голосом.

Чи є в такому підході суперечність? Чому «слово автора» передбачає чітку образну визначеність цього «автора»? Адже можна легко уявити, що шкала його особистих емоцій не обмежується образністю

повільних частин циклу. Обличчя автора може бути дуже різноманітним. Його сумніви, тривоги, непевність, незгода і протест, пошук відповіді, зрештою, неоднозначність реакції і багато інших відтінків його психіки – все це не може не віддзеркалюватись у його творі, отже, потребуватиме дуже різноманітної палітри емоцій, характерів, темпів, типів руху. Якщо ж розглядати твір у технічно-композиційній площині, ми майже скрізь, на всіх рівнях форми, будемо бачити тісне переплетення «свого» і «запозиченого».

Спробуємо припустити, що авторське лице і «пряма мова» композитора проглядає у будь-якій його музиці. В цьому сенсі ліричні чи «споглядальні» розділи не матимуть жодного пріоритету перед усіма іншими. Навіть у відвертих і свідомих стилізаціях ми завжди почуємо голос автора, хоча суб'єктивно він прагнув лише відтворити чужу стилістику. І це цілком зрозуміле, бо від себе не втечеш, а надто у випадку сильної і сформованої мистецької особистості. Гарний приклад такої практики – «Сюїта у старовинному стилі» для скрипки і фортепіано (клавесина) А. Шнітке, що її автор сором'язливо називав «не своєю музикою»: «Произведение представляет собой откровенную стилизацию, под которой мне и расписываться неудобно. Во время исполнения этого произведения, когда меня вызывали, я даже не выходил.

– Почему?

– Потому, что оно не “мною”, что ли, написано – откровенная стилизация» [6: 61].

Проте аналіз твору показує, що, поряд із майстерно відтвореною класичною і бароковою стилістикою, тут є риси, притаманні саме Шнітке і відомі за його не стилізаторськими творами. Про це говорить і сам автор: «Форма традиционна, но в каждом номере есть по одной маленькой “кляксе” – “клякса” по отношению к старинному стилю. Например, в фуге – это синкопы – 3, 3, 2 – типичная танцевальная формула <...>, где-то есть секунды, не очень характерные трения голосов» [6: 61].

Дослідниця камерної музики Шнітке Олена Ващенко знаходить в гармонічній мові і мелодиці цього твору значно більше «авторських» складників, що виходять за межі класико-барокової стилістики. «В первой части <...> терпкие ноты, неожиданно вклинивающиеся в трезвучные гармонии, во второй части – откровенный выход



в 12-тонову сферу из D-dur и тритоновые мелодические ходы в кульминации (тт. 90–96). В двух темах внешне непритязательной “Фуги” таится тема креста: в качестве остова первой с заполненным ходом на ум. 7 и в откровенном, рельефном виде во второй из них с нарочито расширенными до двух октав скачками $e^1-h^2-c^3-dis^1$ (т. 50). А в кульминации пятой части, “Пантомимы”, на фоне гармонии D_7 у скрипки появляется диссонирующее ему созвучие $as^1-fis^2-g^2$ (т. 57), гармоническая “клякса”, звучащая в течение 10 тактов и нарушающая гармоничность образного мира этого финала. Поэтому и кода “Пантомимы”, наступающая после возвращения умиротворенной начальной темы (см. последние 8 тактов), не приносит утверждения просветленного тона, завершаясь малым D_6 » [4: 105–106].

Додамо, що аналіз й інших складників форми так само показує нетипові для «старовинної» стилістики (принаймні, в такій концентрації) риси. Останнє варійоване проведення двох тематичних ліній в першій частині (т. 66–72) має неквадратну будову (4+3 такти), що навіть посилюється в коді (від т. 73 до кінця частини): 3+3+2+3+4 такти. В поліфонічних частинах *всередині* синтаксично цілісної побудови змінюється кількість голосів (наприклад, в т. 50–51 і 59–60 другої частини, де раптово з’являється й одразу ж зникає додатковий підголосок). Якщо ж кількість голосів лишається незмінною, незалежно від синтаксичного поділу відбувається гнучкий перерозподіл функцій провідного, другорядного (але мелодично важливого) й супровідного голосів. Так, в т. 44 четвертої частини нижній голос миттєво, посеред проведення теми фуги у скрипки, втрачає тематичну насиченість і стає мелодично нейтральним гармонічним басом. Подібне явище сам Шнітке помітив у творах Шостаковича, а Інна Барсова знаходить в музиці Малера [1: 428].

Таким чином, авторський елемент присутній в Сюїті на різних рівнях – у дрібних деталях, в гармонії, поліфонії, фразуванні, принципах розробки тощо. Проявляється він як у типових саме для Шнітке елементах музичної мови, так і в його – авторському! – поєднанні класичних і барокових засобів із прийомами письма ХХ ст.

Чому композитор, висловлюючись про Сюїту, нібито применшує своє авторство? Одрозуміємо як несуттєвий в даному ви-

падку фактор людської скромності, оскільки такий інтелектуально потужний і культурно освічений композитор, як Шнітке, мав усі можливості об'єктивно оцінити власні здобутки. Про це свідчать його висловлювання про інші свої, і не тільки свої, твори (див., зокрема, [3]). Його слова про Сюїту були сказані через кілька років після її створення – років, наповнених інтенсивною творчістю, коли розвивався чи не головний феномен Шнітке – полістилістика, а з під його пера вийшли винятково своєрідні за концепцією й композиторською технікою опуси, що вимагали від автора величезної творчої концентрації – Перша симфонія, Фортепіанний квінтет, Реквієм. Саме таким сусідством можна частково пояснити авторську «необ'єктивність». Шнітке наголошує на тій рисі Сюїти, що відчувалася ним як домінуюча, – на «відвертій стилізації». Натомість, виразно авторські риси були витіснені з його свідомості роботою над новими творами, де композиторська індивідуальність проявилася набагато сильніше і масштабніше.

Зауважимо, що значна популярність Сюїти навряд чи зумовлена її «стилізаторством», бо навіщо грати чи слухати щось завідомо «вторинне», коли є «оригінал». І слухача, і виконавця приваблює в цьому творі радше співвідношення запозиченого і свого, їхня взаємодія і гнучкість переходу одного в інше, *осучаснена* старовина. Перший виконавець твору, скрипаль Марк Лубоцький, згадує: «Я став настаивать на том, от чего Альфред вначале решительно отказывался: объединить несколько номеров “барочного Шнитке” в Сюиту в старинном стиле для скрипки и фортепиано. Эти очаровательные пьесы вышли из печати несколько позднее и сразу стали чрезвычайно популярными. Тем не менее, Альфред <...> не воспринимает эти пьесы как свою музыку, короче говоря, он их стесняется. *Я его не понимал и часто вставлял Сюиту в свои программы*» (курсив наш – О. Щ.) [3: 250].

Отже, співвідношення у творі авторського і запозиченого не зводиться до пропорції оригінального й стилізованого. Авторське начало проявляє себе багатогранно, в тому числі там, де переважає стилізація. Його сила залежить не від кількості «свого» і «не свого» матеріалу у творі, а від потужності творчої особистості автора, від його



вміння адаптувати чужі здобутки до своїх потреб і наситити їх новим змістом, занурити в новий контекст. Тоді автор зможе користуватись чужою мовою як своєю, а слухач, виконавець і дослідник матимуть підстави згадати пророцтво Мандельштама:

«И снова скальд чужую песню сложит
И как свою её произнесет».

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва : Советский композитор, 1975. 496 с.
2. [Берг про «Воццека». Доповідь, проголошена 3.03.1929 в Ольденбурзі]. *Альбан Берг. Воццек* : Буклет. Большой театр, 24 ноября 2009 года. Москва : Театралис, 2009. С. 94.
3. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. Москва : Классика-XXI, 2003. 320 с.
4. Ващенко Е. В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 277 с.
5. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*: сб. ст. [ред.сост. Г. Орджоникидзе]. Москва : Советский композитор, 1967. С. 499–532.
6. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1993. 112 с.

REFERENCES

1. Barsova, I. (1975). *Simfonii Gustava Malera. [Symphonies of Gustav Mahler]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 496 [in Russian].
2. Berg pro «Vozzeka». Dopovid, proholoshena 3.03.1929 v Oldenburgi [Berg about “Wozzeck”. Lecture delivered on March 3, 1929 in Oldengurg] (2009). *Alban Berg. Wozzeck* : Booklet of the Bolshoy Theater for the premiere on November 24, 2009. Moscow: Teatralis, p. 94 [in Russian].



3. Ivashkin, A. V. (Ed.). (2003). *Besedy s Alfredom Shnitke [Dialogues with Alfred Schnittke]*. Moscow: Klassika-XXI, 320 [in Russian].
4. Vashchenko, O. V. (2016). *Kamerno-instrumentalnaya muzyka Alfreda Shnitke: printsipy kompozitorskogo myshleniya [Chamber instrumental music of Alfred Schnittke: principles of composer's thinking]* (Candidate Thesis). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 277 [in Russian].
5. Shnittke, A. (1967). Nekotorye osobennosti orkestrrovogo golosovedeniya v simfonicheskikh proizvedeniyakh D. D. Shostakovicha [Some peculiarities of the orchestral part-writing in symphony works by D. Shostakovich]. *Dmitriy Shostakovich: collection of articles*. G. Ordzhonikidze (Ed.). Moscow: Sovetskiy kompozitor, 499–532 [in Russian].
6. Shulgin, D. I. (1993). *Gody niezvestnosti Alfreda Shnitke. Besedy s kompozitorom [The years of the unknown of Alfred Schnittke. Dialogues with the composer]*. Moscow: GMPI im. M. M. Ippolitova-Ivanova, 112 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.



УДК 781.22 : 78.034 : 792.54'06

DOI 10.34064/khnum2-1410

Кордовська П. А.

ORCID ID 0000-0002-9955-6804

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

«Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері

АНОТАЦІЯ ■ Кордовська П. А. «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері. ■ Розглянуто специфіку функціонування музики доби Відродження у сучасному оперному творі на прикладі творчості італійського композитора С. Шарріно. До опери «Luci mie traditrici» композитор включає триголосну елегію К. Ле Жена «Qu'est devenu ce bel œil», яка, повторюючись протягом твору чотири рази, зазнає послідовних тембрових, фактурних та динамічних модифікацій. За допомогою даного ряду «дискретних варіацій» композитор моделює драматургічну лінію твору, оперуючи характерною для поставангардного мистецтва багатомірністю смислів та їх проєкцій. У результаті музичний текст XVI століття перестає бути репрезентантом «ренесансного міфу» та сприймається як символ вічної людської трагедії, втіленої у оперному творі С. Шарріно. ■ **Ключові слова:** С. Шарріно, опера кінця XX століття, музичне цитування, елегія, Ренесанс.

АННОТАЦИЯ ■ Кордовская П. А. «Luci mie traditrici» С. Шаррино: музыкальный текст эпохи Ренессанса в современной опере. ■ Рассматривается специфика функционирования музыки эпохи Возрождения в современном оперном сочинении на примере оперного творчества итальянского композитора С. Шаррино. В оперу «Luci mie traditrici» композитор включает трёхголосную элегию К. Ле Жена «Qu'est devenu ce bel œil», которая, повторяясь в произведении четыре раза, подвергается последовательным тембровым, фактурным и динамическим модификациям. С помощью



подобного ряда «рассредоточенных вариаций» композитор моделирует драматургическую линию произведения, оперируя характерной для поставангардного искусства многомерностью смыслов и их проекций. В результате музыкальный текст эпохи Возрождения перестаёт быть представителем «ренессансного мифа» и воспринимается современным слушателем как олицетворение вечной человеческой трагедии, воплощённой в оперном произведении С. Шаррино. ■ **Ключевые слова:** С. Шаррино, опера конца XX столетия, музыкальное цитирование, элегия, Ренессанс.

ABSTRACT ■ Kordovska P. A. S. Scharrino's «Luci mie traditrici»: the musical text of the Renaissance in the modern opera.

■ **Objectives.** This paper is concerned with the creativity of contemporary Italian composer S. Sciarrino, who is primarily famous as the author of numerous operas. Among the variety of issues, which deal with the studying of this topic, one of the most important is the interaction of the author's text and quotations from the compositions, which was created during previous eras. A similar creative approach connected with citation is the distinctive feature of S. Sciarrino's composer style. The goal of this paper is to reveal the specifics of S. Sciarrino's quotation method.

Methods. Research methodology is based on the unity of style, genre, intonation and system types of analysis. Furthermore, to reveal the specifics of Sciarrino's quotations method, we involved the concept of «deconstruction», which means understanding the musical text through destruction of stereotype or inclusion it in a new context.

Results. One of the most vivid examples of S. Sciarrino's quotations method is the opera "*Luci mie traditrici*" ("*My Treacherous Eyes*"), which is dedicated to the tragic life story of the Italian Renaissance composer Carlo Gesualdo di Venosa, the author of famous chromatic madrigals. Nowadays the story of Gesualdo's life is well known as a fascinating legend of beautiful, but tragic passion, adultery, betrayal and revenge.

Avoiding the quotation of the C. Gesualdo's madrigal, S. Sciarrino does not refuse of the idea of including the example of Renaissance music to the text of the opera at all. Composer chooses Elegy "*Qu'est devenu ce bel oeil*" ("*What has become of those lovely eyes*"), created for three voices by C. Le Jeune, French composer of XVI century. In Sciarrino's opera the Elegy is perceived as a symbol of lost love, and, at the same time, as an identifier of the historical epoch shown



in the opera. In the S. Sciarrino's opera "Luci mie traditrici" C. Le Jeune's Eley appears in the Prologue and in three instrumental Intermezzo, four times in total, gaining new qualities for each time. The fragments of the ancient chromatic tetrachord, on which the Eley is based, are the basis of the intonation vocabulary of all vocal parts of the opera.

In Prologue, the Eley is represented only by the single monodic upper voice, which is performed by non-personalized soprano behind the forestage. In the First intermezzo, following the scene of declaration of love between the main characters, the Duke and the Duchess, the Eley sounds already in the original three-voice texture, but in instrumental transcription. The Second intermezzo, following the scene of repentance of the Duchess, the Eley is perceived as a projection of the reflective consciousness of the Duke, who is tragically undergoing the betrayal of his beloved wife. The structure of the stanzas of the eley gradually begins to disintegrate. The sound is constantly interrupted by pauses in all voices that can be interpreted as the embodiment of the painfully excited consciousness of the Duke. In the Third Intermezzo, preceding the final scene of the Catastrophe, the melodic lines of C. Le Jeune's Eley are completely preserved, but the recognition of this theme is reduced to a minimum. The melody is dispersed among the parties of various instruments and consists of separate «isolated sounds», which, by the definition of M. Cesari, is the smallest structural element of the musical vocabulary of S. Sciarrino.

Overall conclusions. C. Le Jeune's Eley in S. Scarrino's opera "*Luci mie traditrici*" is an example of a consistent "deconstruction" of someone else's text, which leads to its new understanding, its inclusion in the new context, the expansion of new semantic and intonation space. By using the series of "dispersed variations" the composer models the dramatic line of the work with the multidimensionality of meanings and their projections, which is characteristic of post-avant-garde art. As a result, the musical text of the Renaissance ceases to be a representative of the "Renaissance myth" and is perceived by the modern listener as the personification of the eternal human tragedy embodied in S. Sciarrino's opera. ■ **Key words:** S. Sciarrino, opera of the end of the twentieth century, musical quotation, eley, Renaissance.



Постановка проблеми. У контексті сучасного музичного мистецтва проблема репрезентації минулого за допомогою цитування текстів попередніх епох видається досить актуальною. Розробці даного питання присвячено чимало наукових робіт, серед яких – праці Л. Крилової, дисертація Л. Лаврової [7], стаття А. Моревої, у якій цитування розглядається як приклад політекстової взаємодії [8], а також стаття А. Денисова, сконцентрована на проблемах взаємодії цитати та контексту [3].

С. Лаврова [7] пов'язує творчі пошуки представників сучасного музичного мистецтва з «культуою цитування». Цитата у творах зазначеної епохи може впливати на принципи структурування композиції, бути основою естетично-стильового діалогу, засобом формотворення та навіть виразником драматургічної концепції всього твору. Принципи поєднання «свого» та «чужого» тексту знайшли прояв у творчості сучасного італійського композитора Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino)¹ та, зокрема, у його опері «Luci mie traditrici» (1998).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Більшість опублікованих праць, присвячених творчості С. Шарріно, належить його співвітчизникам. Автором одного з фундаментальних досліджень є К. Каррателлі (Carlo Carratelli), у докторській дисертації якого (2006, Паризький університет) творчість С. Шарріно розглянуто у контексті зміни естетичної парадигми, що відбулася в музичному мистецтві у 1970-ті рр. Вчений відносить С. Шарріно до типу «композитора-дослідника» («il compositore-ricercatore») та вписує його творчість у парадигму музичного постструктуралізму, характеризуючи творчий

¹ Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino) народився 1947 р. у Палермо. Професійну музичну освіту здобув у Академії Санта Чечилія в Римі, пройшовши експериментальний курс електронної музики під керівництвом Ф. Еванджелісті у 1969 р. З 1977 по 1982 рр. С. Шарріно сам викладав композицію у Міланській консерваторії, а у подальші роки – у Перуджі та Флоренції. Творчий доробок композитора є досить різноманітним. Йому належать численні симфонічні, камерно-інструментальні, вокальні та музично-театральні твори, а також зразки електронної музики.



метод митця за допомогою терміну «екологія слухання» («l'ecologia dell'ascolto») [12].

Дослідження К. Карателлі продовжує російська музикознавиця С. Лаврова, докторська дисертація, монографії та численні статті якої присвячені проекції основних концептів постструктуралістської філософії в музиці постсеріалізму, зокрема, на прикладі творчості С. Шарріно. Аналізуючи оперу «Luci mie traditrici», дослідниця концентрує увагу на концептах позачасового простору та відчуженості, вбачаючи в них ключ до розуміння феномену акустичної матерії твору, що здатна розчинятися в тиші «мовчазних голосів» («голосов без-молвия») [6]. Аналітичний матеріал, представлений у працях К. Карателлі та С. Лаврової, підпорядкований дослідженню індивідуального стилю С. Шарріно.

Детальний аналіз опери С. Шарріно «Luci mie traditrici», яка надає приклад інтегрування музичного тексту епохи Ренесансу до тексту сучасного музично-сценічного твору, знаходимо в дипломній роботі К. Гай² (Carola Gay, 2005, Міланський університет). У фокусі уваги дослідниці – специфіка драматургії та вокальних партій твору, у той час як цитування «чужого» тексту розглянуто досить побіжно [15].

Важливою у контексті проблематики нашої статті видається магістерська дисертація Л. Іванкович (2013, Університет музики і театру Граца, Австрія), де розглядається сприйняття та творче переосмислення музики, створеної до 1600 р., зокрема, мадригалів К. Джезуальдо, у творчості С. Шарріно [17]. Опера «Luci mie traditrici» не є матеріалом названого дослідження, проте вона згадується у роботі як яскравий приклад зацікавлення С. Шарріно музикою епохи Відродження, зокрема, особистістю К. Джезуальдо. Втім, метаморфози цитованого в опері ренесансного матеріалу залишаються не розглянутими.

Мета даного дослідження – виявлення специфіки функціонування музики доби Ренесансу у поставангардній оперній партитурі на прикладі опери С. Шарріно «Luci mie traditrici».

² К. Гай була однією з перших виконавиць вокальної партії у музиці до лялькової опери «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Грізна та страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999), що сюжетно перегукується з оперою «Luci mie traditrici».

Виклад основного матеріалу. Наприкінці лютого 2018 р. на великій сцені Національної опери України завдяки зусиллям продюсерського агентства «УХО» київські глядачі та гості міста мали змогу побачити оперу С. Шарріно «Luci mie traditrici» («Моє зрадливе світло», 1998), яка за двадцять років свого існування неодноразово ставилася на кращих сценах світу³. Київська вистава викликала широкий резонанс у вітчизняних мистецьких колах та привернула особливу увагу до творчості італійського композитора, що відомий у світі переважно як автор оперних творів⁴, хоча в Україні наразі найчастіше виконується його камерно-інструментальна музика⁵.

Опера у двох актах «Luci mie traditrici» була створена С. Шарріно на власне лібрето у 1998 р. Як зазначає Дж. Іудіка (Giovanni Iudica) [16, с. 167], в основу сюжету твору мала бути по-

³ Найважливіші постановки опери «Luci mie traditrici»:

1998 – Шветцингенський фестиваль (Баден-Вюртемберг, Німеччина) (світова прем'єра);

2001 – Королівський оперний театр «Ла Монне» (Брюссель, Бельгія); фестиваль Лінкольн-центру (Нью-Йорк, США);

2006 – фестиваль «Варшавська осінь» (Варшава, Польща);

2008 – Зальцбургський фестиваль (Зальцбург, Німеччина);

2010 – Фестиваль сучасного мистецтва (Монтепульчано, Італія);

2011 – Франкфуртський оперний театр (Франкфурт, Німеччина);

2016 – Берлінська державна опера (Берлін, Німеччина).

⁴ С. Шарріно належить низка музично-театральних творів: одноактна опера «Amore e Psiche» («Амур та Психея», 1972); зінгшпіль «Aspern» («Асперн», 1978); опера «Cailles en sarcophage» («Перепели у саркофазі», 1980); невидиме дійство «Lohengrin» («Лоенгрін», 1984); одноактна опера «Perseo e Andromeda» («Персей та Андромеда», 1992); двоактна опера «Luci mie traditrici» («Моє зрадливе світло», 1998); три акти без назви «Macbeth» («Макбет», 2002); сто сцен у шестидесяти п'яти віршах «Da gelo a gelo (Kälte)» («Від морозу до морозу (Холод)», 2006); одноактна опера «La porta della legge» («Ворота закону», 2006–2008); одноактна опера «Superflumina» (2010); двоактна опера «Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)» («Тебе бачу, тебе чую, себе втрачаю (В очікуванні Страделли)», 2017); сцени «Il canto s'attrista, perché?» («Пісня приваблює, чому?», 2019) [11].

⁵ В Україні камерно-інструментальні твори С. Шарріно виконувалися в рамках Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» (Львів, 2013); проекту «New Music: Ukraine» (Київ, 2015). Яскравими презентантами музики С. Шарріно є «Ухо-ансамбль» та ряд київських солістів (Н. Стець та інші).



кладена трагічна історія життя та кохання італійського композитора епохи Відродження Карло Джезуальдо, князя Венози (Carlo Gesualdo di Venosa, 1566–1613). Митець, якого швейцарський музикознавець К. Неф (Karl Nef) характеризує як «романтика та експресіоніста XVI століття» [9, с. 97], відомий у світі як автор оригінальних хроматичних мадригалів. Згідно з думкою Н. Герасимової-Персидської [1], традиційний круг образів мадригалів К. Джезуальдо можна визначити як «муки кохання». Імовірно, причиною подібної образної спрямованості творчості композитора послуговували обставини його особистого життя.

Дослідник життя і творчості ді Венози Л. Б'янкони (Lorenzo Bianconi), автор монографії, присвяченої композитору, та відповідної статті у «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», зазначає, що 1586 р., у 20-річному віці, К. Джезуальдо одружується із власною двоюрідною сестрою, донною Марією д'Авалос (Maria d'Avalos), 25-річною красунею, на той час – вже двічі вдовою та матір'ю сімох дітей. Цей шлюб, що тривав не більше чотирьох років, закінчився трагічно та криваво: дізнавшись про те, що Марія зрадила йому з другом сім'ї Фабріціо Карафою (Fabrizio Carafa), герцогом Андрії, Джезуальдо, послуговуючись законами честі того часу, наказує своїм слугам вбити дружину та її коханця [10]. Хоча, скоріш за все, шлюб ді Венози був обумовлений династичними причинами, а жорстока розплата – даниною суспільній думці, історія кохання Джезуальдо та Марії з часом перетворилася на захоплюючу легенду про прекрасну, але трагічну пристрасть, зраду та помсту. Саме ця легенда стала сюжетною канвою опери С. Шарріно «Luci mie traditrici».

Основою інтонаційного словника твору мав послуговувати один з хроматичних мадригалів К. Джезуальдо⁶, а головним персона-

⁶ Подібний досвід не був би унікальним для С. Шарріно. Серед його творчого доробку – вже згадувана лялькова опера «Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria» («Грізна та страшна історія князя Венози та прекрасної Марії», 1999), інструментальні обробки трьох мадригалів К. Джезуальдо, об'єднані у цикл «Le Voci Sottovetro» (1999) та твір для інструментального ансамблю «Gesualdo senza parole» («Джезуальдо без слів», 2013). Інтонаційну основу зазначених творів складають елементи музичного тексту мадригалів К. Джезуальдо, творчо переосмислені С. Шарріно.

жем – сам князь ді Веноза, проте цього не сталося. За свідченням Дж. Іудіки, С. Шарріно пояснює відмову від початкового задуму появою опери «Джезуальдо» А. Шнітке на лібрето Р. Блетшахера (Richard Max Josef Bletschacher), прем'єра якої відбулася 1995 р. у Віденській опері під орудою М. Ростроповича [16, с. 167].

Звернення до одних й тих самих сюжетів є досить типовим для мистецтва (згадаємо «вічні сюжети», пов'язані з іменами Ромео та Джульєтти, Дон Кіхота, Дон Жуана тощо, та їх численні музичні репрезентації). Втім, вірогідно, бажання уникнути гіпотетичного порівняння із твором А. Шнітке змусило С. Шарріно відмовитися від акцентованої біографічності опери та вивести на авансцену не історичну особистість, а узагальнений персонаж. У якості основи для лібрето композитор обрав п'єсу італійського драматурга XVII ст. Дж. А. Чіконіні (Giacinto Andrea Cicognini) «Зрада заради честі» («Il Tradimento per l'onore»), сюжет якої майже буквально повторює трагічний епізод з життя ді Венози.

Дж. А. Чіконіні (1606–1660) був досить відомим драматургом італійського сейченко та автором майже 50 п'єс. Серед джерел його творчості І. Голєніщєв-Кутузов називає твори іспанських драматургів Кальдерона, Тірсо да Моліни, Соррільї та Вільєгаса, а також італійську новелу доби Ренесансу [2, с. 320]. З часом забута і відроджена лише наприкінці XIX ст., творчість Дж. А. Чіконіні за його життя та певний час потому була досить популярною як в Італії, так і в інших країнах Європи. Так, трагедія «Il Tradimento per l'onore» (альтернативна назва – «Il vendicatore punito», «Покараний месник»), видана 1664 р. у Римі після смерті драматурга, вже наприкінці XVII – на початку XIX ст. була перекладена багатьма мовами та ставилася на різних сценах⁷.

⁷ До цієї жакливі, проте захоплюючої історії вбивства через ревності (правда, у дещо модифікованому вигляді) мали змогу долучитися навіть російські глядачі петровської епохи: вільний переспів трагедії Дж. А. Чіконіні російською мовою, що був виконаний невідомим автором та отримав жанрове визначення «комедія» та назву «Чесний зрадник, або Фрідеріко фон Поплей та Алоїзія, його дружина», розігрувала трупа німецьких акторів під керівництвом І. Кунста та О. Фюрста, запрошених до Росії Петром I у 1702 р. [5, с. 26–31].



С. Шарріно віднаходить трагедію Дж. А. Чіконіні та робить її основою власного лібрето. Він відмовляється від масштабної композиції п'єси, що складається з трьох актів та 46 сцен, у яких діють 14 головних та другорядних персонажів. Натомість, у опері лише вісім сцен, які складають дві дії, та стисле лібрето, в якому залишаються лише чотири персонажі з їх непростими стосунками.

Головні герої драматичного твору, прототипами яких могли би послугувати Карло Джезуальдо та Марія д'Авалос, у опері «*Luci mie traditrici*» отримують метафоричні імена Герцог та Герцогиня Маласпіна⁸, а коханець Фабріціо Карафа стає Гостем. Разом зі Слугою, що теж таємно закоханий у Герцогиню, всі ці персонажі створюють об'ємний любовний багатокутник.

С. Шарріно, відмовляючись від цитування джезуальдівських мадригалів, все ж таки реалізує ідею включення до власного тексту зразка старовинної музики, обираючи для цього триголосою елегію французького композитора Клода Ле Жена (Claude Le Jeune, 1528 або 1530–1600) на вірші Етьєна Дюрана (Etienne Durand) «*Qu'est devenu ce bel œil*» («Що сталося з очима, що мені в душу променіли?»), опубліковану 1608 р. [18]. Цей твір є яскравим зразком експериментів у області взаємодії музики та поетичного тексту, які призвели до появи у творчості К. Ле Жена особливих текстомузичних форм, що втілюють ритміку античної поезії. Автор численних світських і духовних творів, К. Ле Жен був одним з найбільш палких прихильників естетичних ідей Ж. А. де Баїфа (Jean Antoine de Baïf), який заснував найстарішу французьку Академію поезії і музики (Academie de poesie et de musique). Метою музикантів і поетів, що були членами Академії, було відродження мистецтва античної поезії і музики, яке, згідно з поглядами епохи, вважалося естетичним ідеалом.

У оригіналі поетична елегія Е. Дюрана складається з трьох строф, кожна з яких, у свою чергу, містить два двовірша, що написані античним елегійним метром, перший рядок якого являє собою дактилічний гекзаметр, а другий – його скорочену модифікацію пентаметр. Структура елегійного дистиху без будь-яких змін була використана

⁸ *Malaspina* перекладається з італійської мови як «Злий Шип».



