

ISSN: 2524-0447

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

Випуск 34

Книга 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

УДК 78.01 (060.55)
М 895

doi: 10.31723/2524-0447-2022-34-1

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Тридцять четвертий випуск, книга перша наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

Крістоф Фламм – габілітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самоїленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора); **Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителів Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюс** – габілітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцизького Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габілітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсіс Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка); **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтва імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Статті, подані до редакції збірника, рецензуються членами редакційної колегії.

Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Костюк Н. О.</i> Ідеологічні концепти як прояви контекстуальних і суспільно-громадських патернів у хорівій творчості 1930-х.....	5
<i>Петрова О. В.</i> «Морська симфонія» Р. Воана Вільямса (до питання взаємодії слова і музики у творі).....	20
<i>Данченко Н. Г.</i> «Vivente – non vivente» Софії Губайдуліної: звукова реалізація творчих ідей.....	35
<i>Сіненко О. О.</i> Вплив музичного стилю бібоп на сучасне джазове виконавство.....	45
<i>Дяблова К. О.</i> Засоби організації давньоруського співочого циклу свята Преображення у контексті канонічних традицій Середньовіччя.....	56
<i>Лю Веньшу</i> «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» Володимира Рунчака: особливості авторської трактовки жанру.....	73

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Завгородня Г. Ф.</i> Проекція музичного простору в контексті поліфонічних закономірностей.....	89
<i>Годіна І. В.</i> Семантика та образна сфера сонорного інтонування у творчості В. Рунчака (на прикладі Сюїти № 2 «Українська» для баяна, «1+16...» для скрипки та струнних та «Дуелі» для ансамблю дерев'яних духових інструментів).....	102
<i>Бай Сяонань.</i> Образні функції часових та просторових уявлень у музичнотворчому процесі.....	113
<i>У Юйан.</i> Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання.....	125
<i>Чжао Жун.</i> Явище музично-виконавського мислення у контексті фортепіанної творчості.....	137
<i>Су Жуй.</i> Інтонаційна структура ранньої опери.....	150

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Морозевич Н. В.

Концертино в романтичному стилі для голосу
та бандури В. Власова: нове прочитання
бандурного синкретизму.....161

Бурська О. П. Інтонаційний аналіз фортепіанної
фактури як засіб розвитку виконавського
мислення піаніста: зміст, слухові стратегії
та прийоми173

Косінець І. І.

Відеоряд у концертному виступі сучасного гітариста
як фактор розширення комунікативних властивостей.....195

Долгієр В. Є. Конструктивна трансформація
віолончельного шпилью як детермінанта
художньо-виконавської сфери208

Козицька М. З. Родина Пуцентел –
скрипкових справ майстри..... 225

Молчко У. Б. Фортепіанні прелюди Миколи Колесси:
виконавський аспект..... 239

Тан Фань. Ян Хуннянь (杨鸿年) – фундатор традицій
дитячого хорового виконавства Китаю..... 253

До уваги авторів.....266

Оголошення.....272

ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.06/784.1/784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-1>

Наталія Олександрівна Костюк

ORCID: 0000-0002-8235-8940

доктор мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри музично-сценічного мистецтва

Муніципального закладу вищої освіти «Київська Академія мистецтв»

natalyakost22@gmail.com

ІДЕОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ ЯК ПРОЯВИ КОНТЕКСТУАЛЬНИХ І СУСПІЛЬНО-ГРОМАДСЬКИХ ПАТЕРНІВ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ 1930-Х

Хорова творчість 1930-х років має значну історичну і мистецьку цінність. Притаманна їй ідеологічність посилює зацікавленість у її вивченні як з огляду на формування як фактологічно-статистичної бази щодо цього періоду, так і підходить до цілісного погляду на неї як на феномен, що розгортався у специфічному – з огляду на державотворчі аспекти – просторі.

Метою дослідження є крок до заповнення істотної прогалини у мистецтвознавстві шляхом виявлення контекстуальних зумовлень і впливів, незаангажованості стильового аналізу та створення основи для панорамного осмислення хорової творчості 1930-х років як вагомого компонента тогочасної масової культури на основі систематизації даних про концептуальні, жанрові та стилістичні особливості хорових опусів вказаного періоду.

*Наукова новизна пропонуваної розвідки (за врахування факторів виховного, системоутворюючого і мистецького впливу колективного музикування на індивідуальну та масову свідомість) визначена осмисленням аналогій та відмінностей між відмінними з суспільно-політичного огляду ареалами творчості, виявлення в цій важливій сфері типових патернів і концептів. **Методологія** спирається на фіксацію своєрідної транссересії, що спрямована на подолання уявлень*

про непрохідну ідеологічну межу між хоровою творчістю Західної та Радянської України. Цей методологічний «зсув» є необхідним і в сфері академічної хорової музики і масової хорової пісенності, а також – для формування об'єктивної і виваженої «культурної історії».

Висновки. Хорова творчість як вид мистецтва у це складне десятиліття демонструє достатньо гнучку з різних оглядів жанрово-стильову систему. У її вербальних і музичних концептах закономірно виявляються контекстуальні і суспільно-громадські патерни. Ці концепти сприяли перетворенню абстракцій в універсалії масової свідомості, виявляючи ознаки зв'язку жанрів з певним ідеологічним змістом і водночас залишаючи остаточно широке поле для їхньої ідентифікації з різними явищами. Потенціал творчих пошуків, які долають суворі цензурні рамки, залишається високим, стимулюючи до подальшого вивчення хорової творчості того часу.

Ключові слова: хорова творчість, патерни, концепт, масова свідомість, жанрова особливості, стилістика.

Kostiuk Nataliia Olexandrivna, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Music and Performing Arts of the Municipal Institution of Higher Education “Kyiv Academy of Arts”

Ideological concepts as expressions of contextual and public and social patterns in 1930s creativity art

Research objective. Choral art of the 1930s is of considerable historical and artistic value. His ideology reinforces interest in research in view of the development of a factual and statistical base in relation to that period and approaches to a holistic view of it as a phenomenon unfolding in a very specific space. The aim of the study is to take a step towards filling the knowledge gap by identifying contextual predetermining and influences, binding style analysis, and providing a basis for panoramic understanding of choral art in the 1930s as a significant component of the then mass culture of both Ukrainian areas on the basis of the systematization of data on conceptual, genre-related peculiarities and stylistics of choral opuses of the given period.

The **scientific novelty** (taking into account the factors of educational, system-forming and artistic influence of collective music on individual and mass consciousness) is determined by the comprehension of analogies and differences between political parties and different areas of creativity, as well as identifying typical patterns in this important area.

The methodology is based on fixing a peculiar transgression aimed at overcoming the idea of an impassable ideological boundary between the choral arts of Western and Soviet Ukraine. This methodological “shift” is necessary for the field of study of academic choral music and mass choral song, as well as for the formation of objective and weighted “cultural history”.

Conclusions. Choral art as an art form in this complex decade demonstrates a rather flexible genre-style system. Its verbal and musical concepts legitimately identify contextual and societal patterns. These concepts contributed to the transformation of abstractions into the universals of mass consciousness, revealing signs of the association of genres with certain ideological

content, while leaving the rest wide field for their identification with various phenomena. The potential of creative search beyond strict censorship remains high, encouraging further study of choral creativity of that time.

Key words: *choral creativity, patterns, concept, mass consciousness, genre features, stylistics.*

Актуальність теми дослідження. Хорова творчість 30-х років минулого століття в Україні представляє собою самобутню сукупність явищ і тенденцій, у яких втілювалися численні ідеологічні концепти, розгортання значимих суспільно-культурних патернів. Проте на сьогодні вона мало приваблює вчених, увага яких зосереджена на інших жанрових площинах (передусім – в галузі обробки народної пісні), на доробку окремих композиторів чи виконавських процесах. Виняток становить стаття, присвячена контексту і тенденціям в богослужбовій творчості українських композиторів цього періоду [5], але вона присвячена специфічній галузі хорової музики і тільки дотично захоплює вищезгадані питання. Причин для створення такої прогалини в музикознавстві і музичній культурології є кілька. Передусім, до нашого часу існує стереотип про «нецікавість» тогочасної хорової музики, принаймні – композиторів Радянської України внаслідок їхньої надмірної політичної заангажованості. Не менш важливий факт – відсутність або важкодоступність джерельного нотного матеріалу. І, врешті, об'єктивною обставиною є мала зацікавленість працюючих у той час композиторів «першого ряду» в зверненні до хорової творчості – і внаслідок «політичності», і бажання уникнути «вбивчих» звинувачень у невідповідності їхнього стилю концептам та ідеологемам соцреалізму в музичному мистецтві.

Та все ж хорова творчість того часу, відображаючи характерні процеси десятиліття 1930-х, має й історичну, і мистецьку цінність. А зазначена ідеологічність посилює зацікавленість як з огляду на формування як фактологічно-статистичної бази щодо цього періоду, так і підходів до цілісного погляду на нього як на феномен, що розгортався у специфічному – з огляду на державотворчі аспекти – просторі.

Метою дослідження є крок до заповнення вказаної прогалини шляхом виявлення контекстуальних зумовлень і різноманітних впливів, незаангажованості стильового аналізу та створення основи для панорамного осмислення хорової творчості 1930-х років як вагомого компонента тогочасної масової культури обох українських ареалів на основі систематизації

даних про концептуальні, жанрові та стилістичні особливості хорових опусів вказаного періоду.

Цим визначається і **наукова новизна** пропонованої розвідки, яку – за врахування факторів виховного, системоутворюючого і мистецького впливу колективного музикування на індивідуальну та масову свідомість – посилює потреба осмислення аналогій та відмінностей між відмінними з суспільно-політичного огляду ареалами творчості, виявлення в цій важливій сфері типових патернів і значимих архетипів. Методологічно продуктивним уявляється шлях фіксації своєрідної трансгресії, що спрямований на подолання уявлень про непрохідну ідеологічну межу між хоровою творчістю Західної та Радянської України. Цей методологічний «зсув», результати якого відчутні, скажімо, щодо вивчення камерно-вокальної та, передусім, інструментальної галузей, є необхідним і в сфері академічної хорової музики і масової хорової пісенності, а також – для формування об'єктивної і виваженої «культурної історії» (термін Євгенія Добренка).

Виклад основного матеріалу. «Больові точки» в осмисленні хорової творчості України 1930-х років значною мірою зумовлюються існуванням реально відчутних бінарних опозицій. У радянському суспільстві їх втілювали такі концепти, як, наприклад, «пролетарський – буржуазний», «будівник соціалізму» – «класовий ворог», «формаліст – реаліст» тощо. Натомість у західному ареалі таких «стандартизованих» фігур було значно менше, і концентрувались вони здебільшого довкола таких концептів, як «національне» і «сучасне» [7]. Різновекторність розуміння у той час «актуальних сьогоденних потреб» та відмінність у розкритті змісту соціально-значущих концептів з історичної ретроспективи не нівелює, а, навпаки, посилює їхню вагомість як засобів активного впливу на масову свідомість задля потреб побудови певного типу суспільства. Адже у формуванні новітніх міфологем і міфологій вони діяли як засновані на ментально-архетипних / історично сформованих уявленнях неусвідомлені патерни, породжуючи тривкий зв'язок між зовні цілком протилежними ідеологіями. Це була вагома причина, породжена особливостями людської психіки і колективного несвідомого: «Так само, як і між будь-якими протилежностями, виникає настільки тісний зв'язок, що неможливо встановити або навіть уявити якийсь стан без відповідного йому заперечення, так і в цьому випадку всякі

крайнощі сходяться. ... Негативний заряд так само гарний, як і позитивний – вони створюють електричний струм. ... Справжні опозиції не можуть бути несумірними; якби вони були такими, вони ніколи не утворювали б єдності»¹ [10, с. 53].

Одним із шляхів поширення і новочасних, і традиційних світоглядних концептів у масах було кількісне нарощення ідеологічно мотивуючих композицій у культурному просторі. Це забезпечувалося виконанням відповідних хорових творів у різних офіційних чи наближених за значенням умовах (наприклад, у випадках побутового відзначення тих чи інших свят за явного заміщення ними функції застільних пісень). Важливою умовою досягнення «масовості» була проста, навіть еkleктична стилістика, що забезпечувала простоту сприйняття і виконання непрофесійними хорами. При цьому в радянському ареалі виникав помітний парадокс. З одного боку, необхідність введення у масову свідомість символіки «соціалістичного будівництва» в ореолі «інтернаціональної країни Рад» знижувало рівень використання елементів національної музичної лексики і нарощувало потребу стилістичної доступності. Внаслідок при оцінці загальних тенденцій виникали негативні твердження: «Заклики керуватися у творчості лише оптимістичними, мобілізуючими інтонаціями, категоричне засудження інших, зокрема «селянських», надто ліричних поспівок, кваліфікованих тоді як сентиментальні, призводили подеколи до раціоналістичного комбінування виражальних засобів і, врешті, до неемоційності музики. Крім того, ігнорування духовних потреб підготовленого слухача збіднювало жанровий обшир, вело до замулювання багатих і давніх джерел хорової музики» [7, с. 68]. З другого боку, в контексті виконавсько-хорових процесів того часу це почасти справедливе зауваження має альтернативу, оскільки зосередження на певних стильових моделях класично-романтичної верстви і фольклору цілком виправдовувалося з ідеологічної точки зору. Таке виправдання привносило завдання посилення інтернаціоналізації як форми «експорту революції» або ж не менш закономірне бажання опанувати нову, невластиву національній стилістиці мову іншого етносу².

¹ Тут і далі переклад мій. – Н. К.

² Ця ж тенденція виявилася і у сюїті для мішаного хору без супроводу «Секет-бай» В. Борисова, у якій використані киргизькі ліричні пісні.

Важливим з огляду на «інтернаціоналізацію»³ є те, що подібні ідеї не були чужими і для західноукраїнських митців (хоча би з огляду на роль панслов'янських концептів у його культурі). Показовим у цьому ракурсі є спогад Миколи Колесси про настанови Вітеслава Новака щодо опори на національний фольклор: «Вам придасться, як Ви перебудуетесь на інший більш **інтернаціональний лад** (посилення мос. – *Н. К.*). Радив оставити сильний український елемент, а при тім, щоб він був інтернаціонально зрозумілий» [8, с. 633]. Причетним до «інтернаціонального напрямку» виявляється і хор «Ще молода» для великого мішаного складу без супроводу (сл. О. Стефановича) Н. Нижанківського (1929)⁴, написаний на пропозицію професора Українського Вищого Педагогічного Інституту Василя Сімовича з нагоди 10-річчя Чехословацької республіки.

Цікавою версією втілення ідеології інтернаціоналізму в умовах трагічних 1930-х років став хор в супроводі фортепіано «Відповідь на «Заповіт» Т. Шевченка»⁵ («Устань, поете України...») М. Вериківського (1939) на слова іранського поета-емігранта до СРСР Абулькасима Лахуті (переклад М. Рильського). Текст втілює радянську міфологему «щасливого життя» («поглянь, твій край, що був тюрмою, / ясною волею цвіте») у цілком офіційному руслі. Щодо композитора, який на той час у своєму доробку вже мав знакові для української музичної культури реквієми «Пам'яті Леонтовича» (сл. П. Тичини, 1921) і «Пам'яті Лисенка» (сл. М. Вороного, 1922), ораторію «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку» (1923), «Сонячні кларнети» (сл. П. Тичини, 1923), така «модуляція» свідчить винятково про міру тиску і вимушеність виконання

³ Прецедентом звернення до знакових з національного огляду фольклорних зразків і гимнів інших країн була серія раніше створених (1918) «Музичних гобеленів» О. Кошиця.

⁴ Посиленню ідеї споріднення народів слугує характерний прийом: в середній частині цього тричастинного твору композитор використав цитування початкової фрази українського гимну «Ще не вмерла» М. Вербицького, а у третій – чеського «Кде домов муй».

⁵ У цьому ланцюгу закономірним є й «Завещание» З. Заграничного на сл. Шолом-Алейхема (1939). Втім, порівняно з камерно-вокальною галуззю, дуже повільно входять до української академічної хорової творчості тексти російських поетів. Одним з таких винятків «Зимняя дорога» і є «Зимний вечер» З. Заграничного на слова О. Пушкіна (1935).

замовлення. Тому цей твір демонструє не витончену мелодику, рельєфне фразування, вишуканість гармонічної мови і винахідливість фактурних планів. Оперування музичними метафорами розкриває далеко не оптимістичні підтексти. Вже тільки максимально лаконічний фортепіанний вступ (акустично пустий унісон в середньому регістрі, що понад такт фіксує вершину попереднього підводу октавно-унісонового, доволі різкого глісандо) справляє досить дивне враження у зв'язку із заявленим у назві концептом «відповіді». Та й наступний музичний матеріал від квазі-маршового соло, супровід якого «бігає» між різними «зривами» акордів на слабку долю і романсово-гітарними награваннями, справляє не менш дивне враження.

Воно тільки посилюється після вступу октавного унісону хору (з буквальним повторенням початкового наспіву) і модуляцією у строго хоральну фактуру тільки в заключному реченні першої частини. І у ще більш патетичній центральній частині композитор винятково майстерно використовує іномовлення. У відповідь фразі з перекладу М. Рильського «Ланцюг левиця розірвала, – і Малоросії нема» він до тексту «Червона Україна встала» застосовує низку з шести низхідних паралельних секстакордів. Цей прийом, окрім його явно протилежного значення до тексту, фактично обіграв – зрозуміло, в цілком іншому стилістичному й образно-емоційному контексті, – два фрагменти з розробки на той час вже відомої в СРСР п'ятої симфонії Д. Шостаковича (2 такти після 17-ї цифри 1-ї частини, 4 такти; цифри 27-28). Відтак конформізм цього хору є вельми умовним; навпаки, такий «Езопів стиль», – за відсутності не тільки найменшого цитування, а й алюзії з лексикою «Заповіту» Гладкого, – виказує неабияку сміливість українського митця в умовах тотальних лещат сталінської цензури.

Повертаючись до аспекту традицій, важливо розуміти їх роль у тогочасних процесах як патернів, що втілювали загальні принципи вирішення завдань, володіли значними можливостями для розширення поля своєї дії і властивостями для підлаштування для конкретних потреб. Критерії вибірконості щодо певної їх «абсолютизованої» частки визначались з позицій суспільної (політичної) доцільності та об'єктивних історичних закономірностей. Адже отримання ідеологічно бажаного результату породжувало зневажливість до «іншого» мистецтва, властиве не тільки працівникам державних органів,

а й самим композиторам. Так, при вивченні мотивацій творчості М. Рославця було помічено те, що, заперечуючи революційне значення низькопробної «пролетарської музики», «композитор запевняв, що в кращому випадку вона нагадує йому «пристойну, або хорошу музику благонадійного академічного (!) спрямування», джерела якої: «богослужбовно-церковна музика, «імпресіонізм» французького гатунку і «стиль рюс» – «російська народна пісня» [4, с. 36]. При цьому в радянському ареалі, на відміну від мистецького «плюралізму» західних українських земель, вже до середини 1930-х років такі критерії дотримувалися доволі жорстко, виводячи нетипові для ідеалізованої академічної традиції елементи в зону чужорідності, неприродності та навіть ворожості: «... будь-які новації оголошуються незаконними. Вимога «класичності» музики (як естетичного патерну. – Н. К.) розкривається у вимогах краси, милозвучності, розспівності, емоційності, мелодійної ясності і т. п. ... Здоровій, ґрунтовій музиці протистоїть музика модерністська і формалістична. Поняття «модернізм» і «формалізм» – це збірні назви для будь-яких відхилень від класицистського канону» [1, с. 128]. Цікаво, що подібні естетичні й стильові підходи притаманні й авторитетним представникам тогочасного західного мистецтва. Так, Пауль Хіндеміт визнавав важливість дотримання у хорівій стилістиці звичних норм поза експериментами найновішої техніки, вважаючи дисонантні інтервали неможливими для точного відтворення при акапельному співі в атональних творах. У його опусах (зокрема, чоловічих хорах) цього періоду відбулося істотне посилення неокласичних тенденцій.

Як не парадоксально, введення ідеологічної регламентації виявилось суголосним західним тенденціям з їхнім зверненням до принципів доромантичної епохи. Звичайно, «соцреалізм» сталінської епохи базувався на цілком інших постулатах, ніж неокласицизм європейських митців, раціоналізм додекафоністів чи надмірність експресіоністів. Лояльність до революційних течій типу АСМ чи РАПМ і навіть підносячих велич радянського будівництва урбаністично-конструктивістських опусів на початку 1930-х минулася. Стильові експерименти були жорстко витіснені їх антиподом. Проголошена у промові А. Жданова [3] естетика соцреалізму стала ідейною протилежністю і неокласицизму з його пієтетом до вічних естетичних цінностей та ідеальних образів. У межах такого

«подвійного парадоксу» шлях до створення нової класики вибудовувався на досить хиткому ґрунті: «Утилізуючи старі форми, сталінська культура не відчувала до них жодного прітету. Головною основою класифікації мистецтва ставала його змістовна прогресивність чи реакційність – характеристики форми і стилю втрачають будь-яке значення. Ось чому ... зрозуміти радянське мистецтво як еkleктичне в цілому може тільки зовнішній і ... формалістично мислячий спостерігач, який бачить тільки формальні комбінації стилів, а не пов'язуючу їх внутрішню єдність «народності» й «ідейності» [2, с. 49].

З огляду на форми пристосування концептів національного походження до нових реалій⁶ показово, що в цей період в східноукраїнській хоровій творчості на тлі численності пісень-хорів з'являється нове жанрове визначення «хороспів», яке апелює і до українських фольклорних традицій, і до притаманної тому часу міксовості у словотворенні, і до нарощення потужностей самодіяльної творчості. «Масове» спрямування багатьох зразків пояснюється не тільки величезним розвитком хорової самодіяльності в СРСР, а й вражаючою динамікою аматорського хорового руху (що показово, також під егідою суспільно-громадських національних організацій). Так, видання «Першого збірника хороспівів» (Харків, 1934) було приурочене до першої Всеукраїнської олімпіади самодіяльного мистецтва. У збірці, поряд з творами революційного змісту, містилися кілька обробок народних пісень – білоруської «Лявоніха» (М. Анцев), єврейської «Юте, Юте» (С. Файнтух), «Поza яром» і «Ой, дуб дуба» (П. Козицький). Це підтверджує усвідомленість залучення народнопісенних джерел до ідей пролетарської культури. «Другий збірник хороспівів» вийшов з музикою А. Штогаренка (Харків; Київ, 1934). Того ж року як «хороспів» було визначено двоголосий хор з фортепіано «Пам'яті червоних героїв» («Вирують днів дзвінки прибої...») Л. Ревуцького ([Харків], 1934).

У цій сфері існують приклади винятків із патерну масовості, що постали за кілька років до утвердження

⁶ Потрібно враховувати також таку ідеологічно важливу потребу, як демонстрування паритетності щодо їхньої пріоритетності у релігійній і мистецькій сферах буття іншого західноукраїнського та українського еміграційного ареалів (див. статтю «Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори» [6]).

соцреалістичної доктрини. Один з перших зразків жанру – присвячений руху 25-ти тисячників «Міст» для мішаного хору в супроводі фортепіано М. Коляди на слова О. Лана, оприлюднений 1931-го року харківським видавництвом «Література і мистецтво». У цьому виданні поряд з іменем автора музики ще міститься ремарка «АПМУ» (1930), що означало відмежування від засад і класичного пласту минулого століття, і від модерністичних експериментів. Та, за дотримання ідеології творення «пролетарського мистецтва» і надихання мас до соціалістичного будівництва, Коляда у цьому творі істотно відійшов від властивої АПМУ абсолютизації масової пісні. Цей хороспів показовий тенденцією до монументальності відтворення опоетизованого бачення образів індустріалізації. Рельєфність і довершеність узагальненої образності при використанні символів, алегорій і яскравих перебільшень дозволяє сформувати яскраві концепти нового будівництва. Щира віра у результати праці «всесильної людини», посилена поетом окремими ліричними відхиленнями («підводяться змарнілі руки, долоні в чорних мозолях»), втілюється засобами, близькими до хорової поеми. Музична стилістика твору істотно віддалена від пісенних стандартів (панує близька до декламаційності вокалізація) і виявляє значну «інструменталізацію» хорових партій. Хорова партитура опусу насичена нетиповими для академічної традиції фактурними рішеннями, зокрема – октавними унісонами між різними партіями, властивими народному співу. А характерний для поеми прийом зіставлення епічної оповідності з напруженими емоційними епізодами композитор переносить у співвідношення хорового та інструментального пластів. Відтак ще у 1931-му році в межах концептосфери «індустріального будівництва» і апробування можливостей залучення хорових традицій до потреб «нового мистецтва» було можливим написання творів явно урбаністичного і навіть (з певними застереженнями) конструктивістичного плану.

Хорова музика цього періоду надає численні приклади вирішення ідеологічних потреб. Так, надзвичайно популярною була стрілецька хорова пісенність, оприлюднена у «Пісеннику Червоної Калини». Представлений у ньому жанровий і тематичний спектр є настільки об'ємний, що йому навряд чи може сукупно дорівнятися вся радянсько-українська хорова музика аналогічного ідеологічного спрямування. Втім, і її не

варто применшувати. Тільки у доробку Петра Сениці присутні мішані хори «Юний лад» (1929), «Червоний прапор має» (1934) і «Ми радо зустрічаємо день» до 20-річчя революції (1936). Потреба обстоювати у ворожому оточенні державність і національну самобутність зумовила появу значної кількості творів на теми героїзму (не тільки і не стільки індивідуального, скільки колективного і масового) і патріотичних поривань, громадянсько-соціального і політичного характеру, створювані до політичних подій⁷. Закономірним є і використання здобутків минулого століття в колі патріотичної тематики, які дозволили доволі суттєво модифікувати масово-пісенну сферу. Певна відмінність полягала у тому, що загострений протест з соціального поля був перенесений у межі «військової» тематики.

Зорієнтованість на масове (аматорське чи самодіяльне) виконання, агітаційні і пропагандистські цілі таких композицій зумовлювала максимальне спрощення стилевих засобів і їх наближення до звичних пісенних моделей. Прикладом слугують хори «Народнім лицарям» В. Безкорвайного на слова О. Олесея (1929); «Заклик до Черча» Б. Кудрика (1929); «Жовтневий марш» Ю. Мейтуса (1930); В хмарах сурми загреміли» С. Людкевича на сл. О. Олесея (1933), «Марш переселенців» Н. Нижанківського (1940)⁸. У них органічно використані маршові елементи (в т. ч. заклична інтонаційність, чітка, лапідарна ритміка і непримхливий гармонічний плин)⁹.

⁷ Ідеологічні аспекти були у той час достатньо поширеною прикметою хорової творчості. Найбільш показові зразки — це «Маніфест» на частину тексту «Маніфесту комуністичної партії» Е. Шульгофа (1932; Чехословаччина); «Голодний похід», «Пісня праці» і навіть «Гимн проти ворогів народу» А. Буша (Велткобританія); «Селянська революція» (1928), «Бастують п'ятдесят тисяч лісорубів» (1929) Г. Ейслера

⁸ Подібні перехресні співпадіння не варто спрощувати тільки до конформістських тенденцій, що прогресували після 1939 року. Зокрема, матеріали З. Лісси ульвівському «Альманаслівого мистецтва» (1931) істотно обстоювали концепції масової і пролетарської музики на основі відповідного ідеологічного виховання кадрів.

⁹ Тяжіння до простоти стилістики було бажаним не тільки у хорах для масового співу, а й відзначалося як позитивний аспект при підтримці локальної характеристичності. Так, 1930-го року М. Тележинський у підсумку одного з концертів народних хорів констатував: «по

Яскравим у його декларативності є «Жовтневий марш» Юлія Мейтуса (1930) – у той час активного діяча «Асоціації революційних музикантів України». Твір написано на текст основоположника українського футуризму Михайла Семенка, а саме – найвідомішого фрагменту («Маніфест» («Марш»)) з його «ревфутпоєми» поеми «Тов. Сонце» (1919). Вибір верлібру, у якому поєднано чинники національної поетичної традиції і тогочасної версифікаційної практики, ймовірно зумовлювалось яскравим і органічним поєднанням у ньому не тільки «вільного» викладу і характерних для футуризму ідей особистого розкріпачення і тотального руйнування колишніх цінностей («корчиться світ»). Відбиток есхатологічних ідей («всесвітній пожар»), характерного для концепції побудови «нового світу», як і вплив курбасівського театру (Мейтус щільно співпрацював з «Березолем»), провокував до синтезу вокальних, ритмо-пластичних і візуальних засобів.

У своєму творі композитор посилив чинники маршу, застосувавши характерну ритміку і акцентуку. Яскравий фортепіанний вступ, енергійною пульсацією налаштовуючи на появу основного образу, певною мірою асоціюється зі дзвонінням. Мелодика твору також має риси лапідарності в рельєфних, чітко структурованих складових частин; її інтонаційність заснована на змінності пошаблевих поспівок невеликого амбітусу та типових для маршу широких, передусім квартових, закликів. Стилїстика новотворів, в яких кристалізувався «великий стиль» вокально-інструментальних жанрів наступного десятиліття, присутня і в наступному реченні першої частини. Напрочуд виразним є зіставлення загальнохорових унісонів та їх «відблисків» у фортепіанній партії перших двох мотивів та наступного туттійно-«хоралізованого» маршу

силі звуку й по художньому виконанню, може, й справді цей хор бувслабший від інших, але від його співів так просто природньо, без жодної ефектової штучності віяло далакою милою патріархальною старовиною. Простенькі, “на голос” відспівані старосвітські пісеньки не зіпсуті “художньою гриміровкою” якого-небудь композитора, нагадували забуте Богом і людьми глухе українське село зі старинною церковцею і з дяком, що вчив богобоязнені премудрості нашого Т. Шевченка. Хором керує дивовижний ... патріархальний спокійний диригент. Співають, як уміють, простенько, але гарно, мило» [9].

за сміливості ладо-гармонічного розвитку (сі-мінор – Ре-мажор – Мі-бемоль-мажор – Сі-бемоль-мажор – Ре-мажор).

У наступних частинах напруженість розгортання образності не зменшується. Такою ж активністю позначене оперування різними фактурними і колористичними засобами за певного спрощення вокального малюнку і, натомість, ускладненості інструментальної фонічності. Майже постійно змінюються типи викладу, ритмо-пластичного рисунку. Внаслідок «Жовтневий марш» наближується до хорової поеми – жанру, в якому найпоєднаніше виявився синтез радянської міфотворчості і зображення дійсності, як проголошено у першому уставі Союзу письменників Союзу Радянських Соціалістичних Республік, у її «революційному розвитку».

Аналогічні принципи діяли і у хорах-гимнах, кількість яких у цей час помітно зростає. Незалежно від умов написання усталені жанрові риси присутні у «Слава Україні» і «Україно» (1929) і «Живи, Україно!» (1933) М. Гайворонського, «Вільна Україна» Б. Кудрика (1939), «Славна путь» Б. Лятошинського (1940) чи «О краю мій оспіваний» В. Барвінського (1940). Гимнічна стилістика була обрана для втілення інтернаціонального міфу в «Дружбі» М. Вериківського (1938), «Пісні визволення» А. Штогаренка (1939). Вона ж присутня у згаданому хорі «Ще молода» Н. Нижанківського. У окремих випадках композитори вдавалися до симбіозу цієї жанрової основи з елементами фольклорної стилістики.

Висновки. Хорова творчість як вид мистецтва у це складне десятиліття демонструє достатньо гнучку з різних оглядів жанрово-стильову систему, у вербальних і музичних концептах якої закономірно виявляються контекстуальні і суспільно-громадських патерни. Ці концепти сприяли перетворенню абстракцій в універсалії масового плану, виявляючи ознаки зв'язку жанрів з певним ідеологічним змістом і водночас залишаючи широке поле для їхньої ідентифікації з різними явищами.

За достатнього різноманіття підходів диференціювання жанрових площин у цей період часто звужується до визначення «пісня», а пісенність часто впроваджується в інші, значно складніші й «академічніші» (і не тільки посткласичні, а й постромантичні й модерні) хорові твори. В окремих випадках жанрові чинники автентичної пісенності, а також похідних від неї (переважно романсових) типів співдіють з характерною для міжвоєнного етапу декламаційністю

і речитативністю, внаслідок чого посилюється або «плакатність», або індивідуальність музичної мови. Потенціал творчих пошуків, які долають суворі цензурні рамки, залишається високим, стимулюючи до подальшого вивчення хорової творчості того часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ганжа Анна. Советская музыка как объект сталинской культурной политики. *Logos*. 2014. № 2 [98]. С. 123–155.
2. Гройс Б. Стиль Сталин. Утопия и обмен. Москва : ЗНАК, 1993. С. 11–112.
3. Жданов А.А. Советская литература – самая идейная, самая передовая литература в мире: речь на Первом Всесоюз. съезде советских писателей 17 авг. 1934 г. [Б. м.]: Госполитиздат, 1953. 10 с.
4. Коменда О.І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб. ; вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
5. Костюк Н. Богослужбова творчість українських композиторів 30-х років ХХ століття: контекст і тенденції. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture* : Collective monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2021. Pp. 53–72.
6. Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори. *X Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України)*. Київ, 2019. С. 215–232.
7. Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики* : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 46–77.
8. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). *Збірник наукових праць та матеріалів*. Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». Вип.13. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. С. 625–636.
9. Тележинський М. Під увагу українським хорам. *Діло*. 1930. 7 січня. Ч. 1-2. С. 3–5.
10. Юнг К. О природе психе. Сборник. Пер. с англ. Москва : Рефл-бук; Киев : Ваклер, 2002. 414 с.

REFERENCES

1. Ganja Anna (2014). Soviet music as the object of Stalin's cultural policy. *Logos*. 2014. № 2 [98]. Pp. 123–155 [in Russian].
2. Groce B. (1993). Stalin's Style. Utopia and Exchange. Moscow, 1993. Pp. 11–112 [in Russian].
3. Zhdanov A. A. (1953) Soviet literature is the most thought-provoking, most advanced literature in the world: speech at the First All-Union Union. congress of Soviet writers 17 Aug. 1934 [B. m.]: State politician, 1953. 10 p. [in Russian].

4. Commenda O. I. (2015). Creativity of M. Roslavca in the context of the development of musical modernism: study. tutorial. Textbook; d. 2nd. Lutsk, 2015 [in Ukrainian].

5. Kostyuk N. (2021). Religious creativity of Ukrainian composers of the 1930s: context and trends. Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Pp. 53-72 [in Ukrainian].

6. Kostyuk N. (2019). National as a priority in the God-worshipping music culture of Western Ukraine, European emigration and the North American diaspora. X International Congress of Ukrainians. Art studies. Cultural studies. Collection of scientific articles (for the 100th anniversary of the National Academy of Sciences of Ukraine). Kyiv, 2019 [in Ukrainian].