К. Ле Женом у якості основи моноритмічної фактури трьох куплетів його твору.

Поетичний текст Е. Дюрана побудований на серії з п'яти анафоричних риторичних запитань, в яких ліричний герой жалкує за своїм коханням, що минуло. У шостому, заключному, двовірші подано сумну відповідь: кохані очі, уста, щоки, локони і руки навіки зникли за стінами гробниці:

Qu'est devenu ce bel oeil qui mon âme éclairait ja de ses rays,
Dans qui l'Amour retrouvoit ses flèches, flames & traits?
Qu'est la bouch'or devenue & ce ris si mignard, & ce discours
Dont ma maîtresse attrapoit les plu'farouche en amours?

Qu'est devenu cette joue & d'amour & de honte le pourpris,
Sur qui l'Amour étaloit cent mile rozes & lis?
Qu'est devenu le fin or de ce poil prime frizé reluizant,
Dont mile Amours, mile rets sans fin aloyent façonnant?

Qu'est devenu cette main que l'épouze de Titon avouroit,
Main, qui plus blanche que lait, les nége' mesme éfaçoit?
O maleur injurieux qui cachant ce trezor sou-le tombeau,
Fais que le monde n'a plus rien de mignard ni de beau!⁹

У опері С. Шарріно «Luci mie traditrici» Елегія К. Ле Жена з'являється чотири рази (в Пролозі та трьох інструментальних Інтермеццо), кожного разу набуваючи нових якостей. Крім цього, інтонації античного хроматичного тетраорду, на яких вона побудована, є основою інтонаційного словника усіх вокальних партій опери.

⁹ Що сталося з очима, що мені в душу променіли? Що сталося з обличчям, що від сорому цвіте,
Амур з цих променів робив і свій вогонь, і стріли. Неначе його вкрив Амур дощем із пелюсток.
А нині де той рот, той сміх, слова ті? З ними І де, скажи, чарівне це волосся золоте,
Моя кохана і найбільш зухвалих полонила б. З якого Амури насплітали тисячі сіток?

Переклад перших двох строф був виконаний С. Войналовичем до київської постановки опери «Luci mie traditrici» (2019); поетичний переклад третьої строфи відсутній.



Усі чоловічі персонажі опери «*Luci mie traditrici*» болісно закохані у Герцогиню: Герцог – настільки, що непритомніє від вигляду однієї краплини її крові, Гість – з першого випадкового погляду, Слуга – страждаючи від усвідомлення неможливості володіння предметом своєї пристрасті та своєї вічної ролі спостерігача. Фігуруючи у семи сценах з восьми, Герцогиня Маласпіна є тим каталізатором, що штовхає чоловіків на ті чи інші вчинки: порушення законів гостинності, донос через ревності чи сплановане вбивство. Та на запитання, кого кохає сама Герцогиня Маласпіна, глядач не отримує однозначної відповіді навіть у фіналі твору.

У перших двох сценах опери на фоні звуків природи (композиторська ремарка «Сад, ранок» [21, с. 2]) звучить дует Герцога та Герцогині, у якому подружжя клянеться один одному у вічному коханні. Вокальні партії персонажів інтонаційно споріднені, хоча це зовсім не дует згоди: метроритмічна асиметрія та стрімкі хроматичні каскади свідчать скоріше не про блаженство закоханої пари, а про чималу емоційну напругу. У другій сцені, до якої долучається невидимий для подружжя спостерігач – Слуга, кожен з персонажів проголошує своє бачення природи кохання:

La Malaspina: Хто любить, той *безстрашний*.

Il Malaspina: Хто любить, *боязкий* той.

Слуга (з-за лаштунків): Ах, хто любить, той *страждає*¹⁰.

Іншим чином вибудовується співвідношення вокальних партій Герцогині та Гостя, що стали заручниками миттєвої пристрасті. Наздоганяючи один одного у канонічному русі, відлунням повторюючи фрази одне одного, голоси на мить зливаються в унісон на словах «*luci mie traditrici*» («моє зрадливе світло»).

Показовим є вибір вокального амплуа Гостя – це контральто-травесті або контртенор, тембр якого максимально наближений до тембру сопрано Герцогині. По суті, образ Гостя є віддзеркаленням її образу. Підтвердження цієї думки знаходимо у кульмінаційній Восьмій сцені, у якій Герцог запрошує дружину подивитися на її «відображен-

¹⁰ Переклад Д. Казакова, виконаний до київської постановки опери «*Luci mie traditrici*» (2019).

ня» у ліжку, де лежить її мертвий коханець. К. Гай припускає, що образ Гостя, тембрально віддзеркалений у партії Герцогині – це символ її нарцисичної самозакоханості, через яку її так бажає та яку все ж не може її пробачити чоловік [6].

Драматургія опери формує у глядача відчуття невпинного стрімкого руху до катастрофічної розв'язки. Ранок та полудень змінюють сутінки, вечір та ніч, вслід за поступом доби розгортаються події: зрада – донос Слуги – зізнання Герцогині – вирок та кара. Простір послідовно та поступово звужується від саду до кімнати та врешті решт – до ліжка, викликаючи майже психофізіологічне відчуття стискання. За влучним висловом К. Гай, друга дія опери перетворюється для Герцогині, самого Герцога та глядачів на «*torture par l'esperance*» – вишукане «катування надією» [15]. Проте Герцог вже виніс дружині (а можливо, і самому собі) невблаганний вирок.

Разом із зміною внутрішнього стану персонажів трансформацій зазнає і Елегія К. Ле Жена. У Пролозі вона представлена одноголосно – саме в такому вигляді її було опубліковано вперше¹¹. Самотній, монодіjno-оголений голос звучить у виконанні nonперсоніфікованого сопрано за сценою (у деяких постановках Елегію виконує Герцогиня Маласпіна, що з'являється на авансцені¹²). Наспів обривається на півслові наприкінці другої строфи, залишаючи поставлені запитання без відповіді, передвіщаючи колізії опери та викликаючи у глядача передчуття неминучості трагічного фіналу. Відсутність виписаного темпового позначення та динамічних відтінків, голос, що звучить за сценою, французька мова, відмінна від італійської мови лібрето, створюють ефект безтілесності та дистанції від рефлексуючої свідомості персонажів та італійського сюжету.

Три наступні появи теми Елегії – у трьох Інтермецо – являють собою її інструментальні варіанти та можуть бути трактовані як розосереджений варіаційний цикл. У Першому інтермецо, що розділяє сцену

¹¹ Елегія «*Qu'est devenu ce bel oeil*» К. Ле Жена була видана у 1608 р., вже після смерті композитора.

¹² Наприклад, у постановці 2010 р., представлений на Фестивалі сучасного мистецтва (Монтепульчано, Італія) під орудою Марко Анжіуса (Marco Angius).



любовного освідчення між Герцогом і Герцогинею та сцену зустрічі Герцогині з Гостем, Елегія К. Ле Жена звучить у «парадному» триголосному інструментальному викладенні та в перший – і єдиний – раз завершується повним кадансом після умовної другої строфи. Специфіка інструментування створює враження своєрідного тембрового міксту: вже знайома слухачу тема, що звучала у Пролозі у виконанні сопрано, цього разу доручена засурдиненій віолончелі та двом саксофонам, партія альту – фаготу та трубі або флейті, що почергово його дублюють, партія баса – альту та бас-кларнету. Звучання інструментів, що, як правило, грають у незвично низькій або високій теситурі, дещо тьмяніє, відмінності між тембрами струнних, дерев'яних і мідних інструментів нівелюються. При співставленні партитури Першого інтермецо з текстом Елегії виявляється, що періодичні включення двох скрипок, що виконують короткі фрази з штучних і натуральних флажолетів, підкреслюють ключові слова або фрази поетичного тексту, такі як «душа», «сміх», «мова», «кохана», «любов», тобто саме те, що оплакує ліричний герой твору К. Ле Жена.

Друге інтермецо, що слідує за сценою каяття Герцогині та передує сцені умовного вироку, сприймається як проекція рефлексуючої свідомості Герцога, що трагічно переживає зраду коханої дружини. Структура строфи Елегії, точно збережена в Першому інтермецо, поступово починає розпадатися. Звучання постійно переривається паузами у всіх голосах, що можуть бути трактовані як втілення болісно збудженої, уривчастої свідомості Герцога. Інтонаційна структура Елегії зберігається, проте зміни, що відбулися з нею, є колосальними. Мелодична лінія двох верхніх голосів доручена альтам *divisi*, партію баса поперемінно викладають віолончель і контрабас. Постійне тремоло у струнних та підголоски духових інструментів створюють ефект примарності, ірреальності всього, що відбувається. Куплет, як і в попередньому Інтермецо, повторюється двічі, і, здається, починається в третій раз, однак на другому ж такті знову обривається.

У Третьому інтермецо, що розділяє сцену вироку та сцену катастрофічної розв'язки, тема Елегії звучить востаннє. Композитор уникає аркової замкненості твору, адже після усіх трагічних перипетій відновлення початкової цілісності неможливе. С. Шарріно впер-

ше з початку опери дає темпове позначення (*Lentissimo*). Одночасно з цим ремарка *senza tempo* свідчить про перехід до позачасового простору. Триголосний склад та звуковисотність мелодичних ліній елегії К. Ле Жена тут повністю збережені, проте сприйняття тематизму значно ускладнюється: мелодія пуантилістично розосереджена між партіями різних інструментів та складається із окремих «ізольованих звуків» («*un son isolé*»), що, за визначенням французького дослідника М. Чезарі (Matteo Cesari), є найменшим повторюваним структурним елементом музичної лексики композитора [13]. Динамічний план Третього інтернамецо (від *p* до *ppp*) передбачає оперування особливими «атмосферами тиші» («*quiet atmospheres*», визначення американської дослідниці М. Ленц (Megan Lenz) [19]), що надає більше можливостей для пошуку нових нюансів та градацій музичного звуку. Звуки застигають, залишають по собі довгий слід та нашаровуються один на одного. Тема Елегії поступово «травмується», руйнується та розсіюється у просторі, поглиблюючи відчуття занепокоєння та тривоги, поки врешті решт її інтонації не розчиняються у зітханні та тиші. Мелодична лінія, побудована таким чином, сприймається як знищення спогаду про саму себе. Флажолети струнних інструментів, що знаходяться майже на межі звукової присутності, формують відчуття граничної нестійкості свідомості Герцога, що вимкнений із реальності своїм душевним болем та абсолютно позбавлений ціннісних орієнтирів.

Функції Елегії К. Ле Жена «*Qu'est devenu ce bel oeil*», використаної С. Шарріно у опері «*Luci mie traditrici*», не є однозначними. Оригінальний ренесансний твір може сприйматися як маркер зображеної у опері епохи. Втім, Елегія не включається до партитури опери як «чужий» текст, що лише атрибує час та місце дії (крім того, співставлення французької мови Елегії та італійської мови лібрето створюють досить узагальнений європейський топос твору С. Шарріно). Тема твору К. Ле Жена та модифікації, яких вона зазнає, можуть бути трактовані як проекція фатального образу Герцогині, відображеного у хворобливо-збудженої свідомості Герцога.

У образі Герцогині Маласпіна можна простежити риси фатальної жінки (*la femme fatale*). Усім чоловікам, що в неї закохані, вона так чи інакше приносить загибель (фізичну смерть Служі та Гостю, вічні



муки Герцогу). Проте Герцогині не притаманні ані свідомо зваблівість Далілі, ані божевільне збудження Саломеї, ані пристрасна волелюбність Кармен, ані хижа розбещеність Лулу. Вона не зваблює жодного із закоханих у неї чоловіків. Таємниця її привабливості – у певній відстороненості та відчуженості, на протигагу стереотипному ренесансному жіночому образу, що, відповідно до загальноприйнятої думки, має уособлювати життя, гармонію і кохання.

Реальна Марія д'Авалос, що стала прототипом шаррінівської Герцогині, відіграла в житті К. Джекзуальдо неабияку роль. Беззастережна у своїх почуттях, самозакохана та відсторонена, як і Герцогиня Маласпіна, вона своєю зрадою та катастрофою, до якої та привела, викликала у К. Джекзуальдо довічне відчуття провини та жагу спокути, що, сублімовані у творчості, відкрили перед композитором нові шляхи до натхнення та стали розплатою за його геніальність. Можливо, світ ніколи б не почув прекрасні та трагічні мадригали К. Джекзуальдо, якби не зрада Марії д'Авалос – його фатальної Музи.

Висновки. Елегія К. Ле Жена «*Qu'est devenu ce bel oeil*» у опері С. Шарріно «*Luci mie traditrici*» виступає не лише як маркер зображеної епохи, а й виконує важливу драматургічну функцію. Ренесансна тема уособлює собою «портрет» фатальної жінки, який, ніби у багатогранній призмі, віддзеркалюється у свідомості головного персонажу та зазнає поступової, але неминучої, руйнації. Тема Елегії К. Ле Жена піддається «деконструкції», результатом якої є включення цитованого тексту до нового контексту та набуття ним нової, багаторівневої, семантики. Метод, застосований композитором, допомагає на інтонаційному рівні розкрити характерний для сучасного оперного мистецтва тип героя – особистості, що перебуває у стані психологічної кризи. С. Шарріно у даному випадку виступає не як «композитор-дослідник», а як митець, що моделює власний твір, оперуючи характерною для поставангардного мистецтва багатомірністю смислів та їх проєкцій. Не підтримуючи стереотип щодо епохи Ренесансу як найсвітлішої та найгармонічнішої доби, у опері «*Luci mie traditrici*» композитор робить акцент на трагізмі людського існування на всіх етапах історії. Музичний текст доби Відродження перестає бути репрезентантом «ренесансного міфу» та сприймається сучасним слуха-



чем як уособлення загальнолюдської трагічної екзистенції, втіленої у оперному творі С. Шарріно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская Н. Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко. *Opera musicologia* / С.-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. № 1 (15). С. 5–20.
2. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. Москва : Наука, 1975. 532 с.
3. Денисов А. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 2 (23). С. 13–21.
4. Деррида Ж. Письмо к японскому другу. *Вопросы философии*. Москва, 1992. № 4. С. 53–57.
5. Западов В. А. Русская литература XVIII века, 1770–1775 : хрестоматия. Москва : Просвещение, 1979. 447 с.
6. Лаврова С. «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2013. 280 с.
7. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2005. 28 с.
8. Морева А. Интертекстуальность в практике музыкальной композиции. *Таврический научный обозреватель*. Ялта, 2016. № 10 (15). С. 120–124.
9. Неф К. История западноевропейской музыки / под ред. Б. В. Асафьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музгиз, 1938. 304 с.
10. Bianconi L. Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. *Grove Music Online*. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Gesualdo%2C+Carlo&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата звернення 10.11.2018).



11. Bibliography. *Salvatore Sciarrino official website*. URL : <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/eng/bibliography.html> (дата звернення 04.11.2018).

12. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto». Tesi di dottorato. Università di Trento. Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.

13. Cesari M. Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough. Thes epour obtenir le grade de Docteur. Université Paris Sorbonne, 2015. 326 p.

14. Cicognini G. A. Il Tradimento per l'onore. *Google Books*. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=k8NWA AAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Giacinto+Andrea+Cicognini%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwii2paklevhAhUvw8QBHQ1mDaIQ6AEIXTAH#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 15.11.2018).

15. Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: «Luci mie traditrici» e «Lohengrin». Tesi di laurea. Università degli Studi di Milano, 2005. 193 p.

16. Iudica G. The «Gesualdo case» in Contemporary Melodrama. *Law and Opera*. Springer International Publishing, 2018. P. 159–171.

17. Ivankovic L. Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber. Masterarbeit der Studienrichtung Musiktheorie. Kunstuniversität Graz, 2013. 97 s.

18. Le Jeune C. Qu'est devenu ce bel œil. *Gallica*. Bibliothèque nationale de France. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502921q/f146.image> (дата звернення: 12.10.2018).

19. Lenz M. Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto. A doctoral document. University of Nevada, Las Vegas, 2010. 90 p.

20. Lisoni A. Un famoso commediografo dimenticato: G. A. Cicognini. Parma, 1896. 34 p.

21. Sciarrino S. Luci mie traditrici: opera in due atti su testo l'autore. Milano : Ricordi, 1998. 276 p.



REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. (2013). Madrigaly Dzhuzualdo: mezhdru Renessansom i barokko [Gesualdo's Madrigals : Between the Renaissance and the Baroque]. *Opera musicologia*, 1 (15), 5–20 [in Russian].
2. Golenischev-Kutuzov, I. N. (1975). *Romanskie literatury. Stati i issledovaniya* [The Romanesque literatures. Articles and studies]. Moscow : Nauka, 532 [in Russian].
3. Denisov, A. (2016). O sootnoshenii «tsitata-kontekst» v muzyikalnom proizvedenii [On the correlation «quote-context» in a piece of music]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah – The South Russian Musical Almanac*, 2(23), 13–21 [in Russian].
4. Derrida, J. (1992). Pismo k yaponskomu drugu [The Letter to a Japanese Friend]. *Voprosy filosofii – The Questions of Philosophy*, 4, 53–57 [in Russian].
5. Zapadov, V. A. (1979). *Russkaya literatura XVIII veka, 1770–1775. [The Russian literature of the XVIII century, 1770–1775]: chrestomathy*. Moscow : Prosveschenie, 447 [in Russian].
6. Lavrova, S. (2013). «Logika smysla» novoy muzyki. *Opyt strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva Helmuta Lachenmanna i Salvatore Sharrino* [«The logic of meaning» of new music. The experience of structural-semiotic analysis on the example of the works by Helmut Lachenmann and Salvatore Sciarrino]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, 280 [in Russian].
7. Lavrova, S. (2005). *Tsitirovanie kak proyavlenie printsipa komplementarnosti v tvorchestve kompozitorov posledney treti XX veka* [Citation as a manifestation of the principle of complementarity in the works of composers of the last third of the XX century]. (Extended abstract of Candidate Thesis). St. Petersburg: The St. Petersburg State Conservatory named after N. A. RimskyKorsakov, 28 [in Russian].
8. Moreva, A. (2016). Intertekstualnost v praktike muzykalnoy kompozitsii [Intertextuality in the practice of musical composition]. *Tavricheskiy nauchniy obozrevatel – The Taurian scientific observer*, 10(15), 120–124 [in Russian].



9. Nef, K. (1938). *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki [History of Western European Music]*. B. V. Asafyev (Ed.). (2nd ed.). Moscow : Muzgiz, 304 [in Russian].

10. Bianconi, L. (2001). Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza. *Grove Music Online*. Retrieved November 10, 2018, from <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Gesualdo%2C+Carlo&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

11. Bibliography. *Salvatore Sciarrino official website*. Retrieved November, 4, 2018, from <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/eng/bibliography.html>

12. Carratelli, C. (2006) *L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto» [The integration of the aesthetic into the poietic in post-structuralist musical aesthetics: the case of Salvatore Sciarrino, «a composition of listening»]*. (Doctoral dissertation). Trento University, University Paris Sorbonne, 409 [in Italian].

13. Cesari, M. (2015). *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough [Decipher of the clocks. The interpretation of time in Salvatore Sciarrino's «L'orologio di Bergson» and Brian Ferneyhough's «Carceri d'Invenzione IIb»]*. (Doctoral dissertation). University Paris Sorbonne, 326 [in French].

14. Cicognini, G. A. *Il Tradimento per l'onore [Betrayal for honor]*. Retrieved November 15, 2018, from <https://books.google.com.ua/books?id=k8NWAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Giacinto+Andrea+Cicognini%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwii2paklevhAhUvw8QBHQ1mDaIQ6AEIXTAH#v=onepage&q&f=false> [in Italian].

15. Gay, C. (2005). *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: «Luci mie traditrici» e «Lohengrin» [The mirror of the mirror. Dramaturgy and vocal style in two works by Salvatore Sciarrino: «Luci mie traditrici» and «Lohengrin»]*. (Degree Thesis). The University of Milan, 193 [in Italian].

16. Iudica, G. (2018). The «Gesualdo case» in Contemporary Melodrama. *Law and Opera*. Springer International Publishing, pp. 159–171.



17. Ivankovic, L. (2013). *Alte Musik in der neuen Musik. Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber* [Old music in the new music. Studies on the reception of music around 1600 by Salvatore Sciarrino and Klaus Huber]. Graz: Kunstuniversität Graz, 97 [in German].
18. Le Jeune, C. *Qu'est devenu ce bel œil* [What has become of those lovely eyes]. Gallica. Bibliothèque nationale de France. Retrieved November 12, 2018, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502921q/f146.image> [in French].
19. Lenz, M. (2010). *Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto*. (A doctoral document). Las Vegas: University of Nevada, 90.
20. Lisoni, A. (1896). *Un famoso commediografo dimenticato: G. A. Cicognini* [A famous forgotten playwright: G. A. Cicognini]. Parma, 34 [in Italian].
21. Sciarrino, S. (1988). *Luci mie traditrici: opera in due atti su testo l'autore* [My Treacherous Eyes: the opera in two acts on the author's text]. Milano: Ricordi, 276 [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 7.12.2018 р.



УДК 784.9:781.68

DOI 10.34064/khnum2-1411

Лян Цзітао

ORCID 0000-0002-7395-9007

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

Специфіка інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано

АНОТАЦІЯ ■ **Лян Цзітао. Специфіка сценічної та вокальної інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано.** ■ Метою пропонованого дослідження є обґрунтування трактовки образу Василя з опери «Сибір» У. Джордано у контексті задуму автора та сучасних виконавських тенденцій. Використано листування композитора з лібреттистом Л. Іллікою та критичні статті-відгуки (А. Белоні, Г. Чезарі, А. Бруно, Р. Каругаті) на перші вистави опери в Італії та Парижі. Зокрема, підкреслено ставлення композитора до образу Василя (підсилення драматизму, динамічність, що здійснюється через музику). Надано порівняльний аналіз інтерпретації образу для виявлення її константних та мобільних рис у двох міланських виставах (виконавці – А. Замбон, 1974, та В. Лесик, 2014). Згідно традиції веризму, константна основа трактування образу – піднесеність вислову, його емоційна наповненість, умовою чого є велика сила голосу, віртуозна техніка виконання. Відмінними (мобільними) рисами інтерпретації у А. Замбона виявляються ритмічна свобода, вільне відношення до тексту, вокалізація речитативу, гнучке фразування; у В. Лесика – більш дисципліноване відношення до нотного тексту, менше різноманіття темпових та динамічних градацій у відтворенні музичного матеріалу. Як результат – відчуття більшої молодості та чуттєвості втілюваного персонажу (А. Замбон) і більшої мужності, досвідченості, врівноваженості, в цілому – реалістичності оперного характеру (В. Лесик). ■ **Ключові слова:** веризм, Умберто Джордано, «Сибір», опера, персонаж, порівняльний аналіз інтерпретацій.

АННОТАЦИЯ ■ Лян Цзитао. Специфика сценической и вокальной интерпретации образа Василия из оперы «Сибирь» Умберто Джордано. ■ Целью предлагаемого исследования является обоснование трактовки образа Василия из оперы «Сибирь» У. Джордано в контексте замысла автора и современных исполнительских тенденций. Используются переписка композитора с либреттистом Л. Илликой и критические статьи-отзывы (А. Белони, Г. Чезаре, А. Бруно, Р. Каругати) на первые спектакли в Италии и Париже. В частности, подчеркнута отношение композитора к образу Василия (усиление драматизма, динамичность, проявляющиеся в музыке). Представлен сравнительный анализ интерпретации образа для выявления её константных и мобильных черт в двух миланских постановках (исполнители – А. Замбон, 1974, и В. Лесик, 2014). Согласно традициям веризма, константная основа трактовки образа – возвышенность высказывания, его эмоциональная наполненность, условием чего является большая сила голоса, виртуозная техника исполнения. Отличительными (мобильными) чертами интерпретации у А. Замбона оказываются ритмическая вольность, свободное отношение к тексту, вокализация речитатива, гибкая фразировка; у В. Лесика – более дисциплинированное отношение к нотному тексту, меньшее разнообразие темповых и динамических градаций при воспроизведении музыкального материала. Как результат – ощущение большей молодости и чувственности воплощаемого персонажа (А. Замбон) и большей мужественности, опытности, уравновешенности, в целом – реалистичности оперного характера (В. Лесик). ■ **Ключевые слова:** веризм, Умберто Джордано, «Сибирь», опера, персонаж, сравнительный анализ интерпретаций.

ABSTRACT ■ Lyan Tszitao. The specificity of interpreting the image of Vassili from the opera “Siberia” by Umberto Giordano.

■ **Formulation of the problem.** The opera “Siberia” by U. Giordano is one of the most interesting in his creative work. The composer is considered to be a bright representative of the verismo (“Mala Vita”, “Marina”, “Andrea Chenier”, “Theodora”); his later creativity is represented by comedies (in particular, “Madame Saint-Germaine”), the opera-novella (“The King”), and the opera of the mature period called “Siberia” reflects the boundary tendencies. The main characters (Stephana, Gleby, her pimp, and Vassili, an officer who is in love with Stephana) also appear as ambiguous characters. The action is reinforced not only by the love



triangle, but also by the unfolding of the tragedy of two people on the background of the tragedies of many (the scenes of the deporting of the convicts and the penal settlement) and against the background of the Easter holiday (by contrast). After the premiere the opera was performed in many theatres, that why it is interesting to consider the variants of its interpretation, in particular, in the Italian stage versions, and a look at this opera not only from the historical point of view, but also in the context of the Italian tradition and performing reception during its stage life.

The purpose of the research is to present a comparative analysis of the interpretation of the image of Vassili from the opera “Siberia” by U. Giordano for the identification of its constant and mobile features, in the context of the author’s thought and the contemporary tendencies of performing art.

Analysis of recent publications on the topic of the article. U. Giordano’s creative work is presented systematically in the study of M. Morini (1968), where he collected articles not only written by himself, but also by other researchers of the composer’s creative work. We have used the correspondence by the composer with his librettist L. Illika and the critical reviews (by A. Beloni, G. Cesari, A. Bruno, and R. Carugati) on the first performances of the opera in Italy and Paris. However, the analysis of the performance the opera material by U. Giordano is almost absent.

The results of the study. While writing the opera, U. Giordano significantly reduced the libretto, changed the final and strengthened the volitional features of the character of Vassili. He longed for a “powerful explosion” from his hero in Act 3 (when he fallen in jealousy of Stephana), and, in general – drama, passion and emotionality. These features should be reflected in the staging. We have presented the comparative analysis of the Vassili’s image scenic embodiment in two Italian settings in Milan performed by Amedeo Zambon (1974) and Viacheslav Lesik (2014). The comparison has led to the following conclusions.

A. Zambon is highly skilled in the vocal technique, has a clean, crystal timbre of the voice, in which the high frequencies prevails; his voice is perceived by the listener as light, flexible and full of optimism. The important feature of his performing is the rhythmic freedom. So, in the themes related to lyrics, feelings of love, the soloist holds the musical sounds longer than it is indicated in the composer text. In the themes associated with doom, drama, on the contrary, he reduces the duration of the notes. With equal lengths of notes, the soloist often makes a dotted line, and if a dotted line already wrote by composer, he further

exacerbates, emphasizes it. In emotional episodes, the singer uses *marcato* accents and agogical deviations in almost every sound of the phrase, thus emphasizing the most sensitive states of the human soul. Therefore, the “theme of death” (Act 2) perceives in a special way, when the voice of the singer sounds here almost without a dynamic expression and in a rigidly rhythmic way, with an emphasis on each of notes.

V. Lesik’s voice sounds more forced, has a vibrato with wide amplitude, the resounding “juicy” timbre, saturated with a wide spectrum of overtones. Compared with the performance by A. Zambon, the party of this soloist contains less the moments of overt emotional expression; he sings all of the phrases rhythmically and with a large “drag”, breadth. There are never changes in the rhythmic patterns, the soloist performs all the eighth and quaternary notes as it is provided by the composer and is indicated in the musical text. Strict observance of the instructions in the musical text is one of the characteristic features of V. Lesik’s performance. For example, he sings “the theme of love” from the First Act without the emphasizing of the three first notes, performing the half-lengths without delays, and on the rises to high notes almost does not make fermatas. The latter is, in our opinion, a rare phenomenon, since the vocal operatic tradition has developed in such a way that the soloists should be to demonstrate their skills and make a stop on the extreme notes of the range, giving the audience a chance to get the pleasure from this technical method.

Conclusions. So, let us summarize. According to the traditions of verismo, the constant features of the interpretation of opera hero image are the loftiness of expression and high level of emotionality related to the great force of a voice and the virtuoso vocal technique. The distinctive (mobile) features of interpretation are, in one hand, the rhythmic freedom, free attitude to the text, vocalization of the recitatives, flexible phrase splitting (A. Zambon); in other hand, more disciplined, accurate observance of musical text with a smaller spectrum of tempo-dynamic varieties, gradations and the great importance of pauses (V. Lesik).

As a result, there is the impression of greater youth and sensuality of the embodied character (A. Zambon) and his greater experience, equableness of mind, courage, in general, more vital reality of the personage (V. Lesik).

The prospect of further study of the topic is associated with a steady interest in the late operas by U. Giordano, in particular – to the opera “Siberia”, due to that its performing analysis actualizes. The experience of comparing the performers



with different cultures of singing, as well as the aspect of interaction the opera traditions and contemporary performing traits may be of interest. In general, owing to the performing interpretation, the meaningful senses of this most interesting opera from the creative work by U. Giordano deepen essentially. ■ **Key words:** verismo, Umberto Giordano, “Siberia”, opera, character, comparative analysis of interpretations.



Постановка проблеми. Опера «Сибір» У. Джордано – одна з найцікавіших у його доробку. Композитор вважається яскравим представником веризму («Злочинне життя», «Марина», «Андре Шеньє», «Федора»), його пізня творчість представлена комічною оперою (зокрема, «Мадам Сен-Жермен»), оперою-новелою («Король»), опера ж зрілого періоду – «Сибір» – відбиває пограничні тенденції. Відомо, що спочатку її лібрето (яке побудовано, майже за Ф. Достоевським, на ідеї перенести любовну драму в суворий сибірський клімат) було запропоновано Дж. Пуччіні¹³, після його відмови – У. Джордано. Композитор натхненно працював над цією оперою, мав багату переписку із Л. Іллікою, з якої очевидно, що його приваблювали і сам сюжет, і його національний контекст. Основні герої (Стефана, її сутенер Глеб та Василь – офіцер, закоханий у Стефану) теж постають неоднозначними персонажами; дія підсилена не тільки наявністю любовного трикутника, а й розгортанням трагедії двох людей на фоні трагедії багатьох (сцени етапування та каторги) та – за контрастом – на фоні святкування Пасхи.

Після прем'єри опера ставилася у багатьох театрах, тому цікавим є звернення до традицій її інтерпретації, зокрема, в італійських сценічних версіях, та погляд на цю оперу не тільки з історичної точ-

¹³ Як пише у коментарях до переписки У. Джордано та Л. Ілліки М. Моріні, Дж. Пуччіні «чесно заявив, що воно йому особливо не сподобалося: “у тому числі з-за російських костюмів, як в Федора, і через сцени депортації, що нагадують мені ‘Манон’, ну і, взагалі, не дивлячись на задум ... не бачу тут точок дотику ...” (8 грудня 1899 року). Через деякий час, швидше за все, в січні наступного року, сюжет “Сибіру” був запропонований Джордано» [4, с. 293].

ки зору, а й в контексті італійської традиції (за зауваженням Р. Каругаті, «...музика, що задумана та написана по-італійськи, – свідомство істинного оперного композитора, дійсного маестро» [4, с. 142]) та виконавської рецепції протягом її сценічного життя, зокрема, на прикладі італійських вистав у «Ла Скала», між якими минуло майже 40 років.

Мета дослідження – представити порівняльний аналіз трактовки образу Василя з опери «Сибір» У. Джордано для виявлення її константних та мобільних рис.

Аналіз останніх публікацій за темою статті. Творчість У. Джордано висвітлено у науковій літературі доволі обмежено. Після появи у 1968 р. дослідження М. Моріні [4], у якому представлено й листування, і критику, й аналітичні статті щодо творчості та стилю композитора, у подальшому зустрічаються відгуки на вистави та окремі статті енциклопедичного характеру [2; 3]. Безпосередньо опері «Сибір» у великому дослідженні М. Моріні присвячено оглядову статтю самого автора-укладача [5], його коментарі щодо листування з Л. Іллікою [4, с. 291–303] та до критичних оглядів А. Белоні [4, с. 186–188], Г. Чезарі [4, с. 162–169], А. Бруно [4, с. 143–147], Р. Каругаті [4, с. 140–143]. Аналіз опери (у порівнянні з «Травіатою» Дж. Верді та у контексті композиторського стилю У. Джордано здійснено автором цієї статті [1]. Але виконавський аналіз оперного доробку У. Джордано майже відсутній.

Виклад основного змісту статті. Опера не мала такого шаленого успіху, як «Андре Шеньє», але цікаво, що найвибагливіший з міланських критиків, Ромео Каругаті, вважав її навіть кращою за «Федору». «Відгуки публіки, – пише критик, – не є пігментом того, щоб звільнити з-під стражі винуватого у створенні непоганої італійської опери. <...>. Справа підлягає перегляду, завдяки переконаності суддів та підставам, що подаються самим Джордано, а також свідченням його таланту, що може привести до повної реабілітації обвинуваченого в скоєнні злочину, іменованого “Сибір”» [4, с. 140]. Він вважав, що «“Сибір” піде тріумфальним маршем як мінімум як “Федора”, а то й краще, поряд з “Шеньє”, наслідком якого “Сибір” є з точки зору повноти ліній та бездоганності артистичного задуму» [там само].



Що ж могло не подобатися слухачам? Опера (у руслі веристських традицій) сповнена пристрасних сцен, кохання, яке приречене на трагічний кінець, але сам сюжет пов'язаний з іншою країною (Росія), її ментальністю, звичаями. Можливо, незвичними для італійців були й самі герої (особливо у сценах на каторзі). Цікаво прослідкувати відгуки критиків на вистави цієї опери. Так, Р. Каругаті (у рецензії 1903 р.) вважав, що «автор другого акту “Сибіру” зробив просто гігантські кроки в розвитку свого артистичного таланту, і, з урахуванням серйозності теми, а також чесності задуму, він дає нам надію на появу могутньої “мелодрами сучасності”, саме тут видно театральну пристрасть, що втілюється з належною сумлінністю» [4, с. 142]. Паризька прем'єра (1905) здобула відгуки маститих критиків, таких як П'єр Лало (він вважав, що «Сибір» сяє «неповторним блиском» [4, с.143]); схвалення відомого критика газети «Le Matin» Альфреда Брюно та композитора Г. Форе, який вважав, що «Другий акт, безсумнівно, здобуватиме належне місце на сторінках історії за своїм значенням і захоплення уваги глядача серед усіх творів сучасної драматичної музики» (він висловив свою підтримку У. Джордано у першій рецензії в газеті «Фігаро», 1905 р., а потім, після прослуховування опери у 1911 р., «підтвердив свою думку» [4, с. 145]).

Сценічне життя цієї опери відбиває пошуки у річищі оперних настанов так званої «молодої школи». Гаєтано Чезарі писав щодо вистави у «Ла Скала» через 25 років після прем'єри (до якої композитор вніс ряд змін у партитуру): «Створена в 1903 році, після “Шеньє” і “Федори”, “Сибір” пройшла шлях від овацій Ла Скала до паризьких оплесків, якими була дуже тепло прийнята, хоча і не без їдкої критики тих, хто насторожено ставився до молоді італійської оперної школи. Два музиканта, Брюно і Форе, співали, хоч і в непоганій прозі, оди даній опері; зовсім скоро “Сибіру” було дозволено переступити поріг Гранд-опера, що тільки збільшило велич опери, з огляду на традиції постановок в цьому театрі здебільшого французької лірики, а також на той факт, що останнім композитором, хто став винятком та удостоївся бути присутнім на цій сцені, був Джузеппе Верді» [4, с.162]. Критик газети «Іль Секоло – Ла Сера» Альдо Беллоні писав (1946), що «...вокал у Джордано, навіть якщо називати його вокалом ХІХ століття, від-

різняється своєю структурою: те, що робить його новим, навіть новітнім, – це повернення до найстарішого італійського одноголосого співу, можливість якого сьогодні здається майже утопічною» [4, с. 186].

Стосовно інтерпретації образу Василя, є необхідним прояснити, як до нього ставився сам композитор. Так, У. Джордано, коли вирішив написати музику на лібрето «Сибіру», значно скоротив його та змінив кінцівку. Йому також не подобався Василь-офіцер (у Л. Ілліки він був молодим нігілістом, відданим в своїй любові до Стефани і засланим на каторжні роботи до Сибіру). У листі до лібретиста композитор наполягає на посиленні вольових рис його характеру: «У третьому акті <...> Василь уже зрозумів все про цього залицяльника Стефани [Глебі, сутенер Стефани – Л. Ц.], усвідомлення вже сталося, тобто Василь знаходить всю силу ревностів, якої поки немає. Василь виходить на сцену в третьому акті, оскаженілий не через “мерзенних слів шушукання за спиною”, а через Глебі, тобто саме Глебі – кістка в горлі Василя, їх ще й бачили разом зі Стефаною. Я б залишив всі яскраві сцени за участю Глебі – опис, серенаду і т. ін., але в певний момент мені хотілося б потужного вибуху від Василя в бік Глебі – це була б ключова сцена. Тут би і проявилась драма, пристрасть би вібрувала, контраст був би отриманий. А зараз же, при розгляді Василя в третьому акті, він здається трохи імбецилом, трохи боягузом. Коли він чує образи Глебі, він обережно віддаляється в будинок. У сцені насильства між Стефаною і Глебі він спокійно стоїть на своєму місці. Він не робить нічого, а лише скаржитись Стефані, як маленька сором’язлива дитина» [4, с. 297].

Розглянемо дві версії виконання партії Василя. Перша – це версія соліста Амедео Замбона (Amedeo Zambon, колектив Міланського оперного театру під керівництвом диригента Данила Белардінеллі / Danilo Belardinelli, 1974)¹⁴, друга – версія молодого виконавця В’ячеслава Лесика (2014). Цікаво, що обидва записи були зроблені у Мілані, але вони відділені часовим відрізком у 40 років.

Амедео Замбон володіє високою майстерністю вокальної техніки, має чистий, кришталевий тембр голосу, в якому переважають високі

¹⁴ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DHv83V6G080>



частоти. Саме тому голос А. Замбона сприймається слухачем як легкий, гнучкий та сповнений оптимізму. На наш погляд, голос із такими властивостями точно співпадає з характером відображуваного героя. Звернемося до більш детального аналізу.

Перший акт. Сцена у будинку Стефани. З самого початку партії Василя спостерігається вільне виконання, половинні тривалості виконуються солістом мов би з ферматами. Четверті часто виконуються з акцентом. У цифрі 37 ритмічний малюнок з рівних восьмих соліст співає як пунктир – восьму з крапкою та шістнадцяту. Взагалі, солісту притаманний цей *прийм ритмічної свободи* – зміна рівного ритму на пунктирний, особливо це помітно в тих випадках, коли дрібні тривалості розміщуються перед довгою високою нотою. У другому такті ц. 43 соліст дуже вільно трактує поданий композитором ритмічний малюнок. Після широких інтервальних стрибків угору, коли соліст «бере» найвищі ноти, він немов «зависає», робить певну затримку на цих нотах, незалежно від їх тривалості. Характерними рисами подібного виконання є ствердження, стійкість, закріплення (натомість, у виконавиці партії Стефани переважає речитативність, декламаційність, більш рівні тривалості, чіткий ритм). Інший характерний для виконавця прийом – *вокалізація речитативу*: тенор співає вільно, навіть якщо в нотному тексті відбувається речитатія, матеріал, що викладено на одному звуці, соліст все одно вокалізує, розспівуючи кожен ноту, роблячи його більш пластичним, зв'язним.

Особливо доцільними є виокремлені параметри виконання у Акті II (сцена етапування) – очевидно, з метою передати схвильованість почуттів персонажа та стрімкість їх висловлювання. Звертає на себе увагу фрагмент з цифри 37, де відбувається нагнітання, секвенційний рух угору. Соліст систематично скорочує останню восьму ноту у фразах, немов би «зриває» її. До того ж, в нотному матеріалі є помітка «*stringendo*» (стор. 100 партитури). Кожну ноту А. Замбон співає «з відтяжкою», підкреслюється широта, кантіленність. Знову відбувається скорочення тривалостей, перехід з рівного ритму до пунктирного. Цей фрагмент, навпаки, відрізняється м'якістю співу, артикуляції та звуковидобування. Переходи між нотами є плавними, без



акцентів. У т. 8 до цифри 40, коли у партії соліста вперше з'являється «тема смерті», А. Замбон навмисне дуже рівно, без експресії, співає фразу, подану в нотному тексті, абсолютно чітко дотримуючись його (Приклад 1).

Приклад 1.

The musical score for Example 1 consists of five staves. From top to bottom: 1. Soprano (COR) with a treble clef, a key signature of two flats, and a 15-measure phrase starting with a *mf* dynamic. 2. Trumpet (TR) with a treble clef, which is silent. 3. Trombone (TRB) with a bass clef, which is silent. 4. Timpani (TIME) with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. 5. Voice (V) with a treble clef, a key signature of two flats, and the lyrics "Que-sta è la Si-be-ria!... Tor-va è la mi-se-ria!". The vocal line is marked with *con accento terrificante* and features a series of eighth notes with accents, some of which are beamed together. The lyrics are: "Que-sta è la Si-be-ria!... Tor-va è la mi-se-ria!".

Це влучний психологічний прийом – слухач одразу відчуває холодність, оніміння, скам'янілий стан, що позбавлений почуттів. Вокаліст, таким чином, здійснює певне протиставлення: «життя-смерть», де «життя» пов'язане з експресивним, виразним виконанням, а «смерть» – виконанням нот у ритмі на різній висоті, але без агогіки. Отже, А. Замбон цілком розкриває семантичний зміст цієї сцени. Підвищення регістру також сприяє напрузі страстей. Наступна тема є більш виразною: тут соліст знову допускає відхід від рівного ритму, емоційний рівень знов підвищується. Слід зауважити, що сам композиторський текст є ритмічно різноманітним та інтонаційно виразним, але соліст додає йому ще більшого



різноманіття. Далі звучить ствердження «теми смерті». В даному епізоді А. Замбон робить *marcato* та агогічні відхилення майже не на кожному звуці фрази, підкреслюючи, таким чином, найтонші стани людської душі. Після монологу Стефани Василь «перебирає на себе» риси її співу. В партії соліста починають переважати легатний штрих, зв'язність, відображаючи ліричні почуття. Музичний матеріал дуету розвивається, партію Василя викладено у високому регістрі, з тривалостей переважають чверті, в той час як в партії Стефани звучать, у більшості, восьмі ноти. Наприкінці дуету знову з'являється прийом акцентування майже кожного звука, довгі половинні ноти виконуються з ферматами, але соліст затримується на них не дуже довго, демонструючи тонкий художній смак.

В третьому акті (сцена Стефани і Василя у засланні) нотний текст партії Василя передбачає речитативність. Але соліст все одно вокалізує тривалості і не виконує їх у рівному ритмі. В ритмічних малюнках з пунктиром він робить цей пунктир ще довшим, наприклад, замість чверті з крапкою та восьмої співає чверть з двома крапками та шістнадцяту.

Спостерігається особливе відношення соліста і до фразування. В нотному матеріалі немає цезур чи пауз, а соліст сам їх робить, розбиваючи таким чином матеріал на фрази для їх більшої виразності, вносячи конкретику. Цезури робляться довшими, ніж це передбачено, для того, щоб взяти дихання. Так, в цифрі 22 соліст співає широку тему рівно, без порушень та втручань у нотний текст. Однак в цифрі 71, щоб виділити, зробити синкопу більш гострою, А. Замбон змінює ритм і замість чверті та половинної виконує восьму та половинну з крапкою. Рель'єфна синкопована мелодія сприймається як ще більш гостра та виразна. Внутрішня напруга створюється і завдяки присутності великої кількості альтерованих звуків. Соліст також прискорює темп – це дуже успішно передає схвильованість та пристрасть. Далі темп прискорюється ще більше, і сольна партія набуває вальсових рис. В ній дивним чином співвідносяться ліричність та нервовість, адже персонаж Василь є людиною позитивною, благородною, але в такий відповідальний момент (рішення втекти з каторги) він вагається, розуміючи, на який ризик вони йдуть з коханою. В цьому фрагменті



соліст не додержує повністю половинних та половинних з крапкою, і це відображає поспішність у прийнятті рішення, спутаність думок, душевний хаос.

Виконавська інтерпретація партії Василя В'ячеславом Лесиком¹⁵ відрізняється від її трактування А. Замбоном за кількома параметрами.

Голос В. Лесика звучить більш форсовано, ніж голос А. Замбона, має вібрато з широкою амплітудою, гучний «соковитий» тембр, насичений широким спектром обертонів. У порівнянні з виконанням А. Замбона, партія цього соліста містить менш відкрито експресивних моментів, всі ритмічні фігурації він співає з більшим «відтягуванням», широтою. Жодного разу не зустрічаються відхилення від ритмічного малюнку, всі восьмі та четвертні виконуються так, як це передбачено композитором і позначено в нотному тексті. Важливо відмітити ще одну рису цієї виконавської інтерпретації – незначні динамічні градації. Всі сольні фрагменти партії Василя звучать приблизно в одному середньому нюансі, без виразного *forte* чи *piano*. В результаті характер Василя як сценічного персонажа у виконанні В. Лесика виглядає дещо однобічно, зміни у його душевному стані виявляються досить розмитими, подаються без чітких кордонів, на відміну від виконавської інтерпретації А. Замбона, у якій Василь постає молодим хлопцем з певним юнацьким максималізмом, повним почуттів та всіляких протиріч у характері.

Отже, характерною рисою виконання партії Василя В. Лесиком є чітке дотримання ритму та інших вказівок в нотному тексті. Наприклад, «тему кохання» з Першого акту він співає без *marcato* на трьох за тактових нотах, половинні виконує без затримок, а на виходах на високі ноти майже не робить фермат, що, на наш погляд, є рідкісним явищем, оскільки вокальна оперна традиція склалася так, що солісти повинні продемонструвати свою майстерність і зробити зупинку на крайніх нотах діапазону – дати публіці насолодитись цим технічним прийомом.

¹⁵ В даному аналізі ми спираємося на запис опери «Сибір», що виконана у концертному варіанті колективом міланської консерваторії (Conservatoria di Musica G. Verdi di Milano) під керівництвом диригента Марко Пейса (Marco Pace). Партію Василя виконує В'ячеслав Лесик, а партію Стефани – Еліза Бальбо.



Відмітимо також загальну тенденцію у трактуванні опери диригентом М. Пейсом, що стосується темпів твору. Так, хорові сцени звучать набагато повільніше, ніж вказано у партитурі, також і інші епізоди, в тому числі «тема смерті» з Другого акту, звучать досить повільно. Разом з цим, «тема надії» в Третьому акті виконується майже у два рази швидше за оригінальний темп, завдяки чому, на наш погляд, тема втрачає своє семантичне ядро та набуває пародійного характеру.

Цікавим є епізод у цифрі 37 Другого акту, коли Василь бачить Стефану перед відправленням у заслання та дізнається, що вона готова їхати разом з ним. На відміну від А. Замбона, В. Лесик зупиняється на шістнадцятій ноті довше, а восьмі, що слідують далі, виконує рівно, у той час як А. Замбон всі тривалості співає вкороченими. При цьому, на наш погляд, у виконанні В. Лесика втрачаються ті самі напруга й схвильованість, що відчуває герой. Навіть підвищення регістру, що відбувається в цих секвенційних фразах, не допомагає Василю В. Лесика залишити сферу спокою.

Фрагмент, де з'являється «тема смерті» (вісім тактів до цифри 40 Другого акту) соліст співає у дуже повільному темпі, монотонно, майже без артикуляції. Трактування цього музичного матеріалу співпадає з трактуванням А. Замбона: в обох солістів тема звучить без динамічних градацій, обидва чітко дотримуються ритмічного малюнку, вказаного композитором. Однак В. Лесик в цій темі робить акцент на кожній ноті таким чином, що всі ноти звучать довше: чверті звучать як половинні, а половинні – як цілі.

Характерною рисою виконання партії Василя В. Лесиком є і особливе ставлення до пауз. Для соліста паузи є дуже важливою складовою музичного матеріалу: простір, наповнений тишею, теж повинен звучати. Кожного разу, коли в нотному тексті зустрічаються паузи, В. Лесик робить їх трохи довшими, не поспішає одразу вступати і співати наступну фразу. Подібний спосіб насичує багато епізодів опери напругою та драматизмом.

Звернемось і до виконання згадуваної вище сцени Василя й Стефани з Третього акту опери. Сам акт починається в досить повільному темпі, але у цифрі 18 темп зростає і стає швидшим у порівнянні з нот-

ним текстом. У цифрі 71 Третього акту соліст виконує чіткі синкопи, всі ноти співає відривістим, «стакатним» штрихом, що додає герою «нервовості» у зв'язку із зображуваною ситуацією. Однак в даному епізоді сам музичний матеріал «диктує» характер виконання: синкопований ритм, швидкий темп, «хвильоподібне» розгортання мелодії, що спочатку кількома шагами-мотивами рухається вгору, а далі різко спадає вниз послідовністю хроматичних звуків. Як відмічалось раніше, А. Замбон також приділяє особливу увагу цьому фрагменту, роблячи синкопований ритм ще більш загостреним.

Висновки. Аналіз двох виконавських інтерпретацій партії Василя співаками А. Замбоном та В. Лесиком виявив такі особливості.

Як загальну тенденцію виконавського стилю А. Замбона слід відмітити те, що в темах, які пов'язані з лірикою, почуттям кохання, соліст видержує ноти довше, ніж вказано композитором. В темах, що пов'язані з приреченістю, драматизмом, навпаки, скорочує тривалості. З рівних тривалостей соліст дуже часто робить пунктир, а пунктирні ритми ще більше загострює, підкреслює. Втілення персонажу А. Замбоном – дуже успішне, яскраве, воно досить виразно та повно розкриває риси характеру героя, демонструє його душевні стани, що змінюються протягом опери, їх градації та контрасти. Отже, виконання партії Василя А. Замбоном відрізняється вільним відношенням до авторського тексту та блискучою віртуозною технікою. Як антипод такої виконавської версії сприймається інтерпретація партії Василя В. Лесиком, де, навпаки, можна спостерігати серйозне й дисципліноване ставлення до нотного тексту з меншою кількістю відхилень від нього та меншою темповою і динамічною свободою.

Метафорично можна висловитись так: Василь у виконанні А. Замбона молодший, більш наївний та має менш життєвого досвіду, він живе почуттями. Василь у В. Лесика – більш старший досвідчений чоловік, реаліст, який філософськи сприймає долю такою, як вона є, оскільки основними рисами інтерпретації образу А. Замбоном є мінливість, динамічність та чутлива емоційність, а трактування його В. Лесиком в цілому відрізняє рівновага та чіткість. Голосу В. Лесика, на наш погляд, бракує легкості, рухливості, деякі фрази звучать з певною важкістю. Можливо, таке сприйняття виникає завдяки по-



тужності і яскравому тембральному забарвленню голосу співака. Та, можливо, В. Лесик навмисно підкреслює в характері Василя його дієвість, активність. Адже невід'ємні риси, які повинні бути у солдата – це мужність, дисциплінованість та розсудливість. Все це В. Лесика з успіхом вдається втілити.

Отже, згідно традиції веризму, константна основа трактування образу оперного героя – це піднесеність вислову, його емоційна наповненість, умовами чого є велика сила голосу й віртуозна техніка виконання. Відмінними (мобільними) рисами інтерпретації у А. Замбона виявляються ритмічна свобода, вільне відношення до тексту, вокалізація речитативу, гнучке фразування; у В. Лесика – більш точне додержання музичного тексту з меншим спектром темпових та динамічних градацій. Як результат – відчуття більшої молодості та чуттєвості втілюваного персонажу (у А. Замбона) і більшої мужності, досвідченості, врівноваженості, в цілому – реалістичності оперного характеру (у В. Лесика).

Наявність перспективи подальшого дослідження теми обумовлена стійким інтересом до пізніх опер У. Джордано, зокрема, опери «Сибір», що актуалізує її виконавський аналіз. Так, цікавим може стати досвід порівняння виконань вокальних партій солістами з різною культурою співу, а також – в аспекті взаємодії традицій та сучасних поглядів на оперне мистецтво. В цілому ж, завдяки вдалим виконавським інтерпретаціям змістовні смисли цієї найцікавішої опери з доробку У. Джордано суттєво поглиблюються.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лян Цзітао. Опера «Сибір» У. Джордано у контексті творчості композитора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. [відп. ред. д-р мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 71–84.
2. Giordano U. URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano
3. Giordano U. URL: <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>



4. Morini Mario. *Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno, 1968. 315, cxix p.
5. Morini M. *Siberia (1900–1903)*. *Morini Mario. Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno. P. 291–310.

REFERENCES

1. Lyan, Czzitao (2019). Opera «Sybir» U. Dzhordano u konteksti tvorchosti kompozytora [The opera “Siberia” by U. Giordano in the context of the composer’s creative work]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity. Kognityvne muzykoznavstvo : zb. nauk. st. – Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education. Cognitive musicology: Collection of scientific articles*. (Dr., Prof. L. V. Shapovalova Ed.). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 52, 71–84 [in Ukrainian].
2. Giordano, U. Retrieved from http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano
3. Giordano, U. Retrieved from <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
4. Morini, Mario (1968). *Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno, 315, cxix p.
5. Morini, M. (1968). *Siberia (1900–1903)*. *Morini Mario. Umberto Giordano*. Milan : Sonzogno, pp. 291–310.

Стаття надійшла до редакції 10.10.2018 р.



УДК78.038.6:78.071.1 (78)

DOI 10.34064/khnum2-1412

Ніколенко Р. В.

ORCID 0000-0002-4538-2095

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

Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму

АНОТАЦІЯ ■ **Ніколенко Р. В. Композиторський та виконавський стиль М.-А. Амлена у контексті естетики постмодернізму.** ■ Одним із яскравих втілень постмодерністських ідей постає індивідуальний стиль визнаного канадського піаніста-віртуоза та композитора М.-А. Амлена, особливості якого на сьогоднішній момент ще не отримали досить повного наукового осмислення. У статті окреслено специфіку філософських та естетичних ідеалів постмодернізму, а також означені певні константи даного явища, які знаходять своє безпосереднє відображення у музичному мистецтві. Розглянуто спектр художніх пошуків М.-А. Амлена, що базується на гармонійному поєднанні композиторського та виконавського векторів. На основі аналізу окремих творів і виконавського репертуару митця виявлені домінанти його індивідуального стилю, серед яких найбільш типовим є введення цитатного матеріалу, іронічне відношення до нього, комбінування різних стилів та гра зі слухачем, віртуозне начало і тяжіння до циклічності. Визначено їх взаємозв'язок із естетикою постмодернізму. ■ **Ключові слова:** постмодернізм, композиторський стиль, виконавський стиль, іронія, цитування.

АННОТАЦИЯ ■ **Николенко Р. В. Композиторский и исполнительский стиль М.-А. Амлена в контексте эстетики постмодернизма.** ■ Одним из ярких воплощений постмодернистских идей представляется индивидуальный стиль признанного канадского пианиста-виртуоза и композитора М.-А. Амлена, особенности которого на данный момент ещё не получили достаточно полного научного осмысления. В статье охарактеризована

специфика философских и эстетических идеалов постмодернизма, а также обозначены определённые константы данного явления, которые находят своё непосредственное отражение в музыкальном искусстве. Рассмотрен спектр художественных поисков М.-А. Амлена, базирующихся на гармоничном объединении композиторского и исполнительского векторов. На основе анализа авторских сочинений и исполнительского репертуара музыканта выявлены доминанты его индивидуального стиля, среди которых наиболее типичными являются введение цитатного материала, ироническое отношение к нему, комбинирование разных стилей и игра со слушателем, виртуозное начало и тяготение к цикличности. Определена их взаимосвязь с эстетикой постмодернизма. ■ **Ключевые слова:** постмодернизм, композиторский стиль, исполнительский стиль, ирония, цитирование.

ABSTRACT ■ Nikolenko R. V. M.-A. Hamelin's composing and performing style in the context of postmodern aesthetics.

■ **Background.** The peculiarities of the worldview and philosophy of modern contradictory era put forward before the art new requirements and benchmarks, which the Postmodern aesthetics embodies. The phenomenon of «Postmodernism» covers different levels of contemporary life. In philosophy, this concept was first introduced by J.-F. Lyotard in his report «The status of postmodernism». The French philosopher revealed the essence of Postmodernism consisting in «awareness of diversity and pluralism of forms of rationality, activity of life, as well as the recognition of this diversity as a natural positive state» [2], and defined Postmodernism as «the general direction of modern European culture, formed in 1970–80-es» [2].

Now there is no single definition of «postmodern», probably, due to the incompleteness, continuity of formation of this phenomenon. Some philosophers, in particular, J. Habermas, D. Bell and Z. Bauman, consider postmodernism as the result of politics and ideology of neo-conservatism, which is characterized by aesthetic eclecticism [3]. Italian philosopher and writer U. Eco understands postmodernism as a process of changing one cultural era to another, perceiving it as «... the answer to modernism: since the past cannot be destroyed, because its destruction leads to dumbness, it needs to be rethought, ironically, without naivety» [5: 77]. This approach most accurately reveals the essence of postmodern art. In the field of aesthetics, the work of F. Jameson, «Postmodernism or The



cultural logic of late capitalism», where postmodernism is represented as a «cultural dominant» is quite indicative. The philosopher defines such typical phenomenon of postmodern culture as a simulacrum, weakening of affects, the consequence of which is «the replacement of alienation of the subject by its fragmentation» [1: 105], the disappearance of the individual subject and the emergence on this basis of the practice of pastiche [1: 108], the loss of historicity.

In musicology, the question of the essence of postmodernism has not yet received a sufficient scientific basis. From the latest works of Ukrainian researchers, in our opinion, it is disclosed most complete in the D. Ruzhinsky's article "Specificity of the manifestation of postmodernism in musical creativity" [4].