7. Parhomenko L. (1992). Choral art. History of Ukrainian music: in 6 T. 4:1917–1941. Kyiv : Scientific thought, 1992 [in Ukrainian].

8. Samothos-Bayerle N. (2013). The creative path of Nikolai Kolesa in the context of inter-war time (according to «Memoirs» of Nikolai Kolesi). S. Sciences. Etc. and materials. Series «Ukrainian Philology: Schools, Figures, Problems». Pok.13. Lviv, 2013. Issue 13 [in Ukrainian].

9. Telezhinsky M. (1930). Attention Ukrainian choirs. Business. 1930. January 7. Issue 1-2 [in Ukrainian].

10. Jung K. (2002). The nature of the psycho. The Book. Moscow, 2002 [in Russian].

УДК 78.082.1+784.5(430)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-2>**Ольга Володимирівна Петрова**

ORCID: 0000-0002-3530-2792

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

vantomi@yahoo.com**«МОРСЬКА СИМФОНІЯ» Р. ВОАНА ВІЛЬЯМСА
(ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ СЛОВА І МУЗИКИ У ТВОРІ)**

Мета роботи – виявлення специфіки взаємодії поетичного та музичного текстів в «Морській симфонії» Р. Воана Вільямса на образно-змістовному та композиційному рівнях організації цілого. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні структурно-семантичного, жанрово-стильового, компаративного, інтертекстуального та інтермедіального методів аналізу, що обумовлене необхідністю комплексного осягнення означеної проблеми у широкому просторі культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше «Морська симфонія» Р. Воана Вільямса отримує аналітичне висвітлення в ракурсі проблеми інтерпретації композитором літературного періоджерела твору, а саме – поетичних текстів В. Вітмена зі збірки «Листя трави». **Висновки.** «Морська симфонія» демонструє високу майстерність композитора-драматурга, що, об'єднуючи поетичні тексти з різних джерел, створив цілісну художню концепцію, в центрі якої постає міфообраз моря як різновекторний полісемантичний архетипний комплекс. Вибір Р. Воаном Вільямсом поетичних текстів відіграв ключову роль у побудові музично-художнього цілого, він обумовив логіку образно-драматургічного розгортання у творі, композиційні рішення, застосування певних жанрово-стильових прийомів. Визначено принципи роботи митця з вітменівськими текстами, специфіку розподілу їх між частинами циклу, хоровими групами та сольними вокальними партіями, обґрунтованість ремінісценцій, транспозицій, кюпюр. Виявлено комплекс музично-виразових засобів, використаних композитором з метою розкриття всієї глибини лексико-семантичного простору літературного періоджерела. Поетичне слово і музика гнучко взаємодіють в художньому часопросторі симфонії, утворюючи розгалужену полісемантичну систему інтермедіальних зв'язків, що демонструє самобутність художнього мислення композитора-драматурга та органічну «вписаність» його творчих ідей в культурно-історичний контекст доби англійського музичного модернізму.

Ключові слова: Р. Воан Вільямс, поетичні тексти В. Вітмена, художня концепція, міфообраз моря, взаємодія слова і музики.

Petrova Olga Volodymyrivna, Ph.D., Associated Professor of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

“A Sea Symphony” by R. Vaughan Williams (on the interaction of word and music in the work)

Research objective. *The aim of the work is to identify the specifics of the interaction of poetic and musical texts in “A Sea Symphony” by R. Vaughan Williams at the semantic and compositional levels of the organization of the whole. The methodology is based on the use of structural-semantic, genre-style, comparative, intertextual and intermedial methods of analysis, which is due to the necessity for comprehensive understanding of this problem in a wide range of cultural and art discourse. The scientific novelty is that for the first time R. Vaughan Williams’ “A Sea Symphony” receives analytical coverage from the perspective of the composer’s interpretation of the literary source of the work, namely – poetic texts by W. Whitman from the collection “Leaves of Grass”. Conclusions. “A Sea Symphony” demonstrates the high skill of the composer-playwright, who, combining poetic texts from various sources, has created a holistic artistic concept, at the center of which is the mythological image of the sea as a multi-vector polysemantic archetypal complex. R. Vaughan Williams’ choice of poetic texts played a key role in the construction of the musical and artistic whole, he determined the logic of figurative and dramaturgic development in the work, compositional decisions, the use of certain genre-style techniques. The principles of the composer’s work with Whitman’s texts, the specifics of their distribution between parts of the cycle, choral groups and solo vocal parts, the validity of reminiscences, transpositions, notes are determined. A set of musical-expressive means used by the composer in order to reveal the full depth of the lexical and semantic space of the literary source is disclosed.*

Key words: *R. Vaughan Williams, poetic texts by W. Whitman, artistic concept, mythological image of the sea, the interaction of word and music.*

Актуальність теми дослідження. У становленні нової англійської композиторської школи ХХ століття вагому роль відіграла творча діяльність Ральфа Воана Вільямса (1872–1958). Як слушно зазначає Саймон Хеффер, «не лише музичні здібності дали Воану Вільямсу таку владу над цілим поколінням: велика ширість та самовідданість, з якими він проводив кампанію художнього просвітництва, надали йому величезний моральний авторитет, який просто затвердив за ним місце лідера музичного істеблішменту» [9, с. 54]. Найбільш значущі творчі досягнення композитора пов’язані з жанровими сферами хорової та симфонічної музики, на перетині яких виникла «Морська симфонія» (1910), magnum opus митця, за його власним визначенням. На думку Стівена Тауна, за життя Воан Вільямс «завершив загалом дев’ять симфоній, які

є серед найвеличніших у ХХ столітті, але він ніколи не створив іншого, вокально-оркестрового, чи симфонічно-хорового твору подібного масштабу та значущості, як перша симфонія» [17, с. 77]. Твір зберігає структурні ознаки класичного чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу та, водночас, наближається до ораторії (потужний хоровий склад з двома солістами, сопрано і баритоном). Ключову роль у формуванні складної ідейно-художньої концепції симфонії відіграло її літературне першоджерело – поетичні тексти Волта Вітмена зі збірки «Листя трави». Необхідність усвідомлення всієї значущості його впливу на музичну драматургію твору – певні композиційні рішення, логіку образно-сислового розгортання – обумовило звернення до теми та визначило її **актуальність**.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняній музикології творчість Воана Вільямса по сьогодні залишається малодослідженим мистецьким напрямком. Натомість у зарубіжній музикознавчій літературі вона розглядається досить широко і ґрунтовно. Серед авторитетних англомовних джерел слід виділити монографії Дж. Дея [5], А.І.Ф. Дікінсона [6], М. Кеннеді [11], Ф. Хауса [10], С. Хеффера [9], Р. Росса [15], в яких висвітлюються різні аспекти життєтворчості митця, дається характеристика його непересічної персоналії в широкому історико-культурному контексті. Особливий інтерес становлять роботи Д. Менінга «Воан Вільямс про музику» [12], де зібрані і систематизовані висловлювання самого композитора щодо проблем музичної творчості, та Р. Дугласа «Працюючи з Воаном Вільямсом» [7], де розглядається епістолярій митця. Аналізу його симфонічної спадщини присвячені дослідження Х. Оттавея [13], Л. Пайка [14], Е. Фроглі [8], Е.С. Шварца [16], в яких науковці концентрують увагу на особливостях композиторської техніки, музичної стилістики, структури симфоній. Серед останніх праць виділяється монографія Стівена Тауна «Оркестрово-хорові твори Ральфа Воана Вільямса» [17], де окремий розділ присвячено «Морській симфонії», що розглядається автором крізь призму впливу Дев'ятої симфонії Бетховена. Побіжно даючи творові визначення «Вітменівська симфонія», Таун, однак не зосереджується на проблемі ролі літературного першоджерела у формуванні її художньої концепції та музичної драматургії.

Мета дослідження – виявлення специфіки взаємодії поетичного тексту і музики в «Морській симфонії» Р. Воана Вільямса

на образно-змістовному та композиційному рівнях організації цілого. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше твір отримує аналітичне висвітлення в ракурсі проблеми інтерпретації композитором літературного першоджерела твору, а саме – поетичних текстів В. Вітмена зі збірки «Листя трави».

Виклад основного матеріалу. Увагу Воана Вільямса привернули вірші Вітмена з циклу «Морські течії», які він доповнив фрагментами з поем «Пісня про виставку» та «Подорож в Індію». Об'єднуючи поетичні тексти, композитор вибудовує власну композиційно-драматургічну логіку, підпорядковану ідеї виявлення значущості міфообразу моря, що постає у творі як полісемантичний архетипний комплекс, символ плінності буття та його вічного оновлення. Обрані поезії яскраво відображають особливості пантеїстичного світогляду Вітмена, домінуючі ідеї його творчості: єдності людини і світу, безмежності часу і простору, глибинного взаємозв'язку всього існуючого у Всесвіті. Вірші написані у вільній поетичній манері верлібру, що сягає корінням доби Середньовіччя та характеризується відсутністю традиційної рими, віршованого розміру та наскрізної симетричності побудови, що структурно наближає їх до прози. Воан Вільямс надзвичайно уважно ставиться до вітменівського тексту, намагається виявити його найтонші нюанси. Акцентуючи його ключову роль у побудові музично-художнього цілого, композитор не уникає водночас певних текстових купюр, реплікацій, транспозицій, що завжди є обґрунтованими. Розмірковуючи на тему взаємодії музики і слова в симфонії, Воан Вільямс зазначає, що «план твору є симфонічним, а не наративним чи драматичним, і це може бути виправданням для частого повторення важливих слів та фраз, які зустрічаються у вірші. Слова, як і музика, таким чином трактуються симфонічно» [11, с. 223].

Літературним підґрунтям першої частини симфонії стали поетичні тексти Вітмена, що належать до двох творів: поеми «Пісня про виставку» та вірша «Пісня всіх морів, всіх кораблів». Вірш, що дав назву першій частині циклу, став основою її центрального розділу, фрагмент з поеми – ліг в основу вступу та коди. Обираючи лаконічний однострофний уривок з поеми, композитор вибудовує у вступі струнку тричастинну форму, репризність якої на музичному рівні утворюється завдяки повторності перших рядків поетичного тексту. Значущість слів усвідомлюється завдяки музичному

матеріалу, що вміщує своєрідний лейттематизм циклу. Він являє собою урочисту оркестрово-хорову фанфару (поєднання тризвуків b-moll та D-dur (ff) на словах «Дивись, ось саме море» [18, с. 232]), звучанням якої відкривається цикл, та широку мелодичну лінію, що бере початок в оркестровій партії, але величі та розмаху набуває саме у хоровій фактурі (в поетичному тексті з'являються одухотворені образи кораблів «з білими вітрилами» на «безмежних, високих грудях» моря). Об'ємність та просторовість хорового звучання досягається внаслідок комплементарного розподілення тематизму у чотирьох шарах хорової фактури, підкресленого асинхронним накладенням «блоків» поетичного тексту.

Вірш Вітмена, що став основою центрального розділу частини, має чітко визначену автором двострофну структуру. Воан Вільямс підкреслює її тембровим контрастом: соло баритону та хор – в першому розділі, соло сопрано та хор – в другому. Кожен з них є внутрішньо багатоскладовим. Так, перший вміщує відмінні за образним характером та типом співвідношення сольного та хорового звучання розділи Allegro та Andante.

Розділ Allegro, що виконує функцію головної партії в межах цілого, композитор будує на перших шести рядках строфи, виокремлюючи їх за змістовим наповненням (суворий морський пейзаж). Динамізація процесу тематичного розгортання відбувається завдяки тембровому рішенню. Головна тема, що звучить в партії баритона соло, згодом проводиться у могутньому хоровому «укрупненні» (заснованому на повторенні тексту), що надає їй величі та яскравості. Кожне слово вітменівського тексту набуває тут особливої вагомості завдяки переважанню силабічного принципу вокалізації. Кульмінаційний ж момент розділу, побудований на виділенні композитором поетичного рядка, що змальовує образ «хвиль, що здіймаються так високо, як тільки око може осягнути» [18, с. 289], пов'язаний з широким розспівом складів тексту. Яскравий звукообразальний ефект створюється завдяки канонічно-імітаційному вступу хорових голосів (від басів до сопрано) з подальшим застосуванням мелізматичного принципу вокалізації.

Свідченням надзвичайно тонкого прочитання композитором поетичного тексту стає той факт, що наступний розділ Andante (аналог побічної партії) він розпочинає з останніх

двох рядків попередньої фрази. Отже, Воан Вільямс розбиває першу велику строфу вірша на комі, усередині однієї з фраз, керуючись прагненням виявити прихований у тексті внутрішній образно-семантичний контраст. В другому розділі строфи поет концентрує увагу читача на образах морських капітанів та матросів – безстрашних та нескорених героїв, яких «доля не в змозі здивувати, а смерть налякати». Вперше ж згадка про них звучить у попередньому рядку («Нині складається пісня для моряків всіх націй»), яким композитор і розпочинає розділ *Andante*. Певні жанрові алузії, закладені в поетичному тексті («уривчастий речитатив» на початку строфи, «пісня» – усередині її), обумовили використання контрастних музично-стильових засобів у двох розділах. Так, головна тема *Allegro*, пружна, рішуча та енергійна, заснована на декламаційних інтонаціях, тематизм же *Andante* пройнятий кантиленністю (мелодика широкого діапазону з опорою на терцієві та секстові інтонації). Відповідно змінюється і тип взаємодії сольної та хорової партій. На початку та наприкінці розділу Воан Вільямс застосовує принцип почергового озвучування кожного рядка поетичного тексту баритоном-соло та хором (тематичний матеріал повторюється в акордово-гармонічному «укрупненні»). В середині ж розділу відбувається поліфонічне «накладення» вокальних партій: соло баритону, що складається з лаконічних мотивів, виділених паузами, звучить на тлі «видовжених» у часі гармонічних комплексів в хоровій партії, заснованих на розспіві складів поетичного тексту. Отже, в хоровому пласті він проводиться не в повному обсязі, «розтягування» одних фраз здійснюється за рахунок «втрати» інших, можливо, менш вагомих у лексико-семантичному відношенні.

Друга строфа вірша Вітмена стала основою для побудови композитором розширеної розробки та скороченої репризи (заснована на двох останніх рядках поетичного тексту). Розробка являє собою послідовність чотирьох епізодів (*Moderato*, *Molto tranquillo*, *Andante*, *Animato*), об'єднаних певною логікою образно-драматургічного розгортання.

Напружено-драматичний початок розробки (*c-moll*) пов'язаний з появою тематизму вступу (тріольна фанфара духових на фоні тремоло струнних), що стає основою її першого розділу (*Moderato*). Воан Вільямс знаходить тут нові тембральні засоби озвучування поетичного тексту, зокрема введення

сольної партії сопрано, що стає провідною у розробці. Значущість перших двох рядків строфи композитор підкреслює подвійним проведенням, спочатку в партії сопрано, потім – хору. Насичена виразовими декламаційними інтонаціями музична фраза повторюється в акапельному хорovому викладі та октавно-унісонному звучанні, що надає їй особливої вагомості.

Другий розділ розробки (*Molto tranquillo*) засновано на чотирирядковому фрагменті строфи, що вміщує у собі основну ідею вірша. Через символічний образ прапора, що «здімається над усіма іншими» в морі як «емблема людини, що торжествує над смертю» поет прославляє героїзм та мужність тих, хто наслідився кинути виклик долі та вийшов переможцем у нерівному поєдинку з морською стихією. Прагнучи підкреслити значущість вітменівських слів, композитор будує останній кульмінаційний розділ розробки (*Animato*) на повторенні ключової сентенції вірша. Другий же її розділ, сповнений глибокого ліризму, засновується на широкій, кантиленній мелодиці, що охоплює всі пласти хорovої фактури (з розщепленням окремих партій), утворюючи гнучку полілінійну тканину, в якій «пазли» поетичного тексту вільно накладаються, перетинаються, створюючи яскравий стереофонічний ефект.

Сповнене експресії соло сопрано знаменує початок *Andante*, в якому увагу сконцентровано на образах загиблих героїв, що з честю «виконали свій обов'язок». Це суто хорovий розділ, побудований на техніці канонічної імітації, виразові можливості якої сприяють концентрованому втіленню трагічного образу через максимальну єдність голосів. Наполегливе багаторазове повторення рядків поетичного тексту сприяє накопиченню емоційної напруги, що призводить до вищої кульмінаційної точки розробки (*Animato*), яка демонструє майстерність композитора у побудові цілісної музичної форми на основі гранично лаконічної поетичної фрази («*emblem of man elate above death*»). Екстатичні імітаційні розспіви складів поетичного тексту, що нагадують гімнічні юбіляції, переходять в імперативні вольові заклики (*fff*) (*Ancoга più mosso*), матеріалізуючи ідею подолання смерті.

Визначальною особливістю репризи (*Tempo del principio*) стає не традиційна повторність тематичного матеріалу, а підняття на високий рівень образно-змістового узагальнення,

і поетичний текст відіграє у цьому ключову роль. Останні три рядки вірша композитор подає у контрастному протиставленні ліричних розспівів у партії баритона (згодом сопрано) та закличних хорових фанфар, що призводить до кульмінаційного об'єднання партій, заснованого на поетичній ремінісценції («One flag above all the rest»). Вся глибина цього художнього образу, як символу незламності полеглих героїв, стає зрозумілою саме завдяки оригінальному драматургічному рішенню композитора. Ще на одній поетичній ремінісценції («Behold, the sea itself») будується кода частини, проникнута настроєм філософського споглядання та умиротворення.

Ліричний центр симфонії, її друга частина, ґрунтується на тексті поезії Вітмена «Вночі один на узбережжі» [18, с. 288], що теж входить до збірки «Морські течії». Воан Вільямс прагне відтворити композиційну структуру вірша, будуючи вступний розділ (А) на основі його першої трирядкової строфи (зображення образу ліричного героя, що споглядає на морському узбережжі рух небесних світил), центральний (В) – на основі другої, головної (філософські роздуми про сутність буття), заключний (А1) – на повторенні початкових рядків тексту. Більш вільний підхід композитора до літературного першоджерела демонструє середній розділ, що обумовлено прагненням до концентрованого викладу основної ідеї вірша («безмежної подібності» всього існуючого у Всесвіті). Як результат – виникають певні купюри, повторюваних словосполучень або так званих «вітменівських каталогів» (детального переліку предметів та явищ).

Глибина осягнення митцем поетичного тексту виявляється у діалогічності побудови першого розділу. Метафоричний образ Матері-«води», що заколисує землю, та ліричного героя, що споглядає зоряне небо, втілено у тембровому протиставленні партій баритона-соло та альтів, посиленому жанрово-стилістичним контрастом (речитація та кантілена), що здійснюється на основі розмежованого у часі повторення рядків поетичного тексту. Музична драматургія наступного розділу (*Poco meno mosso*) також вибудовується згідно логіці розвитку поетичної думки. Так, перелік явищ, що утворюють «неозору тотожність» буття («відстаней у просторі та часі», «душ та тіл», «народів та особистостей», «життів та смертей»), відображається в імітаційній повторності мелодичних фраз у сольній та хорових партіях, що долає структурну

розмежованість їх у горизонтальному вимірі та сприяє безперервності музичного розгортання. Узагальнюючий висновок, вміщений в останніх рядках вірша (про «безмежну подібність, що з'єднує, з'єднувала одвіку та буде довіку з'єднувати» всі перераховані явища), композитор трактує як кульмінацію всієї частини, в якій ідея «всеосяжного об'єднання» реалізується у величому акапельному звучанні хору в повному складі, де окремі голоси та партії поєднуються в гармонічні вертикалі, представлені в моноритмічному русі та силабічному співвідношенні з поетичним текстом.

Літературним першоджерелом третьої частини симфонії, скерцо, стає вірш «За морським кораблем» – останній з циклу «Морські течії». Очевидно, прагнучи сконцентрувати увагу слухача на центральному його образі, Воан Вільямс дає відповідну назву частині – «Хвилі». Яскрава персоніфікація поетом образу «багатобарвної армади в ореолі численних бризків», «веселої», «владної», що «сміється», «поспішає», «бурує коловертнями» [18, с. 291], знаходить музичне відображення в тембральному розмаїтті, колористичному багатстві хорового звучання, посиленого засобами оркестрової звукозображальності (сольні партії баритона та сопрано відсутні в даній частині).

Поезія Вітмена являє собою цілісну дванадцятирядкову строфу, яку композитор, вибудовуючи музичну форму, поділяє за допомогою лаконічних інструментальних інтермедій на шість розділів. У результаті утворюється тричастинна репризна структура з кодою, середній розділ якої є послідовністю трьох контрастних епізодів. Подаючи поетичний текст повністю, без будь-яких скорочень та купюр, дотримуючись загальної послідовності його викладу, композитор досить вільно почувається в межах встановлених ним «кордонів», де відбуваються перманентні локальні транспозиції, міжрядкові «стрибки» в різних напрямках. Здійснюється все це завдяки диференціації та гнучкій взаємодії хорових партій, що контрастно доповнюють, імітаційно підхоплюють одна одну або поєднуються у спільному проведенні музичного матеріалу. Так, у першому розділі образ «міріад хвиль», що «поспішають за морським кораблем» колоритно відтворюється у діалогічній взаємодії жіночої та чоловічої хорових партій (протиставлення закличних тріольних фанфар та суворих акордових послідовностей). Яскравого звукозображального ефекту на

виділеному слові «хвилі» (*Ancora animando*) композитор досягає завдяки почерговому нашаруванню гармонічних комплексів, що утворюються внаслідок розщеплення голосів у кожній хоровій партії. Акцентуючи характеристику хвиль як «веселих» та таких, що «сміються», митець будує на множинному повторенні цих слів цілий епізод, що нагадує радісні величальні перегукування та юбіляційні розспіви. Репризу Воан Вільямс засновує на повторенні початкових рядків поетичного тексту, «приберігаючи» останні два для величній узагальнюючої коди (*Largamente*), що ремінісцентно відтворює ключовий тематизм частини.

Особливої значущості набуває остання частина циклу («Дослідники»), заснована на тексті поеми Вітмена «Подорож в Індію». За потужним виконавським складом та тривалістю звучання вона може бути трактована як самостійна хорова кантата. Поетичний текст стає вагомим підґрунтям для створення вражаючого своєю монументальністю фіналу – підсумку роздумів та висновку циклу. З великої за обсягом поеми Воан Вільямс обирає сім фрагментів, що належать до різних її частин. Поєднуючись разом у творчій уяві митця, вони утворюють нову художню цілісність, що в концентрованій формі окреслює ключові ідеї полісемантичного вітменівського тексту.

Звернення композитора до трьох розділів поеми визначило специфіку масштабної тричастинної композиційної структури фіналу. Відкривається він лірико-філософським вступом (*Grave e molto Adagio*), побудованим на тексті початкової строфи п'ятого розділу поеми, що описує величну красу Землі, яка «пливе у просторі» та має «незбагненну мету» свого існування. Поетичний текст визначає логіку музичного розгортання: від кантиленності і лінійності (відтворення космічного пейзажу) до унісонно-октавної хорової речитації на кульмінації (осягнення таємного божественного задуму щодо створення планети) та акордово-гармонічного акапельного завершення (занурення в атмосферу глибоких роздумів).

Перший розділ фіналу (*Andante con moto*) засновано на тексті поетичної строфи, яка змальовує Адама, Єву та їхніх нащадків, «збентежених», «стривожених» та «нешасних», що знаходяться у перманентному, але безуспішному пошуку відповідей на «вічні» питання. З метою виявлення ключових сентенцій тексту композитор вдається до своєї рідної

персоніфікації, чітко розмежовуючи та діалогічно протиставляючи чоловічу та жіночу хорові партії. Так, саме в останній (узагальнений образ «нащадків») двічі повторюються сакраментальні питання: «Чому незадоволена душа?», «Куди веде нас глузливе життя?» [18, с. 469]. Їх значення посилюється звучанням жіночого хору а *cappella*, заснованому на хоральній послідовності гармонічних співзвучч натурального мінору. Завдяки повторенню тематизму утворюється тричастинна форма, що акцентує увагу на суворій архаїчній унісонній темі середнього розділу (баси і тенори), що озвучує ключові авторські питання: «Хто ж втішить цих занепокоєних дітей?», «Хто виправдає їхні безперервні пошуки?» Відповідь на них з'являється у кульмінації розділу (*Animato*), що прославляє Поета, «істинного сина Бога», який прийде як Месія, щоб «співати свої пісні». Композитор, обираючи цей текст, віддає глибоку шану самому Вітмену та, водночас, узагальнює та звеличує образ Митця та Мистецтва, що наближають людину до Бога та прояснюють сенс її земного існування. Вагомість останніх слів Воан Вільямс підкреслює витриманими хоровими унісонами (*ff*), що переходять в юбілейні розспіви (протягом 29! тактів), які «ілюструють» спів поета (на словах «*singing his songs*»).

Ліричний центр фіналу (*Allegro animato*) засновано на тексті восьмого розділу поеми [18, с. 472]. Він є монодіалогом, в якому уявним співрозмовником автора-Поета стає його Душа, разом з якою він готується до відплиття у Невідоме. Композитор персоніфікує образи учасників розмови, доручаючи «головні партії» баритону та сопрано соло і майстерно розподіляючи поетичний текст між ними. В результаті постає справжня театральна діалогічна «сцена», в якій сопрано (уособлення образу Душі) отримує окрему партію з власним текстом. Камерність та лірична проникливість вокального дуету-діалогу розцвічується яскравою звукообразальністю оркестрової партії (відтворення морського пейзажу). Сольні вокальні партії проникнуті кантиленністю; широкі мелодичні фрази, що імітаційно підхоплюють одна одну або зливаються в консонантному звучанні, підводять до першої кульмінації, позначеної вступом хору (*Piu lento*). В такий спосіб композитор виділяє чотирирядковий фрагмент поетичної строфи, що дає ясне розуміння кінцевого пункту призначення подорожі Поета та його Душі. Це царина Господа Бога, «незбагненого, безіменного», що є «сутністю та життям», «світлом світла»,

«центром всесвітів». Повернення головної теми розділу знаменує початок репризи, умовність якої підкреслена відсутністю партії сопрано. Але образ Душі, до якої продовжує звертатися Поет, знаходить нове «темброве втілення» у звучанні скрипки соло, що контрапунктично «супроводжує» партію баритона. «Безкінечна» мелодія скрипки, яка парить у високому регістрі, ніби візуалізує шлях Душі, що «спокійно летить визначеними орбітами», «вічно посміхаючись Смерті» та «цілковито розчиняючись у Часі і неосяжному Просторі». Друга лаконічна п'ятитактова кульмінація розділу також пов'язана із залученням хору, але в акапельному звучанні, і без солістів. За допомогою неї композитор виділяє останні, ключові слова даного розділу поеми про глибинний зв'язок Душі з тим, хто в свій час «стає мандрівником».

Третій розділ фіналу (*Allegro*) ґрунтується на тексті останньої строфи поеми Вітмена [18, с. 475], що продовжує та завершує перерваний монолог Поета, який з «хороброю Душею» нарешті вирушає в «далеке плавання», що дарує «зухвалу, але рятівну радість». Цілісна музична структура (з ознаками тричастинності) вибудовується тут як результат глибокого осмислення композитором поетичного тексту, що формує збалансоване співвідношення семантичних пластів у горизонтальному та вертикальному вимірах. Наскрізний рух від дієвості, звукообразності (картина відплиття мандрівників) до рефлексивного осмислення (величного образу «морів Господа Бога») поглиблюється контрапунктичним накладенням «сюжетної лінії» (партії солістів, що беруть на себе головне текстове навантаження) та своєрідного авторського «коментаря» (хорова партія, що базується на виокремленні та багаторазовому повторенні ключових сегментів поетичного тексту).

Висновки. «Морська симфонія» демонструє високу майстерність Воана Вільямса як композитора-драматурга, що, спираючись на вітменівські тексти різного походження, створив цілісну художню концепцію, в якій стрижневі ідеї творчості митця знайшли достойне та оригінальне втілення. Поетичний текст відіграє у творі визначальну роль: саме він зумовлює певні композиційні рішення, логіку образно-драматургічного розгортання, застосування жанрово-стильових прийомів. Прагнучи розкрити всю глибину його лексико-семантичного простору, композитор використовує різні, часто

контрастні виражальні засоби: силабичний або мелізматичний принцип вокалізації, канонічно-імітаційні форми або кондуктову моноритмічну фактуру. Розподіляючи текст між хорowymi та сольними партіями, композитор не просто дублює його, суміщаючи чи розводячи у часі, а часто виокремлює та поліфонічно накладає пласти, одні з яких озвучують текст в повному обсязі, інші ж – будуються на вичлененні та розвитку найбільш значущих його структурних одиниць. З метою виявлення прихованої діалогічності тексту Воан Вільямс за допомогою тембрової диференціації вокальних партій досягає яскравої образної персоніфікації, що вносить елемент театралізації у розвиток музичної «дії» (образи Матері-води та ліричного героя, нащадків Адама та Автора, Поета та його Душі). Прагненням до концентрованого викладу основних ідей тексту зумовлюється застосування композитором певних купюр; водночас показовим явищем стають «повтори на відстані», ремінісцентне відтворення матеріалу з метою актуалізації його ключових посилів. Вибудовуючи музичну форму, Воан Вільямс прагне дотримуватися композиційної структури вірша, але деколи, керуючись необхідністю виявлення підтекстового смислового плану, може перервати строфу, або повторити її частину, або з дивовижною майстерністю побудувати розгорнутий, внутрішньо цілісний розділ форми на основі гранично лаконічної поетичної фрази. Композитор втілює в музиці жанрові алузії, закладені в поетичному тексті, влучно використовує розмаїті звукообразальні прийоми, будує кульмінаційні епізоди у відповідності до смислових акцентів літературного першоджерела (часто вони пов'язані з акордово-гармонічним звучанням хору а *capella*, або унісонною хоровою речитатцією, або ж – розлогими юбіляційними розспівами). Отже, поетичне слово і музика гнучко взаємодіють в художньому часопросторі симфонії, утворюючи розгалужену полісемантичну систему інтермедіальних зв'язків, що демонструє самотність художнього мислення композитора-драматурга та органічну «вписаність» його творчих ідей в культурно-історичний контекст доби англійського музичного модернізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. 367 с.

2. Михайлов А. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова. *Слово и музыка : памяти А. В. Михайлова : материалы науч. конф.* Москва : Музыка, 2002. С. 6–23.
3. Ручьевская Е. Слово и музыка. *Анализ вокальных произведений : учеб. пособие.* Ленинград : Музыка, 1988. С. 5–80.
4. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Москва : Книга и бизнес, 2002. 286 с.
5. Day J. Vaughan Williams. Oxford : Oxford University Press, 1998. 343 p.
6. Dickinson A.E.F. Vaughan Williams. London : Faber & Faber, 1986. 540 p.
7. Douglas R. Working with Vaughan Williams. London : The British Library, 1988. 119 p.
8. Frogley A. Vaughan Williams's Ninth Symphony. Oxford : Oxford University Press, 2001. 344 p.
9. Heffer S. Vaughan Williams. London : Faber and Faber, 2014. 164 p.
10. Howes F. The Music of Ralph Vaughan Williams. London : Creative Media Partners, LLC, 2017. 390 p.
11. Kennedy M. The works of Ralph Vaughan Williams. Oxford : Clarendon Press, 1992. 454 p.
12. Manning D. Vaughan Williams on Music. London : Oxford University Press, 2007. 456 p.
13. Ottaway H. Vaughan Williams symphonies. London : BBC Books, 1972. 64 p.
14. Pike L. Vaughan Williams and the symphony. London : Toccata Press, 2003. 352 p.
15. Ross R. Ralph Vaughan Williams: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2016. 336 p.
16. Schwartz E. The symphonies of R. Vaughan Williams. New York : Da Capo Press Inc, 1982. 246 p.
17. Town S. The Choral-Orchestral Works of Ralph Vaughan Williams: Autographs, Context, Discourse. Lanham, MD : Lexington Books, 2020. 324 p.
18. Whitman W. Leaves of Grass. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf (access date: 14.02.2022).

REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and poetic word. Moscow : Music, 1978. [in Russian].
2. Mikhailov, A. (2002) Word and music: music as events in the history of the Word. Moscow : Music, 2002 [in Russian].
3. Ruchievskaya, E. (1988) Word and music. Leningrad : Music, 1988 [in Russian].
4. Stepanova, I. (2002) Word and music. Dialectics of semantic connections. Moscow : Book and business, 2002 [in Russian].

5. Day, J. (1998) Vaughan Williams. Oxford : Oxford University Press, 1998 [in English].
6. Dickinson, A.E.F. (1986) Vaughan Williams. London : Faber & Faber, 1986. [in English].
7. Douglas, R. (1988) Working with Vaughan Williams. London : The British Library, 1988 [in English].
8. Frogley, A. (2001) Vaughan Williams's Ninth Symphony. Oxford : Oxford University Press, 2001 [in English].
9. Heffer, S. (2014) Vaughan Williams. London : Faber and Faber, 2014 [in English].
10. Howes, F. (2017) The Music of Ralph Vaughan Williams. London : Creative Media Partners, LLC, 2017 [in English].
11. Kennedy, M. (1992) The works of Ralph Vaughan Williams. Oxford : Clarendon Press, 1992 [in English].
12. Manning, D. (2007) Vaughan Williams on Music. London : Oxford University Press, 2007 [in English].
13. Ottaway, H. (1972) Vaughan Williams symphonies. London : BBC Books, 1972 [in English].
14. Pike, L. (2003) Vaughan Williams and the symphony. London : Toccata Press, 2003 [in English].
15. Ross, R. (2016) Ralph Vaughan Williams: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2016. [in English].
16. Schwartz, E. (1982) The symphonies of R.Vaughan Williams. New York : Da Capo Press Inc, 1982 [in English].
17. Town, S. (2020) The Choral-Orchestral Works of Ralph Vaughan Williams: Autographs, Context, Discourse. Lanham, MD : Lexington Books, 2020 [in English].
18. Whitman, W. (n.d.). Leaves of Grass. [online]. Available at: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf [Accessed 14 February 2022] [in English].