The object of presented research is the specificity of postmodernism manifestations in an art; **the subject** of research are the postmodern landmarks in the individual style of outstanding Canadian pianist and composer M.-A Hamelin. **The purpose** of the article is to reveal the interrelation of the composer' and performing style by M.-A. Hamelin with the aesthetic paradigms of Postmodernism. **The methodological basis** of the research consists of the concepts of postmodern philosophy and aesthetics presented in the works of J. Habermas, D. Bell, Z. Bauman. U. Eco, F. Jameson. For more full understanding of specificity of the postmodern traits implementation in M.-A. Hamelin's activity, the "creative portrait" genre as well as analyses of some fragments of his music was used.

Presenting the main material. The art of postmodernism reflects a fundamentally new attitude to the process of creativity, which includes of such typical features as 1) quoting or using famous plots, which are the realities of the culture of previous eras; 2) intertextuality; 3) the prevalence of the audience interpretation over the composer's idea, when the author's position is not decisive (according to M. Foucault, "the death of the author"); 4) syncretism; 5) the irony and the parody-game designing of works.

The creativity of Marc-André Hamelin (b.1961) – the world-renowned Canadian virtuoso pianist and composer – is one of the brightest personifications of these principles, as well as their individual understanding. In 1985, he won the First prize at the competition at Carnegie hall, with which he began his ascent to the musical Olympus as a performer. To date, M.-A. Hamelin, an outstanding pianist and soloist, performs with many leading world orchestras, and his discography total more than 60 albums, including both his own works and the works of many

composers of different genres and eras. In addition to intensive performance and interpretation activities, the Canadian artist is also engaged in composition, and his artistic search is concentrated mainly within the framework of piano music, which is quite natural.

Among the works for piano solo the transcriptions can be identified, such as the “Etude-fantasy ‘Flight of the bumblebee’” by Rimsky-Korsakov (1987), “Waltz-minute, in seconds” (transcription of Chopin’s waltz). Another group of works – miniatures are, for example, the “Little Nocturne” (2007), “Preamble to the imaginary piano Symphony” (1989), “My impressions about chocolate” (2014); the cycles of miniatures – “Con intimissimo sentimento” (1986–2000); the larger-scale pieces – “Barcarolle” (2013), “Chaconne” (2013). The composer wrote the three cycles of variations and the cadenzas for piano concertos by Mozart (K453 and 491), for the Fourth piano Concerto by Beethoven, the Third and Fourth Concertos by Haydn and The second Hungarian Rhapsody by Liszt. In addition to the solo piano music, the composer turned to the chamber genre (“Fanfare” for three trumpets, “Passacaglia”) for piano quintet, «Four perspectives» for cello and piano).

His style is characterized by the frequent using of thematic material from the works by other composers of different eras. From the very beginning, Hamelin rethinks this material, not introducing it in its original form, but transforming it. For example, in the “Variations on The theme of Paganini” the theme of the Twenty-fourth Caprice is already “modernized”: maintaining the harmonic basis of it, the author adds the non-chords sounds and the remark to tempo, which notes that the theme should be played “with a groove”, as it is typical for salsa, rock and fusion style.

Interpretations of the quoted material are not in the original, but in its creative processing can see although in the Seventh variation with the theme of the Third variation of Sonata No. 30 by Beethoven. Another typical feature of postmodernism of the Canadian artist’s work is manifested in a certain game with the listener, because to catch all the allusions, to understand the quotes and styles of different eras, he must be intellectually well prepared.

Some of the noted features of the composer’s creation find their direct projection in the performing pianistic style of M.-A. Hamelin. For example, virtuosity, which is present in his works in both explicit and veiled form, fully manifests itself in the interpretation of the works of other composers. Another characteristic feature of the performing style of M.-A. Hamelin is his aspiring to



end-to-end development and cyclicity. In his discography, there are many different cycles, sometimes quite voluminous, performed by him as a whole. In practice of composition this is manifested at the level of the musical form (cycles, parts of which often follow directly one after another, and sometimes even the final harmony of one of the parts becomes the beginning of the next part).

Conclusion. The results of the research confirm the idea of the relationship of Hamelin's individual creative style with the basic ideas of postmodernism aesthetics. Quite typical for the manner of writing of the Canadian artist is the attraction to the throughness of development, to the creation of micro-cycles (as well as to the performing of cyclic works of other composers); the combination of ironic rethinking of thematic material with virtuosity; the playing with the listener on the basis of the introduction of quotation material and work with it; the combination of different styles within one work. Such manner requires a prepared, meaningful perception, that is, to paraphrase U. Eco, the «ideal listener».

■ **Key words:** postmodernism, composer style, performing style, irony, quotes.



Обґрунтування проблематики дослідження, аналіз новітніх публікацій за темою. Особливості світосприйняття та філософії сьогодення, сповненого протиріч, висувають перед мистецтвом нові вимоги та орієнтири, що знаходять втілення у естетиці постмодернізму. Явище «постмодернізм» охоплює різні рівні сучасного буття. У філософії це поняття вперше було введено Ж.-Ф. Ліотаром у його доповіді «Стан постмодерну». Французький філософ визначив постмодернізм як «загальний напрямок сучасної європейської культури, що сформувався у 1970–80-ті рр.» [2], та розкрив його сутність, що полягає в «усвідомленні різноманіття та плюралізму форм раціональності, активності життя, а також визнання цього різноманіття як природного позитивного стану» [2].

На даний момент немає єдиного визначення поняття «постмодерн», що, імовірно, обумовлено незавершеністю, континуальністю становлення цього явища. Деякі філософи, зокрема, Ю. Хабермас, Д. Белл і З. Бауман, вважають постмодернізм підсумком політики та ідеології неоконсерватизму, що характеризується естетичним еклек-

тизмом [3]. У Еко розуміє постмодернізм як процес зміни однієї культурної епохи іншою, сприймаючи його як «відповідь модернізму: якщо вже минуло неможливо знищити, оскільки його знищення веде до німоти, його варто переосмислити, іронічно, без наївності» [5: 77]. Варто зауважити, що такий підхід найбільш точно розкриває сутність постмодерну у мистецтві. Ф. Джеймісон у своїй праці «Постмодернізм або культурна логіка пізнього капіталізму» розглянув постмодернізм з точки зору естетики, охарактеризувавши його як «культурну домінанту». Філософ визначає такі типові риси постмодерністської культури, як симулякр, послаблення афектів, наслідком чого є заміна відчуження суб'єкту його фрагментацією, зникнення індивідуального суб'єкту та виникнення на цій основі практики «пастишу», втрата історичності [1].

У музикознавстві питання сутності постмодернізму ще не отримало достатнього наукового підґрунтя. Найбільш повно воно розкривається, на наш погляд, у статті Д. Ружинської «Специфіка прояву постмодернізму у музичній творчості», де виокремлюються ключові принципи постмодернового твору, що базуються на взаємозв'язку музичного мистецтва з іншими гуманітарними науками – філософією та естетикою. Серед основних його параметрів дослідниця виділяє ретроспективність як просторово-часову основу твору, традиційність мислення, еkleктичність, систему міжтекстуальних відношень, яка створює такі явища, як симулякр та іронія [4: 528–531].

Одним із яскравих втілень постмодерністських ідей постає індивідуальний стиль визнаного канадського піаніста-віртуоза та композитора М.-А. Амлена, особливості якого на сьогоднішній момент ще не отримали досить повного наукового осмислення. При цьому його творчість привертає до себе увагу виконавців та широкої аудиторії слухачів, підтверджуючи своє співзвуччя сучасним мистецьким орієнтирам.

Об'єктом представленого дослідження є специфіка проявів постмодернізму у мистецтві; **предметом** – постмодерністські орієнтири у творчості М.-А. Амлена. **Мета статті** – виявити взаємозв'язок композиторського та виконавського стилю М.-А. Амлена з естетичними парадигмами постмодернізму.



В методологічному аспекті дослідження базується на поняттях, запозичених з постмодерністської філософії та естетики, представлених в працях вищеназваних вчених. Для того, щоб повніше осмислити специфіку втілення постмодерністських тенденцій у діяльності М.-А. Амлена, здається доцільним створення у рамках статті його творчого портрету, огляд доробку майстра та аналіз окремих фрагментів його музики.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на певну невизначеність поняття, явище постмодернізму спирається на ряд естетико-філософських констант, серед яких варто назвати плюралізм естетичної парадигми, конструктивізм, переосмислення класичних уявлень про творення та руйнування, серйозне та ігрове, розчарування у ідеях модернізму.

У мистецтві постмодерну знайшло відображення принципово нове ставлення до процесу творчості, яке полягає у таких типових рисах, як 1) цитування або використання відомих сюжетів, що є реаліями культури попередніх епох; 2) інтертекстуальність; 3) перевага слухацької інтерпретації над композиторським задумом, коли авторська позиція не є визначальною (за М. Фуко – «смерть автора»); 4) синкретизм; 5) іронія та пародійно-ігрове конструювання твору.

Одним із яскравих уособлень цих принципів, а також їх індивідуального осмислення, виступає композиторська та виконавська творчість Марка-Андре Амлена (1961 р. н.) – всесвітньо визнаного канадського піаніста-віртуоза та композитора. Амлен розпочав свій творчий шлях у музичній школі імені Венсана д'Енді при Монреальському університеті у класі учениці Альфреда Корто – Івони Юбер, а потім продовжив навчання у Темпльському університеті Філадельфії під керівництвом Рассела Шермана та Харві Відена. В 1985 р. він отримав Перший приз на конкурсі в Карнегі-холі, з чого і розпочалося його сходження на музичний Олімп як виконавця. На сьогоднішній день М.-А. Амлен виступає із багатьма провідними оркестрами¹⁶,

¹⁶ Серед них – Нью-Йоркський філармонічний оркестр, Бостонський симфонічний оркестр, Філадельфійський оркестр, Симфонічні оркестри Сан-Франциско, Монреаля, Лондонський філармонічний оркестр, Австралійський камерний оркестр, Токійський філармонічний оркестр та інші.

а його дискографія налічує більше 60 альбомів, що включають як його власні твори, так і твори різних жанрів та епох, які належать таким композиторам, як В. Моцарт, Й. Гайдн, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Й. Брамс, Ш. Алькан, Ф. Бузоні, Л. Годовський, М. Метнер, М. Капустін, М. Рославець, О. Скрябін, Дж. Гершвін, Л. Орнштейн, О. Мессіан, С.-К. Екхард-Грамаатт та ін.

Окрім інтенсивної виконавсько-інтерпретаторської діяльності, канадський митець займається також і композицією. Протягом своєї кар'єри М.-А. Амлен створив багато різноманітних творів, а його мистецькі пошуки зосереджені здебільшого у рамках фортепіанної музики, що є досить закономірним¹⁷. Серед творів для фортепіано соло можна виокремити такі, що представляють собою транскрипції: «Етюд-фантазія на “Політ джмеля” М. Римського-Корсакова» (1987), «Вальс-хвилинка, в секундах¹⁸» (транскрипція шопенівського вальсу), Шопен-Годовський Етюд № 44а, «*Tico-Tico no Fubá*» Зеґінья де Абреу, майже всі етюди із циклу «Дванадцять етюдів у мінорних тональностях» (1984–2004), «Вальс-рингтон» (2000). Окремо варто відмітити його транскрипцію «*Maple leaf rag*» С. Джопліна для шести фортепіано та твори для механічного фортепіано. Інша група творів – мініатюри, наприклад, «Маленький ноктюрн» (2007), «Преамбула до уявної фортепіанної симфонії» (1989), «Мої враження з приводу шоколаду» (2014), цикли мініатюр – «*Con intimissimo sentimento*» (1986–2000) – та більш масштабні п'єси – «Баркарола» (2013), «Чакона» (2013). Композитором написані три цикли варіацій: «Тема та варіації (варіації Кетті)» (2007), «Варіації на тему Паганіні» (2011), «Павана-варіації» (2014). Також М.-А. Амлен створив каденції до фортепіанних концертів В. Моцарта (K453 та 491), Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена, Третього та Четвертого Концертів Й. Гайдна, до Другої Угорської рапсодії Ф. Ліста. Окрім сольної фортепіанної музики, композитор звертався і до камерного жанру:

¹⁷ Наприклад, одним із перших його опусів є «Два коротких етюди» (1979–1980 рр.).

¹⁸ У даній назві відчувається певна авторська іронія над обраним зразком, що підтверджує думку У. Еко про наявність в естетиці постмодернізму іронічного переосмислення минулого.



«Фанфари» для трьох труб, «Пасакалія» для фортепіанного квінтету, «Чотири перспективи» для віолончелі та фортепіано.

Отже, можна зробити висновок, що спектр композиторських пошуків канадського митця є досить широким, при цьому він віддає перевагу таким жанрам, як транскрипції, варіації, цикли.

Для його стилю характерним є часте використання тематичного матеріалу із творів інших композиторів різних епох, при цьому він з самого початку вводить його не в оригінальному вигляді, а переосмислюючи. Наприклад, у «Варіаціях на тему Паганіні» вже сама тема Двадцять четвертого капрису з'являється осучасненою, при збереженні гармонічного каркасу оригіналу автор додає до нього неакордові звуки та у темповій ремарці відмічає, що вона повинна гратися «із грувом», що є типовим для сальси, року та стилю фьюжн. Ще один приклад роботи із цитатним матеріалом – Третя варіація із «*Cathy's variations*», у якій М.-А. Амлен використовує цитування початкових тактів, а також фактурних формул із першої та другої частин Четвертої варіації Фіналу Сонати № 30 Л. Бетховена. Однак і тут оригінал зазнає змін – введення початкового мелодичного звороту варіації не з першої долі, а із затакту, неточне його проведення в різних голосах фактури та використання джазових гармоній. Мабуть, єдиним винятком можна вважати «Вальс-хвилинку, у секундах», де спочатку звучить оригінальний шопенівський твір, який зазнає змін у репрізі. При збереженні основних гармонічних обрисів Вальс збагачується дисонуючими секундами та неакордовими звуками, а в кінці додається віртуозний пасаж терціями. Така композиторська інтерпретація є досить показовою у контексті постмодерністської естетики: тут і використання твору минулої епохи, і його іронічне переосмислення. Однак таке переосмислення відбувається за допомогою індивідуальних стильових засобів – шляхом ускладнення тематичного матеріалу не тільки у гармонічному плані, але й за рахунок його підкреслено віртуозного трактування.

Подібний підхід до роботи з чужим тематичним матеріалом використаний і у «Варіаціях на тему Паганіні». Даний твір в цьому сенсі є досить показовим. Тут можна знайти і вже згадуване трактування цитатного матеріалу не в оригіналі, а в його творчій обробці – Сьо-

ма варіація із темою Третьої варіації Сонати № 30 Л. Бетховена, яка при збереженні основної мелодичної лінії оригіналу має певні зміни у супроводжуючому голосі та транспонується з *E-dur* в *a-moll*; Одинадцята варіація, у якій виразна мелодія у скрябінівському дусі весь час переривається гармонічними та мелодичними зворотами, характерними для різних стилів та жанрів – чарльстону, фрішки, сальси, а також «мотивом долі». У Тринадцятій варіації М.-А. Амлен цитує Вісімнадцяту варіацію із «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова, змінюючи напрямок мелодичного руху та поєднуючи рахманіновські гармонії із джазовими зворотами, тобто комбінує стилі, що є також однією з характерних рис його композиторського письма.

Ще одна типова для постмодернізму особливість творчості канадського митця проявляється у певній грі зі слухачем. Адже, щоб вловити всі алюзії, цитати та ознаки стилів різних епох, останній повинен бути інтелектуально добре підготовленим, тобто – бути «ідеальним читачем», котрого «мучить ідеальне безсоння» (за У. Еко). При цьому автор дає слухачеві змогу самому осягнути зміст твору, не нав'язуючи йому певної трактовки (так звана «смерть автора», згадувана вище).

Деякі з означених рис композиторської творчості знаходять свою безпосередню проєкцію і в виконавській діяльності М.-А. Амлена. Наприклад, віртуозність, що присутня в його творах як у явному, так і в завуальованому вигляді, повною мірою виявляє себе при інтерпретації творів інших композиторів. Слід відмітити, що, окрім виконання шедеврів широко знаних композиторів, канадський маєстро прославився, перш за все, блискучім втіленням творів, які не так часто звучать в силу своєї складності, наприклад, опусів Ф. Бузоні, М. Метнера, Л. Годовського, Ш. Алякана. Його інтерпретації прияманні точне слідування усім авторським ремаркам, що знаходить певне продовження і у його власній композиторській творчості (типовими є не тільки точні, але і досить іронічні означення музики, наприклад, у П'ятій варіації *Alla barcarola* із циклу «Варіацій на тему Паганіні»: «Грати так, ніби канал переповнений щурами» [6]). Іншою, властивою виконавському стилю М.-А. Амлена, рисою, є тяжіння до наскрізного розвитку та циклічності. У його дискографії налічується



багато різних циклів, часом досить об'ємних, що виконуються ним цілком. В композиторській практиці це проявляється на рівні форми цілого (цикли, частини яких часто сліднують безпосередньо одна за одною, а часом навіть заключна гармонія однієї із частин отримує своє розв'язання вже на першій долі наступної частини).

Отже, спираючись на проведений огляд творчості та аналіз специфіки індивідуального стилю М.-А. Амлена, зробимо **висновки**.

1) Композиторська та виконавська творчість М.-А. Амлена, що виступають у взаємодії, є яскравим втіленням мистецьких ідеалів епохи Постмодернізму. При цьому в ній присутня самобутність, яка проявляється у творчому переосмисленні цих ідей, забезпечуючи композитору впізнаваний, лише йому притаманний, стиль.

2) Досить типовим для композиторської манери письма канадського митця є тяжіння до наскрізного розвитку, створення мікроциклів (або до виконання циклічних творів інших композиторів цілком), поєднання іронічності у осмисленні тематичного матеріалу із віртуозним началом, гра зі слухачем на основі введення цитат та роботи з ними.

3) Звертає на себе увагу комбінування різних стилів у рамках одного твору, часте використання притаманних ним мелодико-гармонічних та ритмічних зворотів, що потребує підготовленого, осмисленого сприймання, тобто, перефразуючи У. Еко, «ідеального слухача».

Перспективи подальшої розробки теми. Композиторська і виконавська діяльність М.-А. Амлена втілює основні постмодерністські естетичні ідеали та віддзеркалює передові мистецькі орієнтири сьогодення. Однак питання її повного наукового висвітлення, зокрема, уточнення специфіки індивідуального стилю митця, вимагають більш детального музикознавчого аналізу. Виявлені у даній статті стильові домінанти творчості канадського майстра мають бути уточнені у подальшому осмисленні його композиторського та виконавського доробку. Окремі спостереження, представлені у статті, можуть застосовуватись в дослідженні більш широкого кола проблем сучасного композиторського і фортепіанного мистецтва.



ЛІТЕРАТУРА

1. Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ., післямова П. Дениско. Київ : Курс, 2008. 504 с.
2. Марков Б. В. Состояние постмодерна. *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. М. : Канон+, 2009. URL : https://epistemology_of_science.academic.ru/748/
3. Постмодернизм. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Постмодернизм> (дата обращения 10.12.2018).
4. Ружинская Д. Специфика проявления постмодернизма в музыкальном творчестве. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : «С. А. М.», 2008. Вип. 40. Когнітивне музикознавство. С. 520–533.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / пер. с итал. Е. Костюкович. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007. 92 с.
6. Hamelin M.-A. Variations on a Theme of Paganini [ноти]. N-Y, London, Frankfurt, Leipzig : Edition Peters Corporation, 2013. 20 с.

REFERENCES

1. Jameson, F. (2008). *Postmodernism, abo Lohika kultury piznoho kapitalizmu [Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism]*. Kyiv: Kurs, 504 [in Ukrainian].
2. Markov, B. V. (2009). Sostoyanie postmoderna [The state of postmodern]. In *Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki – Encyclopedia of epistemology and philosophy of science*. Moscow: Kanon+. Retrieved from https://epistemology_of_science.academic.ru/748/
3. *Postmodernism* (n. d.). Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/Постмодернизм>
4. Ruzhinskaya, D. (2008). Spetsifika proyavleniya postmodernizma v muzykalnom tvorchestve [The specifics of the manifestation of postmodernism in musical creativity]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i practyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy, the theory and practice of education*: collection of scientific



papers. Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 40, 520–533 [in Russian].

5. Eko, U. (2007). *Zametki na polyakh «Imeni rozy»* [Notes in the margins of the “The name of the rose” (Translated with Italian by E. Kostyukovich). St. Petersburg: Simpozium, 92 [in Russian].

6. Hamelin, M.-A. (2013). *Variations on a Theme of Paganini*. N-Y, London, Frankfurt, Leipzig : Editions Peters Corporation, 20.

Стаття надійшла до редакції 17.11.2018 р.

УДК 782.082 + 786.2

DOI 10.34064/khnum2-1413

Чжоу Дапин

ORCID 0000-0002-6112-4862

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
вул. Новосельського, 63, м. Одеса, 65023, Україна

Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов

АННОТАЦИЯ ■ Чжоу Дапин. Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов. ■ Цель статьи состоит в уточнении теоретической базы исследования феномена полижанровости как типичного свойства произведений фортепианной музыки китайских композиторов. Под полижанровостью понимается художественно оправданное синхронное взаимодействие в форме конкретного произведения свойств-признаков нескольких музыкальных жанров. Определяются два основных подхода к достижению полижанрового художественно-выразительного эффекта: а) использование «чужого» оригинального материала; б) воспроизведение характерных

свойств жанрового стиля, то есть жанровая стилизация. Даются определения приёмов соединения свойств разных музыкальных жанров путём заимствования и использования «внешнего» материала в рамках оригинального произведения, а именно – цитирования, аранжировки, обработки, фантазии и транскрипции. Раскрывается суть приёма жанровой стилизации в произведениях китайских авторов. Она состоит в воспроизведении в тексте пьесы, относящейся к европейской жанровой системе фортепианной музыки, интонационных и композиционных особенностей определённого жанрового стиля традиционной китайской музыки. Представленная теоретическая платформа даёт возможность исследовать жанрово-стилевый контент много-томной хрестоматии «Столетие фортепианной музыки китайских композиторов» и может служить рабочей моделью в изучении всего тезауруса фортепианных артефактов, созданных профессиональными композиторами Китая.

■ **Ключевые слова:** музыкальный жанр, жанровый стиль, жанровая стилизация, полижанровость, фортепианная музыка Китая.

АНОТАЦІЯ ■ Чжоу Дапін. Теоретичні передумови дослідження жанрових особливостей фортепіанних творів китайських композиторів.

■ Мета статті полягає в уточненні теоретичної бази дослідження феномена поліжанровості як типової властивості творів фортепіанної музики китайських композиторів. Під поліжанровістю розуміється художньо виправдана синхронна взаємодія у формі конкретного твору властивостей-ознак кількох музичних жанрів. Визначаються два основні підходи до досягнення поліжанрового художньо-виразного ефекту: а) використання «зовнішнього» («чужого») оригінального матеріалу; б) відтворення характерних властивостей жанрового стилю, тобто жанрова стилизація. Даются визначення прийомів з'єднання властивостей різних музичних жанрів шляхом запозичення і використання «зовнішнього» матеріалу в рамках оригінального твору, а саме – цитування, аранжування, обробки, фантазії і транскрипції. Розкривається суть прийому жанрової стилизації в творах китайських авторів. Вона полягає у відтворенні в тексті п'єси, що відноситься до європейської жанрової системи фортепіанної музики, інтонаційних і композиційних особливостей певного жанрового стилю традиційної китайської музики. Представлена теоретична платформа дає можливість дослідити жанрово-стильовий контент багатотомної хрестоматії «Сторіччя фортепіанної музики китайських ком-



позиторів» і може служити робочою моделлю у вивченні всього тезауруса фортепіанних артефактів, створених професійними композиторами Китаю.

■ **Ключові слова:** музичний жанр, жанровий стиль, жанрова стилізація, поліжанровість, фортепіанна музика Китаю.

ABSTRACT ■ Zhou Daping. The Theoretical Background for the Chinese Composers Piano Music Genre Peculiarities Research.

■ **Introduction.** The given paper is devoted to questions, which make up the dissertation research section upon the genre semantics of the Chinese composers' solo piano creations. The general theoretic background for the vast amount of the musical artifacts studying is specified in the current section.

Theoretical background. In his studying of the Chinese composers' piano creative work the author follows the research trend, originated by G. Schneerson, Lui Ji, Wei Tinge, Liu Fuan, Zhang Xiaohu, Zhang Qian and others. In particular, the current research is based upon the works by Bu Li, Bian Meng, Wang Ango, Wang Yuhe, Cheng Xu and other authors, devoted to the problem of the European and national music traditions interaction in the Chinese composers' piano artifacts. The insufficient readiness of this thesis is mentioned. Namely, it is still the point of discussion and analyzing, to what extend and in what quality the genre system of European piano music is mastered by the Chinese composers. It is another point of investigation if their compositions are the result of the surface signs borrowing, taken from the most widely spread European genres or the Chinese composers were able to comprehend the genre semantics profoundly and develop some genres creatively, basing on the national musical tradition.

Objectives. The main objective of the current article is the essential theoretical background specification for the Chinese composers' piano creations genre peculiarities research; in particular, the polygenicity, the borrowed material usage principle, the composer's genre stylization method.

Methods. The task setting and developing is based upon the functional and morphological approaches to the musical genre comprehension, on the terminological analysis of the musical genres and styles understanding, on the up-to-date philological and musicological conceptions of composition poetics, artistic genre and stylization method.

Results and discussion. The concept of musical genre is defined as the type of the creation or the musical creative activity. Here the category of genre involves

not only the formal but also the substantial musical compositions properties, their typical semantics. The musical genre genesis is specified by three factors: 1) the functional creations similarity, the identity of their assignment; 2) the similarity of the conditions of the composition creating and performing; 3) artistic and contextual affinity. The given factors specify the occurrence of common musical form properties among several compositions, and these properties are defined as genre style.

The composition style properties quite definitely “indicate” some kind of genre “prototype”, and in this sense they are the sign-index of the genre. The typical artistic-content properties of musical creations and performing are also the index of the genre. These typical properties and designated as genre image (or genre semantics). The genre style and the corresponding images reflect the real type relations of the musical practice phenomena. It enables the composers to use the formal signs of a certain genre as an artistic attribute well recognized by the audience.

In the musical genres system, the areas of interactive and independent music are conventionally separated. The first group includes the numerous kinds of every day musical performing, where music interacts with the riot, dance, poetic verbal speech, theatre performance and other types of a person’s artistic activity. Meanwhile, the main and specific function of the independent music is its being the object of artistic perception. The independent music artifacts don’t need any interaction with the expressive means of other arts. The piano music can belong to both spheres.

A lot of independent sphere piano music compositions are bear the names of the genres belonging to the folklore, theatre music, church rituals, urban life. We mean such as piano “lullabies”, “ballads”, “minuets”, “waltzes”, “marches”, “arias”, “love songs” etc. there is still another phenomenon: the piano music pieces, the name of which is not connected with the interactive music genres, are often profoundly connected with them on the levels of the language and artistic text. Quite often, the piano pieces are built on certain composition, borrowed from the sphere of folklore, popular or church music. In all the alike cases we can notice the artistically justified synchronous (non consequent) interaction of several musical genres signs and properties in the form of the definite composition. This phenomenon is characterized as *polygenicity*.

Two main approaches to achieve the polygenre artistic expressive effect are defined: a) the use of the “exterior” (non native, another’s, alien) musical material;



b) the genre style characteristic properties reproduction (genre stylization). The given work gives the definitions for the methods of different musical genres properties combination by means of borrowing and of the “exterior” material use in the frames of the original composition: quotations, arrangements, edited versions, fantasies and transcriptions. The genres, originated by these composing methods, are characterized. The essence of the genre stylization method in the Chinese composers’ creations is revealed. It is the reproduction of tonal and compositional peculiarities of the certain traditional Chinese music genre style into the composition text belonging to the European piano music genre system. The wide range of this method implementation is mentioned: from total style imitation to allusion.

Conclusions. The existence of the great amount of the piano music compositions in the today’s Chinese musical culture motivates the overall and profound scientific analysis of this phenomenon, in particular, it stimulates the given sphere genre features revelation in both synchronous and diachronic (historic-evolutionary) aspects. The piano music genre sphere researcher needs the clearly formulated, capacious and non-contradictory categories of *musical genre, genre style, genre system, genre semantics*, as well as of the notions, derivative and connected with them.

As it was mentioned by numerous specialists, the Chinese piano music distinctive feature consists in its lasting connection with the national music tradition. The task, set for the musicologists, is to define the nature, the principles, the variants of the interaction between the European piano music genres and styles and the traditional Chinese music genres and styles (folklore, theatre, popular song). The given article states that the first artistic method, leading to the combination of the European and Chinese traditions in the frames of one composition consists of the composer’s borrowing and using some “alien” material, a fragment of the famous musical creation in his artifact. Thus, *using* serves as a general notion, embracing a number of certain musical text composing methods, which include quoting, arranging, creating versions, fantasies and transcription. The second artistic approach, leading to European piano music and the Chinese traditional music interaction, consists in the artistic method of stylization. This method implies the reproduction of tonal and compositional peculiarities of the certain traditional Chinese music genre style into the composition text belonging to the European piano music genre system. This method reveals the unlimited possibilities to create



the bright vivid effects for genre dialogue, conflicts, interaction, as well as very delicate conceptual modus, allusions, hints, promoting the remarkable enrichment of the compositions genre figurativeness.