УДК 789.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-3>**Наталія Григорівна Данченко**

ORCID: 0000-0001-8976-1268

кандидат мистецтвознавства, музикознавець

Національної філармонії України

anatasha78@gmail.com

**«VIVENTE – NON VIVENTE» СОФІЇ ГУБАЙДУЛІНОЇ:
ЗВУКОВА РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧИХ ІДЕЙ**

Мета статті – розглянути звукову реалізацію творчих ідей С. Губайдуліної в електронному творі «Vivente – non vivente». *Методологічною основою* дослідження є структурно-функціональний аналіз, який дозволяє виявити компоненти сонорних комплексів і встановити їх значення для смислової організації твору. *Наукова новизна* полягає у тому, що вперше проаналізовано «Vivente – non vivente» в контексті проблематики композиторської творчості С. Губайдуліної; удосконалено методику аналізу творів для електронного запису. Проаналізовано засоби виразності, використані композиторкою для репрезентації образних сфер «живого» і «неживого». Сфера «неживого» пов'язана з висотно недиференційованими, згенерованими синтезатором акустичними об'єктами, які не викликають жодних асоціацій з навколишнім світом. Сфера «живого» репрезентована натуральними звучаннями голосу і дзвону. **Висновки.** Визначено, що у «Vivente – non vivente» типовий для творчості С. Губайдуліної філософський конфлікт опозиційних понятійних пар реалізується в умовах електронної музичної тканини і досягається шляхом використання різних форм звучання, об'єднаних образними сферами «живого» і «неживого». Виявлено способи звукової реалізації взаємодії даних образних сфер: плавний перехід між електронним тембром і жіночим голосом та трансформація натурального жіночого сміху в механістичний аналог. Спираючись на авторську партитуру і сонограму, в авангардному електронному творі, на перший погляд дуже далекому від сакральної тематики, досліджено семантичні елементи, пов'язані з релігійною символікою: ламентозний секундовий мотив; фігура «хреста»; *apabasis*. Проаналізовано взаємодію зазначених семантичних елементів з образною сферою «неживого». Обґрунтовано, що, незважаючи на недосконалість технологій і одиничний досвід звернення до електронної музики, «Vivente – non vivente» С. Губайдуліної є важливим етапом формування творчої індивідуальності композиторки.

Ключові слова: «Vivente – non vivente» Софії Губайдуліної, електронна музика, музикознавчий аналіз, релігійна символіка, парні опозиції.

Danchenko Nataliia Grigoriivna, Ph.D., Musicologist of the National Philharmonic of Ukraine

“Vivente – non vivente” of Sofia Gubaidulina: sound realization of creative ideas

Research objective is to consider the sound realization of Sofia Gubaidulina's creative ideas in the electronic play “Vivente – non vivente”. **Methodology** of the study is based on the structural-functional methods, which allows to identify the components of sonorous complexes and establish their significance for the semantic organization of the work. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time “Vivente – non vivente” was analyzed in the context of the problems of S. Gubaidulina's compositional work; the method of analysis of works for electronic recording has been improved. Musical elements by the composer to represent of “living” and «non-living» are analyzed. The “non-living” is created with undifferentiated, synthesizer-generated acoustic objects that do not any associations with the outside world. The “living” is created by the natural sounds of voice and bell.

Conclusions. It is determined that in “Vivente – non vivente” the philosophical conflict of oppositional conceptual pairs typical for S. Gubaidulina's work is realized in the conditions of electronic musical fabric and is achieved by using different forms of sound united by spheres of “living” and “non-living”. Methods of sound realization of the interaction of these spheres are revealed: smooth transition between electronic timbre and female voice and transformation of natural female laughter into mechanistic analogue. Based on the author's score and sonogram, the avant-garde electronic work, at first glance very far from the sacred theme, explores the semantic elements associated with religious symbolism: lamenting second motif; the figure of the “cross”; anabasis. In spite of imperfection of technology and a single experience to electronic music, “Vivente – non vivente” by S. Gubaidulina is an important step in formation the creativity of a composer.

Key words: “Vivente – non vivente” of Sofia Gubaidulina, electronic music, musicological analysis, religious symbols, paired oppositions.

Актуальність дослідження. Підґрунтям композиторської творчості Софії Губайдуліної є, з одного боку, ідея сакральності як основи людського буття, а з іншого боку – опозиційні пари понять, зафіксовані у таких назвах-антонімах, як «Шум і тиша», «Світле і темне», «Сад радості і печалі», «Pro et contra». До таких опозиційних пар можна додати також «живе» і «неживе», що репрезентовані в електронному творі «Vivente – non vivente». Цей опус не потрапив до фокусу уваги дослідників; однією з причин такої ситуації є відсутність загальноприйнятої методики дослідження творів для електронного запису, які, зазвичай, не мають нотної партитури. Вивчення «Vivente – non vivente» і обґрунтування ролі даного опусу як важливої ланки творчої еволюції С. Губайдуліної є актуальними завданнями сучасного музикознавства.

Мета статті – розглянути звукову реалізацію творчих ідей С. Губайдуліної в електронному творі «Vivente – non vivente».

Методологія статті спирається на структурно-функціональний аналіз, що дозволяє виявити компоненти сонорних комплексів і встановити їх значення для смислової організації твору.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано п'єсу «Vivente – non vivente» в контексті проблематики композиторської творчості С. Губайдуліної; удосконалено методику аналізу творів для електронного запису.

Виклад основного матеріалу. «Vivente – non vivente» для синтезатора і магнітофона (1971) належить до періоду формування зрілого стилю С. Губайдуліної [6]. Цей період характеризується інтересом композиторки до різноманітних і навіть екзотичних тембрів, а також до сонорного аспекту музичної композиції. Однак звернення саме до електронних звучань залишилося епізодичним зразком авангардних пошуків в області нових технологій, від яких композиторка потім відмовилася на користь традиційного музичного інструментарію. Таку свою позицію сформулювала сама Софія Асгатівна в одному з інтерв'ю: «Це захоплення тривало недовго ... Через деякий час я сильно розчарувалася в цьому і зрозуміла, що тут на мене чекає те, чого я більш за все боюся – страшна залежність від матерії, від якості плівки, якості апаратури. Теоретично можливості начебто величезні, а на практиці все виявлялося грубим і недосконалим – це ж були всього лише перші кроки. І потім, вже зробивши Vivente – non vivente, я звернулася з великою увагою до інструментів, які можна назвати живими» [1].

Тим не менш, в монографії В. Холопової «Vivente – non vivente» розглядається в ракурсі різноманітності авангардних пошуків С. Губайдуліної [6]. Дослідниця не присвячує п'єсі окремий аналітичний нарис, лише згадує її серед інших ранніх опусів, однак зазначає таку важливу особливість твору, як дихотомічність, що стала атрибутивною для зрілої спадщини композиторки. Способи втілення опозиційних понятійних пар розглядає Л. Кудинова, зазначаючи, що вони є центральною ідеєю практично кожного опусу [3]. «Vivente – non vivente» в статті не аналізується, а лише згадується в числі інших п'єс. Втілення парного контрасту привертає увагу дослідниці нотації О. Дубінець, яка вивчає графічні символи, спроектовані

С. Губайдуліною для даного твору, з позицій протиставлення «живого» і «неживого» [2]. Короткий аналітичний нарис, присвячений контрастним звуковим елементам «Vivente – non vivente», належить перу Ю. Холопова [5]. Аналіз визначальних для світогляду композиторки творчих ідей містить дисертація О. Москвиної «Інструментальна творчість Софії Губайдуліної в аспекті релігійно-символічної програмності» [4]. Дослідження «Vivente – non vivente» ускладнюється відсутністю традиційної нотації, що викликане обмеженим використанням авторкою звуків з визначеною висотою. Методи аналізу таких творів розроблено в працях П. Шеффера [7] та Д. Смоллі [8].

Розгортання авторської концепції «Vivente – non vivente» спирається на протиставлення природних звучань, записаних на плівку, і штучних акустичних об'єктів, згенерованих синтезатором. Саме це протиставлення постає у центрі аналітичної уваги Ю. Холопова: «В п'єсі застосовано два роди елементів: 1. «живі» (vivente); 2. «неживі» (non vivente), тобто натуральні і електронні ... За задумом автора вони утворюють пари» [5, с. 269]. Опозицію «живого» і «неживого» розкриває композиторська партитура, в якій звуки візуалізовані за допомогою спроектованих С. Губайдуліною графічних символів. Композиторка підкреслює, з одного боку, контраст усередині опозиційної пари, а з іншого боку – схожість звукових об'єктів, що таку пару складають. Схожість показано за допомогою ідентичної форми графічних символів, а контраст передано протилежною кольоровою гамою: партитурні знаки, що зображують натуральне «живе» звучання, зафарбовані у чорний колір, а візуальні символи, що передають їхні згенеровані на синтезаторі «неживі» аналоги, – в білий. Таким чином, графічне зображення важливих для концепції твору акустичних комплексів розкриває головний драматургічний конфлікт, зафіксований у назві.

Для характеристики сфери «живого» С. Губайдуліна обирає записані на плівку природні звучання – голос і дзвін. Для протилежної образної сфери композиторка використовує штучні електронні об'єкти.

Розглянемо акустичні об'єкти, що репрезентують образну сферу «неживого». Дані сонорні елементи згенеровані синтезатором, крім того, їх об'єднує штучне забарвлення, що не викликає жодних асоціацій з упізнаваними звучаннями навколишнього світу. Саме таке яскраве «неживе» забарвлення має

початковий сонорний елемент (0–4 с). Акустична матерія відрізняється зернистою мікроструктурою, слух фіксує ланцюги рельєфних однорідних деталей, що стрімко змінюються. Широкий діапазон диференційовано на шар щільної акустичної маси і ореол розпорошеної спектральної енергії, що надає звучанню насиченості і об'ємності в області високої теситури. Саме таке висотно недиференційоване електронне звучання втілює у творі С. Губайдуліної сферу «неживого». Подібні «неживі» акустичні об'єкти у подальшому набувають вигляду різнометрових «плям», які з'являються у тій чи іншій теситурній області, а також – розпорошеного електронного шуму, що більш-менш щільно заповнює спектральний діапазон.

Образна сфера «живого» представлена натуральними звучаннями дзвону і жіночого голосу. Ці природні тембри вперше з'являються лише на четвертій хвилині. Тихий передзвін у високому регістрі розгортається на тлі низького електронного гулу, який трансформується у жіночий спів (3 хв 17 с – 3 хв 20 с). З образною сферою «живого» також пов'язане натуральне звучання низького чоловічого голосу, що співає остинатний мотив на слова «Прокимен глас» (3 хв 33 с). Даний мотив асоціюється з православним богослужінням і є прямим посиленням на релігійний досвід композиторки.

Специфіка драматургічного розвитку «*Vivente – non vivente*» полягає у поступовому взаємоперетворенні електронних і натуральних тембрів і, відповідно, образних сфер, символами котрих вони є. Прикладом слугує трансформація штучного електронного континууму у межах g^1 у натуральний жіночий голос (4 хв 35 с – 4 хв 40 с). Вектор подальшого драматургічного розвитку відзначений посиленням образної сфери «неживого»: реверберацію голосу доповнюють нерегулярні висотно недиференційовані «плями» з чіткою атакою (4 хв 48 с – 6 хв 00 с). Твір завершується домінуванням образної сфери «живого» – звучанням дзвону на фіксованій висоті $gis^1-cis^2-f^2$ і fis^2-c^3 (8 хв 29 с – 9 хв 01 с), однак рівномірний неквапливий передзвін супроводжується електронними сонорами-«плямами» з піковим мелодичним профілем. Повільне медитативне розгортання кластерних співзвуч доповнюється періодичним звучанням жіночого голосу в першій октаві, що нагадує зітхання (9 хв 02 с).

Разом із тим у п'єсі присутній ряд акустичних об'єктів, які неможливо однозначно віднести до сфери «живого» або

«неживого». Ці згенеровані синтезатором звучання сприймаються слухом як штучні, «неживі». Однак їхні висотні контури аналогічні сталим семантичним фігурам, наділеним у творчості С. Губайдуліної релігійним символічним значенням, нерозривно пов'язаним з традицією втілення людського страждання. На думку О. Москвиної, музика композиторки формує «багаторівневу систему музичних символів, що обумовлена релігійними мотивами і включає всі параметри інструментального твору – від символіки форми до символічної трактовки інтонаційних, ладогармонічних, ритмічних, фактурних, темброво-артикуляційних деталей музичного процесу» [4, с. 27].

Наявність у «*Vivente – non vivente*» семантичних елементів, пов'язаних з властивою музиці С. Губайдуліної релігійною символікою, дозволяє говорити про становлення в цьому ранньому опусі проблематики, характерної для зрілого періоду творчості композиторки. Дані ідеї у п'єсі ледь намічені і виражені в опосередкованій формі, однак аналіз показує їх присутність в авангардному електронному творі, на перший погляд дуже далекому від релігійної тематики.

Недосконалість електронних технологій 60-х – початку 70-х років ХХ століття не дозволила С. Губайдуліній виразно окреслити семантичні фігури, виокремивши їх в електронній звуковій тканині і, тим самим, розкривши авторський задум для слухачів. Виявити ці фігури здатен музикознавчий аналіз, що використовує не тільки фрагментарну партитуру з унікальними спроектованими композиторкою графічними знаками, а й сонограму, в якій візуалізовано всі деталі акустичного процесу. Такий підхід дозволяє виокремити означені семантичні фігури навіть в штучній електронній матерії, хоча подібні звучання не викликають жодних слухових асоціацій з традиційними засобами втілення людського страждання.

Подальші аналітичні розвідки спираються на концепцію О. Москвиної, яка пропонує детальний огляд способів виявлення релігійних символів у творчості С. Губайдуліної [4]. Однак в умовах електронного звучання семантичні фігури, що втілюють ці символи, набувають специфічного вигляду. Наприклад, наділений сталим семантичним значенням *інтервал секунди*, що належить до барокової символічної системи, вперше з'являється на самому початку п'єси (2–13 с). Вузька сонорна смуга диференційована на два висотні тони – g^1

(390–400 Гц) і gis^1 (410–420 Гц). Верхній звук gis^1 має зернисту структуру, яка проявляється в коротких імпульсах, що пульсують. Безпосередня взаємодія ламентозного секундного мотиву a^1-h^1 з натуральним звучанням жіночого голосу простежується у сегменті, що охоплює хронометраж від 3 хв 17 с до 3 хв 35 с. Тембро-фактурний вигляд даного мотиву представлений вузькими сонорними континуумами, у яких жіночий голос переплітається з електронним шумом, поступово впливаючи з нього. Модифікацією напруженого звучання секунди є *півтоновий кластер*, у якому між щільно згрупованими вузькими смугами наявні розріджені зони розпорошених електронних частинок (6 хв 24 с – 6 хв 36 с). Секундово-кластерне співзвуччя протиставлене тут «чистому» високому тону c^3 (6 хв 36 с – 6 хв 44 с), поступово звучання розсіюється в області верхнього регістру і затихає.

Ще один характерний для творчості С. Губайдуліної мотив, що розкриває релігійну семантику страждання, – це *фігура хреста*, яка може виступати в різних модифікаціях: ритмічній, мелодичній, динамічній. Під «*ритмічним хрестом*» О. Москвина розуміє уповільнення та прискорення дисонантних співзвуч [4, с. 38]. Такий ритм акустичного об'єкту зустрічаємо у початковому сегменті твору: «ритмічний хрест» тут поєднується зі звуковисотним наповненням мотиву, що окреслює інтервал секунди g^1-gis^1 (17–23 с). Зазначений акустичний об'єкт включає дев'ять окремих секундових співзвуч з чіткою атакою, що нерівномірно пульсують на одній висоті, причому пульсація поступово прискорюється, а потім знову уповільнюється до початкового рівня. У межах розгортання фігури «ритмічного хреста» секундовий інтервал g^1-a^1 збагачується вузькими смугами сонорів, що складають півтоновий, а іноді і чвертьтоновий кластер (34–48 с). Починаючи з п'ятдесятої секунди, фігура «ритмічного хреста» проводиться у басовому регістрі у збільшенні, при цьому вона доповнюється регулярною пульсацією c^1 , а одночасне звучання пульсуючої c^1 і фігури «ритмічного хреста» на висоті g^1 окреслює інтервал квінти. Секундові смуги g^2-a^2 , що тривають у високому регістрі, супроводжуються нерегулярним повторенням фігури «ритмічного хреста», вони відзначені поступовим підвищенням теситури і посиленням інтенсивності (1 хв 00 сек – 2 хв 38 с).

«*Мелодичний хрест*» представлений у творчості С. Губайдуліної у вигляді хроматичного ковзання мелодії або

чвертьтонового глісандо [4, с. 38]. Таку звукову структуру ми бачимо у фрагменті, що починається на 4 хв 58 с, де «мелодичний хрест» поєднується з натуральним жіночим сміхом, який набуває механізованих «нелюдських» рис завдяки стрімкому висхідному і низхідному глісандо в широкому діапазоні. Наповнений релігійною символікою остинатний мотив на слова «Прокимен глас» у виконанні низького чоловічого голосу нерегулярно повторюється на одній висоті з поступовим посиленням гучності і наступним затиханням (3 хв 35 сек – 4 хв 14 с). Така зміна динаміки нагадує про характерну для творчості С. Губайдуліної глобальну «ідею перехреснування»: «Губайдуліна бачить фігуру хреста у самих елементах музичної мови, тим самим наділяючи їх символічним навантаженням ... Адже, по суті, «світле й темне», pro et contra, «шум і тиша» – суть гіпотетичний хрест, бо тільки паралельним лініям у структурі всесвіту не судилося перетнутися» [4, с. 50]. Виходячи з цих спостережень, можна позначити підвищення та зниження інтенсивності звучання на словах «Прокимен глас» як *динамічний хрест*.

Ще один релігійний символ, пов'язаний із сакральною ідеєю сходження, – *anabasis*. О. Москвіна відзначає широке трактування композиторкою даної семантичної фігури: «Губайдуліна трактує *anabasis*, можна сказати, авангардно, укрупнюючи ідею до масштабів драматургії і форми» [4, с. 49–50]. При цьому *anabasis* може бути по-різному реалізованим у музичній тканині. Із зазначеною дослідницею ідеєю глобального анабазиса пов'язане поступове регістрове «висвітлення» звучання протягом твору. Прикладом також може слугувати розгортання музичної тканини у сегменті, хронометраж якого складає 26 с – 1 хв 28 с, на дисонантну вертикаль тут поступово нашаровуються все більш високі тони (g^1 в 26 с; a^1 в 35 с; h^2 в 45 с; c^3 в 1 мин. 28 с). Заключний сегмент п'єси позначений стрімким злетом: протягом всього лише однієї секунди верхній шар музичної тканини охоплює висоту від 2200 Гц до 3000 Гц, при цьому висхідний мелодичний профіль викликає безпосередні асоціації з фігурою *anabasis* (10 хв 39 с – 10 хв 40 с).

Акустичні об'єкти зі сталою релігійною семантикою – ламентозний секундово-кластерний мотив, «фігура хреста» і *anabasis* – взаємодіють зі звуковими комплексами, що символізують сферу «неживого». Прикладом може слугувати

перетворення секундово-кластерного мотива на сонорний блок, крайні звуки якого утворюють інтервал великої секунди g^1-a^1 , а пізніше і на недиференційований електронний комплекс, що з'являється у різних областях діапазону у вигляді різнометрових «плям» (33–40 с). Спостерігаються також зворотні процеси: короткий електронний комплекс набуває континуальності, що властива секундовому співзвуччю, одночасно з чіткою атакою, характерною для «фігури хреста» (1 хв 20 с – 1 хв 40 с).

Висновки. У «Vivente – non vivente» типовий для творчості С. Губайдуліної філософський конфлікт опозиційних понятійних пар реалізується в умовах електронної музичної тканини і досягається шляхом використання різних форм звучання, об'єднаних образними сферами «живого» і «неживого». Протиставлення контрастних начал змінюється їх взаємодією і взаємопроникненням. Можна зазначити такі способи звукової реалізації такої взаємодії:

1) плавний перехід між електронним тембром і жіночим голосом;

2) трансформація натурального жіночого сміху в механічний аналог шляхом використання електронного глісандо в дуже широкому діапазоні, не придатному для голосу.

Іншим важливим висновком є те, що в електронній музичній тканині віддзеркалюються важливі для творчості С. Губайдуліної релігійні ідеї, реалізовані у вигляді сталих семантичних фігур і обумовлені традицією втілення людського страждання. Дані семантичні фігури не відображають образну сферу «живого», однак безпосередньо пов'язані з нею: 1) ламентозний секундовий мотив, що зливається в кластерну вертикаль або розгортається в горизонтальне глісандо; 2) мелодичний, ритмічний і динамічний «хрест»; 3) *anabasis*, втілений поступовим підвищенням теситури. Сакральна ідея також реалізована шляхом включення в музичну тканину остинатного мотиву, що виконується низьким чоловічим голосом на слова «Прокимен глас» і викликає безпосередні асоціації з православним богослужінням.

Таким чином, незважаючи на недосконалість технологій і одиничний досвід звернення композиторки до електронної музики, «Vivente – non vivente» демонструє сукупність ідей, які згодом стали філософським фундаментом зрілого стилю авторки. Різні способи реалізації таких ідей в електронній

музичній тканині роблять цей твір важливою віхою на шляху формування творчої індивідуальності С. Губайдуліної.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Губайдуліна С. Я бы не хотела быть в авангарде. URL: https://www.bbc.com/russian/multimedia/2013/11/131103_gubaidullina_kan
2. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. 314 с.
3. Кудинова Л. Контраст в названии музыкальных произведений. *Проблемы музыкальной науки*. 2008. № 2(3). С. 118–122.
4. Москвина О. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности : дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 225 с.
5. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
6. Холопова В. София Губайдулина. *Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина*. Москва, 2008. 400 с.
7. Schaeffer, P. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* / trans. from French Ch. North and J. Dack. Oakland, California : University of California Press, 2017. 561 p.
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997), pp. 107–126. URL: <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>

REFERENCES

1. Gubajdulina, S. (2013). I don't want to be at the forefront. Retrieved from https://www.bbc.com/russian/multimedia/2013/11/131103_gubaidullina_kan [in Russian].
2. Dubinec, E. (1999). Signs of sounds: On modern musical notation. Kiev [in Russian].
3. Kudinova, L. (2008). Contrast in the title of musical works. *Problems of musical science*. Issue 2(3). P. 118–122 [in Russian].
4. Moskvina, O. (2017). Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod [in Russian].
5. Holopov, Yu. (1974). About the general logical principles of modern harmony. *Music and modernity*. Moscow. Issue. 8. P. 229–277 [in Russian].
6. Holopova, V. (2008). Sofia Gubaidulina. Interview Enzo Restagno – Sofia Gubaidulina. Moscow [in Russian].
7. Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* / trans. from French Ch. North and J. Dack. Oakland, California [in English].
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997), pp. 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059> [in English].

УДК 78.03+78.021.4+78.085.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-4>**Оксана Олександрівна Сіненко**

ORCID: 0000-0002-2715-542X

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри естрадного співу

ПВНЗ «Київський університет культури»

Oxu_sinenko@ukr.net

ВПЛИВ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ БІБОП НА СУЧАСНЕ ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО

Мета дослідження — окреслити особливості впливу музичного стилю бібоп на сучасне джазове виконавство. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна.** У статті визначено основні новації напряму бібоп, що вплинули на джазове мистецтво сучасності. Відкриття нових технічних можливостей інструментів, поява прийомів гри та вокальних методів звуковидобування (скет) стали проявом індивідуальної виконавської імпровізаційної свободи музикантів. Їхні експериментальні відкриття, в тому числі твори, що написані майстрами гри бібоп, нині є невід’ємною частиною джазової практики сьогодення. **Висновки.** Формування напряму бібоп стало надзвичайно важливим етапом у розвитку джазового мистецтва. Перехід від комерціалізованих свінгових форм музикування до вільних імпровізацій бібопу став поворотним моментом, завдяки якому було закладено підвалини сучасного джазу. Бібоп формується на базі свінгових музичних стандартів, які почали обрамлятися у принципово іншу форму. Принцип зміни мелодичного, ритмічного чи навіть гармонічного чинника у ході інтерпретації теми став основою для більшості джазових напрямів, що поширені у сьогоденні. Віртуозність виконавства, яка була досягнута інструменталістами-боперами, була підхоплена і у вокальній сфері. Формування скет-вокалу виникло як результат імітації звучання інструментів та наближення до них у технічній віртуозності та вправності. Бібоп став підґрунтям для формування хард-бопу та вплинув на інші стилеві напрями джазу. Нині здобутки бібопу представлені на джазовій сцені у вигляді творів, написаних майстрами-боперами, використанні принципу перезармонізації мелодії, застосуванні технічно-складних прийомів гри на інструментах та застосуванні скет-вокалу в імпровізаціях, а також як базового способу звуковидобування.

Ключові слова: бібоп, джаз, імпровізація, виконавство, скет.

Sinenko Oksana Olexandrivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Stage Singing of the Private Higher Educational Institution “Kyiv University of Culture”

The influence of bebop music style on modern jazz performance

Research objective is to outline the features of the influence of the bebop music style on modern jazz performance. **The methodology** of research is based on system-analytical and comparative methods. **The scientific novelty.** The article identifies the main innovations of the bebop direction that have influenced the jazz art of today. The discovery of new technical possibilities of instruments, the emergence of playing techniques and vocal methods of sound production (scat), became a manifestation of individual performing improvisational freedom of musicians. Their experimental discoveries, including those written by masters of the bebop era, are now an integral part of today's jazz practice. **Conclusions.** The formation of the bebop direction was an extremely important stage in the development of jazz art. The transition from commercialized swing forms of music to free bebop improvisations was a turning point, which laid the foundations of modern jazz. Bebop is formed on the basis of swing music standards, which began to be framed in a fundamentally different form. The principle of changing the melodic, rhythmic or even harmonic factor in the interpretation of the theme became the basis for most of the jazz trends that are common today. The virtuosity of the performance, which was achieved by instrumentalists, was picked up in the vocal sphere. The formation of scat vocals arose as a result of imitating the sound of instruments and approaching them in technical virtuosity and skill. Bebop became the basis for the formation of hard bop and influenced other styles of jazz. Currently, the achievements of bebop are presented on the jazz stage in the form of works written by bebop master's, using the principle of melody harmonization, the use of complex techniques of playing instruments and the use of scat vocals in improvisation, as well as a basic method of sound production.

Key words: bebop, jazz, improvisation, performance, scat.

Актуальність теми дослідження. Музичний стиль бібоп став визначним періодом у розвитку джазового мистецтва. Формування цього напрямку супроводжувалось появою музикантів-новаторів, чия діяльність стала зразком для наслідування та фундаментом, на якому розвинулось сучасне естрадно-джазове виконавство. Інструменталісти та вокалісти, які працювали в такому музичному стилі, започаткували інтерес до новаторських прийомів гри та способів звуковидобування. Натепер унаочнилась потреба в існуванні універсальних виконавців, які б могли перевершити навіть найбільш сміливі очікування слухачької аудиторії. Високі вимоги до артистів-джазменів актуалізували питання творчої унікальності виконавців та їхньої ролі у розвитку музичного мистецтва. Хоча джазове мистецтво ери бібопу здобуло висвітлення в музикознавстві, проте

актуальним завданням є окреслення ролі вокальної практики цього періоду та її впливу на сучасний джаз.

Мета дослідження — окреслити особливості впливу музичного стилю бібоп на сучасне джазове виконавство.

Наукова новизна. У статті окреслено основні новації напряму бібоп, що вплинули на джазове мистецтво сучасності. Відкриття нових технічних можливостей інструментів, поява прийомів гри та вокальних методів звуковидобування (скет) стали проявом індивідуальної виконавської імпровізаційної свободи музикантів. Їхні експериментальні відкриття, в тому числі твори, що написані майстрами ери бібоп, нині є невід’ємною частиною джазової практики сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Сучасне джазове мистецтво представлене низкою стилів. Їх розрізнення можливе з огляду на особливості виконавського складу, вибраного інструментарію, типу мелодики, гармонії, ладу, ритміки, фактури, специфіки розвитку музичного матеріалу. Проте спільною ознакою всіх джазових напрямів є створення імпровізацій, які б віддзеркалювали виконавське бачення джазового стандарту чи авторського твору. Важливим періодом в історії розвитку джазового мистецтва стала музична практика ери бібоп. Більшість виконавців, як інструменталістів, так і вокалістів, встановили вкрай високий рівень віртуозності, що вражав їхніх сучасників та продовжує надихати професійних музикантів сьогодення.

Які ж умови передували появі стилю бібоп? Насамперед це мистецтво сформувалось як реакція на музику ери свінгу — комерціалізовану форму музикування, що породила «класичний» виконавський склад — біг-бенд. Гра таких колективів користувалась значною популярністю, проте орієнтованість на комерційний прибуток унеможливлювала розвиток індивідуального виконавства. Це проявлялось не лише у музичному вимірі, але й навіть у суто візуально-концертному. Більшість виступів біг-бендів демонстрували зведення до стандартизації, що було помітним навіть у використанні однакового одягу оркестрантами, виконання певних рухів під час гри. Якщо вбирання у костюмний стиль відповідало практиці, що спостерігалась у академічному музикуванні, то акцент на візуальні сценічні чинники свідчив про намагання долучитись до поп-культури. «Також про це (стандартизацію) говорили

і певні хореографічні постановки, що були традиційними для того часу, в яких оркестранти мусили виконувати однакові та синхронні рухи» [2, с. 65]. В музичному вимірі спостерігалась відмова від свободи імпровізаційного начала у еру свінгу. Лише окремі біг-бенди виконували твори без заздалегідь підготовлених імпровізацій. Серед них, як вказує Г. Постой, можна виокремити колектив Каунта Бейсі, адже його виконавці вільно імпровізували [6].

Саме тому базовою характеристикою бібопу постає відмова від усіх правил, адже це мистецтво формувалось у невеликих клубах, без огляду на певну соціальну диференціацію. Музична мова стає вільною від стандартизації свінгу. Серед піонерів напряму бібоп були музиканти-інструменталісти. В їхній музичній естетиці формуються основні риси напряму. Це мистецтво не для широкої слухацької аудиторії, а для любителів інтелектуального джазу. Їхні мистецькі твори не мали нічого спільного із танцювальністю свінгу. Коли у межах бібопу починають виникати елементи латиноамериканської музики і формується кубоп, він все одно не має настільки великої аудиторії, як свінг. І. Горват та І. Вассербергер виділяли такі риси напряму бібоп: «Він відкриває період сучасного джазу і докорінно відрізняється від попередніх стилів. Для бібопу характерне унісонне проведення теми на початку і наприкінці п'єси. Як теми для імпровізацій використовувались популярні пісні 20-х–30-х рр., точніше їхні гармонічні схеми, на які нашаровувалися нові мелодії. Пізніше почали створювати оригінальні композиції. Їхні мелодії відзначалися складними фігураціями, стрибками, незвичним ритмічним поділом та акцентуванням» [1, с. 113]. Характерною ознакою раннього періоду розвитку бібопу стало те, що завдяки використанню музичних тем ери свінгу утворювалась стійка традиція у поєднанні традицій та новацій у джазі. Джазовий стандарт – тема, що набувала значення константного та незмінного чинника, могла належати до попередньої музичної практики. Проте принципи її обрамлення – гармонічного, ритмічного, ладового – були новаторськими. Саме тому так багато свінгових тем набули нового звучання у виконанні бібоперів.

Діззі Гіллеспі, Чарлі Паркер, Майлз Девіс, Телоніус Монк формують той рівень віртуозності виконавства, який важко було перевершити іншим інструменталістам. Цей період

супроводжується появою колективів, що складаються із солістів, які імпровізують. Причому використовуються новації у сфері інструментальної техніки, що значно ускладнюється, впровадженні незвичних комбінувань тембрів, застосуванні модальної гармонії, хроматики та принципів політональності. Зокрема, змінюється і структура тем. Виконавці починають замість квадратних структур у темах впроваджувати більш складні, асиметричні. З цими виконавцями співпрацював відомий ударник Арт Блейкі. Період спільної гри з Д. Гіллеспі, Ч. Паркером та іншими піонерами бібопу змінюється намаганням створити власний колектив – “Jazz Messengers”. До складу цього ансамблю входило чимало музикантів. Попри те, що сам колектив проіснував майже 50 років, його учасники постійно змінювались. Арт Блейкі встановлював жорсткі критерії до виконавців. Вони повинні були не лише надзвичайно майстерно грати та бути фронтменами гурту, але й поєднувати виконавство із композиторською справою. Зокрема, серед музикантів, які грали у “Jazz Messengers” варто згадати Фредді Хаббарда, Уейна Шортера, Уінтона Марсаліса. Всі вони стали фундаторами низки власних колективів, як камерних, так і великих оркестрів. Проте незмінною стала орієнтація на високий рівень віртуозності у виконавстві.

Зокрема, в період розквіту бібопу виникають такі виконавці, як тромбоніст Дж. Дж. Джонсон. Його вплив на сучасне джазове виконавство так само неможливо переоцінити. Взяти за основу техніку трубача Діззі Гіллеспі, Джонсон зміг істотним чином трансформувати уявлення про тромбон. До нього цей інструмент не міг зрівнятися у вправності з вентильними духовими. Проте здатність Джонсона грати у вкрай швидкому темпі з максимальною інтонаційною точністю надзвичайно вразила слухачів. Їм було важко повірити, що він використовує саме тромбон. Завдяки Джонсону починають виникати нестандартні джазові колективи, до складу яких входило вісім тромбонів та ритм-секція (фортепіано, ударні, бас). Вміння досягати максимальної диференціації тембрів допомогло встановити нові стандарти виконавства на тромбоні.

Більшість з бібоп виконавців написали чимало творів, які згодом стали частиною не лише їхнього репертуару, а і сучасних музикантів. Композиції А. Блейкі, Д. Гіллеспі, Дж.Дж. Джонсона, Т. Монка, Ч. Паркера, Ф. Хаббарда

та інших майстрів бібопу у їх виконанні стали своєрідними енциклопедіями майстерності гри на інструментах. Звертаючись до них, музиканти опановують не лише гармонічні, мелодичні та ритмічні особливості їх побудови, але й логіку розвитку музичного матеріалу, специфіки імпрровізаційного мислення творців, засвоюючи їх та відтворюючи у інших джазових стилях. Нерідко виконавці використовували форму джазового квадрата, залишаючи саме структурний компонент найбільш стабільним чинником твору. Музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат» є фактором «протиставлення традицій афро-американської культури провідним засадам культури західноєвропейської» [3, с. 4].