Basing on the given theoretical background the author is going to analyze the genre-style contents of the seven-volume edition “A century of Piano Solo Works by Chinese Composers”. This content may serve as a working model for the studying of the whole thesaurus of piano music artifacts, created by the Chinese composers. ■ **Key words:** musical genre, genre style, genre stylization, polygenicity, Chinese piano music.



Постановка проблеми. Задачи, решению которых посвящена данная статья, составляют необходимый раздел диссертационного исследования жанровой семантики произведений китайских композиторов для фортепиано соло. В данном разделе уточняется общетеоретический фундамент изучения обширного массива музыкальных артефактов.

Обзор литературы. По утверждению специалистов, посвятивших себя изучению данной области музыки, «фортепианное искусство Китая представляет собой во многом новый, обширный и практически неизученный ... пласт культуры» (Ван Ин, 2009). Первоначальная лаконичная информация об этом культурном пласте содержится в брошюре Г. Шнеерсона (1952), а также в сборнике статей китайских композиторов и музыковедов (Инь Фалу, Ма Ке, Хо Лутина, Люй Цзи, Ма Сицуна, Ли Хуаньжи), опубликованных в переводе на русский язык (О китайской музыке..., 1958, ред. Г. Шнеерсон). Показательно, что в трудах китайских и зарубежных авторов 1950–60-х гг. фортепианная музыка освещается крайне скудно. В упомянутом сборнике она охарактеризована лишь в одном коротком абзаце статьи Люй Цзи (1958: 86), где автор довольно резко критикует обработку народной песни «Ланьхуахуа» Ван Лисаня за отсутствие «...должного эмоционального отражения и обобщения трагических переживаний, на которые тысячелетиями обрекались влюбленные молодые люди в феодальном обществе...».



Данный факт объясняется, на наш взгляд, тем, что внимание авторов было целиком посвящено песне, хоровым произведениям, опере и симфонической музыке, то есть музыкальным жанрам, которые имели массовый характер, «очевидное» идейное содержание и, вследствие этого, официально признаваемую культурную ценность. Что же касается музыки для солирующего фортепиано, то она вызывала неоднозначное к себе отношение у идеологов культурного строительства в КНР. В социалистическом Китае долгое время было принято считать фортепианную музыку проявлением неблагоприятного «западного индивидуализма». В период «культурной революции» (1966–1976) такого рода мнения стали основанием для масштабных политических репрессий, которым подверглись пианисты, композиторы, издатели, в целом – вся область фортепианной музыки.

В конце 70-х гг. прошлого века ситуация изменилась. В Китае начался постепенный, но идущий с заметным ускорением рост фортепианной культуры, который достиг сегодня невиданного масштаба в сфере композиторского творчества, исполнительского искусства и специального образования. Заметно возрос также исследовательский интерес к данной области музыки. В 80-е гг. прошлого века была опубликована скромная монография Вэй Гингэ (1987) «Китайское фортепианное творчество», а также ряд обзорных статей других авторов.

Последнее десятилетие прошлого века и первые десятилетия настоящего века отмечены резко возросшим числом монографий, аналитических и критических статей, которые посвящены значительным фортепианным произведениям, пианистическим школам, выдающимся композиторам и музыкантам-исполнителям. Заметим, что в каждой работе в той или иной степени освещаются жанровые свойства произведений и высказываются некие общепринятые суждения об этих особенностях китайской фортепианной музыки.

Так, например, весьма устойчивым является суждение о том, что в этой жанровой области доминирует принцип использования национального интонационного материала в качестве основы композиции. Чаще всего этот художественный принцип связывают с жанрами обработки, аранжировки, фантазии, транскрипции и др. Боль-

шое внимание этой жанровой особенности китайской фортепианной музыки уделили Бу Ли (2004), Бянь Мэн (1996), Ван Аньго (2004), Ван Юйхэ (2000), Чэн Сюй (2001) и др. К примеру, Ван Ин (2009: 9), как и многие другие ученые, утверждает, что для современных китайских композиторов главным принципом создания фортепианной музыки является «ориентация на национальную традицию».

Это уверенно высказываемое учёными суждение представляет недостаточное развёрнутое, конкретное и чёткое с точки зрения современной теории музыкального жанра. Исследователи не замечают или намеренно не проводят различий между разными видами воплощения упомянутого принципа. Примером, свидетельствующим о недостаточном внимании исследователей к дифференциации жанровых явлений, может послужить следующее высказывание П. Гайдай (2014: 62): «... жанр аранжировки в фортепианном искусстве Китая достиг высокого художественного уровня, подразумевающего не просто обработку известных музыкальных мотивов, но и творческое преломление национального фольклора, синтезирование его особенностей со спецификой фортепианного звучания и техникой исполнения на этом инструменте». Из этого высказывания будто бы следует, что обработка представляет собой некую разновидность аранжировки, особенность которой состоит в нетворческом «преломлении национального фольклора». Такая трактовка жанровых понятий далеко не бесспорна. Дискуссионным, на наш взгляд, является и теоретическое представление об аранжировке как «синтезе особенностей национального фольклора» со «спецификой фортепианного звучания». Аналогичные неясности и противоречия присущи многим другим суждениям о китайской фортепианной музыке.

Обратим внимание также на тот факт, что ориентация композиторов Китая на национальную традицию в создании музыки для фортепиано предполагает освоение всей жанровой системы европейской фортепианной музыки. Однако пока не установлено – в каком объёме и качестве система жанров европейской фортепианной музыки усвоена китайскими композиторами? Являются ли их произведения для фортепиано результатом заимствования лишь некоторых внешних признаков наиболее распространённых европейских жанров? Или ки-



тайские композиторы смогли основательно освоить жанровую систему западной музыки, глубоко осмыслить её семантику и творчески развить некоторые жанры, опираясь на национальную музыкальную традицию? Результативно исследовать представленный круг проблем можно лишь на основе хорошо отлаженного научного аппарата.

В связи с этим, **цель статьи** состоит в уточнении теоретической базы исследования жанровых особенностей произведений китайских композиторов для фортепиано, в частности: свойства полижанровости, творческого принципа использования «внешнего» материала, композиторского приёма жанровой стилизации.

Методология исследования. Постановка и разработка проблемы опирается на исторический, типологический и функциональный подходы к интерпретации феномена музыкального жанра; терминологический анализ суждений о музыкальных жанрах; современные филологические и музыковедческие представления о художественном методе стилизации.

Изложение основного материала. Главное понятие предстоящего дискурса – *жанр*. Это слово происходит от греческого *genos* – *род*. Понятие *жанра* издавна служит одной из основных категорий исторического и теоретического музыковедения. В любой из своих многочисленных интерпретаций *жанр* выступает как типологическое понятие. То есть, любой жанр музыки есть некий тип произведения или музыкально-творческого акта. При этом категория жанра охватывает не только формальные, но и содержательные свойства музыкальных произведений, их типичную семантику.

По принятому в данном исследовании определению, музыкальный жанр – это «...1) тип музицирования или музыкального произведения, который естественно возникает, развивается, исчезает или перерождается в культурной среде в соответствии с потребностями общества и характеризуется определенным комплексом функций, условий существования, образно-содержательных и формальных свойств; 2) типологическое представление о музыкальных артефактах, которое всегда принимает активное участие в создании, исполнении и слушании музыки, и обычно отражается в музыкально-теоретических понятиях» (С. Шип, 2008: 67). Генезис музыкального

жанра обусловлен тремя факторами: 1) функциональным подобием произведений, одинаковостью их жизненного предназначения; 2) подобием условий, при которых осуществляется сочинение и исполнение произведений; 3) их художественно-содержательным родством. Названные факторы обуславливают также появление у некоторого множества произведений общих свойств музыкальной формы, общего стиля выражения. Эту сторону жанра называют *жанровым стилем* (А. Сохор, 1981: 250).

Стилевые свойства произведения довольно определённо «указывают» на некий жанровый прототип, и в этом смысле являются знаком-индексом жанра. Столь же ясным индексом жанра служит художественно-содержательное единство процесса и продукта музицирования. Это единство может быть обозначено как *жанровая образность* (или *жанровая семантика*).

Образы восприятия музыки имеют индивидуально неповторимое качество, зависящее от способностей индивида, его знаний и навыков, установок и мотивации, опыта пассивной и активно-творческой музыкальной деятельности, а также многих других факторов. Вместе с тем, жанровые образы имеют и качество объективной действительности. Они отражают реальные видовые отношения явлений музыкальной практики. Именно эта объективность позволяет композиторам использовать в своих сочинениях формальные признаки некоторого существующего в музыкальной практике жанра в качестве хорошо понятного слушателям художественного знака.

Эстетическая мысль издавна стремилась представить разные жанры искусства в виде некоторой целостности. Уже в «Поэтике» Аристотеля довольно определённо выражено представление о системном соотношении основных жанров античного искусства – трагедии, эпоса, ямбической поэзии и комедии. В Средние века в Европе, в церковной и университетской науке, господствовало представление о трёх родах музыки. Аврелиан из Реоме (IX век) отмечал: «Признают три рода музыки: мировую, человеческую и ту, которая исходит от инструментов» (см.: Музыкальная эстетика...; сост. В. П. Шестаков, 1966: 172). Это устойчивое представление изменилось в эпоху Просвещения. «Мировая музыка» (*Musica mundana*) стала пониматься европейцами



как научная (метафизическая) доктрина. А в художественной практике обозначились пять широких областей: а) музыкальный фольклор (обряды и быт крестьянской общины); б) ритуальная (духовная) музыка христианской церкви; в) театральная музыка (опера и другие жанры); г) обиходная музыка городского населения; г) светская аристократическая музыка. В широких зонах между границами этих областей также возникали устойчивые разновидности «музыкального продукта».

Интенсивный процесс жанрового генезиса в странах Западной Европы в XVII–XVIII вв. дал основания для развития авторской, или, как ещё говорят, композиторской, музыки, предназначенной для слушания как самостоятельного и самодостаточного вида деятельности человека. Это направление жанрового филогенеза способствовало формированию профессии музыканта-исполнителя, а также социально-культурной группы любителей музыки, просвещённых слушателей. Такая ситуация позволила учёным выделить в недрах музыкальной практики жанровую сферу так называемой «чистой музыки». Её также называют *преподносимой музыкой* – *Darbietungsmusik*, по Г. Бесселеру (H. Besseler, 1978). Мы будем пользоваться рабочим термином **автономная музыка**. Произведения, относимые к жанровой области автономной музыки, не имеют конкретного житейского предназначения. Их главная и специфическая функция – быть предметом художественного восприятия. Артефакты автономной музыки не нуждаются во взаимодействии с выразительными средствами других видов искусства (поэзии, танца, театра и др.). Как правило, такого рода произведения не анонимны. Они создаются конкретными профессиональными композиторами. Автономная музыка может звучать в больших залах для сотен слушателей (сценические концертно-симфонические жанры) или в небольших помещениях для единиц или нескольких десятков персон (камерные концертные жанры).

Фортепианная музыка может быть разной. Она может относиться к области *взаимодействующей музыки*, по классификации О. Соколова (1977). К данной области принадлежит, к примеру, практика аккомпанемента к танцам и песням в любительском музицировании, звуковое сопровождение к немым кинофильмам (игра тапёра) или гимнастическим упражнениям. Вместе с тем, в европейской культуре

сложился очень заметный и обширный круг видов *автономной фортепианной музыки*. К нему относятся распространённые на практике жанры прелюдии, программной пьесы, токкаты, сюиты, партиты, сонаты, концерта и т. д.

Нетрудно подметить, что многие произведения круга автономной фортепианной музыки носят названия жанров, относящихся к фольклору, театральной музыке, церковному ритуалу, городскому обиходу. Таковы, например, многочисленные фортепианные «колыбельные», «баллады», «менуэты», «вальсы», «хоралы», «марши», «арии», «романсы» и т. д. Наблюдается и другое: фортепианные пьесы автономной музыки, не связанные своим названием с жанрами прикладной взаимодействующей музыки, довольно часто обнаруживают глубокую связь с ними на уровнях языка и поэтики художественного текста. Нередко фортепианное произведение строится на материале некоторой завершенной композиции, заимствованной из сферы фольклора, популярной или духовной музыки.

Художественно оправданное синхронное (не последовательное) взаимодействие в форме конкретного произведения свойств-признаков нескольких музыкальных жанров может быть обозначено в рабочем порядке термином *полижанровость*¹⁹.

Отмечая множественность случаев взаимодействия признаков разных жанров в одном сочинении, музыковеды обычно говорят о двух больших жанровых классах музыкального искусства: «первичных» и «вторичных» музыкальных жанрах (в частности, такой точки зрения придерживались В. Цуккерман (1964) и А. Сохор (1981)). Под «первичными» жанрами понимаются те, которые возникают в областях фольклора, ритуальной и бытовой музыки. Прежде всего, имеются в виду области танца и песни. Под «вторичными» понимаются такие жанры, которые сложились в сфере профессиональной концертной музыки.

¹⁹ Диахроническое взаимодействие разножанровой музыки, «соседство частей или самостоятельных произведений, какое обычно наблюдается в сюитах, концертах, сонатах, симфониях, здесь не классифицируется как явление полижанровости. Для обозначения таких явлений целесообразно по аналогии с типами музыкальной композиции использовать выражение «сложный жанр» или «составной жанр».



Подобная дихотомическая классификация сферы музыкальных жанров создаёт известное теоретическое неудобство. Обратимся в качестве примера к «Мазуркам» Ф. Шопена. Какой это жанр? Если судить по названию пьес и по музыкально-интонационной лексике, то это первичный жанр. Однако, ввиду того, что пьесы «Мазурки» созданы профессиональным композитором, не связаны с реальной танцевальной практикой, предназначены для эстетически просвещённого слушателя, которому не придёт в голову пуститься в пляс во время звучания этих танцев, то данные пьесы следует отнести к области вторичных музыкальных жанров²⁰. Как выйти из этого классификационного противоречия? Наилучшее решение проблемы нам видится в обращении к понятиям, которые позволяют недвусмысленно обозначить типы синхронного сочетания разных жанровых признаков в пространстве одного музыкального произведения.

Чаще всего, появление разных жанровых признаков в некотором автономном музыкальном тексте обусловлено творческим действием композитора, которое в самом общем виде можно охарактеризовать как *использование*²¹ музыкального материала, заимствованного из других жанровых областей. Например: использование хоральных мелодий в прелюдиях и фугах, ритмо-фактурных формул менуэта, контрданса, вальса и других танцев в фортепианных сонатах XVIII–XIX вв. и т. п.

Заимствование и применение инородного материала (по выражению М. Бахтина, «чужого слова») – чрезвычайно распространённый в музыке принцип сочинения. Он выражается в целом ряде композиторских приёмов, к которым А. Денисов (2008), Л. Крылова (1975), С. Лаврова (2007) и другие исследователи относят: цитирование, самоцитирование, псевдоцитирование, аранжировку, обработку, адаптацию, редукцию, парафраз, транскрипцию, фанта-

²⁰ Подобное высказывание звучит не очень красиво, хотя слово «вторичность» здесь лишено оценочного значения и не связано с художественно-эстетическими или техническими достоинствами музыки.

²¹ Мы осознаем, что глагол «использовать» в некоторых контекстах имеет негативную коннотацию. Вместе с тем, значение корневой морфемы («польза») компенсирует этот легкий недостаток.



зию, аллюзию, реминисценцию и т. д. Некоторые из приведённых выражений функционируют в специальной литературе не только как названия приёмов композиции, но и как жанровые имена. Не претендуя на категоричность трактовки, отберём из приведённого ряда и рассмотрим те варианты проявления принципа использования «чужого слова», которые представляются наиболее распространёнными на практике, теоретически ясными и полезными для исследования жанровых особенностей фортепианной музыки китайских композиторов. Постараемся при этом наделить данные выражения как можно более строгим смыслом.

Музыкальная цитата – сравнительно новый термин музыкознания. Он вошёл в употребление в последней четверти прошлого века. Сам же приём музыкального цитирования относится к древнейшим временам. Под цитатой (от латинского *cito* – *привожу*) филологи понимают «... тематически, а также синтаксически или ритмически обособленный речевой фрагмент произведения, используемый в другом произведении как знак “чужой речи”, как ссылка на содержание авторитетного источника» (Литература и язык, 2006: 390). Цитата – самый откровенный и, одновременно, редкий способ использования внешнего музыкального материала в автономной фортепианной музыке. Редкость его объясняется тем, что цитата предполагает буквальную точность, дословность, «неприкосновенность» заимствованного текста. Это условие трудно (если вообще возможно) соблюсти в музыкальном тексте. Например, воспроизведение любой фольклорной мелодии на фортепиано, при самом большом старании исполнителя, трудно признать буквальным переносом фрагмента музыкального текста из одного контекста в другой. Искажения оригинальной мелодии, обусловленные специфическими свойствами акустического строя, тембра, артикуляции, динамики фортепиано, не позволяют классифицировать подобное действие как цитирование. Строго говоря, только «обособленный речевой фрагмент» какого-либо фортепианного произведения может быть корректно процитирован в ином произведении для этого же инструмента. В европейской музыке подобные примеры изредка встречаются. В творчестве китайских композиторов подобный приём выразительности пока не получил применения.



По определению И. Ямпольского (1973: 193), *аранжировка* – (от франц. *arranger* – *приводит в порядок*) – это «...переложение музыкального произведения для иного (сравнительно с оригиналом) состава исполнителей (например, клавира оперы...). В отличие от транскрипции, которая является творческой обработкой и имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям какого-либо другого инструмента, инструментального состава или голоса, вокального ансамбля». Отметим, что данная формулировка фиксирует синонимичность понятий «аранжировка» и «переложение», что, в общем-то, соответствует практике использования данных терминов в литературе. Очевидно, что приспособление музыкального текста произведения к новому инструменту, новому голосу или ансамблю имеет своей целью как можно более полное и точное сохранение художественного замысла. Форма произведения изменяется в минимальной степени, и только по необходимости. Примерами могут послужить аранжировки органных пьес И. С. Баха для фортепиано, выполненные Ф. Бузони, А. Гедике, С. Фейнбергом и другими музыкантами. Распространённый типичный вариант аранжировки – *оркестровка* (пример: «Картинки с выставки» Мусоргского–Равеля).

Обработка – создание оригинальной музыкальной композиции на основании некоторого завершённого авторского или анонимного (народного) произведения. Как правило, в результате обработки исходная композиция усложняется в фактурном, гармоническом и композиционном отношениях. Цель обработки – «украшение» или «осовременивание» заимствованного музыкального материала, в любом случае – усиление его способности впечатлять слушателя. Такая цель предполагает художественную интерпретацию избранного оригинала. Композитор-интерпретатор старается представить заимствованный материал во всех его выразительных достоинствах, наилучшим образом «высветить» его художественные детали и свойства. Типичные сочинения в жанре обработки – пьесы для голоса и фортепиано Л. Бетховена, созданные на основе мелодий английских, шотландских, ирландских, итальянских популярных песен (всего около 150 сочинений); обработки украинских народных песен для хора или голоса в со-



провожении фортепиано, сделанные Н. Лысенко; обработки венгерских и румынских танцев для фортепиано Б. Бартока.

Слово **фантазия** имеет множество смыслов, соотносимых с музыкальным искусством. Во-первых, оно обозначает универсальный механизм художественного творчества. Во-вторых, оно характеризует весьма распространённый в инструментальной музыке жанр сочинений. В-третьих, словосочетание «фантазия на тему» соотносится с жанром композиторского творчества, где имеет место использование некоторого «внешнего» материала. Т. Кюрегян (1981: 767) определила *фантазию* как «...распространённый в XIX–XX вв. жанр инструментальной или оркестровой музыки, основанный на свободном использовании тем, заимствованных из собственных сочинений или из сочинений других композиторов, а также из фольклора (или же написанных в характере народных). В зависимости от степени творческой переработки тем, фантазия либо образует новое художественное целое и тогда приближается к парафразе, рапсодии (многочисленные фантазии Листа...), либо представляет собой простой «монтаж» тем и отрывков, подобный попури ...».

Таким образом, *фантазия на тему* (или «по мотивам...») – это создание композитором оригинального музыкального текста с использованием узнаваемых фрагментов, тем, частей, реже – оригинальных целостных композиций с целью извлечения из этого «внешнего» материала (собственного или чужого) новых оригинальных мыслей, образов, творимых свободным воображением, «полётом фантазии». В образно-смысловом фокусе подобных композиций находится не столько используемый материал, сколько его интерпретация. Такой подход даёт возможность подвергнуть воспринятый материал критическому осмыслению, представить его, к примеру, в юмористически трансформированном виде, в модусе пародии, сарказма («Черепашка» из цикла «Карнавал животных» К. Сен-Санса). Однако сочинение в данном жанре может быть выражением приязни, уважения, пиетета к используемому источнику фантазирования («Камаринская. Фантазия на две русские темы» М. Глинки).

Произведения в жанре *фантазии на тему* могут носить название *рапсодии* («Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова) или



каприччио («Итальянское каприччио» П. Чайковского, которое композитор сначала назвал «Итальянской фантазией»). К жанру фантазии можно также отнести произведения, характеризующиеся авторами как *транскрипции*. В буквальном смысле это слово (лат. *transcriptio*) означает *переписывание*. По определению Г. Когана (1981: 589), транскрипция – «переложение, переработка музыкального произведения, имеющая самостоятельное художественное значение. Различают два вида транскрипции: приспособление произведения для другого инструмента ...; изменение (в целях большего удобства или большей виртуозности) изложения без перемены инструмента (голоса), для которого предназначено произведение в оригинале». Таким образом, слово *транскрипция* – это, в первом своём значении, просто синоним аранжировки. Во втором значении это слово обозначает разновидность обработки или фантазии, где композитор демонстрирует свою техническую виртуозность или предоставляет такую возможность музыканту-исполнителю. Типичные образцы транскрипций – сочинения пианистов-виртуозов: А. Герца, З. Тальберга, Ф. Листа, К. Таузига, К. Сен-Санса, Ф. Бузони, Л. Годовского. Главный смысл большинства транскрипций названных авторов – продемонстрировать публике композиторское искусство варьирования и разработки темы, мастерство и виртуозность музыканта-исполнителя, а также (не в последнюю очередь) художественно-выразительные ресурсы используемого музыкального первоисточника.

Теперь обратим внимание на то обстоятельство, что столкновение нескольких жанров в пространстве одного музыкального произведения не обязательно связано с заимствованием некоторого внешнего музыкального материала. Довольно часто восприятие образованного слушателя обнаруживает в полностью оригинальном композиторском тексте формальные признаки музыкального жанра, к которому данное произведение не относится. Однако этот эффект восприятия не всегда связан с использованием чужого материала. Например, в произведении Ф. Э. Баха, которое носит название «Rondo» (1778), отчетливо проявляются признаки менуэта, токкаты и оперного речитатива (на последний жанр прямо указывает ремарка автора в нотном тексте: *quasi recitativo*). Однако композитор в данном случае не использует

никакого заимствованного материала. Весь музыкальный текст создан им самим. Аналогичные образцы жанрового взаимодействия легко найти в фортепианных произведениях Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, С. Рахманинова и других композиторов XIX–XX вв.

На наш взгляд, подобные случаи могут быть охарактеризованы с помощью понятия *жанровой стилизации*²². Здесь необходимо снова вернуться к вышеприведённому определению жанра и подчеркнуть, что одним из релевантных свойств музыкального жанра выступает его стиль. Под музыкальным стилем мы понимаем, вслед за Е. Назайкинским (2003: 20), «...отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков». Стиль как «генетическая общность» музыкальных творений имеет разную природу, в том числе – жанровую. Это представление и отражено в понятии *жанровый стиль*.

Е. Назайкинский (2003: 24) подчеркнул, что «...под совокупностью свойств и средств имеется в виду полный охват стилем всех без исключения сторон музыкально-звукового текста». Из приведённого определения следует, что музыкальный стиль можно смоделировать путем воспроизведения в музыкально-звуковом тексте «комплекса отличительных характерных признаков». Каждый жанр обладает своим собственным стилем, естественно возникшим в определённых жизненных обстоятельствах, отвечающим культурной функции данного вида музицирования и обусловленным соответствующими художественными задачами. Следовательно, создатель произведения автономной музыки имеет возможность смоделировать звуковой образ

²² Методологически сложной проблеме определения сущности художественно-выразительного приёма музыкальной стилизации посвящена статья С. Шипа (1989).



практически любого жанра путем воспроизведения неких «отличительных характерных свойств» соответствующего жанрового стиля.

Подчеркнём, что такое художественное действие не означает воспроизведения жанра, как это иногда ошибочно утверждается музыковедами. Воспроизводится только жанровый стиль. Но этого бывает достаточно, чтобы создать яркий образно-выразительный эффект. Вызванный в слушательском восприятии образ жанра позволяет направить процесс осмысления художественной концепции произведения. По мысли А. Цуккермана (1964: 137), жанровые стилизации сообщают профессиональной музыке «...доступность для восприятия, национальную почвенность, полноту экспрессии, в конечном счёте – жизненность».

Теперь мы можем снова вернуться к поставленному в начале статьи вопросу о «Мазурках» Ф. Шопена и сказать уверенно, что они относятся к жанру концертной клавирной пьесы и созданы на основе композиторского приёма стилизации. С ними сходны в этом отношении многочисленные образцы фортепианной музыки, написанные в жанрах самостоятельной концертной пьесы или цикла пьес (сюитного или сонатного), в форме которых воспроизводятся стилевые свойства менуэта, сарабанды, полонеза, вальса, марша, арии, речитатива и других жанров. В более редких случаях стилевое взаимодействие предполагает тот или иной вид использования «внешнего» оригинального музыкального материала²³.

Таким образом, создатель фортепианных произведений в жанровой сфере автономной инструментальной музыки, предназначенной для слушания, может воспроизвести в своих текстах самый широкий спектр жанровых стилей из областей фольклора, церковной музыки, поп-музыки, музыкального театра, не прибегая к прямому заимствованию чужого материала, но опираясь на приём стилизации.

Стилизация жанра может быть осуществлена в широком спектре. Иногда композитор фортепианного произведения стремится

²³ Так, примеры использования в мазурках и других произведениях Ф. Шопена характерных музыкальных фраз, воспринятых композитором из стихии польской танцевальной музыки, обнаружены Вяч. Пасхаловым (1949).

к возможно более полному и точному воспроизведению в условиях камерного или сценического концертного жанра некоего жанрового стиля, принадлежащего сфере взаимодействующей музыки. Это создаёт яркий образно-выразительный эффект: как будто стихия музыкальной жизни общества «врывается» в условное художественное пространство фортепианной пьесы. Подобный эффект возникает, к примеру, в финале Ля-мажорной сонаты В. Моцарта. Знаменитый марш «Алла Турга» воспроизводит мелодические, динамические, ритмические и фактурно-регистравые свойства стиля маршевой музыки янычарского оркестра. На противоположном конце спектра возможностей осуществления стилизации находится минимальная репродукция жанрового стиля, производящая эффект намёка, аллюзии, воспоминания. Она обеспечивается воспроизведением лишь некоторых характерных черт жанрового стиля. Примером может послужить подмеченная Б. Сабольчи (1959: 175) аллюзия к венгерскому маршу стиля вербункош в финале Третьей симфонии Л. Бетховена.

Выводы и перспективы.

1. Наличие большого массива произведений фортепианной музыки в музыкальной культуре современного Китая побуждает к всестороннему и глубокому научному осмыслению этого феномена, в частности, к выявлению жанровых особенностей данной области в синхроническом и диахроническом (историко-эволюционном) аспектах. Успешность решения этой задачи во многом зависит от прочности теоретического фундамента исследования. Прежде всего, исследователь жанровой сферы фортепианной музыки нуждается в ясно сформулированных, ёмких и непротиворечивых категориях **музыкального жанра, жанрового стиля, жанровой системы, жанровой семантики**, а также производных и связанных с ними понятий.

2. Отмеченная многими специалистами особенность китайской фортепианной музыки состоит в её прочной **связи с национальной музыкальной традицией**. Данная связь описывается в литературе довольно противоречиво и нечётко, что ставит на повестку дня задачу определения природы, принципов, вариантов взаимодействия жанров и стилей европейской фортепианной музыки с жанрами и стилями традиционной музыки Китая (фольклор, театр, массовая песня).



3. Один из творческих методов, ведущих к появлению того или иного соединения европейской и китайской традиций «в рамках» одного произведения, заключается в заимствовании и использовании композитором в своём произведении некоторого «внешнего материала», фрагмента уже апробированного, и, как правило, широко известного музыкального произведения. *Использование*, таким образом, служит всеобщим (родовым) понятием, охватывающим целый ряд конкретных разновидностей сочинения музыкального текста, в который входят *цитирование, аранжировка, обработка, фантазия и транскрипция*. В силу того, что каждое музыкальное произведение всегда принадлежит некоторому жанру и существует в определённой музыкально-жанровой системе, использование заимствованного оригинального материала обуславливает эффект *полижанровости*.

4. Второй творческий подход, ведущий к взаимодействию европейской фортепианной и китайской традиционной музыки, заключается в использовании художественного *приёма стилизации*. Этот приём заключается в воспроизведении в контексте сочинения, относящегося к европейской жанровой системе фортепианной музыки, интонационных и композиционных особенностей какого-либо жанрового стиля традиционной китайской музыки. Этот приём открывает перед композитором неисчерпаемые возможности создания ярких образных эффектов жанрового диалога, конфликта, взаимопроникновения, а также и весьма тонких смысловых модусов: аллюзий, намёков, способствующих значительному обогащению жанровой образности произведения.