Значні новації відбуваються не лише у сфері інструментального виконавства, а й у вокальному. Поступово виникають і вокалісти, які переймають манеру інструменталістів та втілюють її у практиці скет-вокалу. Голос у манері скету починає уподібнюватись інструментам, виконуючи не менш віртуозні і суто «інструментальні» пасажі зі стрибками, паузами. П. Корнев зазначав, що перші елементи скету були наявні ще на початку ХХ століття у вигляді вигуків окремих складів. «Це окремі склади-вигуки, підбадьорювання інших солістів (Mildred Bailey в п'єсі “Gulf Coast Blues”, складовий спів Blind Willie Johnson у блюзі “Dark Was The Night”, фальцетні склади відповіді-вигуки, дует з губною гармошкою Sonny Terry в п'єсі “Mountain Blues”» [4, с. 75]. Попри поодинокі приклади використання скету, його застосування не мало системного характеру. Натомість у музиці стилю бібоп такий принцип набуває значного поширення. Він постає як елемент звуконаслідування інструментам джазових комбо. «Джазовий скет-вокал народжувався з наслідування інструментальним звучанням, хоча функції інструментів джазових ансамблів та оркестрів змінювалися в процесі еволюції, а вокальні партії в них то з'являлися, то зникали» [8, с. 183].

Мало відомим є те, що Діззі Гіллеспі був не лише трубочачем-віртуозом, який створив нову конструкцію труби, але й також майстерним виконавцем на інших інструментах (тромбон, фортепіано та ударні), і навіть вокалістом, який співав боп-скет. Навички Гіллеспі як інструменталіста були перенесені у вокал. Найбільш яскраві приклади застосування скет-вокалу у музичній практиці 40-х років можна було віднайти у виконавській діяльності Е. Фіцджеральда. Вокал

співачки був віртуозним, а техніка – бездоганною. Хоча Елла Фіцджеральд використовувала певні сталі формули у своїх імпровізаційних соло, проте вони були такими, що виходили за межі одного квадрату і нерідко лунали 5–7 хвилин поспіль. Значення скету було вкрай важливим, адже він дав можливість вільно розвивати імпровізацію. Завдяки тому, що не було залежності мелодії та ритму від тексту, виникли передумови для використання голосу як віртуозного музичного інструмента.

Серед сучасних джазових виконавців можна віднайти тих, хто використовує скет лише у імпровізаціях, а також тих, кого правомірно буде назвати скет-вокалістами, як, наприклад, Боббі МакФеррін. Він спроможний не лише імітувати звучання окремих інструментів, інструментальних груп, але й цілих ансамблів. Його сольні концерти, а також виступи з провідними інструменталістами, як-от з Чіком Коріа, відкрили нові можливості голосу. Їхні спільні альбоми “Play” і “The Mozart Sessions”, створені на матеріалі фортепіанної музики В.А. Моцарта, стали прикладом джазінг-імпровізацій, як вказує Б. Стецюк. Джазінгом називається виконання класики у джазовій адаптації [7].

Перелік співаків, що так чи інакше звертаються до скет-вокалу, є значним. Так, американський співак Курт Еллінг інтерпретує різні джазові стандарти, відтворюючи їх у стилістиці бібопу. «Співак успадковує такий принцип американської вокальної школи, як скет-імпровізація, що кристалізується у стилі бібоп» [5, с. 37]. Молоді українські джазові співачки Аніко Долідзе, Лаура Марті, які виступають з київськими колективами, також майстерно застосовують скет-вокал у своїх сольних імпровізаціях.

Стилістика бібопу стала основою для музичного напрямку хард-боп. Для нього була притаманна мелодійна імпровізація, переважання жорстко акцентованої ритміки супроводу, посилення блюзових елементів в інтонуванні та гармонії, відродження хот-тону, тенденція до виявлення вокального начала в імпровізації. До того ж було наявне певне спрощення музичної мови порівняно з бібоп-стилістикою. Низка майстрів бібопу вибрали саме хард-боп як домінуючий напрям, який дозволив дещо спростити музичну мову та збільшити слухачську аудиторію. Серед таких виконавців можна згадати Фредді Хаббарда, Дж.Дж. Джонсона.

Можна нині зазначити, що у сучасному джазовому виконавстві звернення до всіх характеристик, які були притаманні для бібопу, можливе здебільшого як певна стилізація музики 40–50-х років ХХ століття. Проте засоби розвитку музичного матеріалу, характерні прийоми, методи звуковидобування стали основою сучасного музичного мислення. Типові короткі фрази, які запровадив у музичну практику Ч. Паркер, нині використовуються сучасними саксофоністами. Також найбільшого вжитку має принцип гармонічних замінів, який також був уперше апробований у музиці стилю бібоп. Фактично сучасна джазова палітра, яка представлена такими напрямками, як фьюжн, фанк, соул, етно-джаз, спирається на ті досягнення, що були здобуті інструменталістами та вокалістами ери бібопу. Вказавши нові можливості у побудові сольних імпровізацій, вони створили простір для зростання індивідуальної творчої майстерності джазменів. Також ще одним виміром впливу бібопу на сучасну виконавську практику є включення в репертуар колективів та солістів творів, написаних провідними боперами.

Серед колективів, які виконують чимало творів ери бібоп, є Джаз-оркестр Лінкольн-центру (Jazz at Lincoln Center Orchestra), який очолює Уінтон Марсаліс. Цей біг-банд, до складу якого входять 15 віртуозних музикантів, має надзвичайно широкий виконавський репертуар. У 2021 році цей колектив виступав на закритті львівського фестивалю Leopold Jazz Fest, виконавши як відомі джазові стандарти, так і нові твори. Цей колектив працює у різних музичних стилях. Зокрема, в 2015 році було записано альбом “Yes or No” разом з Уейном Шортером. У цьому альбомі поєдналися різні композиції, як джазові стандарти “Armageddon”, “Endangered Species”, так і цікаві інтерпретації твору Марсаліса “Teru”. Серед композицій, які увійшли до альбому, наявні твори Арта Блейкі, Майлза Девіса, гурту “Weather Report”. Уейн Шортер додав цим композиціям неповторного звучання завдяки своїм соло саксофона.

Особливістю діяльності колективу є те, що він включає не лише традиційні для біг-бенду інструменти – групи саксофонів, труб, тромбонів, ритм-секцію (фортепіано, бас, ударні). Більшість виконавців групи саксофонів є мультиінструменталістами. Зокрема, кожен саксофоніст майстерно володіє грою на видових інструментах (сопрано, альт, тенор, баритон),

а також на флейті, флейті пікколо, кларнеті. Це розширює темброві можливості оркестру. До того ж навіть у цій універсальності виконавців проявляється вплив джазу ери бібопу. Адже не лише Діззі Гіллеспі був мультиінструменталістом, а й майже всі учасники гурту Арта Блейкі грали на декількох інструментах. В композиціях Джаз-оркестру Лінкольн-центру використовуються письмові аранжування у тих фрагментах, що стосуються ансамблевого звучання, зокрема під час викладення теми, що було притаманно для стилю свінг. Водночас імпровізаційні розділи створюються виконавцями наживо та включають багато квадратів соло, які побудовані за кращими традиціями стилю бібоп. Так, у титульній композиції альбому “Yes or No” спочатку звучить вивіреним музичний матеріал, де кожен звук гармонічної вертикалі є доцільним та логічним. Проте після проведення теми всіма учасниками колективу починаються сольні імпровізації. Під час соло саксофоніста Уейна Шортера залишається лише звучання ритм-секції (фортепіано, бас та ударні), що відповідає типовому складові бібоп-ансамблів. Проте після завершення соло додаються досконалі акордові фрази-відповіді окремих оркестрових груп. Не менш яскраво звучить соло трубача та керівника колективу Уінтона Марсаліса, яке йде після соло Шортера. В ньому імпровізація будується із залученням мотивного розвитку, використанням коротких фраз, швидких пасажів, що також сформувалось у стилі бібоп. За ним іде соло учасника колективу – піаніста Дена Німмера, за яким уже додається звучання всього біг-бенду. Тобто заздалегідь написаний аранжований матеріал сполучається із тим, що вільно створюється під час спільної ансамблевої гри. Виконавські можливості кожного учасника колективу мають бути не менш віртуозними, ніж у майстрів ери бібопу. Імпровізаційні соло побудовані із використанням тих формул, що були встановлені в творчості Д. Гіллеспі, А. Блейкі та ін. Тому можна засвідчити, що сучасне джазове мистецтво увібрало найкращі традиції бібопу, творчо переосмисливши їх.

Висновки. Формування напряму бібоп стало надзвичайно важливим етапом у розвитку джазового мистецтва. Перехід від комерціалізованих свінгових форм музикування до вільних імпровізацій бібопу став поворотним моментом, завдяки якому було закладено підвалини сучасного джазу. Бібоп формується на базі свінгових музичних стандартів, які почали

обрамляться у принципово іншу форму. Принцип зміни мелодичного, ритмічного чи навіть гармонічного чинника у ході інтерпретації теми став основою для більшості джазових напрямів, що поширені у сьогоденні. Віртуозність виконавства, яка була досягнута інструменталістами-боперами, була підхоплена і у вокальній сфері. Формування скет-вокалу виникло як результат імітації звучання інструментів та наближення до них у технічній віртуозності та вправності. Бібоп став підґрунтям для формування хард-бопу та вплинув на інші стильові напрями джазу. Нині здобутки бібопу представлені на джазовій сцені у вигляді творів, написаних майстрами-боперами, у використанні принципу перегармонізації мелодії, застосуванні технічно-складних прийомів гри на інструментах та застосуванні скет-вокалу в імпровізаціях, а також як базового способу звуковидобування.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 122 с.
2. Журба В.В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 262 с.
3. Журба Я.О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття : дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 232 с.
4. Корнев П.К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта. *Вестник СПбГУ*, 2013. № 3(16). С.75–78.
5. Остапенко Л. Особливості американської джазової школи на прикладі творчості Курта Еллінга. *Інноваційна педагогіка*, 2021. Вип. 33. Т. 2. С. 36–39.
6. Постой Г.Г. Вплив складу джазового оркестру на специфіку виконавського репертуару ери свінгу. *Молодий вчений*, 2017. № 7(47). С. 90–94.
7. Стецюк Б.О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістистичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 208 с.
8. Стецюк Р.А. Саксофон в джазе: аспекты парадигматики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2019. Вип. 53. С. 177–199.

REFERENCES

1. Horvat, I., Wasserberger, I. (1980). Fundamentals of jazz interpretation. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

2. Zhurba, V.V. (2021). Bebop style in the jazz music culture of the USA 1940 – first half of the 1950. Ph. D Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
3. Zhurba, Ya. (2021). Influence of blues on non-academic music of the twentieth century. Ph. D Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kornev, P.K. (2013). On vocal improvisation in jazz: the formation of the scat. *Bulletin of St. Petersburg State University*, № 3(16), 75–78 [in Russian].
5. Ostapenko, L. (2021). Features of the American jazz school on the example of Kurt Elling. *Innovative pedagogy*, 33, Vol. 2, 36–39 [in Ukrainian].
6. Postoy, G.G. (2017). The influence of the jazz orchestra on the specifics of the performance repertoire of the swing era. *Young Scientist*, № 7(47), 90–94 [in Ukrainian].
7. Stetsyuk, B.O. (2019). Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of the work of C. Coria). Ph. D Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
8. Stetsyuk, R.A. (2019). Saxophone in jazz: aspects of paradigm. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 53, 177–199 [in Ukrainian].

УДК 78.01/783:2-53

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-5>**Крістіна Олегівна Дяблова**

ORCID: 0000-0002-7740-4527

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
завідувачка музично-теоретичного відділу
КЗПСО «Мистецька школа № 5 м. Одеси»
K.diablova@gmail.com

ЗАСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДАВНЬОРУСЬКОГО СПІВОЧОГО ЦИКЛУ СВЯТА ПРЕОБРАЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ КАНОНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Мета статті полягає у визначенні принципів організації давньоруського співочого циклу Преображення та виявленні його провідних елементів у контексті середньовічних традицій. **Методологія роботи** базується на комплексі найважливіших методів музичної медієвістики, серед яких – джерелознавчий (пошук та систематизація богослужбового та співочого рукописного/друкованого матеріалу, що містить у нашому випадку піснеспіви служби свята Преображення), палеографічний (вивчення зовнішніх особливостей, датування, авторства та збереження джерел, особливостей фіксації у них вербального та музичного текстів, закономірностей еволюції музичних знаків, модифікації їх графічних форм з точки зору нотних систем), текстологічний (аналіз списків преображенських піснеспівів різних періодів історії існування співочого циклу, особливості розспівування музичного тексту), герменевтичний (розуміння та інтерпретація не тільки вербальних сакральних богослужбових текстів та гімнографії свята, але й співочої частини давньоруського чинопослідування, що нотована невменними знаками). **Наукова новизна** дослідження зумовлюється тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві відбувається аналіз принципів та засобів організації преображенського співочого циклу, оснований на дослідженні широкого кола давньоруських богослужбових та співочих кодексів кінця XI – середини XVII століття. **Висновки** статті дозволяють стверджувати, що наведені у статті засоби організації преображенського співочого циклу (модальна система осмогласся, ієрархічність, інтертекстуальність, стереотипність) є прикладом складної, багатогранної, високодуховної традиції давньоруського церковно-співочого мистецтва, де кожний елемент, з одного боку, підпорядкований середньовічним канонічним нормам, а з іншого – розкриває самотутні та індивідуальні риси сакральної події Преображення.

Ключові слова: музична медієвістика, свято Преображення Господне, співочий цикл, середньовічний канон.

Diablova Kristina Olegivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Head of Theoretical Department of Odesa Children's Art School No. 5

Means of organizing the Old Russian chanting cycle of the Transfiguration Feast in the context of medieval canonical traditions

Research objective is to determine the principles of organization of the Old Russian chanting cycle of the Transfiguration Feast as well as to reveal their main elements in the context of medieval canonical traditions. **Methodology of the research** is based on the complex of the most important methods of musical medieval studies such as the source study method (searching and systemizing liturgical and chanting handwritten/printed material containing, in our case, the chanting services of the Transfiguration Feast), paleographic method (studying of external features, of dating, of authorship and of sources preservation, of peculiarities of their verbal and musical texts fixation, of regularities of musical notation evolution, of their graphic forms modification from the point of view of the notation systems), textological method (analysis of the copies of Transfiguration chants of different historical periods of existence of the chanting cycle, of peculiarities of musical text cantillation), hermeneutical method (understanding and interpretation of not only verbal sacred liturgical texts and hymnography of the feast, but also of the chanting part of Old Russian order of service, notated with neumatic signs). **The scientific novelty** consists in the fact that it is the first time the principles and the means of organizing the Old Russian chanting cycle, based on the study of the large scope of the Old Russian Liturgical and Chanting Codes of the end of the XI – mid XVII centuries, have been analyzed in the national musicology. **Conclusions** of the article allow to confirm that the specified means of organizing the Old Russian chanting cycle (the modal system of eight-tone chanting, hierarchy principle, intertextuality, stereotypy) are the example of the complex many-faceted and of highly spiritual tradition of the Old Russian Liturgical Chanting Art where every element is, from the one hand, submitted to the medieval canonical norms, and from the other hand, brings out original and individual features of sacred act of Transfiguration.

Key words: musical medieval studies, Transfiguration Feast, chanting cycle, medieval canon.

Актуальність теми дослідження. Вивчення давньоруського співочого мистецтва є одним з напрямів сучасного музикознавства, яке активно розвивається. Особливе місце у музичній медієвістиці посідає дослідження співочої частини святкових богослужбових традицій Давньої Русі. Одне з дванадесятих свят Православної церкви – Преображення Господне – ще не отримало належного висвітлення у науковій музикознавчій думці. Незважаючи на те, що окремі проблеми дослідження

співочої сторони вказаного свята вже ставали предметом спеціального розгляду¹, залишається багато аспектів, що потребують подальшого вивчення. Наша стаття присвячена дослідженню одного з найцікавіших питань церковно-співочого мистецтва Русі, а саме засобам організації давньоруських співочих циклів² на прикладі свята Преображення.

Мета статті полягає у визначенні принципів організації давньоруського співочого циклу Преображення та виявленні його провідних елементів у контексті середньовічних традицій.

Наукова новизна дослідження зумовлюється тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві відбувається аналіз принципів та засобів організації преображенського співочого циклу, оснований на дослідженні широкого кола давньоруських богослужбових та співочих кодексів кінця XI – середини XVII століття.

Виклад основного матеріалу. Організація будь-якого чино-послідування та вербально-співочих текстів річного богослужбового кола Православної Церкви, що регулюються Уставом, відображає високодуховну канонічну традицію, яку, на думку В. Бичкова, «можна з повною підставою вважати одним з головних творчих принципів естетичної свідомості Давньої Русі» [4, с. 293–294], що сягає своїми витокami до візантійської музичної культури.

Кожен давньоруський співочий цикл, будь то дванадцять свято чи свято окремого святого, за винятком незмінних частин служби, має свій унікальний вербально-співочий матеріал із властивими лише йому засобами організації.

Досліджуючи чин дванадцятого свята Преображення Господнього, у своїй роботі ми зупинимося на таких

¹ Наприклад, стаття про славник мікроциклу стихир на хваліте та дипломна робота, присвячена джерелознавчо-текстологічним аспектам стихир на «Слава, і нині» у чинопослідуванні Преображення Господнього XII–XVIII ст., а також питанням поезики вказаних піснеспівів випускниці кафедри давньоруського співочого мистецтва Санкт-Петербурзької консерваторії Ольги Шангіної [24; 25]. Також кандидатська дисертація львівського дослідника Івана Міщенка, у якій розглядаються самогласні стихири Преображення візантійської, слов'яно-руської та української монодії [17].

² Під поняттям «співочий цикл» мається на увазі об'єднання різножанрових піснеспівів та текстів, які читаються за богослужінням відповідно до вимог Уставу для здійснення тієї чи іншої служби. Вперше цей термін стосовно давньоруської співочої традиції був застосований Н. Рамазановою [детальніше див. 19].

важливих факторах організації вказаного співочого циклу, як закон осмогласся, композиційно-змістові аспекти, тяжіння до стереотипності (повторення стійких поетичних, у окремих випадках – вербально-співочих формул), а також на питанні інтертекстуальних зв'язків.

Як відомо, співочою основою візантійської та давньоруської гимнографії є **модальна система осмогласся** – найважливіший елемент канонічної традиції. Нас насамперед цікавить у осмоглассі не стільки його музично-теоретична суть, яка вже досить широко досліджена у музичній медієвістиці³, скільки **духовно-змістовий** аспект, тобто, за словами протоієрея Б. Ніколаєва, «філософія його мелодій».

Формування послідовності осмогласних піснеспівів чино-послідування відбувалося поступово. У богослужбових **Уставах** та **Мінеях** сформовану організацію чина, яка є незмінною і сьогодні, спостерігаємо вже з **XV віку**, тобто періоду активного розповсюдження Єрусалимської уставної традиції на Русі (див., наприклад, РГБ, Ф. 304 № 586 (арк. 43–67 зв.), РГБ, Ф. 304 № 587 (арк. 38–66), РГБ, Ф. 304 № 588 (арк. 40 зв. – 68 зв.), РГБ, Ф. 304 № 589 (арк. 37 зв. – 61 зв.) та ін.). Водночас **співочі** кодекси отримують остаточну послідовність преображеньських піснеспівів лише у середині XVII століття⁴.

³ Вивчення проблем осмогласної системи розпочалося із середини XIX віку. До дослідження феномену осмогласся звертались прот. Д. Разумовський [18], С. Смоленський [21], прот. І. Вознесенський [5], прот. В. Металов [16]. У XX столітті це питання порушується у роботах прот. М. Успенського [23], М. Бражнікова [3], А. Кручиніної [13], Г. Алексєєвої [1], І. Лозової [14], Т. Каплун [10], Б. Карастоянова [11] та низки інших учених, які розглядають осмогласся, головним чином, з музично-теоретичної точки зору, тобто на рівні виявлення їх ритміко-звуквисотних та поспівкових показників.

⁴ У співочих джерелах кожен мікроцид стихир свята Преображення (на «Господи, возвах» та на стиховні Малої вечірні; на «Господи, возвах», на літії, на стиховні та на хваліте Всенічного бдіння) проходить свій шлях становлення: першим із них, з прийняттям Єрусалимського уставу, у XV віці сформувався ініціальний мікроцикл Всенічного бдіння (на «Господи, возвах»), до XVI століття завершується становлення мікроциклу на стиховні Всенічного бдіння, наприкінці XVI століття – мікроцикли Малої вечірні та мікроцикл на хваліте Всенічного бдіння. Самим нестабільним є мікроцикл стихир на літії, остаточна стабілізація якого відбулася лише у другій половині XVII століття.

У співочому циклі Преображення використовуються всі гласи, окрім **3-го**. Пріоритетним гласом у чині свята є **4-й**. На нього припадає *найбільша* кількість піснеспівів, які пронизують все чинопослідування служби, за винятком Малої вечірні.

У текстах піснеспівів 4-го гласу присутня тема **Хреста Господнього**, що пов'язана із символікою числа 4 як втілення найважливішого символу християнства та одного із самих значущих топосів свята – образа майбутнього розп'яття та страждань Христа.

Особливу увагу у контексті чинопослідування слід звернути на **7-й глас**, яким розспівується *найменша* кількість піснеспівів свята Преображення. Незважаючи на те, що у службі присутні лише чотири тексти 7-го гласу – тропар, кондак, ікос та светилен – такий глас у преображенському співочому циклі є найважливішим, оскільки висловлює квінтесенцію сенсу події Преображення. Серед усіх текстів служби піснеспіви 7-го гласу, в особливості тропар та кондак, як і у будь-якому іншому православному богослужінні, є найбільш репрезентативними, оскільки у короткому вигляді втілюють **основну** богословську ідею свята. Зазначимо, що серед усіх православних дванадесятих свят тільки тропар і кондак Преображення написаний на такий глас.

За допомогою складної системи перетинів та тематичних арок, які досягаються завдяки гласовій та змістовно-образній єдності, з одного боку, та їх протиставленням – з іншого, у співочому циклі Преображення реалізується типовий для давньоруської гімнографії організаційний принцип **гласової тотожності та контрасту**.

Гласова **тотожність** у співочому циклі Преображення виражена як усередині самих мікроциклів, так і між окремими розділами служби. Так, усі піснеспіви мікроциклу на стиховні Малої вечірні, включаючи славник, виконуються на 2-й глас. Мікроцикл стихир на хваліте Утрени об'єднується піснеспівами 4-го гласу та славником, що розспівується на спорідненогласовий 8-й глас (4–8). «Притягнення» на відстані яскраво виражено між рядовими стихирами ініціального та заключного мікроциклів Всенічного бдіння – стихирами на «Господи, возвах» та на хваліте. Їх інтонаційний словник та єдина сфера образів утворюють тематичну арку від початку до завершення вечірнього богослужіння. Піснеспіви 1-го гласу, що розташовані в рядових стихирах на «Господи, возвах» Малої вечірні,

об'єднані зі стиховними піснеспівами Великої вечірні того ж гласу. Нарешті, 6-й глас зв'язує славники мікроциклів на «Господи, возвах» та на стиховні Великої вечірні.

Водночас музична організація окремих піснеспівів служби здійснюється за допомогою гласового **контрасту**. Рядові піснеспіви мікроциклу на «Господи, возвах» Малої вечірні розспівуються 1-м гласом, а славник – 8-м (1–8). Стихири на «Господи, возвах» Великої вечірні виконуються на 4-й глас, а славник – на 6-й (4–6). Літійні стихири Великої вечірні приходяться на 2-й глас, а завершуються славником 5-го гласу (2–5). Стиховні стихири представлені піснеспівами 1-го гласу та славником 6-го (1–6).

Спостереження, зроблені нами стосовно гласової драматургії свята, дозволяють виявити ще одну характерну для середньовічної канонічної культури особливість – **ієрархічність**, яка у такому разі задана певною послідовністю гласів у чинопослідуванні. Ця ієрархія втілена за допомогою поступового сходження від 1-го до 8-го гласу. 1-м гласом розпочинається богослужіння, на який виконуються стихири на «Господи, возвах» Малої вечірні. Завершується святкова служба славником на хваліте Утрени 8-го гласу. У центрі цієї символічної вертикалі знаходяться 4-й глас, який зокрема відображає хресні страждання Ісуса Христа, та есхатологічний 7-й, що втілює найголовніші ідеї, пов'язані з подією Преображення.

Оскільки музичний складник не дозволяє говорити про цілеспрямований поступовий розвиток інтонаційного словника, звуковисотності та інших показників, «саме завдяки осмоглассю знаменний розспів стає «співаючим богослов'ям» (В. Мартинов) та «мелодичною філософією» християнства» [8, с. 74] і, більш того, «осмогласся – це символ, пов'язаний, можливо, з есхатологічним уявленням про «восьмий день творіння» [6, с. 20]. Ідею восьмеричності, посилаючись на праці святих отців церкви, описує В. Мартинов: «Вісім є число майбутнього віку у Вічності, та тому принцип осмогласся символічно виражає вічне молитовне предстояння людини перед Пресвятою Трійцею» [15, с. 52].

Таким чином, осмогласна драматургія співочого циклу свята Преображення символічно відображає сходження на гору Фавор (від 1-го до 8-го гласу), що нагадує образ старо-завітної «ліствиці» зі сновидіння Якова, по якій підіймаються

ангели (*Быт. 28:12*). У вказаній вертикалі, яка спрямована від земного світу до горнього, закладена глибока ідея християнства — духовне преображення та поєднання людини з Богом, тобто досягнення стану Богоподібності, що стало основою для вчення ісихастів, а також лягла в основу відомого твору Іоана Ліствичника «Ліствиця».

Ще одним важливим елементом давньоруської канонічної традиції є феномен **інтертекстуальності**. У широкому сенсі інтертекстуальність виражається у багаторівневій взаємодії одних текстів з іншими. У гимнографії основою цієї взаємодії є Святе Письмо, яке «при цьому не просто знаходить відображення у піснеспівах літургічного року у вигляді великих або коротких цитат, парафразів чи алюзій, але й багато в чому **інтерпретуються ними**», де «піснеспів <...> є, по суті, найактивнішим засобом тлумаченням Тексту», стаючи у контексті давньоруського співочого мистецтва «**засобом середньовічної герменевтики**» [7, с. 5].

Звертає на себе увагу той факт, що гимнографія свята Преображення дуже насичена цитатами (точними та неточними), парафразами, алюзіями текстів Старого Завіту, а також вільними переказами Євангелій (Мф. 17:1-9; Мк. 9:2-10; Лк. 9:28-36), у яких згадується подія Преображення.

Розглянемо більш детально засоби втілення **цитат** у вербально-співочих текстах свята. У ході вивчення преображенських вербальних текстів ми виявили п'ять запозичених фрагментів зі Святого Письма, серед них:

— дві цитати з Євангелія (мова Бога-Отця та реакція апостола Петра на появу пророків Іллі та Мойсея)⁵ :

1. «...и се гласъ из облака, глаголю: сей есть сын мой возлюбленный, в немже благоволю: тогѡ послушайте» (Мф. 17:5);

2. «...гдѣ, добро есть намъ здѣ быти...» (Мф. 17:4);

— два цитовані фрагменти з Псалтирі:

3. «...во свѣтѣ твоємъ узримъ свѣтъ» (Пс. 35:10);

4. «...Фаворъ и ермоуъ в имени твоємъ возрадуется» (Пс. 88:13);

⁵ Тут ми приводимо цитати з Євангелія від Матвія. Паралельні місця знаходяться також у Євангелії від Марка (Мк. 9:7; Мк. 9:5) та Луки (Лк. 9:25; Лк. 9:23).

– а також один з епізодів Старого Завіту, в якому Бог постає перед Мойсеєм на Синайській горі, вручаючи Скрижалі Завіту (Исх. 3:14):

5. «**И рече бгъ къ мшвѣен, глагола: азъ есмь сынъ...**» (Исх. 3:14).

Серед усіх цитат у чинопослідуванні Преображення особливе духовно-сислове навантаження несе запозичена з Євангелій мова Бога-Отця (Мф. 17:5; Мк. 9:7; Лк. 9:35). До цього фрагмента Святого Письма творці богослужбових текстів Преображення зверталися найчастіше. Ця цитата в уніфікованому чинопослідуванні проходить крізь усю службу та трапляється 7 разів.

У кожному випадку застосування такої цитати співоча інтерпретація вербального рядка являє індивідуальне рішення. Проаналізувавши засоби втілення її вербально-співочної інтерпретації, ми можемо зробити такі висновки:

1. Запозичена з Євангелія мова Бога-Отця протягом чинопослідування свята **жодного разу** не представлена у своєму оригінальному вигляді, тобто гімнографи використовували прийом **неточного цитування**.

2. У поетичних текстах представлені різні способи роботи з цитатою:

- трансформація текста-джерела;
- застосування окремих його фрагментів, які нагадують принцип роботи з мозаїкою завдяки процесу комбінування низки елементів у єдину композицію;
- доповнення та художнє переосмислення.

3. Цитата розташовується **лише у завершених** піснеспівів, зазвичай перед «стереотипною кінцівкою» (термін І. Єфімової, див. [9, с. 59]). Таке композиційне рішення відповідає побудові євангельських текстів на Преображення, де мова Бога-Отця також знаходиться у кінцевій зоні оповідання, що говорить про тісний зв'язок біблійного та гімнографічного текстів.

4. Співоча інтерпретація цитати представляє герменевтичне тлумачення вербального тексту: у кожному випадку вербальний складник запозиченого євангельського тексту або супроводжується фітними комплексами, або знаходиться у їх оточенні (за винятком славника на хваліте). Таким чином, значимість цитованого матеріалу посилюється за допомогою мелізматичних фітних розспівів, тим самим підтверджуючи його важливу духовну роль у контексті свята.

5. Відтворення цитати здійснюється у всіх мікроциклах стихир Всенічного бдіння (третя та четверта стихир на «Господи, воззвах», третя стихира не літії, славники на стиховні та на хваліте), що говорить про її особливе значення у духовній суті свята.

6. Цитата використовується у парній гласовій сфері (2–4–6–8), де 2–6 та 4–8 є спорідненогласовими. У спорідненогласових піснеспівах – третій стихирі на «Господи, воззвах» Великої вечірні 4-го гласу та славнику на хваліте Утрені 8-го гласу вербальний текст цитати ідентичний, що, однак, не підтримується спільністю співочих рядків.

У співочому циклі Преображення присутні піснеспіви, які практично повністю основані на запозиченні різних фрагментів зі Святого Письма⁶. Звернімося у якості приклада до славника на літії Великої вечірні 5-го гласу «**Прийміте, взыдеміз на горѹ господни**».

Поетична канва такого піснеспіву, окрім заключного розділу, побудована на цілісному цитуванні Святого Письма:

Поетичний текст славника (уніфікований варіант)	Цитати зі Святого Письма
Прийміте, взыдеміз на горѹ господни, и въ домъ бога нашегѹ,	Прийміте, и взыдеміз на горѹ господни и въ домъ бога іаковла. (Ис. 2:3)
и възрѹміз славу преображенїа его,	и възрѹміз лице мои славу господни и высоту божи (Ис. 35:2)
славу рѹкѹ единороднагѹ ѿ отца:	и видѹгоміз славу его, славу яко единороднагѹ ѿ отца (Ин. 1:14)
свѣтоміз приймеміз свѣтъ,	во свѣтѣ тьомѣмъ обзрѹміз свѣтъ (Пс. 35:10)
и възвышенн быше дѹхомъ,	
тронцѹ единосѹщнѹи воспомнѹи во вѣки	

Як бачимо, тільки завершення славника не містить цитат. Воно побудоване на типовій формулі-завершення.

⁶ В одній зі статей О. Шангіної розглядається славник на хваліте свята, вербальний текст якого практично повністю співпадає з євангельським читанням на Преображення [24].

Розглядаючи вербальний текст цього славника, ми констатуємо присутність поетичних формул, які являють собою один з провідних принципів структурної організації у гімнографії та характеризують такий яскравий феномен давньоруського канонічного мистецтва, як **стереотипність**.

Так, у перших двох стихирах на «Господи, возвах» Великої вечірні початкові рядки ґрунтуються на єдиному поетичному, а також інтонаційно-графічному матеріалі, у завершенні яких застосовується поспівка «Бирюза» архетип «Какизы»). Таким чином, тут втілений прийом **анафори на відстані**, який виконує структурну функцію, об'єднуючи два піснеспіви одного мікроциклу ідентичними ініціальними вербально-співочими формулами:

РГБ, Ф. 304 № 450, др. пол. XVII в. (арк. 314 зв. – 315 зв.)

1-я стихира на
«Господи, воз-
вах», 1-а син-
таґма
арк. 314 зв.

Пре-жде кре-ста тво-е-го гос-по-ди

2-а стихира на
«Господи, воз-
вах», 1-а син-
таґма
арк. 315 зв.

Пре-жде кре-ста тво-е-го гос-по-ди

Подібний прийом спостерігаємо і в організації рядових піснеспівів мікроциклу на літії Великої вечірні. Кожна з трьох стихир починається однією і тією ж самою лексеєю «**ИЖЕ**».

Тут, на відміну від перших двох стихир на «Господи, возвах», збіг проявляється тільки на рівні першого слова:

1-а стихира на
літії, 1-а син-
таґма
арк. 321 зв.

И-же свѣ-томиъ сво-нмиъ

2-а стихира на
літії, 1-а син-
тагма
арк. 322

И-же на го-ре фла-вор-стѣ-и

3-я стихира на
літії, 1-а син-
тагма
арк. 322 зв.

И-же преж - де солн-ца светъ хрис-тосъ

Структурні арки трапляються не тільки у середині мікроциклів свята Преображення, але й між окремими мікроциклами і навіть розділами чинопослідування (між Малою вечірнею та Всенічним бдінням).

Порівняльний аналіз мікроциклів богослужіння доводить, що ініціальний мікроцикл стихир на «Господи, возвах» Великої вечірні містить змістовно-співочі паралелі із заключним мікроциклом служби – стихирами на хваліте Утрені. Дослідження двох крайніх мікроциклів Всенічного бдіння дозволило виявити високий ступінь їх спільності на духовно-змістовому та невменно-співочому рівні, що досягається завдяки **єдиній гласовій сфері** – рядові піснеспіву названих мікроциклів розспівуються на 4-й глас.

В окремих випадках використання єдиного комплексу музичного матеріалу та багаторазова повторність одних і тих самих поспівок у вказаних мікроциклах створює «художні скріпи» (термін Д. Лихачова), які пов'язують між собою як окремі розділи піснеспівів, так і крайні частини Всенічного бдіння.

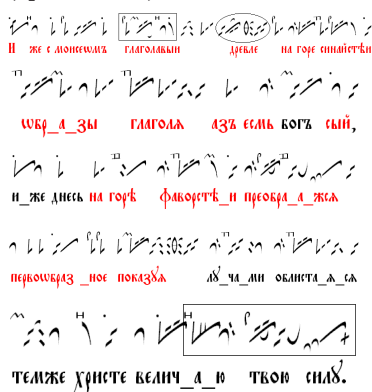
Говорячи про композиційно-структурні особливості співочого циклу Преображення, важливо розглянути розділ вечірнього богослужіння, який передує Всенічному бдінню та називається **Мала вечірня**⁷.

⁷ Виникнення Малої вечірні дослідники відносять до часу формування Єрусалимського уставу, тобто до XII–XIII століття, коли відбулося з'єднання різних елементів – до стандартного Єрусалимського бдіння додалась вечірня з уставів Малої Азії, в результаті чого напередодні святкових днів виявилось цілих дві вечірні – Мала (окремо ввечері до заходу сонця, як у Малій Азії)

У гімнографічних текстах Малої вечірні така експозиція основних образів, які набувають подальшого та яскравішого розвитку у чинопослідуванні Всенічного бдіння.

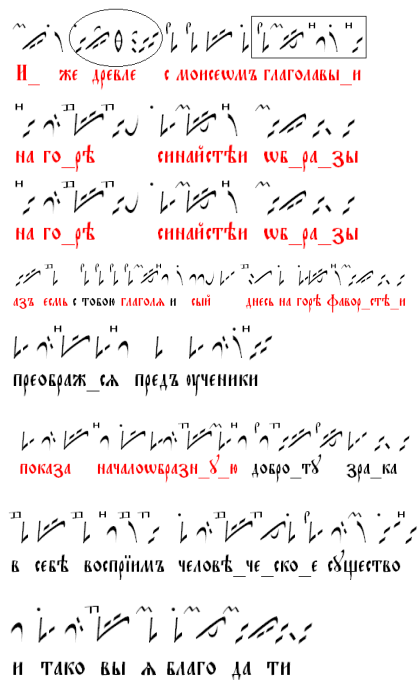
Так, перша стихира на «Господи, возвах» 1-го гласу Малої вечірні з'являється у чині Великої вечірні як першої стихирі на стиховні того ж самого гласу у більш розвинутому вигляді. Звернемося до одного з позначкових списків другої половини XVII століття – РНБ, Кир.-Бел. 666/923:

1-а стихира на «Господи, возвах» Малої вечірні, глас 1 (арк. 103 зв.)



II же є монгомаѣ глаголавыи древле на горѣ сннайетѣи
 въ_ра_зы глагола азъ есмь богъ сый,
 и же днесь на горѣ фаворетѣ_и превра_а жеа
 первоуказ_ное показѣа азъ_чи_ли обшита_а_са
 тележе христе велич_а_ю твою силѣ.

1-а стихира на стиховні Всенічного бдіння, глас 1 (арк. 109)



II же древле є монгомаѣ глаголавыи
 на го_рѣ сннайетѣи въ_ра_зы
 на го_рѣ сннайетѣи въ_ра_зы
 азъ есмь є тобою глагола и сый днесь на горѣ фавор_етѣ_и
 превображ_са предъ ученикии
 показа началовъризи_х_и добро_тѣ зра_ка
 в себѣ воспринимъ человек_че_ско_е сщцество
 и тако_вы_а благо_да_ти

^{та} Велика (у складі бдіння, яке належить служити вночі) [20, с. 480; 12, с. 74]. У богослужбову практику Давньої Русі чин Малої вечірні увійшов разом з прийняттям Єрусалимського уставу, поширення якого здійснювалось з кінця XIII та приблизно до середини XV віку [20, с. 480; 22, с. 90].



Виділені поетичні ділянки тексту дозволяють побачити спільність між вербальним змістом стихир. У вказаних піснеспівах використовується прийом паралелізму між образами Старого та Нового завітів: старозавітна поява Бога на горі Синай, де були вручені Скрижалі Завіту пророку Мойсею (Исх. 24:12-18), зіставляється з новозавітною подією Преображення на горі Фавор.

Єдина гласова сфера сприяє виникненню і співочих взаємозв'язків між стихирами. Проте порівняно з вербальним складником інтонаційна спорідненість виражена менш яскраво: на початку піснеспівів використовується одна й та ж сама фіта «Поводная», яка маркірує в обох випадках лексему «ДРЕВЛЕ» (у прикладі виділено овалами), практично ідентично розспівується слово «ГЛАГОЛЫВН», а також співпадає співоча інтерпретація закінчення стихир (виділено прямокутниками).

Таким чином, тут реалізується структурний зв'язок на декількох рівнях: між різними розділами служби (Мала вечірня та Велика вечірня), мікроциклами («Господи, возвах» та на стиховні) та між вербальним і інтонаційно-графічним складниками.

Висновки статті дозволяють стверджувати, що наведені нами засоби організації преображенського співочого циклу є прикладом складної, багатогранної, високодуховної традиції давньоруського церковно-співочого мистецтва, де кожний елемент, з одного боку, підпорядкований середньовічним канонічним нормам, а з іншого – розкриває самотутні та індивідуальні риси сакральної події Преображення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексева Г.В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток : Дальнаука, 1996. 380 с.

2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва : Московская Патриархия, 1990. 1376 с.

3. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград : Музыка, 1972. 423 с.

4. Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. Москва : Ладомир, 2009. 633 с.

5. Вознесенский И., прот. Осмогласные роспевы трех последних веков Православной русской церкви. Болгарский роспев или напевы на «Бог Господь» Юго-Западной Православной церкви. Киев : тип. С. Кульженко, 1891. Вып. 2. 96 с.

6. Егорова М.С., Кручинина А.Н. Древнерусская гимнография и знаменный роспев как искусство канонического типа: лекция по дисциплине «Поэтика гимнографии и древнерусского певческого искусства» : учебное пособие для образовательной программы «Древнерусское певческое искусство» (бакалавриат). Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2016. 32 с.

7. Егорова М.С., Кручинина А.Н. Евангелие и древнерусское песнопение (интертекст в средневековой культуре): учебное пособие по дисциплине «Поэтика гимнографии и древнерусского певческого искусства» для образовательной программы «Древнерусское певческое искусство» (бакалавриат). Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2018. 124 с.

8. Ефимова И.В. Источниковедение древнерусского певческого искусства : учебное пособие. Красноярск : Красноярский гос. ин-т искусств, 1999. 130 с.

9. Ефимова И.В. Логос и мелос в знаменном роспеве : монография. Красноярск : Печатный двор, 2008. 235 с.

10. Каплун Т.М. Роль осмогласья в російській співочій культурі другої половини XVII–XVIII століть (на прикладі грецького розспіву). *Теоретичні та практичні питання культурології* : збірник наукових статей / ред.-упоряд. Мартинюк Т.В. Мелітополь : Видавництво «Мелітополь», 2005. Вип. XVIII. С. 18–28.

11. Карастоянов Б.П. Попевки знаменного роспева. По материалам певческой книги Праздники, новая истинноречная редакция. Рукопись конца XVII в., Москва, ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41. Вена, 2015. 456 с.

12. Красовицкая М.С. Литургика. Москва : Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 2007. 304 с.

13. Кручинина А.Н. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века. *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)* / Сост. Н.Б. Захарына, А.Н. Кручинина. Санкт-Петербург : «Ut», 2002. С. 46–150.

14. Лозовая И.Е. О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии. *Актуальные проблемы изуче-*

ния церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д.В. Разумовского) : материалы международной научной конференции, 12–16 мая 2009 г. *Гимнология*. Москва : Моск. конс., 2011. В. 6. С. 344–359.

15. Мартынов В.И. История богослужебного пения : учебное пособие. Москва : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.

16. Металлов В., прот. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по глаговым попевкам. Москва : Синод. типография, 1899. 92 с.

17. Мищенко І.М. Музично-стилістичні особливості розвитку візантійської, слов'яно-руської та української монодії (на матеріалі самогласних стихир Преображення) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Львів, 2019. 276 с.

18. Разумовский Д., прот. Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения). Москва : тип. Т. Рис, 1867. 264 с.

19. Рамазанова Н.В. Музыкальная драматургия певческого цикла (на примере цикла Михаилу Черниговскому и боярину его Федору) : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Ленинград, 1987. 165 с.

20. Скабалланович М.Н. Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Москва : Сретенский монастырь, 2004. 816 с.

21. Смоленский С. О собрании древнерусских певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения: краткое предварительное сообщение. Москва, 1899. 40 с.

22. Спасский Ф.Г. Русское литургическое творчество. Москва : Издательский совет Русской Православной Церкви, 2008. 544 с.

23. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. Москва : Советский композитор, 1971. 624 с.

24. Шангина О.В. Евангельское чтение и славник Преображению Господню. *Древнерусское песнопение. Пути во времени* / Сост. А.Н. Кручинина, Н.В. Рамазанова. Санкт-Петербург : Из-во Политехн. ун-та, 2011. Вып. 5. С. 77–93.

25. Шангина О.В. Песнопения на «Слава, и ныне» в чинопоследовании Преображения Господня. Источники. Текстология. Поэтика. (На материале русских нотированных рукописей XII – начала XVIII веков) : Дипломная работа. Санкт-Петербург, 2013. 189 с.

REFERENCES

1. Alekseeva, G.V. (1996). Problems of adaptation Byzantine singing in Old Russia. Vladivostok: Dalnauka [in Russian].
2. Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. (1990). Moscow : Moskow Patriarchy [in Russian].
3. Brazhnikov, M.V. (1972). Old Russian theory of music. On handwritten materials of XV–XVIII centuries. Leningrad: Music [in Russian].

4. Bychkov, V.V. (2009). Icon Phenomenon: History. Theology. Aesthetics. Art. Moscow: Ladomir [in Russian].

5. Voznesenskij, I. (1891). Eight-tone chanting of the last three centuries of the Russian Orthodox Church. Bulgarian chants of “Bog Gospod” of the Southwestern Orthodox Church. Kyiv : tip. S. Kul’zhenko [in Russian].

6. Egorova, M.S., Kruchinina, A.N. (2016). Old Russian hymnography and znamenny chant as canonical art. Sankt-Peterburg : Skifiya-print [in Russian].

7. Egorova, M.S., Kruchinina, A.N. (2018). Gospel and Old Russian chant (intertext in mediaval culture). Sankt-Peterburg : Skifiya-print [in Russian].

8. Efimova, I.V. (1999). Source study of ancient Russian singing art. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk state institute of arts [in Russian].

9. Efimova, I.V. (2008). Logos and melos of znamenny chant. Krasnoyarsk: Printing yard [in Russian].

10. Kaplun, T.M. (2005). The role became clear in the singing culture of the second half of the XVII–XVIII centuries (on the example of Greek singing). *Theoretical and practical issues of culturology*. Melitopol: Melitopol Publishing House, 2005. Issue. XVIII. Pp. 18–28 [in Ukrainian].

11. Karastoyanov, B.P. (2015). Popevkas of znamenny chant. Based of the materials of singing book Holidays, a new true-verbal edition. Manuscript os the end of the 17th century, Moscow, SHM, Synodal singing collections No. 41. Vienna [in Russian].

12. Krasovitskaya, M.S. (2007). Liturgics. Moscow: Orthodox St. Theological Institute [in Russian].

13. Kruchinina, A.N. (2018). Popevkas of znamenny chant in russian musical theory of the 17th century. *Singing heritage of Old Russia (history, theory, aesthetics)*. Sankt-Peterburg: “Ut” [in Russian].

14. Lozovaya, I.E. (2011). On the context of the concepts of “tone” and “mode” in the context of the theory of Old Russian monody. *Actual problems of the study of church singing art: science and practice*. Moscow: Moscow State conservatory [in Russian].

15. Martynov, V.I. (1994). History of liturgical singing: Textbook. Moscow: RIO Federal Archives; Russian lights [in Russian].

16. Metallov, V. (1899). Eight-tone chanting of znamenny chant. The experience of the guide to the study of eight-tone chanting of znamenny chant. Moscow: Synodal printing house [in Russian].

17. Mischenko, I.M. (2019). Musical and stylistic features of the development of Byzantine, Slavic-Russian and Ukrainian monody (based on self-voiced verses of the Transfiguration) [in Ukrainian].

18. Razumovsky, D. (1867). Church singing in Russia (experience of historical and technical presentation). Moscow: printing house of T. Rys [in Russian].

19. Ramazanova, N.V. (1987). Musical dramaturgy cycle (on the example of the cycle to Michail Chernigovsky and his boyar Fyodor). Leningrad [in Russian].

20. Skaballanovich, M.N. (2004). Explanatory Typicon. Moscow: Sretensky monastery [in Russian].

21. Smolensky, S. (1899). On the collection of Russian singing manuscripts at the Moscow synodal school of church singing. Moscow [in Russian].

22. Spassky, F.G. (2008). Russian liturgical creativity. Moscow: Publishing council of the Russian Orthodox Church [in Russian].

23. Uspensky, N.D. (1971). Old Russian singing art. Moscow: Soviet composer [in Russian].

24. Shangina, O.V. (2011). Gospel reading and glorification of the Transfiguration. *Old Russian chant. Paths in time*. Sankt-Peterburg: Polytechnic University press [in Russian].

25. Shangina, O.V. (2013). Chants of “*Slava, i nyne*” in the order of the Transfiguration. Sources. The text. Poetics (by material of Russian notated manuscripts XII–XVIII centuries). Sankt-Peterburg [in Russian].

УДК 78.07(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-6>**Лю Веньшу**

ORCID: 0000-0002-8768-5051

аспірантка

Харківської державної академії культури

melody1833shu@gmail.com

«REQUIEM НА ЛАТИНСЬКІ КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ ДЛЯ ДЕВ'ЯТИ ВИКОНАВЦІВ» ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ ТРАКТОВКИ ЖАНРУ

Мета роботи полягає у виявленні особливостей авторського трактування жанру реквієму в творі Володимира Рунчака «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» через здійснення жанрово-стильового аналізу твору. *Методологія дослідження* спирається насамперед на методи музично-теоретичного аналізу (зокрема, методи жанрового і стильового аналізу, аналізу елементів музичної мови, інтерпретації художнього змісту), а також на загальні методи структурно-системного аналізу, виокремлення й узагальнення. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що твір відомого українського композитора Володимира Рунчака «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» уперше в музикознавчому просторі отримав аналітичне осмислення з точки зору його жанрово-стильового наповнення й особливостей композиційного втілення. **Висновки.** Звертаючись до написання реквієму, автор свідомо відмовляється від традиційних для цього жанру великих виконавських формацій та вибирає для свого твору виражальні засоби саме камерно-вокального квінтету. У цьому випадку разом із солістами-вокалістами вибраний інструментальний склад (струнний квартет, фортепіано, флейта, кларнет) стає свого роду прототипом симфонічного оркестру та в творчому переломленні автору виявляється повністю спроможним щодо вирішення художніх завдань, необхідних для побудови масштабної музичної драматургії, що передбачає такий жанр. Композитор у своєму творі розширює ідейний складник реквієму, відходячи від традиційно-жанрового спрямування (у вигляді присвяти конкретній померлій особі) та обертаючи більш сміливі й концептуальні смислові маркери, про що свідчить літературний епіграф до твору. Формуючи драматургічну концепцію свого реквієму, В. Рунчак не відходить далеко від типових зразків, притаманних традиційному жанру, але разом з тим проявляє й певну свободу і у процесі компоновки частин між собою, і у виборі образно-емоційного навантаження частин порівняно з жанровими орієнтирами традиційного реквієму.

Авторський мовно-стильовий комплекс, що будується на основі та з використанням як необарокових музично-мовних елементів і стильових рис (поліфонічні прийоми, риторичні фігури, інтонаційні, гармонічні й фактурні стилізації і алюзії та ін.), так і широкого загалу прийомів і компонентів сучасного композиторського письма (алеаторні прийоми, сонорика, розширена гармонія, кластери й ін.), виявляється доволі цікавим і художньо обґрунтованим, що вельми актуалізує старовинний жанровий концепт у нових художніх умовах.

Ключові слова: композиторська творчість, музика Володимира Рунчака, жанр реквієму, композиційні особливості, мовно-стильові компоненти.

Liu Wenshu, Postgraduate Student of the Kharkiv State Academy of Culture

“Requiem for Latin canonical texts for nine performers” by Volodymyr Runchak: peculiarities of the genre interpretation

Research objective of the work is to identify the peculiarities of the author's interpretation of the requiem genre in the work of Volodymyr Runchak “Requiem for Latin canonical texts for nine performers” through the implementation of genre-style analysis of the work. The research **methodology** is based primarily on methods of music-theoretical analysis (including methods of genre and stylistic analysis, analysis of elements of musical language, interpretation of artistic content), as well as general methods of structural-system analysis, separation and generalization. **The scientific novelty** of the work is that the work of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak “Requiem for Latin canonical texts for nine performers” for the first time in the musicological space received analytical thinking in terms of its genre and style and compositional embodiment. **Conclusions.** Turning to writing a requiem, the author deliberately abandons the traditional for this genre of large performing formations and chooses for his work means of expression of the chamber-vocal type. In this case, together with the soloists-vocalists, the chosen instrumental composition (string quartet, piano, flute, clarinet) becomes a kind of prototype of a symphony orchestra and in the creative refraction of the author is fully capable of solving artistic problems needed to build large-scale musical dram. provides such a genre. The composer in his work expands the ideological component of the requiem, moving away from the traditional genre direction (in the form of dedication to a particular deceased person) and turning more capacious and conceptual semantic markers, as evidenced by the literary epigraph to the work. Forming the dramaturgical concept of his requiem, V. Runchak does not deviate far from the typical patterns inherent in the traditional genre, but, at the same time, shows some freedom in the process of arranging parts among themselves, and in choosing the image and emotional load of parts compared to genre landmarks of the traditional requiem. Author's linguistic and stylistic complex, built on the basis of and using both neo-baroque musical and linguistic elements and stylistic features (polyphonic techniques, rhetorical figures, intonation, harmonic and textural stylizations and allusions, etc.) and a wide range of techniques and

components of modern composer's writing (aleatory techniques, sonorics, expanded harmony, clusters, etc.) is quite interesting and artistically sound, which very much actualizes the ancient genre concept in the new artistic conditions.

Key words: *compositional work, music by Volodymyr Runchak, requiem genre, compositional features, linguistic and stylistic components.*

Актуальність теми дослідження. Музична творчість відомого українського композитора Володимира Рунчака, яка являє собою найкращі здобутки сучасного музичного мистецтва України, нині перебуває у фокусі заслуженої уваги музичних критиків і дослідників-музикознавців. Творчий доробок композитора, що представлений великою кількістю різноманітних за жанровим спрямуванням творів, виділяється сміливими експериментами в галузі композиторських технологій, жанрових рішень і композиційних форм та разом із тим підкупає щирою емоційністю, глибиною образного змісту, драматургічним динамізмом і високою художньою довершеністю. Яскравим масивом багатоманітного творчого портфоліо композитора виявляється ціла низка творів камерно-вокального жанру, яка порівняно з іншими композиціями автора здебільшого залишається в тіні сучасної наукової аналітики. Це, своєю чергою, вельми актуалізує музикознавчі дослідження цього шару музичної творчості композитора, в якому особливо виділяється масштабний і концептуальний твір «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців». Крім того, вельми актуальним є і звернення до творчості сучасних українських композиторів досліджень молодих музикознавців з Китайської Народної Республіки (якою і є авторка цієї роботи), що сприяє подальшому позитивному розвитку сучасного міжкультурного діалогу між країнами, посиленню гуманітарної глобалізації у світі.

Мета дослідження, здійсненого в цій статті, фокусується на виявленні особливостей авторського трактування жанру реквієму в творчості Володимира Рунчака через розгляд жанрово-стильової специфіки його твору «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців».

Наукова новизна. Вперше в музикознавчому просторі твір відомого українського композитора Володимира Рунчака «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» отримав аналітичне осмислення з точки зору його жанрово-стильового й образного наповнення, особливостей

композиційного втілення тощо, що дало змогу виявити маркери авторської інтерпретації жанру реквієму.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, реквієм – це різновид католицької церковної меси, який від свого початку залучався у заупокійному богослужінні та відрізнявся саме скорботним, жалобним характером (*Missa pro defunctis*). Реквієм (від латинської *requies* – «спокій», «упокоєння») бере свою назву від початкових слів інтроїта «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Спокій вічний даруй їм Господи»), якими раніше відкривалася традиційна заупокійна григоріанська меса монодичного типу. Як і звичайна меса реквієм у перші часи свого існування будувався на основі мелодій григоріанського хоралу, тобто він був одноголосним та не передбачав інструментального супроводу [3, с. 594].

Пізніше, починаючи з барокової доби, до реквієму починають звертатися професійні композитори, що призвело до появи так званого композиторського реквієму – високого жанру концертної духовної музики, наближеного до траурної ораторії. Залучення латиномовного канонічного тексту для своїх творів (реквіємів) багатьма видатними композиторами упродовж декількох століть є своєрідною традицією, спрямованою на актуалізацію латинської мови, яка традиційно використовувалася в католицькій церкві у процесі богослужіння.

Повна католицька меса і власне реквієм за своєю структурою є подібними, але дещо відрізняються. Так, упорядкованість музичних частин меси в римсько-католицькому ритуалі, яка встоялася ще у XIV столітті, передбачає таку послідовність: «інтроїт *Requiem aeternam*, *Kyrie*, градуал *Requiem aeternam*, замість алілуї – трактус *Absolve Domine* та секвенція *Dies irea*, офферторій *Domine Jesus Christe, Sanctus, Agnus Dei*, коммуну *Lux aeterna*, респонсорій *Libera me, Domine*» [4, с. 457]. У традиційному ж реквіємі не використовуються такі частини, як *Gloria* («Слава») і *Credo* («Вірую»). А замість них додаються інші, а саме: *Requiem* (на початку твору), далі – *Dies Irea* («День гніву»), *Tuba mirum* («Чудова труба»), *Lacrimosa* («Слізна»), *Ofertorio* («Приношення дарів»), *lux aeterna* («Вічний світ») [5, с. 33].

Свій реквієм Володимир Рунчак створив у 1990 році, тобто у тридцятирічному віці. У світовій практиці більшість композиторів, які зверталися у власній творчості до цього

монументального жанру з доволі серйозною тематикою, перебували здебільшого вже у досить зрілому віці. Незважаючи на відносну молодість В. Рунчака на той час, його реквієм відбувся як повноцінний, досконалий і високохудожній циклічний твір, що підтверджує його подальша виконавська доля. Вже менше ніж через рік після своєї появи реквієм композитора прозвучав у його авторському концерті в м. Луцьку (Міський будинок культури) у виконанні Камерного ансамблю солістів України «Київська камерата», про що свідчить перелік проведених авторських концертів з програмами, поданий у монографії А. Сташевського [5, с. 142].

Можемо виділити декілька чинників, що сприяли успішному створенню цієї композиції молодим автором. По-перше, це високий ступінь релігійності композитора, який неодноразово зізнавався про це у своїх інтерв'ю. Від самого початку у своїй творчості він не оминав духовно-релігійну тематику та вже до написання Реквієму мав у своєму доробку цілу низку подібних творів, написаних у різних жанрах, одним з яких стала “Messa da Requiem” для баяна. За словами митця, «...”Messa da Requiem” була написана ще у 1982 році, де йшли просто тексти, за які тоді я мав великі неприємності в консерваторії. І потім пішло дуже багато творів, які пов'язані з духовністю, з канонам, з релігійністю. І це для мене не було якимось «покликом» часу, це було якесь надзвичайне відкриття, що я ще у 1979 році звернувся у своїй творчості до Бога, а в тридцять років написав повний Requiem» [6, с. 163].

По-друге, Володимир Рунчак, хоч і розпочав створення реквієму у молодому віці, але будучи вже досить зрілою і високодуховною особистістю, яка у своєму житті пережила не одне потрясіння (про що свідчить у своїй роботі А. Сташевський, спираючись на власні бесіди й інтерв'ю з композитором) [5, с. 22]. І саме такий емоційно-психологічний досвід як не найкраще сприяє втіленню тих глибоких почуттів і переживань, яких вимагає музична канва власне жанру реквієму.

По-третє, молодий автор реквієму Володимир Рунчак на той час уже отримав публічне визнання як композитор, музика якого систематично виконувалася (у тому числі й відомими музикантами), а його творчий доробок уже налічував близько трьох десятків різноманітних за жанрами творів, включаючи оперу, ораторію та декілька симфоній. Саме цей чинник, тобто професійна зрілість і значний композиторський досвід

автора стали тим міцним технологічним фундаментом, на якому змогли творчо й переконливо втілитися високі художні ідеї й оригінальна драматургічна концепція такого масштабного жанру, яким власне і є реквієм.

У подальшій своїй творчості, а саме у 2004 році, композитор вдруге звернувся до свого реквієму та здійснив переробку матеріалу. Друга редакція вже передбачала не камерний варіант, а симфонічний, тобто Реквієм для двох солістів та симфонічного оркестру. Разом із тим ця нова редакція отримала і деякі текстові зміни, що дає підстави вважати її окремим варіантом цього твору. Камерна ж версія, яка до появи нової вдало існувала в музично-виконавському просторі майже п'ятнадцять років, і нині залишається репертуарно затребуваною та продовжує виконуватися в камерних концертах на різних сценах і концертних майданчиках.

Як бачимо, В. Рунчак, звертаючись до жанру реквієму, від початку відмовляється від великих виконавських формацій, властивих традиціям цього жанру (хор, оркестр), та спрямовує свій творчій пошук саме в лоно виражальних засобів камерно-вокального складу. Солістами композитор вибирає два контрастні голоси, тобто сопрано (жіночий) і баритон (чоловічий). Склад інструментального ансамблю композитор визначає у кількості семи музикантів: дві скрипки, альт, віолончель, фортепіано, флейта, кларнет. Можемо припустити, що такий формат інструментального супроводу автором було визначено з метою забезпечення певних художніх завдань, необхідних для здійснення фундаментальної музичної драматургії (що передбачає власне цей жанр) камерно-інструментальними, більш лаконічними засобами.

Отже, завдання забезпечення основних функцій оркестрової фактури тут лягає на струнний квартет (скрипка 1-а, скрипка 2-га, альт, віолончель). Окремі інструментально-сольні компоненти (тематичні, другорядного плану, різноманітні каденції тощо) музичної тканини необхідно було надати яскравим за тембрикою, виразним й експресивним мелодичним інструментам, але таким, що знаходяться зі струнними в звуковому паритеті з точки зору загальної гучності й динамічних можливостей та не перекривають їх. Саме такими інструментами виявилися високі духові — флейта і кларнет. Фортепіано ж, універсальний і багатогранний за своїми виражальними властивостями інструмент, окрім

утримання самостійних тематичних і розробкових елементів, має підсилювати квазіоркестр та збагачувати звучання не лише тембрально, а й функціонально (басово-остинатні лінії, гармонічні фігурації, підкреслення компонентів метроритміки та ін.). В цих умовах і поставлених завданнях вибрана інструментальна група виявляється доволі компактною і разом із тим повністю спроможною за своїм художньо-виражальним потенціалом до втілення таких масштабних драматургічних конструкцій, якою власне і є композиційна форма повного Реквієму.

Відкриває твір літературний епіграф, що міститься на титульній сторінці партитури, який представлено короткими рядками з поезії видатної української поетеси Ліни Костенко, зокрема з її вірша «Тінь Сізіфа»: «Вже краще йти до Бога пасти вівці, ніж на Вкраїні камінь цей тягти». Саме ці рядки, а точніше закладений у них зміст, можемо трактувати як магістральний смисловий ідейно-образний посил, що пронизує всю драматургічну й емоційно-психологічну канву цього твору. Адже, попри головну рису цього жанру (тобто присвята пам'яті померлого), композитор не конкретизує саме кому присвячено цей реквієм, а фокусує нас на образ та пов'язану з ним ідею, що криються в цьому лаконічному літературному епіграфі.

Отже, спробуємо розібратися у семантиці вибраних автором реквієму цих поетичних строф як ідейного прологу до свого твору, звернувшись до самого вірша. Як відзначають літературні критики, у цьому вірші його авторка «...символічно називає долю й працю поета сізіфовою. Молоді мандрівники, які пішли у гори, – це подряпані Сізіфи, які тягнуть вгору камінь-рюкзаки. <...> Ім'я Сізіфа переноситься на долю самого автора, його камінь, який скочується у прірву, набуває символічного значення важкої роботи поета, чия праця, на перший погляд, є безрезультатною» [7, с. 266].

З іншого боку, авторка цього тексту не лише персоніфікує ідею сізіфової праці, пов'язуючи її з роботою поета, а й узагальнює її, переміщуючи на долю всього народу: «Камінь у контексті цього вірша – це також символ безрезультатних зусиль українців, які не можуть, навіть важко працюючи, подолати злидні. Думки про це поетеса висловлює від імені Сізіфа, тінь якого бачить у горах» [7, с. 266].

Таким чином, смислові маркери, закладені у вибраному В. Рунчаком епіграфі до свого реквієму, можемо

«розшифрувати» як: а) присвячення всім митцям (минулого і сучасності), які творили справжнє високе мистецтво, ідеї якого не завжди знаходять відгук у суспільстві; б) присвячення усім чесним і безкорисливим громадянам, які своєю невтомною працею намагалися покращити свою країну; в) спираючись на основну тематику жанру реквієму (вшанування померлих) – присвячення усім героям (воїнам і мирним громадянам), хто в різні часи боровся за свою країну, її незалежність і гідність.

Такий збиральний образ-присвята виявляється дещо узагальнено-універсалізованим. А з іншого боку, почасти контрастує з жанровими атрибутами традиційного реквієму (жанрові назви частин, канонічний релігійний латиномовний текст), що в принципі не протирічить концептуальним засадам жанру, а лише розширює їх.

Структуру свого реквієму композитор формує з шести розділів, окремі з яких формуються з декількох номерів, а саме: I. *Introitus (Requiem aeternam)*; II. *Kyrie et sequentia (Kyrie eleison. Dies irea. Tuba mirum. Recordare, Jesu pie. Confutatis maledictus. Lacrimosa dies illa)*; III. *Ofertorium (Domine Jesu Christe. Hostias et preces)*; IV. *Sanctus (Sanctus dominus deus sabaoth. Benedictus)*; V. *Agnus dei (Agnus dei)*; VI. *Libera me (Libera me. Requiem aeternam)*. Як ми бачимо, композитор, формуючи драматургічну концепцію свого реквієму, не відходить далеко від типових зразків, притаманних традиційному жанру, проявляючи разом із тим певну свободу у процесі компоновки частин між собою. Як відомо, сучасні композитори та їхні попередники, що зверталися до жанру реквієму, також індивідуально підходили до формування загального композиційного каркасу такого циклу, знов-таки на основі наявних у традиційній літургії певних жанрових прототипів (частин реквієму). Такі прояви індивідуалізованого трактування реквіємної драматургії не складно побачити в творчості видатних майстрів останніх двох століть, зокрема в творах Г. Берліоза, І. Стравінського, Б. Бріттена, К. Пендеревського, Д. Лігеті та ін. Не винятком у цьому аспекті виявляється й авторське бачення В. Рунчака.

Перший розділ *“Introitus”* (вступ) вміщує у собі лише одну частину – *“Requiem aeternam”*. Інтроїт відразу вводить слухача в основний образно-психологічний стан реквієму, характерний скорботою, сум’яттям, тривогою. Дуже повільний темп

(*Pacato molto. Largo*) і тиха звучність (у межах *pp – p*) сприяють зазначеному характеру і супроводжують його протягом усієї частини.

Другий розділ реквієму – “*Kyrie et sequentia*” являє собою мініцикл із шести номерів, а саме: *Kyrie eleison, Dies irea, Tuba mirum. Recordare, Jesu pie. Confutatis maledictus, Lacrimosa dies illa*. Перший номер цього розділу, тобто “*Kyrie eleison*”, в євангельській традиції уособлює молитовне прохання Господа про помилування (“*Kyrie eleison. Christe eleison*” – «Господи, помилуй. Христе, помилуй»). У своїй ремарці композитор доволі повільний темп конкретизує певною характерною установкою – містично (*Largo mistico*). Увесь цей номер композитор вибудовує практично повністю інструментальними засобами. Вокальна партія сопрано задіяна лише двічі у вигляді коротких реплік-прохань, що подаються у пів голосу, майже пошепки та словами “*Kyrie eleison, Christe eleison*”.

Наступний номер розділу – “*Dies irea*”, згідно з Євангелієм, розповідає про наближення кінця світу і судного дня. З точки зору ідейно-жанрової концепції версія «Гнівного дня» у В. Рунчака не відрізняється від канонічних шаблонів і залишається у межах традиційних трактовок (інша справа – стилістика вислову, музична мова, виражальні засоби). В програмній концепції В. Рунчака цей номер виявляється доволі коротким (звучить близько однієї хвилини), але досить потужним і насиченим за викладом та є в загальній драматургії циклу одним з кульмінаційних його гребнів.

Мелодія основної теми, що доручена сопрано, будується на секундових інтонаціях, що не сприяє ладово-тональній стійкості. Вона вступає на високій звучності (*f*) з вимогою співати а *rispo voce* (у повний голос), створюючи заклично-грізний, навіть гнівливий характер. Загалом же музична тканина номера є доволі строкатою і насиченою, і не в останню чергу за рахунок безлічі всіляких інструментальних вставок, підголосків, реплік й ін. Загальний емоційно-психологічний тонус номера витриманий у градаціях страху, навіть жаху, лиха, що наближається тощо.

Номер “*Tuba mirum*” наступає без будь-якої цезури, тобто він є повністю ув’язаним з попереднім номером єдиною драматургією канвою. Канонічний текст розкриває ідейний зміст і настрої цього номера, які криються у демонстрації образу «грізного сигналу труби». Цей образ закладає усіх

людей (і живих, і мертвих) постати перед страшним судом. Традиційні трактування розділу “Tuba mirum”, що здебільшого склалися в драматургічних концептах реквіємів класико-романтичної доби, передбачають музичні образи не пов’язані із жахом і страхіттями, а навпаки в них культивується ідея віри у справедливість Судді та в його милосердя. Таким, наприклад (за визначенням І. Гивенталь та Л. Щукиної-Гингольд), є Реквієм В.А. Моцарта [2, с. 464]). Ця ідея також знаходить місце і в реквіємі В. Рунчака, хоча загальний характер музичного вислову в «тубі» є не надто позбавленим драматизму і напруги.

Наступний номер – “*Recordare, Jesu pie*” – за каноном зображує звернення до Всевишнього і благання його про пощаду. На відміну від типових трактовок образу “*Recordare*”, що представлені в творах багатьох композиторів-класиків (зокрема, у В.А. Моцарта) та які здебільшого характеризуються світлою лірикою, цей номер у Реквіємі Володимира Рунчака, навпаки, представлено з підвищеною емоційною напругою. Залишаючись у попередній високій загальній звучності, автор для цієї частини ще більше зрушує і так доволі швидкий темп: *Piu mosso, rapido* (більш рухливо, прискорено).