Опираясь на представленный теоретический аппарат, мы намерены далее осуществить исследование жанрового контента обширной семитомной антологии «Столетие сольной фортепианной музыки китайских композиторов», изданной в Пекине в 2015 г. Этот контент может послужить рабочей моделью для изучения всего тезауруса фортепианных артефактов, созданных профессиональными композиторами Китая.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бу Ли. Развитие фортепианной музыки в Китае периодов Новой и Новейшей истории. *Вестник консерватории им. Синхая*. 2004. № 4. С. 78–87.
2. Бянь Мэн. Формирование и развитие фортепианной культуры Китая. Пекин : Изд-во «Хуа Лэ», 1996. 181 с.
3. Ван Аньго. Исследование китайских фортепианных произведений в контексте гармонии новой эпохи. Ухань : Изд-во Синаньского ун-та, 2004. 246 с.
4. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». СПб., 2009. 210 с.
5. Ван Юйхэ. Приближение к традициям народной культуры (об изменении стилистики музыкального творчества Цзян Вэнье). *Вестник Китайской Центральной консерватории*. 2000. № 9. С. 175–188.
6. Вэй Тингэ. Китайское фортепианное творчество. Пекин : Изд-во «Культура и искусство», 1987. 46 с.
7. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2014. № 3 (88). С. 61–64.
8. Денисов А. В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект. *Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития*: сб. ст. по материалам II Междунар. науч. конф. «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития», 13–14 нояб. 2008 / гл. ред. Л. В. Савина. Астрахань : Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 30–34.
9. Книга о музыке / общ. ред. Г. Л. Головинский, М. И. Ройтерштейн. Москва : Совет. композитор, 1975. 333 с.
10. Коган Г. Транскрипция. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва : Совет. энциклопедия, 1981. С. 589–590.
11. Крылова Л. Функция цитаты в музыкальном тексте. *Советская музыка*. 1975. № 8. С. 92–97.
12. Кюрегян Т. С. Фантазия музыкальная. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва : Совет. энциклопедия, 1981. С. 767–771.



13. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов : очерки. 2-е изд., доп. СПб. : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 173 с.

14. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / ред. проф. А. П. Горкина. Москва : Росмэн, 2006. URL : <https://libking.ru/books/ref-/ref-encyc/110724-390-izdatelstvo-rosmenentsiklopediya-literatura-i-yazyk-s-illyustratsiyami.html#book>

15. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики. *О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов* / сост., ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. С. 74–104.

16. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост., вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.

17. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

18. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. 143 с.

19. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. Ленинград–Москва : Гос. муз. изд-во, 1949. 115 с.

20. Сабольчи Бенце. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : Изд-во Академии Наук Венгрии, 1959. 139 с.

21. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 12–59.

22. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования* / ред.-сост. М. Арановский. Т. 2. Ленинград : Совет. композитор, 1981. С. 231–293.

23. Фан Бин. Стилиевые аспекты адаптации национальной инструментальной традиции в фортепианной музыке современных китайских композиторов. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : щоквартал. наук. журнал. Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 117–122.

24. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.



25. Чэнь Сюй. Фортепианное искусство Китая и его значение для национальной культуры. *Изучение музыки*. 2001. № 4. С. 21–25.
26. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вып. 2. Киев : Музична Україна, 1989. С. 86–104.
27. Шип С. Жанр музичний. Українська музична енциклопедія / редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 2 / ред. І. Сікорська, Н. Костюк та ін. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 67–72.
28. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. 250 с.
29. Ямпольский И. Аранжировка. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. М. : Совет. энциклопедия, 1973. С. 193.
30. Bessler H. (1978). Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig : Reclam-Verlag, 188.

REFERENCES

- Bessler H. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte [Essays on the aesthetics of music and the history of music]*. Leipzig: Reclam-Verlag, 188 [in German].
- Bu, Li (2004). Razvitie fortepiannoy muzyki v Kitae periodov Novoy i Noveyshey istorii [The Development of Piano Music in China in the New and Recent History periods]. *Vestnik konservatorii im. Sinkhaya – Bulletin of the Sinkhay Conservatory*, 4, 78–87 [in Chinese].
- Byan, Men (1996). *Formirovanie i razvitie fortepiannoy kultury Kitaya [The formation and development of the piano culture of China]*. Beijing: Hua Le, 181 [in Chinese].
- Chen, Syuy (2001). Fortepiannoe iskusstvo Kitaya i ego znachenie dlya natsionalnoy kultury [The Chinese piano art and its significance for national culture]. *Izucheniye muzyki – Studying of Music*, 4, 21–25 [in Chinese].
- Denisov, A. V. (2008). Mezhtekstovye vzaimodeystviya v muzyke – semioticheskiy aspekt [Intertextual interactions in music – the semiotic aspect]. *Muzykalnaya semiotika: puti i perspektivy razvitiya – Musical semiotics: ways and prospects of development: collection of scientific*



materials. (L. V. Savina Ed.). Astrakhan: Izd-vo OGOU DPO «AIPKP», 30–34 [in Russian].

Fan, Bin (2015). Stilevye aspekty adaptatsii natsionalnoy instrumentalnoy traditsii v fortepiannoy muzyke sovremennykh kitayskikh kompozitorov [The style aspects of the adaptation of the national instrumental tradition in the piano music of modern Chinese composers]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers: yearbook*. Kyiv: Milenium, 1, 117–122 [in Ukrainian].

Gayday, P. V. (2014). Rol traditsionnoy muzykalnoy kultury v razvitii fortepiannogo iskusstva Kitaya [The role of traditional musical culture in the development of Chinese piano art]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – The news of the Volgograd State Pedagogical University*, 3(88), 61–64 [in Russian].

Golovinskiy, G. L. & Roytershteyn, M. I. (1975). *Kniga o muzyke [The book about music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 333 [in Russian].

Kogan, G. (1981). Transkriptsiya [Transcription]. In *Muzykalnaya entsiklopediya – The Musical Encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 5, 589–590 [in Russian].

Krylova, L. (1975). Funktsiya tsitaty v muzykalnom tekste [The function of quotes in the musical text]. *Sovetskaya musika – The Soviet Music*, 8, 92–97 [in Russian].

Kyuregyan, T. S. (1981). Fantaziya muzykalnaya [Musical Fantasy]. In *Muzikalnaya entsiklopediya – The Musical Encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 5, 767–771 [in Russian].

Lavrova, S. V. (2007). *Tsitirovanie v tvorchestve sovremennykh kompozitorov [Citation in the works of modern composers]*. (2nd ed., compl.). St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 173 [in Russian].

Literatura i yazyk [Literature and language] (2006). In *Sovremennaya illyustrirovannaya entsiklopediya – The Modern illustrated encyclopedia* (A. P. Gorkin Ed.). Moscow: Rosmen. Retrieved from <https://libking.ru/books/ref-/ref-encyc/110724-390-izdatelstvo-rosmen-entsiklopediya-literatura-i-yazyk-s-illyustratsiyami.html#book> [in Russian].

Lyuy, Tszi (1958). O nekotorykh voprosakh muzykalnoy teorii i kritiki [On some issues of musical theory and criticism]. *O kitayskoy muzyke. Stati kitayskikh kompozitorov i muzykovedov – About the Chinese music. The articles by Chinese composers and musicologists.* (G. Shneerson Ed.). Iss. 1. Moscow: Muzgiz, 74–104 [in Russian].

Muzykalnaya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya [The musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance] (1966). (V. P. Shestakov Ed.). Moscow: Muzyka, 574 [in Russian].

Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].

O kitayskoy muzyke. Stati kitayskikh kompozitorov i muzykovedov [About the Chinese music. The articles of Chinese composers and musicologists] (1958). Moscow: Muzgiz, 143 [in Russian].

Paskhalov, V. (1949). *Shopen i polskaya narodnaya muzyka [Chopin and Polish folk music]*. Leningrad–Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 115 [in Russian].

Sabolchi, B. (1959). *Poslednie gody Ferentsa Lista [The last years of Franz Liszt]*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences Publishing, 139 [in Russian].

Ship, S. V. (1989). Stilizatsiya kak khudozhestvenno-vyrazitelnyy priem v sovremennoy ukrainskoy muzyke [Stylization as an artistic and expressive reception in modern Ukrainian music]. *Problemy muzykalnoy kultury – The problems of musical culture*, 2, 86–104 [in Russian].

Ship, S. V. (2008). Zhanr muzichniy [Musical genre]. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia – The Ukrainian Music Encyclopedia*. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, vol. 2, 67–72 [in Ukrainian].

Shneerson, G. (1952). *Muzykalnaya kultura Kitaya [The musical culture of China]*. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 250 [in Russian].

Sokhor, A. (1981). Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The aesthetic nature of the genre in music]. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki. Stati i issledovaniya – The questions of sociology and aesthetics*



of music. *Articles and studies*. (M. Aranovskiy Ed.). Vol. 2. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 231–293 [in Russian].

Sokolov, O. V. (1977). K probleme tipologii muzykalnykh zhanrov [To the problem of the typology of musical genres]. *Problemy muzyki XX veka – The problems of the twentieth century music*. Gorkiy: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izd-vo, 12–59 [in Russian].

Tsukkerman, V. (1964). *Muzykalnye zhanry i osnovy muzykalnykh form [Music genres and the foundations of musical forms]*. Moscow: Muzyka, 159 [in Russian].

Van, Ango (2004). *Issledovanie kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy v kontekste garmonii novoy epokhi [Study of Chinese piano works in the context of the harmony of the new era]*. Wuhan: University of Sinan, 246 [in Chinese].

Van, In. *Pretvorenje natsionalnykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX–XXI vekov [The implementation of national traditions in piano music by Chinese composers of the XX–XXI centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). St. Petersburg: Russian State Pedagogical University, 21 [in Russian].

Van, Yuykhe (2000). Priblizhenie k traditsiyam narodnoy kultury (ob izmenenii stilistiki muzykalnogo tvorchestva Tszyan Vene) [Approaching the traditions of folk culture (on changing the style of musical creativity of Jiang Wennie)]. *Vestnik Kitayskoy Tsentralnoy konservatorii – Bulletin of the Chinese Central Conservatory*, 9, 175–188 [in Chinese].

Vey, Tinge (1987). *Kitayskoe fortepiannoe tvorchestvo [The Chinese piano art]*. Beijing: Culture and Art, 46 [in Chinese].

Yampolskiy, I. (1973). Aranzhirovka [Arrangement]. In *Muzikalnaya entsiklopediya – The Musical Encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 1, 193 [in Russian].



УДК 78 : 004.946.5

DOI 10.34064/khnum2-1414

Сердюк Я. О.

ORCID 0000-0002-4007-5563

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

Комплексні структури віртуального у формуванні асоціативно-образного плану музичного твору

АНОТАЦІЯ ■ Сердюк Я. О. Комплексні структури віртуального у формуванні асоціативно-образного плану музичного твору. ■ Пропоноване дослідження є спробою опису процесу формування образного підтексту музичного твору із застосуванням концепта «віртуальне», який, попри широке розповсюдження у сучасних музикознавчих працях найрізноманітніших напрямів, досі не набув усталеної семантичної структури. У той же час, він може бути плідно використаний для вивчення багатьох музичних явищ, в тому числі й образного підтексту музичного твору. Ми спираємося на розроблену нами раніше понятійну систему віртуального в музиці, зокрема, на одну з її складових – віртуальне когнітивне у застосуванні до сфери музичної семантики. Віртуальне когнітивне пов'язане із прихованими можливостями нотного тексту та прихованими семантичними планами музичного твору. Приховані плани музичного тексту були раніше дефіновані нами як віртуальні структури. Останні разом з іншими складовими музичної композиції та конкретними особливостями сприйняття музики утворюють комплексну структуру віртуального, яка є, як видається, одним з факторів формування асоціативно-образного плану музичного твору. ■ **Ключові слова:** музична семантика, віртуальне, віртуальні структури, образний план, комплексна структура віртуального, віртуальне когнітивне.

АННОТАЦИЯ ■ Сердюк Я. А. Комплексные структуры виртуального в формировании ассоциативно-образного плана музыкального произведения. ■ Настоящее исследование является попыткой описания



процесса формирования образного подтекста музыкального произведения с применением концепта «виртуальное», который, несмотря на широкое распространение в современных музыковедческих трудах самых разных направлений, до сих пор не имеет сложившейся семантической структуры. В то же время, он может быть плодотворно использован для изучения многих музыкальных явлений, в том числе и образного подтекста музыкального произведения. Мы опираемся на разработанную нами ранее понятийную систему виртуального в музыке, в частности, на одну из её составляющих – виртуальное когнитивное в применении к сфере музыкальной семантики. Виртуальное когнитивное связано со скрытыми возможностями нотного текста и скрытыми семантическими планами музыкального произведения. Скрытые планы музыкального текста были ранее определены нами как виртуальные структуры. Последние в сочетании с другими составляющими музыкальной композиции и конкретными особенностями восприятия музыки образуют комплексную структуру виртуального, которая, как представляется, является одним из факторов формирования ассоциативно-образного плана музыкального произведения. ■ **Ключевые слова:** музыкальная семантика, виртуальное, виртуальные структуры, образный план, комплексная структура виртуального, виртуальное когнитивное.

ABSTRACT ■ Serdiuk Ya. A. Complex structures of the virtual in the formation of an associative-figurative plan of a musical work.

■ **Background.** In recent decades, musicology has demonstrated a steady interest not only in the grammar of the musical language, in the structural-logical side of the musical form, but also in the associative-figurative plan of music. The latter is increasingly becoming the subject of not only spontaneously-intuitive cognition, but also of decoding and systematization. The works on musical semantics, disclosing the meanings of musical lexemes in the context of that culture, that epoch-making style, in which they originated, belong, in particular, to L. Shaimuhametova, A. Asfandiarova, I. Alekseeva, H. Baikieva, A. Hordeeva, N. Kuznetsova N. Drach, I. Stohniy, H. Taraeva, L. Kazantseva. We also need to note the numerous studies of rhetoric and symbolism in Baroque music, especially, in J. S. Bach's works. H. Poltavtseva describes the connection of types of musical language and their perception, as well as the process of comprehension on this basis of musical imagery. The study of musical content as a new direction of

scientific thought was carried out by V. Kholopova and A. Kudriashov and found its application in creating of same name training courses.

The purpose of the proposed study is an attempt to describe the process of forming a figurative subtext of a musical work using the concept of “virtual”, which, despite the wide spreading in modern musicological works of various directions, still does not have an established semantic structure. At the same time, it can be fruitfully used to study many musical phenomena, including the figurative subtext of a musical work.

Research methodology. In this study, we rely on the previously developed by us the conceptual system of the virtual in music, in particular, on one of its components – the virtual cognitive applied to the sphere of musical semantics. We used the modeling method to reproduce the algorithm of the formation of the figurative plan of a musical work, the method of semantic analysis to reveal the meanings of musical lexemes, the analytical methods of musical theoretical disciplines for considering the musical material.

The results of the research. Virtual cognitive is connected with the hidden possibilities of the musical text and the hidden semantic plans of the musical work. We define hidden musical text plans as “virtual structures”. The latter, in combination with other components of the musical composition and specific features of the perception of music, shape the complex structure of the virtual, which we consider as one of the factors in the formation of the associative-figurative plan of the musical work.

In our study, we rely on the idea of both a virtual cognitive and a musical work as a sign-oriented structure that can be studied from the standpoint of the general theory of language, as well as on the statement about the dependence of the perception of the musical text on a thesaurus of a performer or a listener. In this connection, using such terminological pairs as “*language-speech*”, “*text-context*”, “*denotation-connotation*”, we add one more: “*text-subtext*”. The relation of the last two pairs, in our opinion, is a correlation: “*denotation / text*”, “*connotation / subtext*”. Connotations arise thanks to the context, in which this or that text appears and functions.

Both denotations (direct meanings) and connotations (accompanying meanings constituting the area of a subtext) belong to the realm of the virtual, because: 1) the meanings of the linguistic sign are products of individual and collective *consciousness*; 2) contextualized meanings can be revealed to the



recipient only if *the latter knows the context*, in which this or that sign unit originated. However, if there is not enough auditory experience, both the denotation and the hidden connotations of the text (subtext) exist only as an *unrealized opportunity*, that is, as *virtual*.

We will consider as musical-speech denotations: pitch characteristics, in particular, mode and tonal, harmonic, various “types of musical language” (after H. Poltavtseva), intonational turns with fixed meanings, the virtual structures of the facture-sound level – individual coloring of sound, hidden polyphony. As connotations – the virtual structures of the composition of the dramaturgic level: numerical symbolism, hidden form-building principles, which are the expression of a certain philosophical idea.

Thus, **the figurative subtext of a musical work** is a compound structure formed by a number of elements and processes. *The substrates of this complex are:* 1) **the musical notation**, in which the basic parameters of the sounding are fixed; 2) **sounding**. On this basis, the other virtual formations arise: 1) **performer’s mental, audial and motor ideas** about a musical work; 2) **listener’s perceptions** – the modes of psychosomatic activity and figurative associations that arise on their basis; 3) **denotations** – semantics, fixed to one or another tonalities, to intonation formulas, to rhetorical figures etc.; 4) **connotations**, the area of subtext, often generating by contexts, in which the text is appeared, functioned and apperceived, taking into account the recipient’s thesaurus.

In the context of perception, we include not only the properties of the recipient’s thesaurus, but also the communicative situation, in which this or that work is performed / perceived.

Conclusions. Consequently, another else part of the sphere of virtual cognitive is *the complex structures of the virtual*, which act as *a factor of the formation of an associative-figurative plan of a musical work*. The components of these complexes are the components of the musical language (which include the virtual structures of the musical text, especially the factual and syntactic levels) in conjunction with the individual characteristics of perception due to the context of the communicative situation, the capacity and the nature of recipient’s thesaurus – a kind of filter, through which the meaning goes filling those or other musical constructions.

The prospects for further research on virtual cognitive in the field of musical semantics provide for a more detailed and multidimensional consideration

of the complex structures of the virtual in musical texts of different historical eras and styles. ■ **Key words:** musical semantics, virtual, virtual structures, figurative plan, complex virtual structure, virtual cognitive.



Постановка проблеми. В музикознавстві останніх десятиліть сформувалося стійке зацікавлення не тільки граматикою музичної мови, структурно-логічною стороною музичної форми, а й асоціативно-образним планом музики. Останній стає предметом не лише інтуїтивного пізнання, але й розшифровки та систематизації. **Метою даного дослідження** є спроба опису процесу формування образного підтексту музичного твору із застосуванням концепта «віртуальне», який, попри широке розповсюдження у сучасних музикознавчих працях найрізноманітніших напрямів, досі не набув усталеної семантичної структури (докладніше див. [20; 21]). Тим не менш, він може стати інструментом вивчення багатьох музичних явищ, зокрема, образного підтексту музичного твору.

У цій розвідці ми спираємося на розроблену нами понятійну систему віртуального в музиці, зокрема, на одну з її складових – віртуальне когнітивне у застосуванні до сфери музичної семантики. Віртуальне когнітивне пов'язане з прихованими можливостями та семантичними планами нотного тексту (докладніше див. [20; 21]). Такі раніше були дефіновані нами як віртуальні структури. Цей термін має два значення: 1) *не відображені у нотній графіці, або відображені не повністю елементи музичного тексту, що існують як потенційні можливості ніби між записаним та озвученим його станами та за певних умов реалізуються в звучанні;* 2) *приховані шари тексту, що не сприймаються безпосередньо, але піддаються аналітичній реконструкції.* До віртуальних структур першого типу відносимо *індивідуальні темброво-динамічні характеристики звучання, фактурну координату глибини та рельєфно-фонові відношення між різними фактурними компонентами; приховану поліфонію та приховану гармонію; мікродинаміку, не проявлені у нотному записі, або проявлені не повністю артикуляційно-штрихові, агогічні нюанси виконання.*



До першого типу належать також *риторичні фігури* та *теми-монограми*, які візуально виділяються з загального інтонаційного потоку та розпізнаються як інтонаційно або семантично навантажені формули лише музично розвиненою свідомістю. До другого типу відносимо *приховані фактори організації форми: числові закономірності, що мають символічне значення, форми другого плану, серії у додекафонній та серійній музиці, віртуальні канони*. Віртуальні структури класифікуємо також відповідно до трьох рівнів організації музичної форми: фактурного, синтаксичного, композиційного (за Є. Назайкінським, С. Шипом [14; 27]).

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Праці, присвячені музичній семантиці, значенням музичних лексем в контексті тієї культури, того епохального стилю, в яких вони виникли, належать Л. Шаймухаметовій, А. Асфандьяровій, І. Алексєєвій, Р. Байкієвій, О. Гордєєвій, Н. Кузнєцовій, Н. Драч, І. Стогній, Г. Тараєвій, Л. Казанцевій [26; 2; 1; 3; 6; 12; 7; 22; 23; 10]. Відзначимо й численні дослідження риторики і символіки в музиці Бароко, особливо, І. С. Баха [5; 13; 15; 89; 16; 4]. Зв'язок типів музичної мови і їх сприйняття, процес осягнення на цій основі музичної образності описаний Г. Полтавцевою [17–19]. Дослідження музичного змісту як новий напрям наукової думки належать В. Холоповій і А. Кудряшову [24; 25; 11].

Л. Шаймухаметова під семантикою розуміє сукупність «сміслових структур музичного тексту», наявність в музиці «стійких інтонаційних зворотів з закріпленими значеннями (лексем, семантичних фігур, сюжетно-ситуативних знаків), що в сукупності утворюють інтонаційну лексику, яка репрезентує предметний світ, дії, події і образи мистецтва» [26, с. 322]. Багато з них, на думку автора, «набули статусу мігруючих інтонаційних формул, що кочують з тексту в текст в музиці різних жанрів і зберігають вихідні значення» [26, с. 322–323]. Ці формули (фігури), «вступаючи в контекстні відносини один з одним, <...> поєднують смисли і народжують безліч нових (вторинних, метафоричних) значень» [26, с. 323]. Крім семантичних фігур, до «сміслових структур» музичного тексту автор відносить «цілий ряд категорій поетики: герой, персонаж, сюжет, діалог, монолог, полілог, сцена, картина, пластика, жест, танець, орнамент» [26, с. 323].

Г. Тараєва також вказує на наявність в музичних текстах стійких формул, що закріпилися в певних культурно-історичних умовах з певними значеннями (смісловими, семантичними «кліше») [23]. І. Стогній виділяє в музичному тексті два семантичних плани: «поезію образів» і «поезію думки». Першу авторка розуміє як «сюжетну семантику, реалізовану на рівні інтонаційно-тематичного, образно-драматургічного розвитку», другу – як «несюжетну семантику», яка виявляється на рівнях «елементів»: «...звук, акорд, ритмічна фігура, осередок, мікроінтонація», на «структурно-логічному рівні (форма, формотворчі процеси)» [22, с. 138]. Л. Казанцева досліджує семантику тональності в зв'язку з акустичними закономірностями звучання; як результат взаємодії музики і слова та інтертекстуальних зв'язків між різними музичними текстами [10].

Роботи А. Асфандьярової, І. Алексєєвої, Р. Байкієвої, Е. Гордєєвої, Н. Кузнєцової в цілому продовжують ідеї Л. Шаймухаметової і присвячені розшифровці музично-семантичних фігур і сюжетно-ситуативних знаків у конкретних музичних текстах, в тому числі, у зв'язку з виконавською інтерпретацією і педагогічною практикою музикантів-піаністів [2; 12]. Н. Драч, розглядаючи музичний зміст в зв'язку з виконавською інтерпретацією, пропонує методологію аналізу виконавського тексту [7].

Г. Полтавцевій належить положення про принципову риторичність будь-якої музичної мови, котра є приналежністю не лише однієї музично-риторичної традиції Бароко [18, с. 194]. Риторичність і метафоричність, на думку автора, властиві будь-якому музичному твору, який представляється в поняттях не тільки «мови», а й «мовлення». За Г. Полтавцевою, «вироблений слухацькою свідомістю сенс неминуче пролягає через вибір деякого набору елементів» [17, с. 41–42]. Такими є «цілісні фактурно-звукові ділянки музичної стрічки (композиції), тобто типи експресії або модуси музичної мови <...>. Тип експресії базується на типі фактурної формули, утвореної відносно видовженою стійкою єдністю: фактурно-звукової (тембро-гармонічної), фактурно-пульсаційної (фактурно-жанрової), інтонаційно-синтаксичної граней» [17, с. 42]. Різні типи експресії породжують різні «домінанти психосоматичної активності» або «співінтонуючої поведінки» слуха-



ча, що пов'язано з психологічними процесами сугестії та емпатії [19, с. 45–46]. Автор вибудовує, таким чином, тріаду «мова-модус-образ» [19, с. 51]. На основі властивостей музичної мови в їх відношенні до «я», що сприймає, Г. Полтавцева вибудовує її типологію [19].

Музичний зміст як багатоскладова цілісність розглядається А. Кудряшовим і В. Холоповою. У А. Кудряшова це «система взаємодій музично-семантичних родів, видів і типів знаків з їх як вже об'єктивно складеним значенням, так і перетвореними в індивідуальній свідомості композитора суб'єктивно-конкретизованими смислами, які далі перетворюються в нові смисли в виконавській інтерпретації і слухацькому сприйнятті» [11, с. 38]. В. Холопова ділить музичний зміст на «спеціальний», тобто властивий тільки музиці, який складають усі елементи музичної композиції: звуковисотність, ритміка, тембр, лад, гармонія і т. д., і «неспеціальний», тобто пов'язаний з позамузичними явищами (ідеї, предметний світ, людські емоції) [24, с. 12], виводить три сторони музичного змісту – емоційну, зображальну і символічну, яким відповідають три типи знаків – ікони, індекси і символи [24, с. 13].

Попри всю різноманітність індивідуальних підходів до проблеми музичної семантики, загальним принципом в її розробці є *трактування музики як мови*. Це виражається в застосуванні термінологічних пар «мова-мовлення», «текст-контекст», понять знака, референції, денотації, конотації. Більшість дослідників вважають також, що адекватне розуміння тексту, семантики музичних лексем *неможливе без знання контексту*, в якому виникає той чи інший текст (див. [22, с. 138; 7, с. 362; 23, с. 52; 18, с. 192–193]). Тобто художнє сприйняття тексту залежить від якості тезаурусу реципієнта.

Виклад основного матеріалу дослідження. Останні дві позиції й стануть основою наших подальших міркувань, разом із уявленням про комплексну структуру віртуального когнітивного, яка поєднує складові музичного тексту, зокрема, віртуальні структури, та особливості його сприйняття. До пар «мова-мовлення», «текст-контекст», «денотація-конотація» ми додаємо ще одну – «текст-підтекст». Відношення двох останніх пар, на наш погляд, є кореляцією: «денотація / текст», «конотація / підтекст». Конотації створюються завдяки

контексту, в якому виникає і функціонує текст. Як денотації (прямі значення), так і конотації (супутні значення), що становлять область підтексту, належать до сфери віртуального. Пояснимо це **двома позиціями**.

1. Будь-які значення мовного знака є *психічними утвореннями*, продуктом *колективної* або *індивідуальної* свідомості або *синтезу інтрасуб'єктивного і інтерсуб'єктивного*: в першому випадку вони багато в чому є узуальними – закріпленими в мові, – у другому можуть носити випадковий характер, в третьому – поєднувати контекстну обумовленість і суб'єктивне забарвлення.

2. Контекстно обумовлені значення відкриваються реципієнтом лише *за умови знання контексту*, в якому виникла та чи інша знакова одиниця; повнота прояву і продукування супутніх, метафоричних значень тексту буде різною в залежності від багатства тезаурусу суб'єкта. За умов незнання реципієнтом контексту і недостатності слухового досвіду як безпосередньо дані в тексті денотації, так і приховані або опосередковані конотації, сфера підтексту, не виявляються, вони ніби не існують або ж існують як *нереалізована можливість*, тобто *віртуальність*.

Область денотацій в музиці, як видається, формується, перш за все, параметрами мови, що безпосередньо впливають на чуттєве сприйняття. До таких віднесемо наступні.

1. **Звуковисотні, зокрема, ладотональні, ладогармонічні характеристики.**

2. **Різні «типи музичної мови»** (за Г. Полтавцевою [19]). Останні апелюють до різних «модусів» психосоматичної активності – «музично-мовленнєвої поведінки» [19, с. 45] – *артикуляційної, співочої, рухово-пластичної* [19, с. 45]. Вони пов'язані також з «фактурно-звуківими», «фактурно-жанровими» і «фактурно-синтаксичними» ознаками [19, с. 52], що спираються на темброво-динамічні, темброво-регістрові характеристики звучання; фактори інтонаційної деталізованості, синтаксичної спаяності або розчленованості, фактурної монологічності або діалогічності [19, с. 49].

Відповідно до класифікації Г. Полтавцевої, типи музичної мови також можуть бути диференційовані за принципом відношення до



сприймаючого «Я»: клас «Я», таким чином, складають такі «мовні експозиції» [19, с. 47], як «пряма мова, внутрішня мова, образ-емоція, дієвий образ, вольовий образ, образ-ідея, образ-думка <...>, образ-наплив» (останній пов'язаний з похмурістю, важкістю звукового забарвлення, що контрастує з легкістю, світлом і викликає асоціації з образом фатуму, року) [19, с. 51]. Клас «Не-я» представлений такими типами, як «образ-портрет, образ-пейзаж, негативний образ емоційного впливу» [19, с. 51]. В даному випадку мова йде, насамперед, про музику класико-романтичного періоду, особливо, сонатно-симфонічні цикли, де контрастність музично-мовних типів, сюжетність музичної форми виражені найбільш яскраво.