Загальний образний стрій номера сповнений глибоких психологічних переживань, страху й драматизму. Він проходить майже в одному емоційному зрізі з двома попередніми номерами і, як уже говорилося, є далеким від типових підходів створення почуттєвої аури *Recordare* (благання), властивих реквіємам інших композиторів. Вірогідно, В. Рунчак, передавши в цьому номері моління Господа про помилування людини саме в такому емоційному ракурсі, вбачав у ній дуже значну ступінь гріховності.

Відразу ж без паузи (*attaca subito*) настає наступний номер “*Confutatis maledictus*”. За своєю семантикою в реквіємній драматургії номер *Confutatis* відображає оповідання про муки грішників у пеклі. За рівнем драматизму і загального напруження цей номер, безумовно, є головною кульмінацією усєї частини та однією з найважливіших кульмінаційних точок усього реквієму. В ньому також найбільш відображається процес симфонізації камерного ансамблю та його виражальних засобів. Загальний характер музики у “*Confutatis*” повністю відповідає змістовому складнику цього номера і передає найвищі градації негативних переживань, зокрема відчуття

повного жайття, панічної екзальтації, провалу у безодню, моторошного передчуття смерті, кінця усього...

Раптовий обрив на піці граничного звукового хаосу і нетривала пауза готують вступ наступного номеру “*Lacrimosa dies illa*”, який символізує слізну розраду, смирення й прийняття смерті. “*Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla. Judicandus homo reus. Huic ergo parce, Dies, Pie Jesu Domine. Dona eis requiem. Amen*”. («В той слізний день, Коли з праху повстане людина, Щоб постати перед судом, Помилуй її, Боже, Милостивий Господи Ісусе, Дай їм спокій. Амінь»).

Закономірно повільний темп (*Adagio mesto*) і тиха звучність відкривають музичний виклад номера. Падаючі краплі сліз композитор передає оригінальним засобом – піцикато по струнах фортепіано на тлі рівно-силабічного (без вібрації) звучання педалі у струнних. Секвенційний розвиток теми, піднімаючись щоразу все вище й вище також поступово отримує й усе більшу експресивну й динамічну напругу та призводить до емоційного підйому, що фактично виходить за межі жанрового прототипу *Lacrimosa* та характеризується скандованим голосінням на більш гучній динаміці. Багаторазове екзальтовано-кричуще причитання заклик “*Amen*” (амінь) на тривалому наростанні драматизму й ущільненні інструментальної фактури призводить до масивної кульмінаційної точки у вигляді міцного широкотеситурного сфорцандованого кластерного удару у фортепіано з довгим поступовим затуханням із залученням педалі.

Таку динаміку образно-емоційної трансформації в “*Lacrimosa*” від піднесено-печальної на початку й до скорботно-драматичної перед кульмінацією можна трактувати як поступове наближення людського відчуття безповоротного відходу у світ інший. Масивний же кластер – безпосередньо як момент погребіння, а подальші стихаючі стони духових – як поступове заспокоєння і смирення.

Наступний, третій розділ реквієму “*Offertorium*” («*Оферторій*»), як і належить католицькій традиції, присвячено ідеї збирання й приношення дарів. У структурі авторського реквієму В. Рунчака цей розділ складається з двох номерів (“*Domine Jesu Christe*” та “*Hostias et preces*”), які драматургічно тісно пов’язані між собою (інтонаційно, темпово, образно й ін.) та звучать без перерви (*attacca*) відкривається номером “*Domine Jesu Christe*”.

Дев'ятий номер циклу “*Hostias et preces*” загалом продовжує розвивати образно-емоційну ауру попереднього номера, але розпочинається несподіваним стрійним і благозвучним співом солістів-вокалістів у межах традиційної системи терцово-акордового упорядкування. Завершується номер багатоголосним алеаторно організованим «щебетанням» основної теми попереднього номера (*Domine Jesu Christe*) на пічкато у всіх струнних, тривало й поступово розчиняючись у тиші. Такий тематичний реверанс не лише створює певну аорчність в обрамленні цих двох номерів, а також на семантичному рівні все ще продовжує актуалізувати ідею Господнього прощення («...визволи душі всіх вірних...»).

Розділ IV “*Sanctus*” уводить слухача в зовсім іншу образно-психологічну сферу – доволі енергійну й піднесено-схвильовану. Він складається також із двох номерів: “*Sanctus dominus deus sabaoth*” і “*Benedictus*”, які є з’єднаними та фактично утворюють єдину драматургічно-композиційну платформу. Перший номер визначає не лише загальний настрій музики розділу, а і систему її засобів. А це – активний і доволі рухливий темп (*Vivo, con brivo* – швидко, з вогнем), динамічний і наскрізний розвиток, значні звукові градації, стрічковість письма, насиченість, іноді поліфонічність фактури й ін. На відміну від традиційного образу *Sanctus*, для якого більш характерними є гімнові риси (тобто урочистість, піднесеність, світлий настрій, адже в ньому йдеться про прославлення Всевишнього), в образній драматургії реквієму В. Рунчака домінують суворість, схвильованість, загальна напруга, навіть нервозність.

Другий номер цього розділу (тобто “*Benedictus*”) виростає безпосередньо на гребні руху попереднього та повністю зберігає коло його образно-емоційних характеристик. Більш того, ще одним об’єднавчим фактором виступає тема хорального співу із “*Sanctus*”, що проводиться кілька разів на різних фактурно-драматургічних і часових рівнях номера. Вона також сприяє інтонаційній єдності цих номерів. Як ми бачимо, В. Рунчак змінює і тут звичну для Бенедіктусу емоційно-образну ауру, залишаючи її у визначених межах (знов-таки власно) попереднього номера. Адже відомо, що в традиціях католицької меси *Benedictus* зазвичай демонструє спокійний, просвітлений і ліричний характер [1].

Наступний (V) розділ реквієму “*Agnus dei*” представлено одним єдиним (й однойменним) номером з доволі короткою тривалістю (близько півтори хвилини). Він оповідає про Агнця Божого (а це – ім'я Ісуса Христа згідно з Євангелієм від Іоанна), який приніс себе у жертву на Голгофі й тим самим спокутував усі людські гріхи. Спокійний оповідальний темп і співучий характер (*Doppio meno mosso, cantabile*) визначають врівноважену й безтурботну, але разом з тим з явно вираженою барвою скорботи емоційну площину номера. В музичному аспекті номер являє фактично два короткі солоспіви сопрано і баритона, що йдуть один за одним.

Завершальний (VI) розділ реквієму “*Libera me*” складається з двох невеличких номерів, перший з яких є однойменним до назви розділу (тобто “*Libera me*”). В ньому йдеться про молитву за померлих, яка здійснюється перед їхнім погребінням. У ній відбувається звернення до Всевишнього про помилування цих померлих на Страшному суді. Сміслові навантаження номера ясно простежується в його образно-емоційній площині. У В. Рунчака *Libera me* (звернення до Господа про помилування померлих) отримує досить напружений і драматичний характер та відходить далеко від спокійного смиренно-молитовного благання. Повернення і проведення музичної ідеї *Dies irae* в контексті цього номера можна трактувати як невідворотну суворість Страшного суду, де помилування чекає не на всіх.

Останній номер згаданого розділу – “*Requiem aeternam*” – завершує реквіємний цикл. Він фактично повторює музичний матеріал, поданий на початку твору, але демонструється в значно скороченому й лаконічному викладі, що також проявляється і у залученні лише окремих рядків євангельського тексту. За своєю функцією в композиційній драматургії реквієму він уособлює скорочену репризу та повернення до образів та ідей, з яких починалося усе драматичне дійство. Цікаво, що композитор у репризному викладі фактично не змінює тональний план і подає колишній матеріал в його перворідній тональній оболонці. Це ще сильніше підкреслює думку про повернення саме до початкового образно-емоційного стану (*Largo molto calma* – дуже заспокійливо).

Завершується цей номер (а з ним і увесь цикл) проведенням вступного фрагменту з “*Kyrie eleison*” – споглядально-спокійним, ілюзорно-гармонічним мерехтінням фортепіано, що

поступово розчиняється в тиші (Lontano, quasi Kyrie eleison). Таке завершення (інструментальне тло молитви “Kyrie eleison. Christe eleison”, тобто «Господи, помилуй. Христе, помилуй») може символізувати безальтернативність приходу людини у своєму житті до Бога та її безкінечні прохання Божественного захисту й благодаті.

Висновки. Отже, підсумовуючи здійснений вище аналітичний екскурс щодо особливостей авторської трактовки жанру в творі В. Рунчака «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців», слід окреслити такі узагальнення. По-перше, звертаючись до жанру реквієму, автор свідомо відмовляється від традиційних для цього жанру великих виконавських формацій та вибирає для написання свого твору виражальні засоби саме камерно-вокального кшталту. У цьому випадку разом із солістами-вокалістами вибраний інструментальний склад (струнний квартет, фортепіано, флейта, кларнет) стає свого роду прототипом симфонічного оркестру та в творчому переломленні автору виявляється повністю спроможним щодо вирішення художніх завдань, необхідних для побудови масштабної музичної драматургії, що передбачає такий жанр. У цьому творі, з одного боку, спостерігаємо певну симфонізацію камерного ансамблю та його виражальних засобів. З іншого — навпаки, тенденцію камернізації такого монументального жанру, яким традиційно є реквієм.

По-друге, автор у своєму творі розширює ідейний складник реквієму, відходячи від традиційно-жанрового спрямування (у вигляді присвяти конкретній померлій особі) та обертаючи більш еміні й концептуальні смислові маркери (присвячення усім митцям, присвячення усім чесним і безкорисливим громадянам, присвячення усім героям, хто в різні часи боровся за свою землю), про що свідчить літературний епіграф до твору.

По-третє, композитор, формуючи драматургічну концепцію свого реквієму, не відходить далеко від типових зразків, притаманних традиційному жанру, але разом із тим проявляє й певну свободу і у процесі компоновки частин між собою, і у виборі образно-емоційного навантаження частин порівняно з жанровими орієнтирами традиційного реквієму. Так, загальний характер музичного вислову в “Tuba mirum” виявляється не позбавленим драматизму; підвищеною емоційною напругою і підвищеним темповим рухом характеризується

трактовка образу “Recordare”; в образній драматургії “Sanctus” домінують суворість, схвильованість, загальна напруга, навіть нервозність; далекою від спокійно-просвітленого й ліричного характеру, що є властивим традиціям католицької меси, в реквіємі В. Рунчака виявляється й образна аура “Benedictus”; “Libera me” (звернення до Господа про помилування померлих) отримує тут також досить напруженого й драматичного характеру та далеко відходить від емоцій смиренно-молитовного благання.

По-четверте, доволі цікавим виявляється і сам авторський мовно-стильовий комплекс, що будується на основі та з використанням як необарокових музично-мовних елементів і стильових рис (поліфонічні прийоми, риторичні фігури, інтонаційні, гармонічні й фактурні стилізації і алузії та ін.), так і широкого загалу прийомів і компонентів сучасного композиторського письма (алеаторні прийоми, сонорика, розширена гармонія, кластери й ін.), що актуалізує старовинний жанровий концепт у нових художніх умовах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенедиктус. Бельканто. URL: <https://www.belcanto.ru/benedictus.html>
2. Гивенталь И., Шукина-Гингольд Л. Музыкальная литература. Вып. 2. Москва, 1984. 480 с.
3. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. 974 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва, 1990. 674 с.
5. Сташевський А.Я. Володимир Рунчак. «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості : монографія. Луцьк, 2004. 199 с.
6. Сташевський А.Я. Особистість і творчість у контексті становлення сучасної української музики для баяна. Інтерв'ю-бесіда з композитором Володимиром Рунчаком. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ, 2006. Вип. 2. С. 159–165.
7. Яковлєва О. До проблеми значення слова в лінгвістиці (на матеріалі поетичних творів Ліни Костенко). *Записки з українського мовознавства*. Київ, 2017. Вип. 24 (1). С. 263–269. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zukm_2017_24%281%29_35

REFERENCES

1. Benedictus. Belcanto. Retrieved from: <https://www.belcanto.ru/benedictus.html> [in Russian].

2. Givental, I., Shchukina-Hingold, L. (1984). Musical Literature. Issue. 2. Moscow, 480 s. [in Russian].
3. Encyclopedia of Music. / Ed. by Yu. Keldysh. Moscow, 1978. Т. 4. 974 s. [in Russian].
4. Music Encyclopaedic Dictionary. / Ed. by Yu. Keldysh. Moscow, 1990. 674 s. [in Russian].
5. Stashevskiy, A. Ya. (2004). Volodymyr Runchak. “Music about life...”. Analytics essays of bayans art: monograph. Lutsk, 199 c. [in Ukrainian].
6. Stashevskiy, A. Ya. (2006). Personality and Creativity in the Context of Establishment of the Essential Ukrainian Music for the Bayan. Interview-conversation with composer Volodymyr Runchak. *Actual issues of Bayan-accordion playing and pedagogy in art schools*. Lugansk. Vyp. 2. Pp. 159–165 [in Ukrainian].
7. Yakovleva, O. (2017). To the Problem of the Meaning of the Word in Linguistics (on the Material of Lina Kostenko’s Poetic Works). *Notes on Ukrainian Language Studies*. Kyiv. Vip. 24 (1). Pp. 263–269. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zukm_2017_24%281%29__35 [in Ukrainian].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.5+781.42

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-7>

Галина Федорівна Завгородня

ORCID: 0000-0002-8271-7712

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

galina.zavgorodnyaya@gmail.com

ПРОЕКЦІЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ В КОНТЕКСТІ ПОЛІФОНІЧНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ

Мета дослідження — обґрунтувати ідею домінування логіки поліфонічного мислення, що формує закономірності просторово-часових відносин у сучасній музиці. **Методологія дослідження** — комплексне використання принципів системного та історичного методів музично-стильового аналізу. **Наукова новизна** полягає в дослідженні специфіки поліфонічних закономірностей як основного шляху формування музичного мислення, як методологічної форми пізнання художньої логіки стилю музичного твору та конкретного композитора. **Висновки.** Складність та неоднозначність звукового процесу в поліфонії дозволяє охарактеризувати просторово-часові взаємини як результат багаторівневих узагальнень на кожному етапі стильової еволюції. Індивідуально поодинокі проєкції сучасного музичного простору, яка виникає на основі індивідуалізації складових його компонентів, існує на основі поліфонічного базису. Будуючи свій самобутній, неповторний авторський проєкт з різних точок відліку, композитор таким чином стає творцем типової для сучасної музики полістилістики. Творчі пошуки українських композиторів дозволяють якнайповніше дослідити багатомірність і глибину музичного простору з його багатоплановими, складними за структурою контрапунктуючими пластами. Проростання музичного простору формується з діалогу елементів музичної мови, які

постійно знаходяться в подвійному режимі, поєднуючи множинність характеристик та знаходячись при цьому замкненою виразною системою. Така система просторових взаємин стає для композиторів стику XX–XXI століть засобом особливої виразності. Процес підпорядкування структурно-висотних та логіко процесуальних прийомів народження та розгортання музичного простору для кожного композитора цілком самобутній, з характерними закономірностями, вивчення яких дозволяє прослідкувати еволюцію музичного мислення композиторів України.

Ключові слова: звуковий простір, поліфонічне мислення, стиль, семантика звуку, контрапункт, виразний аспект, жанрово-стильова психологія.

Zavgorodnya Halyna Fedorivna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Projection of music space in context of polyphonic regularities

Research objective is to substantiate the idea of the dominance of the logic of polyphonic thinking, which forms the laws of spatio-temporal relations in modern music. Creative searches of Ukrainian composers allow to fully explore the multidimensionality and depth of the musical space with its multi-layered, complex in structure counterpointing layers. The germination of musical space is formed from the dialogue of elements of musical language, which is constantly in a dual mode, combining a plurality of characteristics and being a closed expressive system. Such a system of spatial relationships becomes a means of special expression for composers at the turn of the XX–XXI centuries.

The research methodology – integrated use of the principles of systematic and historical methods of musical and stylistic analysis. **The scientific novelty** lies in the study of the specifics of polyphonic laws as the main way of forming musical thinking, as a methodological form of knowledge of the artistic logic of the style of a musical work and a particular composer. The process of subordination of structural-height and logical-procedural methods of birth and development of musical space for each composer is quite original, with characteristic patterns, the derivation of which allows us to trace the evolution of musical thinking of Ukrainian composers. **Conclusions.** The complexity and ambiguity of the sound process in polyphony allows us to characterize the spatio-temporal relationships as a result of multilevel generalizations at each stage of stylistic evolution. Individually, a single projection of modern musical space, which arises on the basis of individualization of its constituent components, exists on the ground of a polyphonic basis. Founding his original, unique author's project from different points of view, the composer thus becomes the creator of typical polystylistics of modern music.

Key words: sound space, polyphonic thinking, style, semantics of sound, counterpoint, expressive aspect, genre-style psychology.

Актуальність теми дослідження. Проростання музичного простору засноване на діалозі чіткої стисненості інформації кожної його звукової молекули та особливої свободи її

розгортання. Так вимальовується спеціальна система загального малюнку з індивідуальною проекцією графіки всіх, формуючих його одиниць. Елементи, що формують музичну мову: звук, ритм, лад, гармонія, мелодійна лінія, фактура та ін. — перебувають у подвійному режимі. Кожен з них має *множинність* характеристик і одночасно — вони *одинична замкнута* виразна система. Це така унікальна система, яка має величезний запас енергії, здатної виражати сенс на будь-якій стадії її народження. Виходячи з цього, дослідження індивідуальних систем композиторів, які будуються на домінуванні логіки поліфонічного мислення, виглядає вкрай актуальним. Внутрішньо багатозарові, складні за структурою пласти розкривають і особливо підкреслюють багатомірність і глибину музичного простору, його особливу напруженість у всій об'ємності його вимірів. Таким чином, система просторових взаємин проявляє себе як *засіб особливої виразності*. Музичний простір на стику ХХ та ХХІ століть можна визначити як епоху своєрідного *контрапункту* авторських позицій, кожна з яких потребує ретельного та особливо детального аналізу.

Мета дослідження — обґрунтувати ідею домінування логіки поліфонічного мислення, що формує закономірності просторово-часових відносин у сучасній музиці.

Наукова новизна полягає у дослідженні специфіки поліфонічних закономірностей як основного шляху формування музичного мислення, як методологічної форми пізнання художньої логіки стилю музичного твору та конкретного композитора.

Виклад основного матеріалу. Історичні паралелі «строгий стиль» та сучасний «поліфонічний Ренесанс» надають неосяжний обсяг технічних прийомів, до яких композитори підходять вибірково. Система обраних ними конструктивних одиниць, функціональна основа їхньої взаємодії є базовою основою проникнення у виразний аспект художніх творів Л. Дичко, В. Сильвестрова, Ю. Іщенко, І. Карабиця, М. Скорика, І. Щербакова, Б. Фроляк.

Прагнучи до розширення та збагачення прийомів музичної виразності, кожен із кола найбільш талановитих, відзначених нами композиторів відкриває свою сторінку розгортання її просторових взаємовідносин. Природний процес підпорядкування структурно-висотних та логіко процесуальних прийомів народження та розгортання музичного простору уособлює

його як *єдиний* процес еволюції музичного мислення, що відрізняється самобутньо неповторними закономірностями у творчій аурі кожного з композиторів України, особливо композиторів нового покоління на рубежі століть.

У такому контрапункті авторських позицій монотипістичною спрямованістю вирізняються творчі позиції **К. Цепколенко**. Центральною віссю у формуванні тематизму грають різноманітні остинатні прийоми – свого роду зауковий стрижень композиції від мотиву до закономірностей драматургії загалом. Кармела Цепколенко ретельно спирається на специфічний відбір конструктивних елементів: багато комбінацій серій, алеаторичні прийоми, опора на інтервал секунди як головного тематичного зерна всієї композиції. Зазначимо особливу функціональну роль прийому канонічної імітації, яка яскраво підкреслює індивідуальність і яскраву самостійність контрапунктичних ліній.

Остинатна вісь у музичній матерії, наприклад симфоній композитора, проявляє себе і на рівні мотивів, і на рівні композиційних і драматургічних принципів. Цікавий в такому аспекті прийом поперемінного розгортання і згортання фактури від одного звуку до його повторення на відстані як в межах однієї частини, так і в циклі в цілому. Наприклад, у *Першій* симфонії К. Цепколенко подібну роль остинатного знаменника, що фокусує всі параметри її фактури, виконує звук *ля* і «*кластерні співзвуччя*», що вбирають у себе *всі* звуки серії. Саме так складається основний орієнтир конструкції матерії цього тематизму і по вертикалі, і по горизонталі (солуючої лінії, лінії-пласту канону в секунду).

У *Другій* симфонії виділяється остинатна роль «хорального акорду». Таким чином, виникає своєрідна хоральна арка над всією симфонією. Але тут передбачувана арка не така точна як у *Першій* симфонії, вона постає в завершенні симфонії на півтона вище. Зауважимо, що остинатні прийоми є дуже показовим аспектом творчості композиторів ХХ століття. Відродження різноманітних остинатних форм, канонів (мензуральних, багатотемних, ракохідних тощо) відіграє важливу роль у композиції музичної матерії більшості творів, особливо поліфонічного плану. «І функцію вони виконують ту саму, що й у музиці XV–XVI ст. – бути стрижнем багатоголосної фактури, основою «будівлі», від якої, – пише цікавий дослідник контрапункту суворого

письма Н. Симакова, – залежить не тільки конструктивне рішення, а й загальнодраматургічний, образно-емоційний стрій музичного твору» [2, с. 40].

Завершуючи триптих камерних симфоній Третя камерна симфонія, К. Цепколенко репрезентує цікавий зразок графіки малюнку її музичної драматургії. Головним фактором організації багатопланової фактури виступає *полісполучення* всіх конструктивних її елементів: різні варіанти або різні комбінації серій, алеаторичні прийоми, численні канонічні імітації, і особливо слід підкреслити специфічну роль інтервалу секунди, що яскраво підкреслює самотійність контрапунктичних ліній.

У *Третій* симфонії К. Цепколенко яскраво виділяє групу ударних інструментів, виразна характерність яких, графіка регістрово-тембрової вивіреності у просторовому діапазоні симфонії виділяють їх у самотійний, індивідуалізований пласт. Цей пласт розвивається за своїми внутрішніми законами: свобода метро-ритмічного дихання, яскрава «аритмія» пульсуючого фону, колоритна багатшаровість тематичних елементів, з виділенням окремих із них у самотійні лінії. Унікальна роль полісполучення пластів у драматургії одночасного циклу. Роль пластів взаємооборотно змінюється: провідний голос – контрапункт і навпаки.

Темброва і тематична незалежність пластів протягом усієї симфонії зберігається, при цьому – архітектоника вступу пластів має чітку логіку своєї конструкції, що нагадує у загальному рельєфі драматургії симфонії *фугу*. Графіка малюнку спостерігається і в кожному з пластів: поступове завоювання кульмінації та швидке згортання результату, що так типово для логіки розгортання мелодики суворого письма. Особливе розгортання просторових перспектив ми спостерігаємо в Четвертій симфонії «Десять перетворень на ніщо». На перший план виступає сюжетна канва з певною персоніфікацією ліній контрапункту.

У *Четвертій* симфонії явно продовжуються традиції театральності «Паралелей», що підкреслює увагу композитора до оперної драматургії. В даному випадку йдеться не лише про самотійність пластів. Ми спостерігаємо специфічну індивідуалізацію як персонажів певної сюжетної канви. У цій симфонії можна відмітити продовження традицій романтичної спрямованості Третьої симфонії, чітку вивіреність тематичних ліній

Другої симфонії, театральність, як ми вже зазначили, «Паралелей». Кожен із 10-ти епізодів симфонії має свою *наскрізну лінію розвитку*, засновану на висвічуванні *пульсуючого простору*, що спирається на поєднанні двох тематичних ліній: «Allegro» та «Rubato andantino».

Контрапунктування у цій симфонії відбувається не по горизонталі, а по вертикалі. «Працює» поліфонічний принцип – «ядро та розгортання». Індивідуалізація просторових зон посилена функціональною роллю третього тематичного елемента – пауз. Паузи беруть участь у процесі становлення музичної драматургії як ще один індивідуалізований персонаж, який підкреслює віхи загального процесу розвитку. «Паузи, що звучать» – яскрава темброва фарба, своєрідна тиша, що звучить. У Четвертій симфонії композитор посилює ефект занурення в простанство по діагоналі, з підкресленням просторово-часових і тембрових аспектів. Композитор поглиблює та розширює простір настільки незвичайною за принципами композицією.

Така опора на психологію тембру, на глибину ракурсу висвічує простір, підкреслює його розчленованість від окремих осередків до епізодів. Загальний рух музичної матерії як би покривається лінією єдиного осмислення всієї канви оповіді немов зсередини, і зі сторони. *Множинність*, подібно до мозаїки, конструктивних складових частин та *єдність* поліфонічного розгортання музичного простору дає підставу визначити симфонію як «симфонію-роздум». Головним персонажем «роздуму», можна припустити, є сам автор. Сама назва симфонії «Десять перетворень на ніщо» виводить на перший план відчуття «кінцевості та нескінченності буття» в абсолютну реальність їхньої діалектичної єдності.

Процес поглиблення та розширення уявлень про музичний простір заснований на взаємооборотному, взаємопов'язаному русі всіх планів музичної тканини, процесі, що спрямований на розширення своєрідності прийомів музичної виразності. Принципи підпорядкування та взаємозв'язку логіко-процесуального розгортання простору є вершиною логічного єдиного напрямку еволюції музичного мислення. Індивідуально поодинокі проекції сучасного музичного простору існують на основі поліфонічного базису. Вона виникає на основі особливої індивідуалізації складових його компонентів: звук, серія, тембр, ритм тощо. З різних точок

відліку цих компонентів композитор будує свій авторський проект як *неповторно самотній*. Саме таким чином виникає така типова для сучасної музики *полістилістика*. У творчості кожного композитора ми стикаємося з вільним вибором проекції музичного простору.

Просторовість звукової матерії розширюється до нескінченності, виникаючи і народжуючись від звуку, що є центром музичного всесвіту. Діалог між звуками висвічує по діагоналі глибину звукового простору. Багатомірність закономірностей музичного звуку самого по собі заповнює своєю напруженістю всі верстви фактури. Для музики, як тимчасового виду мистецтва, показовим, типовим законом є рух від *одиноці до цілого чи навпаки*. Іншими словами – *смысловий центр* музичного простору – це факт *становлення та розвитку, факт нескінченності руху як основа музичної драматургії, що існувала в часі. Народження музичного твору – це процес*, укладений у генетиці самого звуку, бо він існує лише тоді, коли звучить.

Особливий аспект розкриває семантика звуку творів Юлії Гомельської, забезпечуючи своєрідну виразність художньо-конструктивної організації музичного простору її творів, на відміну від невеликих п'єс до масштабних полотен. Прийоми звукової організації музичної матерії Ю. Гомельської складають систему, що поєднує водночасно традиції органу середньовіччя, процесуальності симфонічного мислення, додекафонної техніки та мінімалізму. Тип фактури, таким чином, відрізняється особливою своєрідністю, поєднуючи в собі риси всіх відомих нам її різновидів. «Така специфіка музичної мови, – підкреслює М. Арановський, – і передбачає особливу виразну роль найдрібніших елементів форми (мотив, фраза), що, природно, забезпечує їм інформаційну ємність. Сукупність спочатку виразних осередків утворює просторово-часову структуру як специфічний прийом викладу музичної тканини в даному конкретному – поліфонічному – параметрі її існування» [1, с. 27].

Композитор прагне підкреслити просторовий аспект музичної тканини та складові його елементи (звук, серія, тембр, ритм тощо), що виявляють себе як своєрідні «точки відліку», що відзначають, підкреслюють *етапи* драматургії. Композитор, таким чином, окреслює поліфонічною асиметрією ліній, *нескінченність* ритмічного дихання в даному замкнуто-розімкнутому звуковому просторі. Очевидно,

композитор, поринаючи в просторову перспективу, висуває простір як головну конструктивно-смыслову одиницю звукової матерії твору.

Наголошуючи на просторовому аспекті зміною тембрових фарб, створюючи особливий рельєф такою зміною тембрового звучання, Ю. Гомельська підкреслює, вимальовує графік розташування тембрових ліній та взаємодії в них звуковисотних акцентів. Таким чином, композитор посилює ефект нескінченності руху в конкретному музичному просторі. Цікаво описує такі явища М. Старчеус. «Неперервність інтонаційного простору-часу разом з акцентуванням напрямку та здатністю стискатися та розсіюватися – утворюють основу переживання своєрідних «енергетичних хвиль» та «силових потоків», що становлять, – на думку М. Старчеус, – особливий бік виразності музичного розгортання. Відмінність у малюнках розподілу таких хвиль і потоків часто стає характерною рисою стилю» [3, с. 158].

Організація звукової матерії всієї фактури, з урахуванням структурування всіх її елементів, забезпечує специфіку та особливості поліфонізації всього музичного простору. При цьому чисто поліфонічні прийоми виступають системою координат. Але композитор не прагне, як у класичній поліфонії, до поступового розгортання музичного простору (подібно до простору фуги), пласти не розшаровують простір. У творах Ю. Гомельської ми спостерігаємо одночасне поєднання поліфонії і по горизонталі, і по вертикалі в межах всього обсягу звукового світу твору. Найнесподіваніші, непередбачувані поєднання звуків у кластерах логічно вписуються в чітко вибраний рельєф фактури.

Логіка проростання пластів та особливості взаємовідносини між ними підпорядковані у творах Ю. Гомельської принципу *єдиного розгортання* у кожному з них та комплементарної асинхронності між ними, утворюючи тим самим неповторно унікальний авторський проект. Саме з таким незалежним, *вільним* вибором композиції музичного простору ми стикаємось в одному із найяскравіших творів композитора – у концерті для тромбону та перкусії «**Тріумф адrenalіну**». Композитор прагне до оновлення музичного простору жанру концерту. Партія тромбону відрізняється вільною імпровізаційністю, композитор використовує у ній всі можливі градації тембру інструменту та найскладніші нетипові

прийоми виконання. Розростання та розгортання динаміки, її особлива яскравість та нетипова специфіка звукового нюансування поєднуються з найбагатшою палітрою численних тембрів ударних інструментів. Таким чином, виникають два незалежні звукові пласти, самостійність яких окреслена і темброво, і ритмічно, і *просторово*.

Кожен із тембрових пластів перебуває у руслі принципу єдиного розгортання, незалежно розподіляючи акценти, нюансування, динаміку метроритмічної канви. Але головним централізуючим центром виступає, подібно до поліфонічної фактури, комплементарність. Їхня реєстрова, ритмічна, темброва незалежність перебуває у взаємодоповнюючих відносинах як складові елементи єдиного потоку музичного руху. Але, на відміну від поліфонічних тем, музичний простір Концерту розгорнуто до нескінченності звукового простору, і таке розгортання тематичного матеріалу відрізняється об'єктивністю, образно емоційна сфера знаходиться в особливій атмосфері духовного світу поза особистісними, поза суб'єктивними переживаннями.

Напрошується безпосередня аналогія з образами середньовічного багатоголосся «строного стилю». Композитор ніби звертається до тих цінностей, які існують у логіці законів самої природи, в об'єктивності самого факту її існування поза особистістю, природи як особливої частини об'єктивної світобудови. Концерт асоціюється з «омузикованою» картиною світу Космосу і всього Всесвіту, який був, є і буде «на віки» поза нашим «миттевим» його особистісним усвідомленням. Поліфонічну ідею самостійності ліній-пластів композитор втілює у вільно-імпровізаційній манері, настільки типовій для сучасної музики. Таке поєднання звукового конструктивізму та алеаторної свободи його втілення «впливають» з тих джазових витоків, які стали характерною константою сучасного музичного мислення.

Багатство тембрового звучання тромбону забезпечується «об'єктивними» прийомами виконавчої інтерпретації, а саме: використання аплікатури допоміжних позицій, застосування сурдин з різними фарбами, використання при грі мундштуків із різними чашками тощо. Виконавець виступає *співавтором, який створює свою версію тексту як основу виконавської драматургії*. Подібна свобода інтерпретації композиторського задуму потребує та передбачає високий професіоналізм

виконавської майстерності. Виконавець, використовуючи все різноманіття барвистої палітри звучання інструменту, проникає в найдрібніші деталі розгортання музичного простору з чіткою фіксацією часу в чітко окреслених межах художнього образу, що народжується «ніби на очах».

Особливий аспект просторових відносин спостерігається у творах В. Сильвестрова, його можна визначити як «*входження до зони звуку*». Звук проростає у всій багатомірності його закономірностей, він сам собою замкнута напружена система, здатна висвітлити по діагоналі всю масштабність звукового простору. Світ звуку у його творах уподібнюється до неосяжного космічного простору, бо до кожного звуку композитор відноситься як до центру всесвіту. Саме в аспекті озвучування музичного матеріалу з позиції «філософської» моделі звуку, озвучування всього звукового простору як процесу народження звукової матерії ми розглядаємо **Кантату В. Сильвестрова для сопрано та камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева та О. Блока (1973 р.)**

Із перших тактів ми потрапляємо в ауру звукової космічної даліни, в якій просторовість розширюється до безкінечності. Окремі звуки вступають у своєрідний діалог з усією багатомірністю своїх закономірностей. Зона звуку – в постійному русі, а саме: її розширення та звуження, використання прийомів артикуляції, агогіки, глісандювання, включення та виключення звукового колориту, вібрації, постійна зміна тембрових та регістрових відтінків, ефект паузування, взаємозанурення та взаємовідокремлення звуків як основних смислових одиниць даного простору. На багатолікій, пульсуючій природі звуку виникає вся звукова панорама кантати. Розгортання фактури дивовижно вібрує виразними фарбами звуку, споконвічно природного матеріалу для музики як виду мистецтва.

«Мереживо» гетерофонної фактури висвічує традиції народного багатоголосся, але «співає» сучасною музичною мовою, єдиним кореневим елементом якого є *звук*. Звук постає у всій множинності прояву своїх *природних* граней. Складна багатомірна партитура звукової матерії кантати вимальовує яскравий своєрідний пласт – лінія сопрано. Лінія сопрано органічно вписується в загальну звукову канву як один із віртуозних *інструментів*. Партію сопрано відрізняє яскрава свобода інтонаційного проростання, розчленованість мелодійних

осередків, індивідуалізованість кожної інтонації, що спирається на розгортання серіального кола. Партія сопрано дуже складна, вона вимагає від виконавця вміння чути на відстані тяжіння окремих тематичних зерен.

Яскравість кульмінаційних точок даної соліруючої лінії підкреслена великою кількістю стрибків на тритони, збільшені та зменшені інтервали, паузи, що постійно звучать. Лапідарне підкреслення окремих звуків, велика кількість фермат, *accelerando*, *ritenuto*, *rubato*, широкий спектр динамічних відтінків від *mf* до *ppp* — саме таким чином композитор прагне особливо виділити яскравість кульмінаційних зон.

Таке вільне наповнення музичного простору самостійними «елементами» засноване на висвічуванні закономірностей строгого письма, заснованого на тенденції до неповторності, до єдиного розгортання, лапідарної значущості кожного елемента лінії, поступового ритмічного та інтонаційного збагачення, нерегулярності ритмічного малюнка його чіткої окресленості. Інакше висловлюючись, імпровізаційна свобода висловлювання поєднується з жорстко регламентованими рамками звукового простору. Подібно до архітектури або живопису всі смислові одиниці є «даністю», вони не змінюються, а *переміщуються* в рамках кола своїх можливостей.

Логіка розгортання музичного матеріалу кантати — це *опис*; присутній і визначає закономірності викладу та руху у часі фактор *просторовості*. Конструктивною константою виступає сам собою *звук*, його природна системність: ритм, тембр, висота, способи звуковидобування, час озвучування, особливості його існування у музичному просторі. Просторово-часові параметри існування звуку формують індивідуальність його «фактури», специфіку його існування у загальному обсязі музичної тканини. Саме таким чином підтверджується думка К. Хоруженко про те, що розподіл мистецтв на просторові та тимчасові *умовний*. Ці категорії в мистецтві не існують одна без одної, вони взаємозумовлені та взаємооборотні [4, с. 400].

Музичний матеріал кантати органічно поєднує сучасні прийоми організації музичної мови. У його основі — прийоми типу серіальності, пуантелізму, різних ненормативних штрихів у поєднанні з принципами гетерофонного мислення. Сплетене зі звуків мереживо фактури тягнеться до нескінченності, спираючись на виразність *звільненого* від усіх «кордонів» (ладу, тональності, мелодійної лінії, пласту тощо) *звуку*.

Будучи *єдиною основою* музичної матерії кантати, звук проєктується у пошуках вільного вилучення всіх його природних можливостей до особливої *виразності*. Подібне розщеплення музичного атома-звуку дає незвичайний політ імпровізаційності та технічного вивільнення кожного обороту, кожного осередку *настільки нескінченного простору*.

Композитор, очевидно, сприймає поетичний текст Ф. Тютчева та О. Блока як певну даність символічного порядку, і процес прочитання та проживання цієї інтонаційно-смісловної сутності протікає у відповідному символічному ключі: «У мене ж із повної темряви – я коли пишу, спочатку не знаю, який буде розмір, де сильна і слабка частки, тобто з атмосфери досконалої неясності, нерозчленованості виникає світло розуміння. Тоді з'являється текст... І це диво посилає нас до біблійного образу» [5, с. 100].

Висновки. Просторово-часові взаємини через складність та неоднозначність звукового процесу в поліфонії можуть бути охарактеризовані як результат багаторівневих узагальнень на кожному етапі стильової еволюції. Це простежується у творах К. Цепколенко, Ю. Гомельської та В. Сильвестрова. Творчі позиції К. Цепколенко вирізняються монотилістичною спрямованістю, що відображається у набутті різноманітними остинатними прийомами центрального місця у формуванні тематизму творів. Така остинатна вісь у музичній матерії проявляє себе і на рівні мотивів, і на рівні композиційних і драматургічних принципів.

До системи звукової організації музичної матерії Ю. Гомельської відносяться в одночасності традиції органу середньовіччя, процесуальності симфонічного мислення, додекафонної техніки та мінімалізм, що проявляється в типах фактури.

Просторові відносини набувають особливого аспекту у творах В. Сильвестрова, в яких звук проростає у всій багатомірності його закономірностей. У композитора звук – сама собою замкнута напружена система, що здатна висвітлити по діагоналі всю масштабність звукового простору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

2. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. Москва : Композитор, 2002. Вип. 1. 525 с.
3. Старчеус М. Про хронотопы музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 156–163.
4. Хоруженко К. Культурология. Энциклопедический словарь. Ростов н/Д : Феникс, 1997. 640 с.
5. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма : монография. Киев, 2004. 364 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Symakova, N. (2002). Counterpoint of strict style and fugue]. Moscow: Composer [in Russian].
3. Starcheus, M. (2004). On the chronotope of musical thinking. *Academy of Music*. № 2 [in Russian].
4. Khoruzhenko, K. (1997). Culturology. Encyclopedic dictionary. Rostov on / D: Phoenix [in Russian].
5. Silvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about itself... Secret conversations and views from the side. Conversations, articles, letters]. Kyiv [in Russian].

УДК 78.02:78.021

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-8>**Інна Василівна Годіна**

ORCID: 0000-0002-8660-1928

завідувач аспірантури та докторантури,
кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
innavaltornochki@gmail.com

**СЕМАНТИКА ТА ОБРАЗНА СФЕРА СОНОРНОГО
ІНТОНУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ В. РУНЧАКА
(НА ПРИКЛАДІ СЮЇТИ № 2 «УКРАЇНСЬКА» ДЛЯ БАЯНА,
«1+16...» ДЛЯ СКРИПКИ ТА СТРУННИХ ТА «ДУЕЛІ» ДЛЯ
АНСАМБЛЮ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ)**

Мета роботи – визначити на основі аналізу творів В. Рунчака музично-інтонаційну предметність сонорних засобів, їхню структуру та образно-сміслову значення. У статті використовується традиційна музикознавча **методологія**, що передбачає використання історико-стильового, жанрово-стилістичного, текстологічного та порівняльно-типологічного методів. З огляду на назву статті методи дослідження також виявляються спрямованими на аналіз виявлених нами в музичному матеріалі «синтетичних» форм інтонуювання і включають аналітичне вивчення їх складових частин (тембрової, ритмо-інтонаційної, динамічної, фактурної). **Наукова новизна** полягає у визначенні місця, значення й семантики типів сонорного інтонуювання в музичному стилеутворенні В. Рунчака. У ході аналізу ряду творів В. Рунчака приходимо до **висновку** про значну кількість охопленого композитором спектра сонорних засобів (кластерних співзвуч, сонорно-мелодійного інтонуювання, різних прийомів, не властивих «традиційному» звуковидобуванню на інструментах). У музиці ХХ століття, і зокрема в сонорній музиці, часто використовується одночасне запровадження різних динамічних рівнів, що надають музичній тканині просторового звучання. Одним словом, у сонорній музиці віддається перевага не якійсь властивості музичного звуку, а їхній постійній взаємодії один з одним. Саме сукупний ефект взаємодії, комплекс параметрів народжують те, що сприймається як «тип звучання». І попри поширеність багатьох прийомів, сонорика залишається музикою суто індивідуалізованих звучань (індивідуальних чи особистісних стилістичних рішень), а для таких необхідний винахід щоразу особливих комбінацій властивостей

звучу та різних прийомів звуковидобування, вкладених у створення тих чи інших образів, втілення тих чи інших композиторських ідей.

Ключові слова: інтонування, інтонація, сонорне інтонування, сонорна музика, типи інтонування.

Hodina Inna Vasylivna, Head of Postgraduate Education Department, Ph.D. in Arts, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic and imaginary sphere of sonor intonation in the work of V. Runchak (on the example of Suite No. 2 “Ukrainian” for accordion, “1+16...” for violin and strings and “Duel” for ensemble of woodwind instruments)

Purpose: to determine the musical-intonational objectivity of sonorous means, their structure and figurative-semantic meaning on the basis of the analysis of V. Runchak’s works. The article uses traditional musicological **methodology**, which involves the use of historical-stylistic, genre-stylistic, textual and comparative-typological methods. Aesthetic-cultural and historical-comparative approaches are involved. In accordance with the title of the article, research methods are also aimed at analyzing the “synthetic” forms of intonation we found in the musical material and include analytical study of their components (timbre, rhythmic intonation, dynamic, textural).

Scientific novelty is to determine the place and importance and semantics of types of sonorous intonation in musical style of V. Runchak. In the analysis of a number of works by V. Runchak we come to the conclusion that a significant amount of the sonorous means covered by the composer (cluster consonances, sonorous-melodic intonation, various techniques not typical of “traditional” sound production on instruments). In the music of the 20th century, and in particular, in sonorous music, the simultaneous introduction of different dynamic levels is often used, giving the musical fabric a spatial sound. In a word, in sonorous music preference is not given to any property of musical sound, but to their constant interaction with each other. It is the combined effect of interaction, a set of parameters that give birth to what is perceived as a “type of sound”. And despite the prevalence of many methods, sonorika remains the music of purely individualized sounds (individual or personal stylistic decisions), and for such it is necessary to invent special combinations of sound properties and different techniques of sound production, invested in the creation of certain images, the embodiment of certain compositional ideas.

Key words: intonation, intonating, sonorous intonation, sonorous music, types of intonation.

Актуальність. У другій половині ХХ – початку ХХІ століття в західноєвропейському і вітчизняному музичному мистецтві незмінно актуальним є питання визначення його смислового поля (нерідко нелегкого для з’ясування). Знання про те, що одним з прагнень композиторів, які створюють сонорну музику, стає бажання вийти за межі традиції, норм, установлень, властивих попереднім століттям, дає лише поштовх до роздумів

у цьому напрямку. Такі прагнення неодноразово зустрічалися в композиторській творчості і раніше, але в сучасності вони виявляються пов'язаними з принциповою зміною ставлення до музичного звучання, до музичного мовлення, до часопростору в музиці, її фактурної організації, ще точніше – до творчої зміни уявлення про музичну тканину як таку.

Прямим наслідком цієї зміни, у свою чергу, стає збільшення інтересу композиторів в останні кілька десятиліть до деяких окремих способів музичного інтонування, які набули значення серед основних засобів виразності у сучасній музиці. Серед них – підвищена увага до тембру, академічно нетрадиційних забарвлень, звукорядів, поліладовості, полігармонійності, різного роду нашарувань, гліссандо, до шумових ефектів, граничних динамічних і незвичних артикуляційних градацій. Незважаючи на наявність досить великої кількості робіт про сонорність, у фокусі уваги музикознавців і досі залишається проблема вироблення термінологічного апарату і пошуку методів аналізу сонорної музики, тобто смислового інструментарію, який допоміг би найбільш повно виразити в поняттях специфіку її звучання і привести до головного підсумку – до розкриття її образно-смислового наповнення.

Неординарністю задумів, багатством колористичних фарб, новаторським підходом до традиційного інтонування вирізняється творчість композитора В. Рунчака.

Мета дослідження полягає у визначенні на основі аналізу творів В. Рунчака музично-інтонаційної предметності сонорних засобів, їх структури та образно-смислового значення.

Наукова новизна полягає у визначенні місця, значення й семантики типів сонорного інтонування в музичному стилеутворенні В. Рунчака.

Виклад основного матеріалу. Авторський стиль В. Рунчака включає практично весь арсенал композиційних ресурсів, напрацьований у різних стилях та напрямках музики ХХ століття: розширену (хроматичну) тональність, кластерну техніку, поліладовість, новоладові структури, поліпластовість фактури, сонористику, мінімалізм, алеаторику. У творах композитора актуалізуються прогресивні композиторські техніки, що стосуються принципів та методів розвитку звукового матеріалу та композиційних формоутворень.

Для реалізації творчого задуму В. Рунчак використовує специфіку та звукотемброві можливості різних інструментів.

Більше того, композитор застосовує безліч прийомів звуковидобування, таких як гра клапанами у вказаному регістрі (з точною звуковисотністю та без точної звуковисотності), «видих» без застосування мундштука на духових інструментах (авторська ремарка – «як вітер» [6, с. 1]), глісандування, вібрато, гра за підставкою тощо.

Індивідуальність творчості Володимира Рунчака простежується у переосмисленні традиційних жанрів. Через пошук так званої «інноваційності» у створенні форми В. Рунчак у кожному своєму творі намагається знайти неповторність, особистісний (індивідуалізований) шлях. За словами самого композитора – «у нього є своя логіка...», тобто «В організації форми я йшов від зворотного – того, як прийнято в традиційних сонатах, симфоніях, концертах <...> музичний текст повинен формою і структурою відповідати певному жанру». Інакше висловлюючись, формотворча назва тягне за собою «дотримання законів жанру». Проте шлях створення нового змісту призводить до зовсім іншої форми твору [7, с. 75].

Проте деякі твори написані й у класичному ключі, одним із таких є Сюїта №2 «Українська» для баяна. Сюїта є циклом, що включає три п'єси: «Речитативи», «Токката» і «Веснянка».

В ролі інтонаційного ядра (зерна) композитор використовує лише одну ноту – *des* другої октави, що збагачується прийомами звуковидобування: вібрато, репетитивністю. Відходячи від традиційного розуміння інтонації, для якої потрібно хоча б два тони, цей одиночний звук (записаний цілою тривалістю) інтонаційно змістовний. Динамічна зміна первісної інтонації є основою безперервності у розвитку музичної думки, яка може бути досягнута майстерним володінням тонкощами різних граней звучності. Слід зазначити, що з кожному наступному взятті тону *des* після закінчення звучання тривалості рівень звуку знижується до тиші, що дозволяє говорити про *сонорно-динамічний* тип інтонування (рис. 1).

У формуванні фактурної тканини «Речитатива» композитор не менш важливе значення надає контрасту у його різному прояві. Наприклад, декламаційний характер «вимови» = інтонування (14 т.); зіставлення глісандо на *p* і *f* (22 т.); несподіване прагнення, виражене крещендууючим виконанням пасажів та кластера: повільно й з прискоренням (22 т.). При кожному наступному взятті тону *des* після закінчення звучання тривалості рівень звуку знижується до тиші, що

Senza misura, rapsodico V. RUNCHAK

Bayan | *loco* *vibr. (m. d., quasi v-no)* *ad. lib.* *vibr.* *ad. lib.* *vibr.*

mp *poch*

ср. темп - рашіве

6 *rapido* *poco vibr.* **Piu lirico**

ad. lib. *ad. lib.* *p*

piu

Рис. 1

дозволяє говорити про *сонорно-динамічний* тип інтонування.

У розділі *Andante, quasi improvisato* і далі музика пронизана національним українським колоритом (етноінтонаціями) за рахунок застосування імітації гри на різних українських інструментах – сопілці, трембіти, цимбал та ін. Зокрема, для зображення трембітного звучання В. Рунчак використовує квінтову інтонацію у 24 і 26 тт., «легкий» вишуканий ритм (дуолями та тріолями), арпеджіо, форшлагі у 28–34 тт. характерні для виконання на скрипці, сопілці. Крім того, композитор використовує переключки, сигнальність, що досягаються різними виконавськими способами та штрихами. До того ж, автор широко використовує властивий коломийці хід на інтервал збільшеної секунди. Отже, зі звуконаслідувальною метою, композитором, перш за все, використаний *сонорно-темброво-мелодійний* тип інтонування, з переважанням сонорних засобів (звукозображальності) над мелодичним початком:

Andante, quasi improvisato

24. *loco* *il canto semplice, senza espressione*

p *poco* 3 *poco* 3

ritard

Свого роду кульмінаційними моментами можна вважати такти, у яких застосовується акордова фактура. Такі кульмінації з'являються між розділами і наприкінці п'єси.

Свою думку про використання акордових пластів висловлює П. Фенюк, вважаючи, що автор вдається до всіляких прийомів гри на інструменті: окремі ривки і пульсація міхом, віртуозність гри, артикуляційно-штрихові засоби, особливе виконання акордових комплексів, який виконується в одному випадку прийомом стрибкового руху, разом із процесуальною динамікою їх тривалостей (41–42 тт., 85–99 т.т.), в інших (50–51 т.т.) – схопливо-ударним способом, щоб при стаккатності зберегти їхню гармонійно-інтонаційну повноту [10, с. 43].

Поряд із вищесказаним необхідно особливо звернути увагу на велику різноманітність виразних засобів, що включають динаміку: контрастність динаміки, крещендування, фермати, постійна зміна темпів, прискорення та уповільнення. Все це різноманіття сприяє створенню певної образності, характеру та настрою.

Закінчується п'єса дуже значущим, на наш погляд, розділом, у якому відбувається певне узагальнення, що стосується музичного матеріалу, безперервного руху, зміни метра, фактури, поступового акордового ущільнення, що досягає кластерного звучання, множинності артикуляційних, динамічних і темпових позначень. Увесь цей сильний розвиток різко переривається цілої паузою – так званім «моментом затишшя» (100 т.). В останніх двох тактах настає «умиротворення» – на піанісімо звучать поспівки-«награші», засновані на звуках *as-g-des-es* та *h-ais-e-fis*.

Друга п'єса циклу «Токката» починається з патетичного за характером вступу, в основі якого лежить рух акцентованими, маркатними звуками потроєними в октаву. Наприкінці невеликого вступу, що займає 8 тактів, з'являються квартакорди, які складаються з чистих, збільшених й зменшених кварт та кластерні співзвуччя в межах терції (109-110 тт.).

Різким контрастом вступає основний розділ п'єси. Токкатність досягається безперервним рухом восьмих у діапазоні малої секунди (їхній постійній плинності сприяють переходи з правої руки в ліву). Спочатку секундові мотиви «звучать» одноголосно в обох руках, потім, скажімо, ритмічним контрапунктом вступають двозвучні поєднання (тритонові, великими септимами й кластерними співзвуччями).

Для досягнення динамізації композитор використовує прийом рикошету в акордовому викладі (152–155 т.т.), причому

повторність у кожному такті загострює процес стрімкого розвитку. У заключному розділі є штрих нон легато, який за словами П. Фенюка забезпечує наскрізну інтонаційну повноту основного компонента фактури, а при безперервній портатності створює акустично належний ефект фонічності. Щільність акордів досягає п'ятизвучності та кластерів (т.т. 141–142, 145–147).

Завершується «Токката» поверненням музичного матеріалу з першого розділу, (*riu nervoso* – нервозно¹). Крім цього, у кожному такті відбувається зміна метра, що сприяє авторській вказівці до виконання. Своєрідним аротним обрамленням п'єси стають потроєні октавні (в три октави) співзвуччя.

Завершує цикл «Веснянка». Характерною рисою даної жанрової композиції є квартові ходи *f-b* (що імітують радісне очікування весни, її зазивання) та рух восьмими тривалостями (мабуть, автор використовує їх для показу безперервності руху, властивому жанру веснянки). Роль наскрізної пульсації восьмими тривалостями полягає, на наш погляд, у тому, щоб: по-перше, збалансувати, по відношенню з ними, більш дрібніші (шістнадцяті та тридцять другі) і більші великі (чверті та половинні), а по-друге, як спосіб збереження стійкості темпу там, де ритміка збільшується чи зменшується. Присутній тут і мелодійний початок, у якому простежується прихований характер пісенності. Ймовірно, що основна мета композитора – створити ритмо-інтонаційну цілісність танцювально-пісенної жанрової природи Веснянки.

Кульмінацією, як і в двох попередніх п'єсах, стає епізод, заснований на акордовому русі, щільність якого досягається від чотирьох звуків до п'яти в одній партії та до 8–9 в обох (225 тт.). Оскільки одним із основних прийомів розвитку музичного матеріалу в цій п'єсі є інтеграція вертикалі та горизонталі, акордові послідовності чергуються з «швидкими» пасажами шістнадцятими тривалостями, проведенням початкових квартових інтонацій, рухом восьмих тривалостей. Потім ще більшому енергійному наростанню безперервної звучності сприяє використання прийому «міхового тремоло» (239–244 тт.), який надалі чергується з протилежним в обох руках рухом, зміною темпових позначень з тенденцією до прискорення.

¹ Ремарка автора.

Абсолютно новим у плані музичного матеріалу виступає епізод танцювального характеру *Allegro molto e giocoso*. Насамперед, про це свідчить одноманітність акомпанементу ($es^1-des^2-c^2-des^2$), характерні для танцю ритмічні формули (♪♪ ♪♪♪♪), переважання стакато, акценти на слабкі долі, які нерідко зустрічаються в народних танцях. Далі розвиток танцю набуває ще більшої звучності², проте ближче до завершення рух припиняється за рахунок одноманітності двох повторюваних квінт на відстані півтону в партії лівої руки, у правій – весь розвиток з високих регістрів поступово спускається вниз, аж до великої октави.

Після цього знову повертаються початкові квартові інтонації, іноді обернені в квінту, той самий «легкий» стаккатний характер. Закінчується «Веснянка» октавними унісонами із затвердженням квартового ходу.

Таким чином, В. Рунчак за допомогою застосування сонорних засобів (кластерних співзвучностей, сонорно-темброво-мелодійного інтонування, різних прийомів, не властивих «традиційному» звуковидобування на інструменті) відтворив український національний колорит, використовуючи різного роду сигнальність й переклички, імітації звучання різних інструментів.

П'єси «1+16...» для скрипки та струнних та «Дуелі» для ансамблю дерев'яних духових інструментів написані в одночастинній формі, в яких простежуються риси сонатності (йдеться про зміну контрастних між собою розділів – у тематичному та темповому відношеннях, чергуванні соло та тутті) чи окремих груп ансамблю) з наскрізним принципом розвитку. Так, у «1+16...» протягом усього твору відбувається чергування звучання соліста зі струнними, у «Дуелях» – між гуртами ансамблю. У першому творі переважним типом сонорного інтонування є *сонорно-тоново-моторний*. Другому твору притаманні безліч авторських ремарок щодо прийомів та способів звуковидобування виконавців як на інструментах, так і без них, принципу розташування музикантів на сцені та поза нею. На відміну від попереднього твору, тут переважними типами слід вважати: *сонорно-тоновий*, *сонорно-мелодійний* та

² У даному випадку мова йде не тільки про ушільнення фактури, темпового позначення, посилення динаміки, але й про використання тритонових, а потім секундових поєднань.

сонорно-мелодико-моторний за наявності так званого ритмічного розвитку коротких мелодійних поспівок (нерідко мотивів).

Дуже часто як «застиглий», педальний акорд з'являється кластер, який можна розцінювати як присутній сонорний елемент. Залежно від його інтерваліки кластер змінює свою семантику, створює багатобарвну емоційну палітру твору.

Проаналізовані нами твори В. Рунчака свідчать про застосування таких типів сонорного інтонування: *сонорно-моторного*, що досягається шляхом використання тремоло, остинатності та синкопування у швидкому темпі коротких поспівок, з переважною перевагою у сприйнятті ритмічної сторони поряд з мелодійною; *сонорно-тонового*, що виникає в результаті окремо взятого тону, кластера, моно-і поліакордових поєднань; *сонорно-тоново-моторного* – ритмічна пульсація одного звуку; *сонорно-мелодійного* – різноманітних нашарувань тематичних пластів; *сонорно-тоново-мелодійного* – зміна звуковисотності тонів або акордових поєднань, що сонорно тривають; *сонорно-мелодико-моторного*, заснованого на ритмічному розвитку коротких мелодійних попевок (нерідко мотивів); *сонорно-темброво-мелодійного* – з величезним переважанням сонорних засобів (звукозображальності і звуконаслідувальності) над мелодичним початком.

Висновки. Сонорику прийнято розглядати у вітчизняному музикознавстві як багатоаспектне явище. Незмінно актуальною сьогодні залишається проблема прояснення образної сфери сонорної музики, що породжує специфічний характерний комплекс виразних прийомів.

Загалом сонорику можна охарактеризувати як драматургію, монтаж контрастних звуко-барвних пластів, створених різними способами: алеаторно, серіально, ладово, пуантилистично тощо. Розвиток теми замінюється розвитком звукового елемента, який сам собою перестає бути окремим предметом сприйняття, оскільки замість нього з'являється якийсь звукове нашарування, що володіє динамічними, просторовими і барвистими властивостями.

У ході аналізу ряду творів В. Рунчака в межах статті приходимо до висновку про значне охоплення композитором спектру сонорних засобів (кластерних співзвучностей, сонорно-мелодійного інтонування, різних прийомів, не властивих «традиційному» звукообігу на інструменті). Таким чином,

В. Рунчак відтворює український національний колорит, використовуючи різноманітні сигнальність та переклички, імітацію звучання різних інструментів (цимбали, сопілка).

В. Рунчак звертається до широкого кола типів сонорного інтонування, тому, на наш погляд, їх можна розгашувати таким чином: сонорно-моторний, сонорно-тоновий, сонорно-мелодійний і сонорно-динамічний.

Крім того, творам В. Рунчака притаманна підвищена увага до значення звуку, тембру, динаміки, їх інтенсивності. У музиці ХХ століття, і зокрема в сонорній музиці, часто використовується одночасне запровадження різних динамічних рівнів, що надають музичній тканині просторового звучання. Одним словом, у сонорній музиці віддається перевага не якійсь властивості музичного звуку, а їх постійній взаємодії один з одним. Саме сукупний ефект взаємодії, комплекс параметрів народжують те, що сприймається як «тип звучання». І це тим паче вірно, що, попри поширеність багатьох прийомів, сонорика залишається музикою суто індивідуалізованих звучань (індивідуальних чи особистісних стилістичних рішень), а для таких необхідний винахід щоразу особливих комбінацій властивостей звуку та різних прийомів звуковидобування, направлених на створення тих чи інших образів, втілення тих чи інших композиторських ідей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Година І. Типологія сонорного інтонирования: в пошуках образно-смыслового единства сонорной музыки (на примере творчества В. Рунчака и К. Цепколенко). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса : Друкарський дім, 2012. Вип. 16. С. 171–182.
2. Година І. Явление сонорного інтонирования в музыкальном искусстве: в пошуках метода исследования. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 119–130.
3. Коханік І. Стилевой знак и его функция в современной музыке. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*. Одеса : Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 59–70.
4. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
5. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–18.
6. Рунчак В. «Дуэли» Концерт для деревянных духовых: Рукописная партитура. 68 с.

7. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості. Монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

8. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля. URL: www.people.nnov.ru/Syrov/Rus/Art_Style.htm

9. Умнова И. Комментарий к композиторскому стилю: к проблеме интерпретации жанра и текста. URL: www.astrasong.ru/c/science/article/606

10. Фенюк П. Хрестоматія баяніста. *Українська сучасна оригінальна музика*. Київ, 2008. 4 ч. 160 с.

REFERENCES

1. Godina, I. (2012) Typology of sonorous intonation: in search of figurative and semantic unity of sonoristic music (on the example of V. Runchak and K. Tsepkolenko's works). *Musical art and culture: Scientific visnyk*. Odessa: Drukarskiy dim. Iss. 16. S. 171–182. [in Russian]

2. Godina, I. (2009) Phenomenon of sonorous intonation in the art of music: in search of a research method. *Musical art and culture: Scientific visnyk*. Odessa: Drukarskiy dim. Iss. 10. S. 119–130. [in Russian]

3. Kohanik, I. (2006) Style sign and its function in modern music. *Musical art and culture: Scientific visnyk*. Odessa: Drukarskiy dim. Iss. 7. Book. 2. S. 59–70. [in Russian]

4. Lunina, A. (2013) Composer is a small planet. K.: SPIRIT OF I LETTER. 736 p. [in Russian]

5. Medushevsky, V. (1984) To the problem of essence, evolution and typology of musical styles. *Musical contemporary*. M., 1984. Issue. 5. P. 5–18 [in Russian]

6. Runchak, V. «Duels» Concerto for woodwinds: Handwritten score. 68 p. [in Russian]

7. Stashevsky, A. (2004) Volodymyr Runchak – «Music about life ...». Analytical and all accordion creativity. Monographic study. Lutsk : Volynska regional edition. 199 p. [in Russian]

8. Syrov, V. Typological aspects of composer's style. – http://www.people.nnov.ru/Syrov/Rus/Art_Style.htm [in Russian]

9. Umnova, I. Commentary on the composer's style: on the problem of genre and text interpretation. – <http://www.astrasong.ru/c/science/article/606> [in Russian]

10. Fenyuk, P. (2008) Accordion chrestomathy. *Ukrainian contemporary original music*. Kiev. 160 p. [in Ukrainian].

УДК 78.01/.072.2+.08/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-9>**Бай Сяонань**

ORCID: 0000-0003-1018-482X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
27539467@qq.com

ОБРАЗНІ ФУНКЦІЇ ЧАСОВИХ ТА ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ У МУЗИЧНОТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ

Мета дослідження – розвинути поняття про образне часове уявлення в музиці як конкретно-композиційне та умовно-відчужене, розкрити передумови актуалізації та символічного вираження часової природи музики та надати визначення основним образним конекціям – часовим векторам музичного часу. **Методологія** роботи зумовлюється поєднанням філософсько-естетичного та текстологічного музикознавчого підходів, з наголосом на типологічному аспекті семантичних характеристик. Виявляється певний психологічний ракурс музикознавчих понять, які стосуються процесу музичного діяння та сприйняття. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється виявленням темпоральних векторів музичного тексту у конкретній композиції та у музиці в цілому як інтертекстуальній сфері; доводиться, що доцільно виокремлювати три основні типи образних конекцій (модальностей), які упредметнюють музичний рух у часі або час, що стає художнім, у музичному русі. Розкривається значення звукообразу або «слухового інтенту» в музиці як формуючого фактору, що має іманентні, і психологічні, і композиційні, тобто з двох сторін – людини та музики, особливості. **Висновки** виявляють, що в музичному осмисленні є те, що однаково суттєво для всіх часів, тобто знаходиться понад історичною конкретикою і належить уявному автономному світу музики, її власній художній реальності, яка існує поза законами фізичного часу. Водночас саме безпосередньо здійснюваний музичний рух у часі, звучна форма музики з її просторовими показниками, упредметнює основні часові вектори – образні конекції, що придбають символічні положення. Значення семантичної репрезентації шляхом словесної оцінки як завершального етапу осмислення у музиці полягає у більшій репрезентативній понятійно-логічній інтеграції образного змісту, що сприяє розвитку мовно-мовленнєвих ресурсів музичної комунікації. Воно особливо переконливо розкривається у добу романтизму, але підтримується й після неї – саме як обговорення змісту та смислу часової та просторової організації музики у різних її вимірах, як намагання усвідомити призначення музичної мови.

Ключові слова: музична творчість, музичний час, часове та просторове уявлення в музиці, образні конекції, слухові інтенти, часо-просторова символіка, семантична репрезентація.

Bai Xiaonan, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Image functions of representations of time and space in the music-creative process

The purpose of the research is to develop the concept of image temporal representation in music as concrete-compositional and conditionally alienated, to reveal the prerequisites for the actualization and symbolic expression of the temporal nature of music, and to define the main figurative connections - temporal vectors of musical time. The methodology of the work is determined by a combination of philosophical-aesthetic and textological musicological approaches, with an emphasis on the typological aspect of semantic characteristics. A certain psychological perspective of musicological concepts that relate to the process of musical influence and perception is revealed. The scientific novelty of this article is due to the discovery of temporal vectors of the musical text in a specific composition and in music as a whole as an intertextual sphere; it is proved that it is expedient to single out three main types of figurative connections (modalities) that objectify musical movement in time or time that becomes artistic in musical movement. The meaning of the sound image or «auditory intent» in music is revealed as a formative factor that has immanent, psychological, and compositional features, that is, from two sides - human and musical. The conclusions reveal that there is something in musical understanding that is equally essential for all times, that is, it is above the historical specifics and belongs to the imaginary autonomous world of music, its own artistic reality, which exists outside the laws of physical time. At the same time, it is the directly performed musical movement in time, the sonorous form of music with its spatial indicators, that objectifies the main time vectors - figurative connections that acquire symbolic positions. The value of semantic representation through verbal evaluation as the final stage of understanding in music consists in a more representative conceptual and logical integration of figurative content, which contributes to the development of language and speech resources of musical communication. It is especially convincingly revealed in the era of romanticism, but it is supported even after it - precisely as a discussion of the content and meaning of the temporal and spatial organization of music in its various dimensions, as an attempt to understand the mission of musical language.

Key words: musical creativity, musical time, temporal and spatial representation in music, image connections, hearing intentions, time-space symbolism, semantic representation.

Актуальність теми роботи. Уявлення про час та пов'язані з ним принципи музичної творчості є фундаментальною частиною музичної поетики, оскільки стосуються двох

основних способів існування як власне музичного звучання, так і музичного твору, тобто і процесу, і результату художнього формування в музиці. Можна стверджувати також, що поняття про образне часове уявлення в музиці є опосередкуванням двох типів текстуалізації музики – конкретно-композиційного та умовно-відчуженого. Перший тип відповідає актуалізації часової природи музики у межах конкретної композиції та у процесі сприйняття-діяння, у здійснюваному звучанні, засвідчуючи таким чином значення реального музичного часу як виконавського та лінійно-поточного. У такому випадку музичний образ, буквально виникаючи у виконанні, у виконавській грі, існує у сьогоденні, отже теперішнє стає його основним часовим модусом.

Доля відчуженого, вірніше відверненого часу в музиці дещо складніша, оскільки вона залежить вже не стільки від безпосереднього виконання музичного твору, скільки від його інтерпретативних проєкцій до культурної семантики, до пам'яті культури, що, як і музична творчість, існує у двох формах, усно-ідеаційній та письмово визначеній (речово та речовинно фіксованій), у відповідності до головних векторів комунікації, у тому числі художньої. Дана дихотомія – наявність двох форм функціонування музики у системі художньої комунікації, усної та письмової, також додається до сукупності питань про взаємодію часу та образу у музиці, що поки що не набули достатньої визначеності.

Зауважимо, що явище часу в музиці, тобто того часу, що входить до змісту музики з загального ціннісно-пізнавального культурного контексту досить широко обговорювалось філософами, естетиками, культурологами та музикознавцями в другій половині минулого століття [1–2; 4; 6; 8–9; 10; 11; 12]; на певному етапі з цього обговорення випливали констатації специфічних якостей, смислових можливостей музичної темпоральності як здатної породжувати власні часові феномени. Дані феномени, як виявилось, відповідають не стільки кількісним, скільки якісним показникам у вимірах – конструюванні часу – не стільки фізичному або навіть реальному часу, скільки уявлюваному або зміненому, віртуальному, що найбільше підпадає під умовні психологічні або символічні характеристики, прагне звільнення від приналежності до теперішнього, але також не закріплюється остаточно за жодним з відомих онтологічних часів, тобто постає симультанним, не-лінійним та вільно-зворотним.

Мета дослідження – розвинути поняття про образне часове уявлення в музиці як конкретно-композиційне та умовно-відчужене, розкрити передумови актуалізації та символічного вираження часової природи музики та надати визначення основним образним конекціям – часовим векторам музичного часу.

Основний зміст статті. Досить цікавим є спостереження, що поки музика не здійснюється у звучанні, вона залишається тільки можливістю особливого *художнього твору*, але вона вже є смисловим феноменом, що має безліч розуміюче-інтерпретативних проєкцій, та визнаним артефактом культурної свідомості, пам'ятником культури. Образний зміст музики – як зміст звучання, що зберігається і у «безмовному» вигляді, як сукупність смислових значень, вивільнених зі знакової форми – звернений і до минулого досвіду музичної творчості, з властивими йому жанрово-стильовими константами, і до майбутніх смислових інтенцій музичного твору.