Формування конотацій, метафоричних значень, підтексту, супутнього описаним вище текстовим параметрам, в процесі сприйняття, як видається, може йти лінією уточнюючих запитань: «хто говорить (співає)?»; «Про що (про кого)?»; «Якою ситуацією викликана ця емоція?»; «Що передувало цій ситуації?»; «Який її можливий результат?» та ін. А також – лінією суб'єктивно-особистісного асоціювання «Я-Герой» або, скоріше, «Герой-Я» (тобто резонування образного плану твору з особистим життєвим досвідом виконавця / слухача). Не виключені й паралелі з сюжетами творів інших видів мистецтва, відомих реципієнту.

Джерело *музично-текстових денотацій* становлять і **стійкі інтонаційні звороти з закріпленими значеннями** – «лексеми, семантичні фігури пластичного походження, сюжетно-ситуативні знаки», «мігруючі інтонаційні формули» (за Л. Шаймухаметовою [26, с. 322]) – «риторичні фігури, семантичні фігури пластичного походження, звукові сигнали» [26, с. 325]. Як вказує Л. Шаймухаметова, масштаби цих текстових структур не збігаються з межами музичної форми [26, с. 323] і, як нам здається, вони також не завжди збігаються і з межами «мовленневих експозицій». Буде більш доречним говорити про вільне накладення цих планів і про їх взаємодію, що породжує метафоричні смислові ряди.

Із взаємодією тексту і контексту, денотацій і конотацій, утворенням різних підтекстів пов'язане побутування риторичних фігур епохи Бароко в музиці наступних періодів. Так, фігура хреста у творах

композиторів-романтиків набуває дещо іншого значення, ніж в епоху Бароко: вона стає символом страждання як такого, пов'язаного, можливо, із самотністю, неприкаяністю, як, наприклад, в пісні Ф. Шуберта «Двійник»; образом стихійної, ворожої сили (перші такти Полонезу *fis-moll* Ф. Шопена). Релігійне значення відходить на другий план, утворюючи область конотацій, метафоричного підтексту.

Фігура кола (*circulacio*) в епоху Бароко належала до класу зображальних (див. [9, с. 362–363]) і часто використовувалась в музиці з текстом для ілюстрації словесних фігур, пов'язаних з колом, оточенням, тобто не мала явного символічного навантаження. В епоху Романтизму вона набула значення, пов'язаного з невідворотністю року, як, наприклад, в темі вступу з першої частини «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта. Така трансформація стала можливою завдяки темброво-регістровим, темброво-динамічним і метроритмічним факторам: низькому регістру віолончелей та контрабасів, унісонному фактурному викладу, повільному темпу («образ-наплив» [17, с. 51]).

Тобто, нові значення барокових фігур формуються саме завдяки параметрам тексту, що безпосередньо впливають на чуттєве сприйняття, забезпечуючи інтуїтивне «схоплювання» образу, а знання походження цих музичних знаків відкриває додаткові смислові грані. Віртуальні структури нотного тексту є частиною образного плану твору як специфічного комплексу. Структури фактурно-звукового рівня, пов'язані з темброво-динамічними характеристиками звучання, параметрами звуковидобування, а також прихована поліфонія є частиною «мовленневих експозицій», що впливають на психосоматичну активність реципієнта. Риторичні фігури як інтонаційні утворення також входять в мовленнєві експозиції і, якщо навіть їх первісний сенс не зчитується, сприяють інтуїтивному осягненню музичної образності, як і теми-монограми.

Віртуальні структури композиційно-драматургічного рівня – числова символіка в музиці Бароко і ХХ ст., приховані формотворчі принципи на рівні цілого в циклічній композиції – є провідниками переважно супутніх значень. Згадаємо принцип симетрії в композиції «Німецького реквієма» Й. Брамса, який І. Стогній вважає відображенням ідеї гармонії світу, Божественного порядку [22, с. 148].



Отже, **образний підтекст музичного твору** – комплексна структура, яку утворено низкою елементів і процесів. *Субстратами, матрицями цього комплексу* виступають: 1) **нотний запис**, в якому зафіксовано основні параметри звучання, мовленнєві експозиції в їх послідовності, закладено віртуальні структури-можливості, приховані плани композиційної структури; 2) **звучання**.

На цій основі виникають інші віртуальні утворення: 1) **виконавські ментально-слухові і рухові уявлення** щодо прихованих віртуальних структур фактурно-звукового і інтонаційно-синтаксичного рівнів, емоційно-образної сторони музичної мови, форми та її планів, «сюжету», драматургії твору; 2) **слухацькі перцепції** – модуси психосоматичної активності і образні асоціації, які виникають на їх основі; 3) **денотації** – семантика, що закріпилася за тими чи іншими тональностями, інтонаційними формулами, риторичними фігурами в процесі історичного розвитку музики; 4) **конотації**, підтексти, породжувані контекстами, в яких функціонує і сприймається текст, у взаємодії зі свідомістю реципієнта.

Ці елементи утворюють суму зв'язків. Найбільш стійким є зв'язок між звучанням і чуттєво-емоційним сприйняттям (або, за Г. Полтавцевою, – тріада: *мова-психосоматичний модус-образ* [17, с. 51]). Інший важливий зв'язок – «знак-значення», багато в чому обумовлений попередньою парою, а також – парою «текст-контекст». Окремі елементи цих пар формують і перехресні зв'язки: знак є невід'ємною частиною мовної експозиції, його значення – образу, в той же час, значення знака визначаються контекстом. Під контекстом ми розуміємо і соціокультурні умови виникнення і побутування того чи іншого музичного знака або мовної одиниці, і умови, в які він потрапляє в тому чи іншому творі, і характер індивідуального сприйняття. Всі перелічені зв'язки і впливи створюють приховану і часто мобільну, множинну область підтексту.

До **контексту сприйняття** ми включаємо не лише властивості тезаурусу реципієнта, а й комунікативну ситуацію, в якій виконується / сприймається твір. Так, ситуації слухання музики в концертному залі, в домашніх умовах (в тому числі, через звуковідтворюючу апаратуру), на відкритих сценах, тобто в різних, перш за все, акустичних, умовах,

є різними контекстами сприйняття. Образний підтекст музичного твору міняється і якщо останній є складовою художнього синтезу, наприклад, звучить разом із відеорядом або у певних сценах кінофільмів. Тоді властивості музичної мови або резонують із сюжетно-смісловим навантаженням фільму (згадаємо заключну сцену «Солярісу» А. Тарковського, де звучить хоральна Прелюдія І. С. Баха «Ich ruf zu dir»); образно-сміслові асонанси фрагментів вагнерівського «Трістану» з емоційним стрієм фільму «Меланхолія» Л. фон Трієра), або дисонують з ним (згадаємо початкову сцену фільму «Антихрист», також Л. фон Трієра, в якій звучить арія Г. Ф. Генделя «Lascia ch'io pianga»).

У показаному комплексі індивідуальна свідомість разом з текстом (графічною схемою і звуковим об'єктом) є *центральним* елементом, тим, що визначає характер функціонування комплексної структури образного підтексту. Ще на етапі створення тексту музичні знаки і їх значення, що сформувалися в тій чи іншій музичній культурі, пропускаються через призму свідомості автора, тобто здійснюється синтез інтерсуб'єктивного і інтрасуб'єктивного. Аналогічний процес синтезу об'єктивно даних властивостей звучання, текстових денотацій, закладених автором, індивідуальних уявлень, обумовлених тезаурусом реципієнта, інтерсуб'єктивних уявлень про текст, сформованих тим історичним контекстом, в якому створювався текст, і тим, в якому знаходиться конкретний виконавець або слухач, відбувається і на етапі сприйняття. Згадаємо у зв'язку з цим аналіз жанрових засобів у Прелюдії ор. 23 № 3 С. Рахманінова, здійснений Є. Назайкінським, у якому вчений вказує на те, що для адекватного сприйняття п'єси слухач має мати в слуховому багажі такі жанрово-семантичні одиниці, як хоральність, танцювальний ритм менуету, скерцозні елементи, дзвонність, ламентозні інтонації [14, с. 30–32].

Але уявімо слухача, що не має достатнього набору знань про семантику музичних знаків, контекст, в якому створювався твір, що, можливо, навіть не володіє достатнім слуховим досвідом для сприйняття чуттєво-емоційного шару музичної мови. Тоді доречно зобразити музично-образний комплекс не лише як суму зв'язків, а й як ієрархічну структуру-піраміду, вершиною якої є чуттєва сторона звучання, первинні інтуїтивно-емоційні реакції на нього, а наступними, більш



глибокими рівнями – семантика тих чи інших знаків, підтекст (сюжетний або символічний), зашифрований у композиційній структурі. Якщо слухач не просунеться далі верхнього рівня цієї піраміди, то більш глибокі семантичні шари тексту так і залишаться для нього віртуальними об'єктами комунікації.

Останню тезу проілюструємо на конкретних прикладах. Розглянемо фрагмент фуги *cis-moll* з I тому «Добре темперованого клавіру», де її теми подано в контрапункті (тт. 35–40). Уявімо цей епізод з позиції слухача, не знайомого з особливостями риторики епохи Бароко. Для нього існуватиме лише шар змісту, що сприймається безпосередньо: темний колорит мінорного ладу, повільний темп, важка «хода» нижніх голосів у глухій малій октаві. Образно-символічний план, закладений композитором за допомогою риторичних фігур хреста та «обертання» (друга з цих фігур, на думку Б. Яворського, є «символом чаші страждання» [4, с. 91]), для нього лишиться прихованим, віртуальним. Зазначимо, що розшифровку смислу *circulatio* саме як символу чаші страждання було здійснено Б. Яворським, виходячи зі знання контексту творчості І. С. Баха: ця фігура звучить у «Страстях за Матфеєм», наприклад, у речитативі № 57 та арії № 58, що, за сюжетом, є реакцією на остаточне рішення долі Ісуса [4, с. 91].

Без знання особливостей художньої культури Бароко «за дужками» лишається й образний підтекст Прелюдії *B-dur* з I тому «ДТК». За Б. Яворським, в ній зображено Поклоніння волхвів, до яких з'явилися янголи та сповістили про народження Христа. Цим пояснюється і «скрипкова» фактура Прелюдії, оскільки на картинах того часу із відповідним сюжетом янголи зображались саме з цими інструментами, і трикратне проведення акордів у пунктирному ритмі із подальшим речитативом, які Б. Яворський розшифровує як вигук «Gloria!» [4, с. 160–161]. Без знання цього сюжетного підґрунтя Прелюдія сприйматиметься лише як моторна п'єса з дещо «дивними» вкрапліннями «чужородного» акордового матеріалу.

Прикладом комплексної дії віртуальних структур різних рівнів у формуванні образного підтексту є Прелюдія *Cis-dur* з I тому «ДТК». В цій п'єсі в партіях обох рук з тонів на першій та шостій долях такту у сопрано і басу утворюються приховані мелодичні лінії, які майже

повністю дублюють одна одну (див., наприклад, тт. 1–6). Більшість виконавців помічають та виявляють ці лінії. Але тут є ще один семантичний план, який може й не розкритися перед музикантом, недостатньо знайомим з музичною культурою Бароко. Йдеться про те, що приховані голоси, які утворюються у фактурі Прелюдії, фактично є темою хоралу «Allein Gott in der Höh` sei Ehr` (Gloria)» – однієї з найважливіших молитов у німецькому протестантизмі, на що також вказує Б. Яворський [4, с. 60–61].

Аналогічно функціонують і механізми сприйняття більшості творів ХХ–ХХІ ст. Тут міра поінформованості слухача про контекст, в якому народився той чи інший твір, є ще важливішим критерієм сприйняття, оскільки, за справедливим зауваженням В. Холопової, у музиці ХХ ст. емоційна та предметно-зображальна складові змісту (і відповідні особливості музичної мови) відходять на дальній план, тоді як «символіка <...> в музиці ХХ ст. досягла такої всеосяжності, якої вона ніколи не мала раніше» [25]. Навіть твори, пов'язані з естетикою «нової простоти», що в певній мірі відновлюють роль емоційного начала в музиці, згідно з постмодерними тенденціями, також символізуються, насичуються інтертекстуальними зв'язками з творами інших видів мистецтва. Серед таких назвемо, зокрема, альбом сучасного композитора-мінімаліста Макса Ріхтера «Memory house» (2002). Заголовки п'єс циклу є алюзіями на різні твори живопису, архітектури та події новітньої історії людства. П'єса «Європа після дощу» відсилає до однойменних картин художника-експресіоніста Макса Ернста, присвячених подіям Першої та Другої Світових війн; п'єса «Близнюки (Прага)» має на увазі вежі у старій частині Праги та натякає на її образ як «міста Моцарта» шляхом повторення «моцартівської» фактурної формули в партії фортепіано – альбертієвих басів.

Нарешті, зауважимо, що й для підготовленого реципієнта в різні моменти часу актуальними можуть бути різні аспекти музичного образу. Тому дозволимо собі таку метафору: асоціативно-образний план музичного твору – це кристал, різні грані якого «висвічуються» променем свідомості, що його пізнає.

Висновки. Отже, ще однією частиною сфери віртуального когнітивного є *комплексні структури віртуального, що виступають як*



фактор формування асоціативно-образного плану музичного твору. Складовими цих комплексів є компоненти музичної мови (до яких належать і віртуальні структури музичного тексту, особливо, фактурного та синтаксичного рівнів) у взаємодії із індивідуальними характеристиками сприйняття, які зумовлені контекстом комунікативної ситуації, об'ємом та характером тезаурусу реципієнта – своєрідного фільтру, через який проходить смислове наповнення тих чи інших музично-мовленнєвих конструкцій. **Перспективи подальших досліджень** віртуального когнітивного в сфері музичної семантики передбачають більш детальний та багатоаспектний розгляд комплексних структур віртуального у музичних текстах різних історичних епох та стилів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере басса-остинатных жанров): очерк / Уфимский гос. ин-т искусств: Лаборатория музыкальной семантики. Уфа, 2001. 24 с.
2. Асфандьярова А. И. Исполнительское воплощение образов пасторали в клавирных сонатах Й. Гайдна. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 333–343.
3. Байкиева Р. М. Об авторском и редакторском текстах в структуре музыкального содержания пьес детского фортепианного репертуара. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 344–350.
4. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Москва : Классика-XXI, 2005. 372 с.
5. Блажевич М. Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Казань: Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2012. 29 с.
6. Гордеева Е. В. Музыкально-акустическое пространство как содержательный компонент музыкального произведения (на примере



клавирных текстов барокко). *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 351–357.

7. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 358–370.

8. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–379.

9. Захарова О. И. Риторика и немецкая музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приёмы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.

10. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 117–135.

11. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. – Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.

12. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Баха». *Музыкальный текст и исполнитель*: сб. ст.; отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова / УГАИ: Лаборатория музыкальной семантики. Уфа, 2004. С. 39–56.

13. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / [науч. ред. проф. К. И. Южак]; С.-Пб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. С.-Петербург : Композитор, 2009. 454 с.

14. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

15. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Москва : Классика-XXI, 2006. 56 с.

16. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том). *Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха*: сб. трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. Вып. 109. С. 5–32.



17. Полтавцева Г. Б. В поисках утраченной риторики. *Научный вестник НМАУ*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 28. С. 38–47.

18. Полтавцева Г. Б. Методологические правила структурно-риторического анализа музыкального текста. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 15. С. 189–195.

19. Полтавцева Г. Б. Типология музыкальной речи. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Вип. 8. Київ : Науковий світ, 2002. С. 44–55.

20. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. 218 с.

21. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 16 с.

22. Стогний И. С. Музыкальная семантика и проблемы анализа музыкального содержания. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 136–161.

23. Тараева Г. Р. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 46–71.

24. Холопова В. Н. *Теория музыкального содержания как наука*: программа-конспект. Москва : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. 24 с. URL : <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Kholopova.pdf>.

25. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской науч.-практич. конф. 4–5 дек. 2000 г., г. Москва*. Москва–Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76. URL : <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>.

26. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста и практическая работа музыканта-исполнителя. *Музыкаль-*



ное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 319–332.

27. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

REFERENCES

1. Alekseeva, I. V. (2001). *Intonatsionnaya leksika zapadno-evropeyskogo barokko (na primere basso-ostinatnykh zhanrov) [Intonational lexis of Western European Baroque (on example of the basso-ostinato genres)]*. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 24 [in Russian].

2. Asfandyarova, A. I. (2006). Ispolnitel'skoe voploshchenie obrazov pastoral'nykh sonat Y. Gajdny [Performing embodiment of pastoral images in clavier sonatas by J. Haydn]. *Muzykalnoe soderzhanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 333–343 [in Russian].

3. Baykieva, R. M. (2006). Ob avtorskom i redaktorskom tekstakh v strukture muzykal'nogo soderzhaniya pes detskogo fortepiannogo repertuara [About the author and editorial texts in the structure of the musical content of the children's piano repertoire pieces]. *Muzykalnoe soderzhanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 344–350 [in Russian].

4. Berchenko, R. (2005). *V poiskakh utrachennogo smysla [In searches of lost meaning]*. Moscow : Klassika-XXI, 372 [in Russian].

5. Blazhevich, M. (2012). *Chislovaya simbolika v muzykal'noy teorii i praktike XVII veka (na materiale nemetskoj organo-klavirnoy muzyki) [Numerical symbolism in the musical theory and practice of the XVII century (on the material of German organ-clavier music)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kazan: Kazan State N. Zhiganov Conservatory, 29 [in Russian].

6. Gordeeva, Ye. V. (2006). Muzykal'no-akusticheskoe prostranstvo kak soderzhatel'nyy komponent muzykal'nogo proizvedeniya (na primere klavirnykh tekstov barokko) [Musically acoustic space as a meaningful



component of a musical work (on the example of Baroque keyboard texts)]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 351–357 [in Russian].

7. Drach, N. G. (2006). Analiz muzykalnogo sodержaniya ispolnitelskoy interpretatsii. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 358–370 [in Russian].

8. Zakharova, O. (1975). Muzykalnaya ritorika XVII – pervoy poloviny XVIII v. [Musical rhetoric of the XVII – first half of the XVIII century]. *Problemy muzykalnoy nauki – Problems of music science*, 3, 345–379. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

9. Zakharova, O. I. (1983). *Ritorika i nemetskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII v.: printsipy, priemy [Rhetoric and German music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles, techniques]*. Moscow: Muzyka, 77 [in Russian].

10. Kazantseva, L. P. (2006). Semantika tonalnosti: voprosy metodologii issledovaniya [Semantics of tonality: methodological questions of research]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 117–135 [in Russian].

11. Kudryashov, A. Yu. (2006). *Teoriya muzykalnogo sodержaniya. Khudozhestvennyye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv. [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries]*. St. Petersburg: Lan, 432 [in Russian].

12. Kuznetsova, N. M. (2004). Semantika muzykalnogo dialoga v pesakh «Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh» [The semantics of the musical dialogue in the pieces of “The Notebook of Anna Magdalena Bach”]. *Muzykalnyy tekst i ispolnitel – Musical text and a performer*. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 39–56 [in Russian].

13. Milka, A. P. (2009) «*Iskusstvo fugi*» I. S. Bakha: k rekonstruktsii i interpretatsii [The Art of the Fugue by J. S. Bach: Towards a Reconstruction



and Interpretation]. K. I. Yuzhak (Ed.). St. Petersburg: Kompozitor, 454 [in Russian].

14. Nazaykinskiy, Ye. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [The logics of a musical composition]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].

15. Nosina, V. (2006). *Simvolika muzyki I. S. Bakha [Symbolism of music by J. S. Bach]*. Moscow: Klassika-XXI, 56 [in Russian].

16. Petrov, Yu. (1990). Simvolika i dialektika chisel v «Khorosho temperirovannom klavire» I. S. Bakha (I tom) [Symbolism and dialectics of numbers in J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier" (Volume I)]. *Interpretatsiya klavirnykh sochineniy I. S. Bakha – Interpretation of J. S. Bach's clavier works: collection of works*, 109, 5–32. Moscow: State Musical and Pedagogical Institute named after Gnessins [in Russian].

17. Poltavtseva, G. B. (2003). V poiskakh utrachennoy ritoriki [In search of lost rhetoric]. *Naukoviy visnik – Scientific Herald of Tchaikovsky National Musical Academy*, 28, 38–47. Kyiv: Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine [in Russian].

18. Poltavtseva, G. B. (2005). Metodologicheskie pravila strukturno ritoricheskogo analiza muzykalnogo teksta [Methodological rules for structural rhetorical analysis of musical text]. *Problemi vzayemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osvity – Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 15, 189–195. Kharkiv: Kharkiv State I. P. Kotliarevsky University of Arts [in Russian].

19. Poltavtseva, G. B. (2002). Tipologiya muzykalnoy rechi [Typology of musical speech]. *Problemi vzayemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osvity – Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 8. Kyiv: Naukovyi svit, 44–55 [in Russian].

20. Serdiuk, Ya. O. (2017). *Virtualne yak kontsept muzychnoi nauky [Virtual as a concept of musical science]*. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotliarevsky University of Arts, 218 [in Ukrainian].

21. Serdiuk, Ya. O. (2017). *Virtualne yak kontsept muzychnoi nauky [Virtual as a concept of musical science]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotliarevsky University of Arts, 16 [in Ukrainian].

22. Stogniy, I. S. (2006). Muzykalnaya semantika i problemy analiza muzykalnogo soderzhaniya [Musical semantics and problems of musical



content analysis]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 136–161 [in Russian].

23. Taraeva, G. R. (2006). Interpretatsiya muzykalnogo sodержaniya: konventsii kultury i modifikatsii [Interpretation of music content: culture conventions and modifications]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 46–71 [in Russian].

24. Kholopova, V. N. (2009). *Teoriya muzykalnogo sodержaniya kak nauka [The theory of music content as a science]*: program-conspectus. Moscow: Ed. center “Moscow Conservatory”, 24. Retrieved from <http://2010.gnesinstudy.ru/wpcontent/uploads/2010/02/Kholopova.pdf> [in Russian].

25. Kholopova, V. N. (2002). Tri storony muzykalnogo sodержaniya [Three sides of music content]. *Muzykalnoe sodержanie: nauka i pedagogika – Musical content: science and pedagogy*. Proceeding of I Russian science-practical conference, December 4–5, 2002, in Moscow. Moscow–Ufa, RITs UGII, 55–76. Retrieved from <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> [in Russian].

26. Shaymukhametova, L. N. (2006). Semanticheskii analiz muzykalnogo teksta i prakticheskaya rabota muzykanta-ispolnitelya [Semantic analysis of a musical text and practical work of a musician-performer]. *Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 319–332 [in Russian].

27. Shyp, S. V. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]*. Kyiv: Zapovit, 368 [in Ukrainian].



УДК 792.73 : 681.84

DOI 10.34064/khnum2-1415

Кочержук Д. В.

ORCID 0000-0002-9280-7973

Київський національний університет культури і мистецтв,
01601, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна

Звукозапис в естрадному мистецтві: відмінність «римейку» від музичної версії «ремікс»

АНОТАЦІЯ ■ Кочержук Д. В. Звукозапис в естрадному мистецтві: відмінність «римейку» від музичної версії «ремікс». ■ Сучасне аудіо-мистецтво у пошуках нового звукового дизайну, артисти, що працюють в сфері музичного шоу-бізнесу, намагаючись привернути увагу до вже відомого музичного твору, нерідко звертаються до форм «римейку» або «реміксу». Та у розумінні даних термінів як артистами-вокалістами, продюсерами, так і професійною звукооператорською командою існують певні розбіжності. Тому актуальним стає уточнення понять «римейк» та «ремікс» і позначення ключових відмінностей між цими музичними явищами, що й є метою даного дослідження. У статті зроблено аналіз основних наукових робіт фахівців з аудіовізуального та музичного мистецтв, філософсько-соціологічної галузі, котрі розглядали це питання в структурі музикування, та на його основі розглянуто сутність понять «римейк» та «ремікс».

Так, «ремікс» – це технічна форма інтерпретації музичного твору за допомогою комп'ютерної обробки як інструментальних партій, так і голосу, пов'язана із введенням нових, часто дуже неоднорідних, елементів, змінами темпу. Музичний продукт, створений за цим принципом, розрахований на слухачів «клубної музики» й не має відношення до студійної роботи виконавця. Головна ознака *римейку* – наявність студійної роботи звукорежисера, композитора та артиста-вокаліста, націленої на осучаснення характеру звучання пісні, що відрізняється від початкового варіанту. Фактура оригінальної композиції в основі має бути збереженою, але може бути насичена новими звуковими елементами, вокальна лінія та гармонія можуть частково змінюва-



тись за власною схемою інтерпретатора. ■ **Ключові слова:** римейк, ремікс, звукозапис, естрадний спів, артист, вокаліст.

АННОТАЦІЯ ■ **Кочержук Д. В. Звукозапис в естрадному мистецтві: відміння «римейка» від музичної версії «ремикс».** ■ Сучасне аудіо-мистецтво в пошуках нового звукового дизайну, артисти, працюючі в сфері музичного шоу-бізнесу, в спробах привернути увагу до вже відомих музичних творів, нерідко звертаються до форм «римейка» або «ремикса». Але в розумінні цих термінів як артистами-вокалістами, продюсерами, так і професійною звукооператорською командою існують певні розбіжності. Тому актуальним стає уточнення понять «римейк» і «ремикс» і позначення ключових відмінностей між цими музичними явленнями, що і становить мету цього дослідження. У статті зроблено аналіз основних наукових робіт фахівців з аудіовізуального і музичного мистецтва, філософсько-соціологічних галузей, які розглядали це питання в структурі музичування, на основі чого розкривається сутність понять «римейк» і «ремикс».

Так, *«ремикс»* – це технічна форма інтерпретації музичного твору за допомогою комп'ютерної обробки як інструментальних партій, так і голосу, пов'язана з введенням нових, часто дуже неоднорідних, елементів, змінами темпа. Музичний продукт, створений за цим принципом, розрахований на слухачів «клубної музики» і не має відношення до студійної роботи виконавця. Головна ознака *римейка* – наявність студійної роботи звукорежисера, композитора і артиста-вокаліста, спрямованої на оновлення характеру звучання пісні, відмінного від початкового варіанта. Фактура оригінальної композиції в основі повинна бути збережена, але може бути наповнена новими звуковими елементами, вокальна лінія і гармонія можуть частково змінюватися відповідно до власної схеми інтерпретатора. ■ **Ключові слова:** римейк, ремікс, звукозапис, естрадне спів, артист, вокаліст.

ABSTRACT ■ **Kocherzhuk D. V. Sound recording in pop art: differentiating the «remake» and «remix» musical versions**

■ **Background.** Contemporary audio art in search of new sound design, as well as the artists working in the field of music show business, in an attempt



to draw attention to the already well-known musical works, often turn to the forms of “remake” or “remix”. However, there are certain disagreements in the understanding of these terms by artists, vocalists, producers and professional sound engineer team. Therefore, it becomes relevant to clarify the concepts of “remake” and “remix” and designate the key differences between these musical phenomena. The article contains reasoned, from the point of view of art criticism, positions concerning the misunderstanding of the terms “remake” and “remix”, which are wide used in the circles of the media industry.

The objective of the article is to explore the key differences between the principles of processing borrowed musical material, such as “remix” and “remake” in contemporary popular music, in particular, in recording studios.

Research methodology. In the course of the study two concepts – «remake» and «remix» – were under consideration and comparison, on practical examples of some works of famous pop vocalists from Ukraine and abroad. So, the research methodology includes the methods of analysis for consideration of the examples from the Ukrainian, Russian and world show business and the existing definitions of the concepts “remake” and “remix”; as well as comparison, checking, coordination of the latter; formalization and generalization of data in getting the results of our study. The modern strategies of the «remake» invariance development in the work of musicians are taken in account; also, the latest trends in the creation of versions of «remix» by world class artists and performers of contemporary Ukrainian pop music are reflected.

The results of the study. The research results reveal the significance of terminology pair «remix» and «remake» in the activities of the pop singer. It found that the differences of two similar in importance terms not all artists in the music industry understand.

The article analyzes the main scientific works of specialists in the audiovisual and musical arts, in philosophical and sociological areas, which addressed this issue in the structure of music, such as the studies by V. Tormakhova, V. Otkydach, V. Myslavskyi, I. Tarasova, Yu. Koliadych, L. Zdrovenko and several others, and on this basis the essence of the concepts “remake” and “remix” reveals. The phenomenon of the “remake” is described in detail in the dictionary of V. Mislavsky [5], where the author separately outlined the concept of “remake” not only in musical art, but also in the film industry and the structure of video games. The researcher I. Tarasova also notes the term “remake” in connection with the problem of protection of intellectual



property and the certification of the copyright of the performer and the composer who made the original version of the work [13]. At the same time, the term “remix” in musical science has not yet found a precise definition.

In contemporary youth pop culture, the principle of variation of someone else’s musical material called “remix” is associated with club dance music, the principle of “remake” – with the interpretation of “another’s” music work by other artist-singers.

“Remake” is a new version or interpretation of a previously published work [5: 31]. Also close to the concept of “remake” the term “cover version” is, which is now even more often uses in the field of modern pop music. This is a repetition of the storyline laid down by the author or performer of the original version, however, in his own interpretation of another artist, while the texture and structure of the work are preserving. A. M. Tormakhova deciphered the term “remake” as a wide spectrum of changes in the musical material associated with the repetition of plot themes and techniques [14: 8]. In a general sense, “a wide spectrum of changes” is not only the technical and emotional interpretation of the work, including the changes made by the performer in style, tempo, rhythm, tessitura, but also it is an aspect of composing activity. For a composer this is an expression of creative thinking, the embodiment of his own vision in the ways of arrangement of material. For a sound director and a sound engineer, a “remix” means the working with computer programs, saturating music with sound effects; for a producer and media corporations it is a business. “Remake” is a rather controversial phenomenon in the music world. On the one hand, it is training for beginners in the field of art; on the other hand, the use of someone else’s musical material in the work can neighbor on plagiarism and provoke the occurrence of certain conflict situations between artists. From the point of view of show business, “remake” is only a method for remind of a piece to the public for the purpose of its commercial use, no matter who the song performed. Basically, an agreement concludes between the artists on the transfer or contiguity of copyright and the right to perform the work for profit. For example, the song “Diva” by F. Kirkorov is a “remake” of the work borrowed from another performer, the winner of the Eurovision Song Contest 1998 – Dana International [17; 20], which is reflected in the relevant agreement on the commercial use of musical material.

Remix as a music product is created using computer equipment or the Live Looping music platform due to the processing of the original by introducing

various sound effects into the initial track. Interest in this principle of material processing arose in the 80s of the XXth century, when dance, club and DJ music entered into mass use [18]. As a remix, one can consider a single piece of music taken as the main component, which is complemented in sequence by the components of the DJ profile. It can be various samples, the changing of the speed of sounding, the tonality of the work, the “mutation” of the soloist’s voice, the saturation of the voice with effects to achieve a uniform musical ensemble. To the development of such a phenomenon as a “remix” the commercial activities of entertainment facilities (clubs, concert venues, etc.) contribute. The remix principle is connected with the renewal of the musical “hit”, whose popularity gradually decreased, and the rotation during the broadcast of the work did not gain a certain number of listeners.

Conclusions. The musical art of the 21st century is full of new experimental and creative phenomena. The process of birth of modified forms of pop works deserves constant attention not only from the representatives of the industry of show business and audiovisual products, but also from scientists-musicologists. Such popular musical phenomena as “remix” and “remake” have a number of differences. So, a “*remix*” is a technical form of interpreting a piece of music with the help of computer processing of both instrumental parts and voices; it is associated with the introduction of new, often very heterogeneous, elements, with tempo changes. A musical product created according to this principle is intended for listeners of “club music” and is not related to the studio work of the performer.

The main feature of the “*remake*” is the presence of *studio work* of the sound engineer, composer and vocalist; this work is aimed at *modernizing* the character of the song, which differs from the original version. The texture of the original composition, in the base, should be preserved, but it can be saturated with new sound elements, the vocal line and harmony can be partially changed according to interpreter’s own scheme.

The introduction of the scientific definitions of these terms into a common base of musical concepts and the further in-depth study of all theoretical and practical components behind them will contribute to the correct orientation in terminology among the scientific workers of the artistic sphere and actors-vocalists. ■ **Key words:** sound recording, pop singing, remake, remix, artist, singer, vocal.



Постановка проблеми. Індустрія звукозапису широко розповсюдилась в межах медійної культури. Відтак, аудіо-мистецтво постійно знаходиться в пошуках нових форм дизайну звуку. Артисти, що працюють в сфері музичного шоу-бізнесу, за допомогою елементів звукозапису знаходять модернізовані та експериментальні форми звучання. Проте, іноді відомі «зірки» не створюють новий музичний матеріал, а за допомогою кмітливості звукорежисерської команди намагаються привернути увагу до вже відомого музичного витвору мистецтва, звертаючись до форм «рیمейку» або «реміксу». Однак виникають певні розбіжності у трактуванні даних визначень, як для артистів-вокалістів, продюсерів, так і для складу професійної звукооператорської команди. Тому **актуальним** виявляється уточнення понять «рیمейк» та «ремікс» і позначення ключових відмінностей між цими музичними явищами, що й є завданням даної роботи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Насамперед, цікавою з точки зору окресленої проблематики видається праця кандидата філософських наук А. М. Тормахової, що зазначила проблему розвитку явища «рیمейк» у музичній культурі [14]. Зацікавлюють й наукові роботи кандидата мистецтвознавства В. М. Тормахової. Музикознавець приділяє увагу характерним рисам інтерпретації поп-музики в сучасному естрадному мистецтві, які пов'язані з діяльністю як виконавця, так і композитора [15]. В роботі наведений комплекс засобів музичної виразності поп-музики, що змінюються під час створення нової інтерпретації твору. Наукові положення досліджень В. М. Тормахової [16]²⁴ складають основу теоретико-практичної системи, що може бути застосована для створення та вивчення таких форм переробки чужого музичного матеріалу, як «ремікс» та «рیمейк». Окремо слід згадати праці доктора мистецтвознавства, професора В. М. Откидача, котрий оповідає про основні складові творчості естрадного спі-

²⁴ Проілюстровані на прикладі гурту «ДахаБраха», що в своїй творчості поєднав з елементами сучасної популярної музики не лише український фольклор, але й інші різноманітні етнічні традиції світу.

вака, акцентуючи увагу на співвідношенні усталеного музичного матеріалу та імпровізації [9].

Таке явище, як *«римейк»*, більш деталізовано описано в словнику В. Миславського [5]. Автор окремо окреслив поняття *«римейк»* не лише в музичному мистецтві, але й в індустрії кіно та структурі відеоігор. Увагу до терміну *«римейк»* виявляє фахівець-дослідниця І. В. Тарасова у зв'язку із проблемою захисту інтелектуальної власності та сертифікації авторського права виконавця й композитора, що склали оригінальну версію твору [13]. Термін *«ремікс»* в музичній науці досі не знайшов точного визначення. Здебільшого поняття *«ремікс»* зустрічається в літературознавчих джерелах та працях з маркетингових технологій [7]. Так, Ю. Колядич [2] означає та характеризує поняття *«ремікс»* у зв'язку із розвитком семантичної структури англійських запозичень (зокрема, тих, що належать до мистецької лексики) в українській мові. Докладного розшифрування терміну *«ремікс»* у застосуванні до музики не надає жоден науковець. Це музичне явище лише поверхнево розглянуто в працях Л. В. Здоровенко [1], М. В. Лігус [3], О. О. Малахової [6], Л. В. Шикової [19] та ін.

Мета статті – дослідити ключові відмінності між такими принципами обробки чужого музичного матеріалу, як *«ремікс»* та *«римейк»* в сучасній популярній музиці, зокрема, в студіях звукозапису.

Зв'язок роботи з науковими та практичними завданнями. Результати дослідження можуть слугувати певним підкріплюючим матеріалом під час лекційних занять та семінарів у ВНЗ, відкритих та навчальних уроків у музичних школах – з теорії музики, сольного співу, естрадного, академічного, джазового вокалу, джазово-вокальної імпровізації, основ композиторської діяльності (звукорежисерський, аудіовізуальний напрямки); під час створення та розробки музичних фонограм (аудіовізуальний простір), студійного практикуму, лекційних занять з індустрії масових свят та розробки програм концертного спрямування (за спеціальностями *«диктор»*, *«режисер»*, *«актор»*, *«музикант»*, *«вокаліст»*, *«продюсер»* тощо); у навчанні менеджменту та маркетингу для просування музичного продукту на естраді та ін. До того ж, публікація може слугувати додатковим теоретичним і прак-



тичним матеріалом для аматорів-вокалістів, «cover»-гуртів та інших колективів при створенні музичного продукту.

Виклад основного матеріалу. «Музика – це вид творчості, з яким кожен має справу постійно, незалежно від способу життя, статусу й рівня інтелекту», – зазначає В. М. Откидач [10: 48]. Активний етап запровадження популярної музики в індустрії суспільної мас-медіа культури розпочався ще на початку 50-х рр. XX ст. [12: 84]. Завзята пропаганда естрадних творів у медійній культурі, популяризуючи певних артистів-вокалістів та музичний продукт, допомогла їм віднайти свою «нішу» в слухачів. Проте, естрадний жанр сприймався аудиторією несерйозно, захоплення певними творами чи виконавцями було швидкоплинним, що унеможливило довготривале виконання однієї відомої композиції у ефірі радіомереж, в телевізійних концертах, музичних проектах, корпоративних вечірках і т. ін. Через подібні проблеми в сфері менеджменту та маркетингу естрадної музики впливові студійні корпорації розпочали активний пошук легкого шляху постійного оновлення репертуару музичних виконавців. Першою музичною компанією, що займалася комерційними формами популярної естрадної музики рок- та джаз- напрямів, була студія звукозапису «Amiga» у Німеччині. Розвиток студійного менеджменту розпочався ще з 1946 р., але як лейбл «Amiga» була зареєстрована у Східній Німеччині 1954 р. Лейблом випускалися диски здебільшого поп- і рок-виконавців, але видання компанії не були сертифіковані й ліцензовані, тому, щоб не створювати піратської копії, виробники склали «авторські» компіляції з декількох музичних альбомів [11: 15–16]. Такий творчий стереотип у розповсюдженні музичної продукції став першою платформою для створення структури «ремікс» у музиці. Хоча діяльність лейблу не мала за мету міксування звуків твору із додатковими семплами електроакустичних інструментів, але це вже були перші спроби компілятивного з'єднання декількох пісень різних виконавців.

У сучасній молодіжній поп-культурі принцип варіювання чужого музичного матеріалу, що називається «реміксом», пов'язаний з клубною танцювальною музикою, принцип «рیمейку» – з інтерпретацією «чужого» музичного твору іншими артистами-вокаліста-

ми. У європейській культурі дані пропорції збереглися в значній кількості фестивалів, масових діджейських концертах, власній практиці вокалістів-початківців, аматорів тощо. Артисти з пострадянських країн (Білорусь, Росія, Україна та ін.) віддали данину таким явищам, як «ремікс» та «рیمейк» на основі комерційної діяльності. Наприклад, С. Лобода [4], «НеАнгели» [8] та ін. записують відомі вже твори у власній інтерпретації, змінюючи частково фактуру пісні. Головним питанням залишається точний опис та визначення цих двох музичних явищ, а також їх тлумачення в площині сучасного музикознавства. Надамо загального визначення термінам «рیمейк» та «ремікс», а також означимо ключові відмінності цих принципів роботи з матеріалом та їх роль у музичному мистецтві.

«Римейк» (від англ. *remake* – «переробка») – нова версія або інтерпретація раніше виданого твору [5: 31]. Також близьким до поняття «римейк» є термін «кавер-версія», що наразі навіть дещо частіше використовується в сфері сучасної естрадної музики. Це повторення сюжетної лінії, закладеної автором або виконавцем оригінальної версії, проте у власній інтерпретації іншого артиста, зі збереженням фактури та структури твору. В наш час у артистів-вокалістів доволі часто виникає плутанина між поняттями «ремікс» та «римейк». Автор наукової статті «Римейк чи варіації? До проблеми розвитку сучасної музичної культури» А. М. Тормахова розшифрувала термін «римейк» як широкий спектр змін у музичному матеріалі, що пов'язаний з повторенням сюжетних тем та прийомів [14: 8]. У всезагальному значенні, «широкий спектр змін» – це не лише власна технічно-емоційна інтерпретація твору, але й прояв композиторської діяльності. Для виконавця це виражено в зміні стилю, темпоритміки, теситури; для композитора – це прояв творчого мислення та уявлення, втілення власного бачення в аранжуванні; для звукорежисера та звукоінженера – робота з комп'ютерними програмами, імітація даного твору, власне бачення мелодії, гармонії, стилізації, насиченості комп'ютерними ефектами, для продюсера, медіакорпорації це – бізнес. «Римейк» – доволі суперечливе явище в музичному світі. З однієї сторони, це – технічне навчання для початківців у сфері мистецтва; з іншого боку – застосування чужого музичного матеріалу у творчості, що може межувати



з плагіатом та спровокувати виникнення певних конфліктних ситуацій між артистом-початківцем та виконавцем, якому належать права інтелектуальної власності на твір; з точки ж зору шоу-бізнесу – це лише метод нагадати твір публіці з метою його комерційного використання, ким би не була виконана пісня; здебільшого між артистами укладається угода у передачі або ж суміжності авторського права та права на виконання твору для отримання прибутку. Наприклад, перша пісня Ф. Кіркорова «Diva» – це «римейк» твору, запозиченого у іншій виконавиці, переможниці Євробачення 1998 р. – Dana International [17; 20], що відображено у відповідній угоді щодо комерційного використання музичного матеріалу.

Термін «ремікс» у застосуванні до музики не отримав точного визначення, що викликає нагальну потребу у його розтлумаченні. «Ремікс» як музичний продукт створюється за допомогою комп'ютерного обладнання або музичної платформи «Live Looping» завдяки обробці оригіналу шляхом введення до початкового треку різних звукових ефектів. Інтерес до цього принципу обробки матеріалу виник у 80-х рр. ХХ ст., коли масового спожитку здобула танцювальна, клубна та діджейська музика [18]. В перекладі з англійської мови «*re-mix*» – повторне (або подвійне) змішування. Реміксом вважається узятий за основний компонент один музичний твір, що в послідовності доповнюється компонентами діджейського профілю. Це можуть бути різні семпли, зміна швидкості звучання твору, тональності твору, “мутування” голосу соліста, перенасичення голосу ефектами задля однорідного злиття його в музичній консистенції [див. 18]. Розвитку такого явища як «ремікс» сприяє комерційна діяльність розважальних закладів (клуби, концертні майданчики, круїзи тощо). Принцип реміксу пов'язаний з оновленням музичного «хіта», популярність якого поступово знижувалася, а ротації у період трансляції твору не набирали певної кількості слухачів. Основна концепція реміксу – це презентація оригінального твору в іншому стилі (такому, як, наприклад, «R`n`B», «Electro», «House» тощо), розрахованому вже на танцювальні майданчики та клубні розваги серед нової аудиторії. В роботі зі створення реміксів також зацікавлені і діджеї.

Висновки. Музичне мистецтво ХХІ ст. сповнене нових експериментальних та творчих явищ. Породження видозмінених форм естрадного твору заслуговує на постійну увагу не лише з боку представників індустрії шоу-бізнесу та аудіовізуальної продукції, але й з боку вчених-музикознавців. Такі музичні явища, як «ремікс» та «римейк» мають ряд розбіжностей. Так, «ремікс» – це технічна форма інтерпретації музичного твору за допомогою *комп'ютерної обробки як інструментальних партій, так і голосу*. Принцип реміксу пов'язаний із введенням в структуру твору нових, часто дуже неоднорідних, елементів, прискоренням або уповільненням темпу. Музичний продукт, створений за цим принципом, розрахований на аудиторію слухачів «клубної музики». «Ремікс» не має жодного відношення до студійної роботи виконавця, оскільки початковий варіант твору є логічно завершеним. Принцип «римейку» має ряд певних відмінностей від принципу «реміксу». Музична фактура оригінальної композиції у своїй основі повинна бути збережена за будь-яких обставин, але при цьому може бути насичена новими формами звукового дизайну. Вокальна лінія при цьому може бути частково змінена за власною схемою інтерпретації твору та інтонування, гармонія – змінена частково. Головною ознакою принципу *римейку є наявність студійної роботи* звукорежисера, композитора та артиста-вокаліста, пов'язаної із створенням *більш сучасного характеру звучання пісні*, що відрізняється від початкового варіанту.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямі полягають у більш поглибленому вивченні, розкритті та уточненні понять «ремікс» та «римейк» у сфері досліджень як естрадного співу, аудіовізуального та театрального мистецтва, кіно-індустрії тощо, так і творчості виконавців та акторів різних стилів і напрямів. Внесення наукових дефініцій цих термінів у загальну базу музичних понять та подальше детальне вивчення усіх теоретично-практичних компонентів, що стоять за ними, сприятиме вірному орієнтуванню у термінології в колі наукових робітників мистецької галузі та власне, артистів-вокалістів.



ЛІТЕРАТУРА

1. Здоровенко Л. В. Трансформационные процессы в современной поп-музыке. *Таврійські студії*. Мистецтвознавство. 2013. № 3. Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтва і туризму». С. 71–77.
2. Колядич Ю. Особливості розвитку семантичної структури англійських запозичень в українській мові (на матеріалі мистецької лексики). *Наукові записки [Вінницького держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського]*. Серія: Філологія (мовознавство). 2013. Вип. 17. С. 129–132.
3. Лігус М. В. Перформативний поворот у музиці (філософський аналіз). *Гілея* : науковий вісник / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова; ВГО Українська академія наук. Київ : Вид-во «Гілея», 2016. Вип. 104. С. 122–125.
4. Лобода С. Loboda – Текила-любовь. Оpubл. 10.02.2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3cfMXVNmMMk>
5. Миславський В. Кінословник. Терміни. Визначення. Жаргонізм. Харків : ХЧМГУ, 2006. 328 с.
6. Малахова О. О. Естетичний код пісенної лірики: теоретичні засади. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса, 2014. Вип. 12. С. 129–131.
7. Манн И. Маркетинг на 100% : ремикс. Как стать хорошим менеджером по маркетингу. Москва : Иванов и Фербер, 2018. 256 с.
8. НеАнгелы – NeAngely feat. Dana International – I Need Your Love [Official video] Оpubл. 1.10.2008. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vyvDbnS16H8>
9. Откидач В. М. Складові творчості естрадного співака (частина перша). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Мистецтвознавство. Архитектура. 2011. № 7. С. 204–208.
10. Откидач В. М. Творча особистість виконавця: шляхи становлення (частина перша). *Вісник Харківської державної академії культури*. Культура України. 2015. Вип. 50. С. 47–56.
11. Синсокий О. В. Інститут музичного звукозапису в системі соціальних комунікацій: інформаційний аналіз східнонімецького досвіду. *Наукові записки [Української академії друкарства]*. Львів, 2013. № 2. С. 14–23.



12. Стеценко К. Особливості соціокомунікативної функції шоу-бізнесу в постіндустріальному суспільстві. *Вісник КНУКІМ*. Сер.: Соціальні комунікації. 2013. № 1. С. 82–87.

13. Тарасова І. В. Виключні майнові права авторів похідних літературних творів. *Вісник Національної Академії Правових Наук України*. Право та інновації. Харків : «Право», 2014. № 1–2. С. 51–58.

14. Тормахова А. М. Римейк чи варіації? До проблеми розвитку сучасної музичної культури. *Університетська кафедра*. Київ : КНЕУ, 2015. № 4. С. 7–17.

15. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Наукові записки. Сер.: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 1'(36). С. 32–36.

16. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю World music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Мистецтвознавство. 2016. № 1. С. 89–92.

17. Филипп Киркоров – Дива [відео]. Опубл. StarPro 16.10.2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aR-jZ0F3yQU>.

18. Что такое ремикс. *Discomixes.ru*. 2008. URL : <https://discomixes.ru/press/remix.htm>.

19. Шикова Л. В., Баженов В. А. Проблеми співавторства на музичні твори. *Вісник Приазовського державного технічного університету*. Сер.: Економічні науки. Маріуполь, 2016. Вип. 31 (1). С. 206–210.

20. Dana International – Diva (Official HQ song) full version. Опубл. 28.09.2010. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=d2N740Je8I0>.

REFERENCES

1. Zdorovenko, L. V. (2013). Transformatsionnye processy v sovremennoy pop-muzyke [Transformational processes in modern pop-music]. *Tavriiski studii – Tavria studios*, 3. Simferopol: Crimean University of Culture, Arts and Tourism, 71–77 [in Russian].

2. Koliadych, Yu. (2013). Osoblyvosti rozvytku semantychnoi struktury anhliiskykh zapozychen v ukrainskii movi (na materialii



mystetskoi leksyky) [Peculiarities of the development of the semantic structure of English borrowings in the Ukrainian language (based on the material of artistic vocabulary)]. *Naukovi zapysky – Scientific notes*. Vinnytsia: Vinnytsia State Pedagogical University named after Mikhail Kotsiubynsky, 17, 129–132 [in Ukrainian].

3. Lihus, M. V. (2016). *Performatyvnyi povorot u muzytsi (filosofskyi analiz)* [Performative Turn in Music (Philosophical Analysis)]. *Hileia: naukovyi visnyk – Hileia: Scientific Herald*, National M. P. Drahomanov Pedagogical University, 104. Kyiv: Vyd-vo «Hileia», 122–125 [in Ukrainian].

4. Loboda S. (2017, February 10). *Tekila-lyubov* [Tequila-love]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=3cfMXVNmMMk> [in Russian].

5. Myslavskiy, V. (2006). *Kinoslovyk. Terminy. Vyznachennia. Zhargonizmy*. [Movie Dictionary. Terms. Definitions. Slang]. Kharkiv: KhChMHU, 328 [in Ukrainian].

6. Malakhova, O. O. (2014). *Estetychni kod pisennoi liryky: teoretychni zasady* [Aesthetic code of song lyrics: theoretical principles]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Filolohiia – International Humanitarian University Herald. Philology*, 12, 129–131. Odesa: International Humanitarian University [in Ukrainian].

7. Mann I. (2018). *Marketing na 100%: remiks. Kak stat khoroshim menedzherom po marketingy* [Marketing for 100%: remix. How to become a good marketing manager]. Moscow: Ivanov and Ferber, 256 [in Russian].

8. NeAngely feat. Dana International – I Need Your Love (2008, October 1) [YouTube video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=vyvDbnS16H8>

9. Otkydach, V. M. (2011). *Skladovi tvorchosti estradnoho spivaka (chastyna persha)* [The components of a pop singer's creativity (part one)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 204–208 [in Ukrainian].

10. Otkydach, V. M. (2015). *Tvorcha osobystist vykonavtsia: shliakhy stanovlennia (chastyna persha)* [A creative personality of a performer: ways of formation (part one)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi*



akademii kultury – Herald of the Kharkiv State Academy of Culture, 50, 47–56 [in Ukrainian].

11. Synieokyi, O. V. (2013). Instytut muzychnoho zvukozapysu v systemi sotsialnykh komunikatsii: informatsiyni analiz skhidnonimetskoho dosvidu [Institute of Music Recording in the System of Social Communications: the Information Analysis of the East German Experience]. *Naukovi zapysky [Ukrainskoi akademii drukarstva] – The Science Notes [the Ukrainian Academy of Printing]*, 2. Lviv, 14–23 [in Ukrainian].

12. Stetsenko, K. (2013). Osoblyvosti sotsiokomunikatyvnoi funktsii shou-biznesu v postindustrialnomu suspilstvi [Features of socio-communicative function of show business in post-industrial society]. *Visnyk KNUKIM – Herald of KNUCIM*, 1. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 82–87 [in Ukrainian].

13. Tarasova, I. V. (2014). Vykliuchni mainovi prava avtoriv pokhidnykh literaturnykh tvoriv [Exclusive property rights of authors of derivative works of literature]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Pravovykh Nauk Ukrainy. Pravo ta innovatsii – Herald of the National Academy of Legal Sciences of Ukraine. Right and innovation*, no. 1–2. Kharkiv: Pravo, 51–58 [in Ukrainian].

14. Tormakhova, A. M. (2015). Rymeik chy variatsii? Do problemy rozvytku suchasnoi muzychnoi kultury [Remake or Variations? To the problem of development of modern musical culture]. *Universytetska kafedra – University Chair*, 4. Kyiv: Kyiv National Economic University, 7–16 [in Ukrainian].

15. Tormakhova, V. M. (2017). Osoblyvosti interpretatsii v pop-myzytsi [Features of Interpretation in Pop Music]. *Visnyk Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Naukovi zapysky. – Bulletin of Ternopol National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk, Science notes*, 1 (36), 32–36 [in Ukrainian].

16. Tormakhova, V. M. (2016). Kharakterni osoblyvosti styliu World music kriz pryzmu tvorchosti hurtu «DakhaBrakha» [Characteristic features of the style of world music through the prism of the creativity of the group «Dahabrah»]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov*



kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of the leading personnel of culture and arts, 1, 89–92 [in Ukrainian].

17. Filipp Kirkorov – Diva (2013, October 16) [YouTube video]. *StarPro*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=aR-jZ0F3yQU>.

18. Chto takoye remiks [What is a remix] (2008). *Discomixes.ru*. Retrieved from <https://discomixes.ru/press/remix.htm> [in Russian].

19. Shykova, L. V., Bazhenov, V. A. (2016). Problemy spivavtorstva na muzychni tvory [Problems of co-authorship on musical works]. *Visnyk Pryazovskoho derzhavnoho tekhnichnoho universytetu – Bulletin of the Priazovsky State Technical University*, 31 (1). Mariupol, 206–210 [in Ukrainian].

20. Dana International – Diva (Official HQ song) full version. (2010, September 28). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=d2N740Je8I0>.

Стаття надійшла до редакції 15.12.2018 р.



Про авторів

Бєлова Наталія Василівна – викладач-методист вищої категорії Вінницької дитячої музичної школи № 2.

Данилова Вікторія Євгенівна – аспірантка кафедри культурології Харківської державної академії культури.

Жаркіх Тетяна Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу і оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Кордовська Поліна Анатоліївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Кочержук Денис Васильович – заслужений артист естрадного мистецтва України, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Кучер Людмила Іванівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу і оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лобанова Інга В'ячеславівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лян Цзітао – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Максименко Катерина Анатоліївна – викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Ніколенко Роксана Вікторівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сердюк Ярослава Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Тимошенко Андрій Вікторович – доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжоу Дапін – здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Щетинський Олександр Степанович – лауреат міжнародних конкурсів композиторів, старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Якимчук Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.

Янко Юрій Володимирович – заслужений діяч мистецтв України, директор, головний диригент Харківської обласної філармонії, доцент кафедр хорового диригування, оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Об авторах

Белова Наталья Васильевна – преподаватель-методист высшей категории Винницкой детской музыкальной школы № 2.

Данилова Виктория Евгеньевна – аспирантка кафедры культурологии Харьковской государственной академии культуры.

Жарких Татьяна Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Кордовская Полина Анатольевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Кочержук Денис Васильевич – заслуженный артист эстрадного искусства Украины, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств.

Кучер Людмила Ивановна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лобанова Инга Вячеславовна – старший преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лян Цзитао – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Максименко Екатерина Анатольевна – преподаватель кафедры хореографии и музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко.

Николенко Роксана Викторовна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Сердюк Ярослава Александровна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



Тимошенко Андрей Викторович – доцент кафедры музыкального искусства эстрады и джаза Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Чжоу Дапин – соискатель кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Щетинский Александр Степанович – лауреат международных конкурсов композиторов, старший преподаватель кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Якимчук Елена Николаевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, инструментальной подготовки и хореографии Винницкого государственного педагогического университета имени М. Коцюбинского.

Янко Юрий Владимирович – заслуженный деятель искусств Украины, директор, главный дирижер Харьковской областной филармонии, доцент кафедр хорового дирижирования, оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



About authors

Bielova Nataliya Vasylivna – a teacher-methodologist of the highest category at Vinnytsia Children’s Music School no 2.

Danylova Viktoriya Yevgenivna – a postgraduate student of the Chair of Culturology at the Kharkiv State Academy of Culture.

Kocherzhuk Denys Vasyliovych – Honored Artist of Variety Art of Ukraine, a postgraduate student of the Kiev National University of Culture and Arts.

Kordovska Polina Anatoliivna – a postgraduate student of the Chair of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Kucher Liudmyla Ivanivna – Ph. D. in History of Arts, Professor of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Lobanova Inha Viacheslavivna – a senior lecturer of the Theater Science Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Lian Tszitao – a postgraduate student of the Chair of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Maksymenko Kateryna Anatoliivna – a teacher of the Chair of Choreography and Musical-Instrumental Performing at Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Nikolenko Roksana Viktorivna – a postgraduate student of the Chair of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Shchetynsky Oleksandr Stepanovych – a laureate of international competitions of composers, a senior lecturer of the Chair of Composition and Instrumentation at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Serdiuk Yaroslava Oleksandrivna – Ph. D. in Art Studies, a teacher of the Chair of Theory of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.



Tymoshenko Andrii Viktorovych – Associate Professor of the Chair of Art of Pop-music and Jazz at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Yakymchuk Olena Mykolaivna – Ph. D. of Art History, a senior lecturer at the Chair of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnitsa State Pedagogical University named after M. Kotsiubynsky.

Yanko Yurii Volodymyrovych – Honored Art Worker of Ukraine, Director and Principal Conductor of Kharkiv Regional Philharmonic, Associate Professor of the Chairs of Choral Conducting, Orchestral Wind Instruments and Opera Symphonic Conducting at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Zharkikh Tetiana Vasylivna – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor of the Chair of Solo Singing and Opera Training at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Zhou Daping – an applicant of the Department of the Theory of Music and Composition at the Odessa National Academy of Music named after A. Nezhdanova.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України
від 22.12.2016, наказ № 1609,
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».

Виходить з 1998 року.

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – XIV

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, кандидат мистецтвознавства,
професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Редактор, коректор – Я. О. Сердюк, канд. мистецтвознавства
Технічні редактори – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 28.12.2018. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 14,6. Об. вид арк. 15,0.
Зам. № ЕП-1905131. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*