Так виникає складне переплетення часових векторів, що визначає полімодальну сутність і тексту, і смислу, і образної (звукоорганізаційної та слухової відчутної) форми музики, тобто визначає і своєрідність самого *музичного часу*. Такий, народжуваний музичною творчістю, час утримує статус внутрішнього іманентного, існуючого лише разом з музичними звучними уявленнями, але здатного, завдяки образній формі, відволікатися – відсторонюватися, займати рівень ідеації, відчужуватися від текстової форми твору, переходячи до площини інтертекстуальних взаємодій або до усього умовного простору музики як тексту, тобто стаючи повністю вигадано-уявним, але відповідаючим очікуванням свідомості, тобто також іманентним потребам розуміння, переживання, усвідомлення, самопізнання й т. п. Звідси активна, навіть ініціююча роль психологічного осередку (буття особистості, культурної традиції) у формуванні уявлень про час засобами музики (див. про це: [10; 11]). Психологічна обумовленість музичної темпоральної символіки виникає як з боку автора-композитора, так і з боку співавтора-виконавця, але також і з боку слухача та історичного досвіду, соціально-психологічних установок культури, отже з боку художньої традиції розумінні й концептуалізації (предметно-поняттєвого втілення) часу.

Полімодальність (полівекторність) музичного часу (музичної темпоральності) виявляється у музичному творі завдяки єдності й множинності його стилістичного змісту, а також множинності семантичних функцій стилістичних фігур музики. Щодо цього у музики особливе положення в родині мистецтв, оскільки вона має найбільш високий ступінь самодостатності стилістичного матеріалу, а це означає – композиційно-мовленнєвої самодостатності. Частиною цієї гри стає взаємний рух часу та простору в музиці, що дозволяє знаходити в музично-композиційних прийомах хронотопічні знаки, тобто *просторово-часові символи*. При цьому виникають різноманітні образні уявлення про час, що в процесі історичної еволюції музики набувають все більшої окремішності та виразності.

Так, звернення до творчості Ф. Шопена підтверджує думку, що композиторів романтичного періоду особливо хвилювали питання про глибинні процеси, котрі відбуваються в свідомості, також про здатність музики їх відтворювати. Спрямованість фортепіанних ідей Ф. Шопена до інтимних механізмів людської свідомості спонукала його до особливих інтерпретативних рішень, що суттєво підвищували рівень емпатійності музичного образу – насамперед як образу *особистісного переживання часу*, що передавався від твору до твору, зумовлюючи низку музично-стилістичних фігур, але також і симультанних темпоральних ідей, що, звільняючись від просторових залежностей, набуваючи духовної свободи, утворюють особливий стильовий вимір музики Шопена, як суто авторський психологічний. Але створені музикою Шопена образи-концепти відповідного до життя композитора часу переростають у ціннісні універсалії не лише музики, а й культури у цілому, у метаісторичну темпоральну предметність музики, тобто звільняються також й від приналежності лише одному конкретному автору, *відчужуються* від індивідуального фізично-життєвого часу, від «біографічного автора» (термін М. Бахтіна).

Попри естетичні та психологічні оцінки явища відчуження, стосовно музичного часу та тих часових уявлень, що проходять крізь просторові показники, найбільш продуктивним є текстологічний підхід. Він дозволяє стверджувати, що ефект відчуження притаманний такому художньо-мовному явищу, котре пов'язує між собою уявлювану та «артефактну» сторони часового процесу, переживання часу. Сам ефект відчуження

свідчить про момент повного злиття цих сторін, коли час буквально стає художньою річчю, але через образний прояв у даній речі. У цьому, ймовірно, полягала сутність брехтівського розуміння відчуження, коли буденно-життєве явище подавалося в новій художній формі, тому наділялося цілком іншим смислом й поставало як несподівана символічна форма цього смислу, і ця нова сторонність й дивність, учуднення форми відповідало її новому образному призначенню.

Відносини відчуження виникають між часовими та просторовими уявленнями в музиці – між їх образними функціями, що веде до суттєвого семантичного протиріччя, як, наприклад, між тривалістю утримання одноманітної тематичної фігури впродовж тривалого композиційного часу, аж до стирання її вихідного значення, часової дистилляції, яка набуває символічного значення «стирання часу», причому в буквальному сприйнятті, як припинення руху, перебільшена сталість тощо. Даний прийом часто характеризується як стилістичний маніфест мінімалізму, однак він є притаманним музичному ставленню до часу, починаючи з монодічних форм храмового співу.

Дослідження Ган Сяосюе сприяло виявленню деяких суттєвих рис явища і категорії відчуження, які здатні пояснити взаємодії між власне темпоральними та просторовими чинниками музичного часу як образного ідеаційно-сміслового феномена. Дослідниця зауважує, що відчуження-відсторонення, можна сказати, й *відвернення*, виступає основоположною характеристикою взаємодії життєвого та художнього матеріалу. Така взаємодія спрямована до основних складових художнього тексту, характеризує особливості його побудови та відповідає антиномії своє – чуже (інше), підштовхуючи до ще одного способу створення художньо-сміслового контрасту [3].

Музикознавиця справедливо зауважує, що оцінна роль цього прийому – навіть при узгодженні з показом негативних фактів і переживань – позитивно-перетворювальна, тобто спрямована на створення нових позитивних аспектів образного змісту, сприйняття. Саме таким шляхом варто визначати естетичну функцію даного постійно діючого прийому *винесення значення* за межі однієї музичної композиції у відкритий умовний інтертекстуальний простір музики, у якому воно долучається до нового універсального смислу. З нашого

боку додаємо, що образ часу або образно-часове уявлення в музиці сприяє винесенню символіки часу до загального семантичного тезаурусу музичної творчості разом з певними просторовими показниками – також як можливими, ймовірнісними, але достатньо конкретно передбачуваними.

Так, трагедійне переживання, що сягає образу смерті, загибелі, катастрофи тощо, символізоване у мотиві *Dies Irae*, семантика якого забезпечується первісним зв'язком з католицьким ритуалом – з конкретною молитовною ситуацією, але, виходячи за його межі, транслюючись у відкритий культурний простір, стає суто музичним знаком, існуючим незалежно у музичній культурній колективній свідомості, зберігаючи монодійний виклад та асоціативну проекцію до чоловічого хорового співу, тобто темброву фарбу, разом зі специфічним інтонаційним контуром. Причому все існує насамперед в колективній культурній уяві як символ Часу – втраченого для людини, але приналежного до Вічності, як часу останньої смертної відповідальності...

Стаючи музичною формулою, елементом музичного часу, уявлення про смерть, що діє трагедійним шляхом, загострюючи трагічну антиномію смерті – вічності, набуває позитивного естетичного знаку, перетворюючись, просвітлюється й знаходить новий смисловий стрижень, тобто катартично переформатується. Воно входить до процесу художнього переживання, за його допомогою відчужується від безпосередньо даного звучання, але, водночас, виносить це звучання у сферу сталих ціннісних відносин.

Вдані процеси стають можливими завдяки специфічним часовим і просторовим умовам музичного мистецтва, що відкриваються послідовно-еволюційним шляхом, можуть розглядатися як хронотопічні засади мовної організації музики. Відтак усі перестановки часових та просторових уявлень стосовно одне одного, музичного тексту та культурних артефактів здійснюються завдяки специфічній художньо-звуковій формі музики.

З цього приводу варто уточнити деякі опорні моменти часопросторового формування та рухових змін *музичної семантики*, які обумовлені взаємодією з «правилами» музичного тексту (умовними, але дієвими), примушують дозволяє звертатися до образно-символічного змісту музичної творчості як усно-умовного, але речово-артефактно закріпленого, тобто

такого, що має власні мнемонічні позначка, власну систему нагадувань.

Перше – звукообраз або «слуховий інтенст» в музиці є формуючим фактором, котрий має іманентні, і психологічні, і композиційні, тобто з двох сторін – людини та музики, особливості. У зв'язку з цим і передбачаючи певні історичні хронотопічні особливості музичної творчості, відзначимо, що в музичному осмисленні є те, що однаково суттєво для всіх часів, тобто знаходиться понад історичною конкретикою і належить уявному автономному світу музики, її власній художній реальності, яка існує поза законами фізичного часу.

Не лише музика, але й мистецтво у цілому, як справедливо зазначали деякі дослідники, водночас належить *теперішньому*, бо сприймається й переживається у сьогоденні, *минулому*, бо завжди має прецедентні численні показники, і *майбутньому*, оскільки відкриває перспективи оновленого та покращеного людського буття, причому для усієї людської спільноти. Тобто, долаючи час, мистецька форма, у силу її особливої змістовості, долає і просторові обмеження, здіймаючись до тих смислових височин, де вони вже не мають значення. Причому, дозволимо собі зауважити, якщо літературні твори перекладаються на різні національні мови у процесі їх існування, то такі, зосереджені на власній специфіці, види мистецтв, як живопис та музики, не мають національно-мовних обмежень і майже не мають культурно-історичних обмежень – у плані діяння та сприйняття; вони є універсальними мовними знаряддями колективного людства, які служать формуванню колективної ціннісної свідомості.

Друге – враховуючи названі темпоральні вектори та враховуючи досвід формування конкретної композиції, тобто безпосереднє існування музичного звучання (тексту як звучання) у часі, доцільно виокремлювати три основні типи *образних конекцій* (модальностей), які упредметнюють музичний рух у часі або час, що стає художнім, у музичному русі. Так, лінійний рух, що розгортається від початку до кінця конкретної композиції, упредметнює образ прямування до майбутнього, що є незворотним, постає як *воля до руху, часто драматичної боротьби і подолання*, потребує достатніх масштабів дії – як у часі, так і у просторі, помітного просторового обсягу як атрибутів *досягнення, у тому числі історичних атрибутів музичного*

часу; повторно-зворотний рух з виокремленням деталей фактурного становлення та тонким балансом між досягненням та поверненням, обернення динаміки стремління на динаміку споглядання й переживання, що веде вглиб образу, *означає абсолютизацію теперішнього, водночас особистісного ліричного досвіду, відтак досвіду рефлексії, емпатії (співчуття), занурення в особистісне переживання тощо. Зосередження на теперішньому як єдиному підвладному людині часі, перебування у якому дозволяє йти вглиб психологічного часу, розкриваючи його особистісні смислові чинники, провокує підсилену увагу до малих форм, але подовжених принципами циклічних композицій.*

Третій тип образних конекцій найбільше пов'язаний з опорою на пам'ять, ціннісний досвід минулого, упредметнює зворотний ретроспективний рух свідомості – умовне повернення музичного образу до витоків, які більш ясно виявляють смислову природу художнього символу, головне – дозволяють звертатися до часу як до вічної субстанції, що не зникає, а прирошується як рух з майбутнього крізь теперішнє до минулого, до архетипових начал осмисленого людського буття. Мабуть даний тип часового руху є базовим, таким, що завжди проступає як основа музичного усвідомлення, як єднання історичного та психологічного різновидів часу на основі прецедентного музичнотворчого досвіду. Власне третій тип образних конекцій й засвідчує необхідну прецедентність музичної творчості. Він передбачає звернення до тих музичних форм (жанрів, традицій), що мають ознаки енциклопедичних, до великих синтетичних форм тощо, але визначає текстові витoki, мовну організацію музичного твору у цілому, оскільки є умовним замісником художньої пам'яті в музиці.

Значення словесної оцінки (програмного фактору) як завершального етапу осмислення у музиці полягає у більш репрезентативній понятійно-логічній інтеграції образного змісту, що сприяє розвитку мовно-мовленнєвих ресурсів музичної комунікації.

Характеристика історичної ролі романтичної епохи щодо експлікації образно-смислових, звідси й темпорально-просторових параметрів музичної дозволяє засвідчувати предметну важливість феномена переживання, вже у його естетизованій художній формі, як переживання, насамперед, відносин

людини з часом. Так, Ма Сінсін відзначала у своєму дослідженні, що в іманентній хронотопічній організації фортепіанних творів Ф. Шопена створюється «*нова культура почуттів*», заснована на складній поліфонізованій у структурному та смисловому відношеннях музичній мові, при цьому Шопен не лише відображує прецедентний досвід музичних почуттів, а *заново формує* їх, відкриває раніше невідомі якісні показники почуттєвої людської свідомості [5, с. 77 і далі].

Варто також зазначити, що кожний твір мистецтва є формою символізації людських почуттів, а не їх безпосередньою копією, тому й надає нові символічні значення стосовно людського психологічного досвіду. Процеси символізації, котрі відбуваються у музичній творчості, завжди передбачають обидві складові образних конекцій – часову та просторову, але спатіальні чинники є більш інструментальними, тоді як часові безпосередньо прямують до сфери смислу, отже саме вони й утворюють серцевину символічної форми, як «чистий» смисл, чим, власне і є «чистий час, за переконанням О. Лосєва [4].

Цей часовий зміст, що перетворений на музичну символіку, виявляється, означається багатьма різними способами, таким чином прирощується у процесі *семантичної репрезентації*, чим є всі види інтерпретації музичного символу часу, до яких належить також і словесна концептуалізація.

У цьому відношенні погоджуємось з позицією О. Потоцької, яка вказувала на складність процесу інтерпретації музичних творів і особливу роль особистості інтерпретатора, який повинен зробити доступним для свідомості глядача і слухача «образні інтенти» художнього тексту, зашифровані у звучній музичній формі, також у слуховій пам'яті культури [7]. Причому як учасники процесу інтерпретації виступають не лише автори музичних текстів, композитори та виконавці, але й слухачі, усі реципієнти, чия свідомість активно додається до смислового середовища музичного мистецтва. Відтак варто вбачати в *часових образних уявленнях*, котрі входять до символічного змісту музики, *цілісні інтерпретативні утворення*, що виражають й зберігають колективний досвід усвідомлення *сислової величини часу – музичного часу як автономної художньої величини*.

Відтак, на завершення, формуючи остаточні **висновки**, відзначимо, що в музичному осмисленні є те, що однаково

суттєво для всіх часів, тобто знаходиться понад історичною конкретикою і належить уявному автономному світу музики, її власній художній реальності, яка існує поза законами фізичного часу. Водночас саме безпосередньо здійснюваний музичний рух у часі, звучна форма музики з її просторовими показниками, упредметнює основні часові вектори – образні конекції, що придбають символічні положення. Значення семантичної репрезентації шляхом словесної оцінки як завершального етапу осмислення у музиці полягає у більш репрезентативній понятійно-логічній інтеграції образного змісту, що сприяє розвитку мовно-мовленнєвих ресурсів музичної комунікації. Воно особливо переконливо розкривається у добу романтизму, але підтримується й після неї – саме як обговорення змісту та смислу часової та просторової організації музики у різних її вимірах, як намагання усвідомити призначення музичної мови.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 204 с.
2. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL: <http://extertextst.by.ru>
3. Гань Сяосюе. Феномен фортепіанного мислення та актуальні способи його вивчення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 275–287.
4. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стил. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
5. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
6. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
7. Потоцька О. Стилєва типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
8. Рикёр П. В согласии со временем // Курьер ЮНЕСКО. – Июнь, 1991. С. 11–12.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. 416 с.

10. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Дис. ... докт. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.

11. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К. : Лыбидь, 1990. 184 с.

12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указатель: В.В. Библихин. М. : Республика, 1993. 445 с.

REFERENCES

1. Arkadiev, M. (1992). Temporary structures of new European music. Experience of phenomenological research. M. : Byblos [in Russian].

2. Arkadiev, M. Creative time, “archipelism” and the experience of Nothing. URL: <http://extertextst.by.ru> [in Russian].

3. Gan, Xiaoxue. (2017). The phenomenon of piano thinking and current ways of studying it. Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Astroprint, Vol. 24. P. 275–287 [In Ukrainian].

4. Losev, A. (1995). Music as a subject of logic // AF Losev. The form. Style. Expression. Compiled by A.A. Tahoe Godi. M. : Mysl, 1995. P. 405–602 [in Russian].

5. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Dis. ...candidate arts; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Ukrainian].

6. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat. articles. Issue 1. M. : All-Union publishing house Soviet composer. P. 358–394 [in Russian].

7. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

8. Ricoeur, P. (1991). In accordance with the times // The UNESCO Courier. P. 11–12 [in Russian].

9. Ricoeur, P. (1995). Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics. M. : Medium [in Russian].

10. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Doctor’s thesis of Arts; special: 17.00.03. Odesa [in Russian].

11. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. K. : Lybid [in Russian].

12. Heidegger, M. (1993). Time and Being: Articles and Speeches. Comp., Per., Entry. Art., comment. and the index: V.V. Bibikhin. Moscow : Respublika [in Russian].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-10>

У Юйан

ORCID: 0000-0002-5510-0418

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
747354771@qq.com

ХУДОЖНЯ ЦІЛІСНІСТЬ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА СЕМАНТИКА ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ

Мета дослідження – розкрити зміст явища та поняття художньої цілісності стосовно музично-виконавської інтерпретації, зокрема у зв'язку з семантикою фортеп'янного звучання, тобто з процесуально-звуковою стороною фортеп'янної музики. **Методологія** роботи зумовлюється зорієнтованістю на системний аналіз та семантичний підхід, передбачає поглиблення інтерпретологічних оцінок та виконавсько-стильових характеристик. **Наукова новизна** зумовлюється розкриттям поняття про художню цілісність для роз'яснення дійсного змісту стилетворчого процесу та самого явища стилю як виразу творчих інтенцій особистісної свідомості; для уточнення поняття музичної семантики як явища, що виникає складно-діалогічним шляхом та існує у власній поняттєво-номінативній площині; для визначення специфіки музично-виконавської творчості та художнього призначення виконавської інтерпретації – у її своєрідності та відмінності від композиторської або звичаєво-слухацької. **Висновки.** Залучення категорії художньої цілісності до вивчення процесу та результатів музично-виконавської інтерпретації дозволяє поглиблювати теоретичні підходи до музичної семантики як пов'язаної зі звукотворчим інструментарієм музичного мистецтва, водночас сприяє більш послідовному та системно впорядкованому вивченню самої виконавської інтерпретації як націленої на смислові діалоги найвищого рівня та здатної створювати нові пізнавально-ціннісні контексти засобами музичної комунікації, причому на власних звукоорганізаційних, образних та смислотворчих началах. Серед факторів досягнення семантичної єдності інтерпретації, що стає гарантом її художньої цілісності, на перший план виходять всебічне пізнання тексту музичного твору як історичного артефакту (до якого б часу він не належав) та композиційної структури. Але не менш важливим є усвідомлення та залучення до практичного здійснення стильового тезаурусу виконавської творчості, що має власні текстові та

композиційно-артефактні показники, виправдано претендує на авторство у сфері звучань та смислів.

Ключові слова: художня цілісність, смисл, музичний твір, музичний текст, виконавський текст, музично-виконавська інтерпретація, семантика фортепіанного звучання, стилетворчий процес.

Wu Yuyang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Artistic integrity of musical-performance interpretation and semantic of piano sound

The purpose of the research is to reveal the meaning of the phenomenon and the concept of artistic integrity in relation to musical and performance interpretation, in particular in connection with the semantics of piano sound, that is, with the procedural and sound side of piano music. **The methodology** of the work is determined by the unity of the system analysis and the semantic approach, it involves the deepening of interpretological evaluations and performance-style characteristics. **Scientific novelty** is determined by the disclosure of the concept of artistic integrity to clarify the actual content of the style-making process and the very phenomenon of style as an expression of the creative intentions of personal consciousness; to clarify the concept of musical semantics as a phenomenon that arises in a complex-dialogical way and exists in its own conceptual-nominative plane; to determine the specificity of musical and performing creativity and the artistic purpose of performing interpretation - in its originality and difference from composer or traditional listening. **Conclusions.** Involvement of the category of artistic integrity in the study of the process and results of music-performance interpretation allows deepening of theoretical approaches to musical semantics as related to the sound-making tools of musical art, at the same time it contributes to a more consistent and systematically ordered study of performance interpretation itself as aimed at meaningful dialogues of the highest level and capable of to create new cognitive and value contexts by means of musical communication, and on their own sound-organizational, figurative and meaning-making principles. Among the factors for achieving semantic unity of interpretation, which becomes a guarantor of its artistic integrity, comprehensive knowledge of the text of a musical work as a historical artifact (to whatever time it belongs) and compositional structure come to the fore. But no less important is the awareness and involvement in the practical implementation of the stylistic thesaurus of performing creativity, which has its own textual and compositional-artifact indicators, and justifiably claims authorship in the field of sounds and meanings.

Key words: artistic integrity, sense, musical work, musical text, performing text, musical-performing interpretation, semantic of piano sound, stylistic process.

Актуальність теми дослідження. Категорія художньої цілісності виникає у річищі проблеми смислу і є тісно пов'язаною

зі сферою питань про художній світ, відтак про естетичну специфіку та матеріальне забезпечення художньої мови. Власне саме «художній світ», поняття про який зберігає певну метафоричність, постає тим явищем, яке найширше охоплює уся базові властивості й здатності мистецтва, тому він і є тією граничною цілісністю, до якої належить та до якої прагне дотягнутися кожен елемент художньо-мовної системи – і як технологічної, і як образно-сміслової [2; 12].

Водночас цілісність як специфічна смислова якість творчості не може бути зведеною до суми усіх складових окремого твору, художнього жанру або стилю, традиції, взагалі на будь-якому інституціонально-комунікативному рівні художньої творчості. Це певна семантична надбудова, що виникає внаслідок взаємодії художніх компонентів як між собою, так і з певним контекстом, здатним мати прецеденте значення, тобто встановлювати специфічні оцінні позиції. У найбільш традиційному «шкільному» розумінні цілісність тлумачиться як взаємопроникнення форми та змісту у процесі мистецького здійснення. Вона має результативні показники, зазвичай пов'язані з композиційними рішеннями на рівні окремого твору, або у зв'язку з формуванням жанрових норм, але усі формотворні засоби стосовно неї підпорядковуються змістовому призначенню: справжня сутність цілісності, або цілісність як глибинна причина єдності художнього змісту й діяння, розкриваються у процесі художнього впливу, комунікативно-діалогічним шляхом [6; 11]. Використовуючи деякі положення теорії діалогу М. Бахтіна, можна сказати, що досягнення або проявлення цілісності дорівнює відкриттю ідеального Над-адресату у діалозі, коли останній є пошуковим смисловим феноменом [12].

З деяких літературознавчих позицій впливає, що знаком досягнення цілісності, але й поштовхом до цього, є художня ідея, здатна виступати як формотворний принцип, організовувати цілісність і завершеність. Водночас наголошується на необхідності *особистісної цілісності*, яка у кожному моменті творчості дозволяє засвідчувати присутність автора. Тоді джерелом – чинником цілісності виступає вже певний індивідуальний стиль, за яким постає стиль світовідчуття, тобто цілісність особистісної свідомості, що входить до системи художніх відношень та особливим чином організує її.

Отже явище цілісності кореспондує до якостей творчої неповторності, мисленнєвої оригінальності, нарешті, як до результату, до стильової неповторності художньої концепції. Тому варто розрізнявати цілісність художнього твору, що базується переважно на композиційних принципах та показниках, і художню цілісність як стильовий мисленнєвий феномен, причому діалогічні риси є важливими і в одному, і в іншому випадках. Адже художній світ твориться між двох головних полюсів: творчої особистості митця, художнього автора та формотворними й мовними ресурсами того виду мистецтва, до якого він звертається.

Тоді до критеріїв цілісності додається ще й внутрішньо-суб'єктивний, адресований свідомості як автора, так і реципієнта, що прагне відкритися буттю та сприйняти його смислові потоки з граничною повнотою, й самій набуті ціннісного наповнення. За Плотіном це постає як політ єдиного до єдиного, або як духовне осягнення людиною ідеї всесвіт, звісно, у досвіді переживання...

З позиції музикознавчого дослідження поняття про художню цілісність є доцільним для роз'яснення дійсного змісту стилетворчого процесу та самого явища стилю як виразу творчих інтенцій особистісної свідомості; для уточнення поняття музичної семантики як явища, що виникає складно-діалогічним шляхом та існує у власній поняттєво-номінативній площині, хоча й виникає всередині музичної композиції з усіма її структурними та образними засобами; для визначення специфіки музично-виконавської творчості та художнього призначення виконавської інтерпретації – у її своєрідності та відмінності від композиторської або звичаєво-слухацької.

Мета роботи – розкрити зміст явища та поняття художньої цілісності стосовно музично-виконавської інтерпретації, зокрема у зв'язку з семантикою фортепіанного звучання, тобто з процесуально-звуковою стороною фортепіанної музики, дотримуючись трьох вищезазначених підходів.

Основний зміст статті. Для музиканта-виконавця *роз'яснення дійсного змісту стилетворчого процесу та самого явища стилю як виразу творчих інтенцій особистісної свідомості* безпосередньо пов'язане з процесом інтерпретації музичного твору, адже саме через конкретну композиції з її текстовою визначеністю та відокремленістю, структурованістю виконавець може виявляти власні авторські позиції, формувати

й репрезентувати власний стиль мислення. Як справедливо зазначала О. Потоцька, музичний твір завжди є відправним пунктом, об'єктивною підставою виконавської інтерпретації, виступає для виконавця і як історичне явище, художня цінність, і як певний провідник авторської композиторської волі, персоніфікований суб'єкт художнього діалогу, що визначає подвійне, відсторонено-пізнавальне та залучаюче емпатійне відношення музиканта до тексту музичного твору. З роботи Потоцької дізнаємося, що процес становлення поняття музичного твору був спрямований на його усвідомлення в якості самоцінного естетичного об'єкту, «який є унікальним втіленням художньої концепції та існує як в акустичних процесах реального звучання, так і незалежно від цих процесів, тобто отримує віртуальну форму свого існування» [11, с. 21].

Зазвичай музикознавці, застосовуючи системний підхід до музичного твору, не включають до нього виконавські параметри, явище музичного звучання, яке й є безпосереднім представленням явища музичного значення (значень). Звідси суттєве збіднення теорії музичного твору, у якому слід вбачати той продукт культури, «який акумулює естетичний і художній досвід людства. Він виступає однією з найдосконаліших форм суспільно-слухової пам'яті, що зберігає результати духовно-практичної діяльності, і слугує надійним засобом передачі від покоління до покоління створених у суспільній музичній практиці художніх цінностей» [4, с. 112].

У широкому культурологічному значенні розглядає поняття твору В. Біблер, котрий вважає, що твір існує як на особистісному рівні, так і на рівні культурної спільноти, причому для першого (для творчої особистості) він виступає формою матеріалізації та упредметнення єдиної й неповторної індивідуальності. Для культурної спільноти він постає вже як завершений артефакт, репрезентуючий досвід цілісної культурної епохи, цінний своєю адресацією та потенційними смисловими пролонгаціями. Постає автора тут вже є досить уявною, а найбільше він цікавий саме можливостями інтерпретації – розуміння смислового потенціалу, що прихований за його формальними ознаками [2, с. 220–240]. Розвиваючи думки В. Біблера, можна сказати, що музичне виконавство відкриває цю смислову таємницю твору як артефакту культури, не просто репрезентує – озвучує-актуалізує його зміст, а й створює нові умови і для його розуміння,

і для трансляції надалі його смислового тезаурусу, вже за межами лише даного твору.

З різних позицій, але майже усі музикознавці звертають увагу на динамічні зв'язки між явищами твору і тексту в музиці [1; 3; 6], зокрема Н. Герасимова-Персидська зазначала, що не кожний музичний текст доцільно сприймати як музичний твір, тим більше стосовно стародавніх історичних періодів, коли творець ще не претендував на оригінальність і ствердження своєї індивідуальності, тобто на авторство [5]. Становлення поняття музичного твору тісно поєднане з розвитком музичної писемності, тобто з тим часом, коли музичний текст подолав усну несталість й винайшов засоби затверджувати власну неповторність. І саме цей факт підняв на новий шабель творчої активності та відповідальності виконавську практику, яка залишилась єдиною сферою створення музики у звучанні, шляхом розвитку звукоартикуляційної форми як форми артикуляції смислового змісту, й не лише того, що закладений у конструкції твору...

З доби Ренесансу ідея індивідуального авторства еволюціонувала до Нового часу, коли поступово відбувається розмежування двох основних видів музичної інтерпретації як творчого процесу — композиторської та виконавської, причому заслугою ренесансних митців можна вважати — початок пересмислення поняття *opus* як авторського твору, а досягнення Нового часу пов'язується з остаточним формуванням ідеї авторського висловлення, закріпленого у структурних нормах композиції, звідси усвідомлюються з інших позиції, як сталі та оригінальні, і самі ці норми.. Недарма В. Медушевський визначав музичний твір як «особливий вид музичного висловлювання, що остаточно склався в європейській професійній культурі Нового часу» [7, с. 5].

Переходячи до *уточнення поняття музичної семантики* — як такого, що розвивається складно-діалогічним шляхом та існує у власній *поняттєво-номінативній площині* — з позиції виконавської інтерпретації, варто зосередитися на специфічних засобах символізації смислового змісту, які притаманні музичному мистецтву і можуть поставати предметом виконавського розуміння й відтворення. Стосовно цієї сторони музично-виконавського процесу, з боку музичних творів та їх комплектації за жанровими та композиційно-тематичними принципами виділяються певні «адресанти», тобто ті виразові

елементи або особливості формування, які набувають функції кодування – декодування, тобто надають деякі ключі до музичного змісту як символічного. Це не лише прями програмні назви та коментарі, різноманітні словесні вставки до композицій або ремарки всередині нотного тексту; це також (що для виконавців є найбільш важливим) музично-звукові «шифри» всередині звучного тексту, на межі виконавської форми та звукообразної концепції: стилістичне узагальнення через жанр, поліжанровість як фактурний прийом, різні засоби поліфонізації або спрощення фактури, лейт- та моно-тема-тизм, інтертекстуальні формули, що обростають різними значеннями, переходячи від тексту до тексту, з одного контексту до іншого; використання цитат-емблем, цитатій та алюзій, різноманітних стилізацій, також окремих персоніфікованих прийомів, тем-монограм тощо, що підкреслюють діалогічні властивості музичного матеріалу. Значення даних способів діалогізації тексту, або підсилення діалогічних можливостей музиканта-виконавця помітно зростає у добу романтизму, що прагне символічного ускладнення, водночас інтенсивного розгадування символів у всіх галузях свого мистецького буття.

Саме у добу романтизму творчість виконавців усвідомлюється як досвід роботи з «чужими текстами», але, разом з цим, набуває нового евристичного прямування. «Якщо робота з «чужим» текстом виконавців-композиторів доби класицизму обмежувалась імпровізацією та варіаціями на теми інших авторів, то представники композиторського романтизму мають справу з авторським текстом, цілісність і зміст якого необхідно зберегти. Звичайно, принципи виконавства і композиторської творчості ХІХ ст. знаходились під взаємним впливом один на одного» [11, с. 102].

Однак усі ці перипетії у долі музичного тексту суттєво ускладнюють професійне життя виконавців, оскільки роблять необхідним більш глибокий аналітичний підхід до виконання музичного твору – щоб донести до слухача зміст, адекватний задуму композитора, а особливо для того, щоб відкрити щось *поверх цього змісту, вершинні смислові якості* музичного матеріалу. Тому В. Москаленко виділяє у творчій діяльності виконавця-інтерпретатора етапи пізнання-розуміння музичного твору та пропозиції-здійснення його інтерпретаційної версії [9, с. 108]. Причому до уваги виконавця, якщо він прагне дійсно опанувати смисловою моделлю твору, потрапляє не

тільки даний музичний текст, але й усі його контекстуальні ознаки-вимоги, уся «прецедентна історія» музичного твору

Безперечно, що поза розумінням форми та змісту художнього твору аніяка інтерпретація неможлива. Але у пошуках цілісності власного творчого задуму інтерпретатор повинен враховувати усі особливості не лише даного твору, а й процесу художньої комунікації, а вивчаючи текст – прогнозувати його озвучення та образне діяння у певних комунікативних ситуаціях, передбачати цілісність образного здійснення у звучанні.

Семантика звучання, зокрема фортепіанного, виростає з усієї сукупності вимог інтерпретатора до тексту твору *як до передумов власного самоздійснення у звучанні*, у діалозі з інструментом, котрий стає принципово важливою частиною звуко-смісло-породжуючого процесу.

Попередньо, у результаті здійсненого аналізу, виконавець приходиться до розуміння смислового змісту музики і створює конкретний індивідуальний план інтерпретації твору, власну модель майбутнього виконання, зокрема застосовуючи принципи *цілісного аналізу*, який, на відміну від музикознавчого підходу, налаштований на проектування музичного діяння та активізує слухову свідомість виконавця – також у її цілісності та смисловій інтегрованості. Тобто художня цілісність для музиканта-виконавця – це створення успішного особистісно-смислового резонансу з образним полем твору та слуховою свідомістю реципієнтів, коли звучання інструменту сприймається як повідомлення, що йде не лише до Над-адресату, але й від нього також, тобто піднімається до найвищої точки діалогу і, оновлене, повертається до творчого музично-виконавського кола, в якому разом існують усі учасники художньої комунікації, і реальні, і умовні, метафізичні.

Таким чином, *поняття про художню цілісність сприяє визначенню специфіки музично-виконавської творчості та художнього призначення виконавської інтерпретації остільки*, оскільки дана інтерпретація придбає власну специфічну художню цінність та цілісність. Причиною цього служить неодноразово доведене в естетичній літературі авербальне позাপонятійне (з погляду на словесні поняття), почуттєве розуміюче походження музичної семантики, що найбільше підпорядковується правилам естетичної гри, узгодженим з іманентною логікою музичної форми. Причому музичні смисли формуються у процесі історичного буття музики, на основі досвіду

звукової художньої комунікації, залучаючи до свого символізуючого контексту всі умови розвитку музичної мови та текстових формацій.

Виконавська інтерпретація доводить смислову доцільність цієї логіки єдиним можливим шляхом – у звучанні, оскільки музичний текст не перекладається жодним іншим способом. Вона озвучує музичний смисл, що сам по собі також існує в умовному відчутному, але віддаленому від людського слуху, комунікативному просторі, також є звучним, тому артикулюється найбільш безпосередньо саме музичним шляхом.

З іншого боку, музикознавчі визначення або виконавські словесні коментарі доповнюють та уточнюють семантичну палітру музичних смислів, тобто їх можливі значущі та знакові перетворення, дозволяють глибше усвідомлювати вихідну та завершальну єдність смислу – знаку – значення як опорну семантичну (семіологічну) тріаду для музично-мовної діяльності, насамперед, виконавської інтерпретативної.

До пошуку смислу музики як складової виконавської інтерпретації аналізу слід обов'язково ввести і стильовий чинник, адже звучні образи музики виникають на перетині композиторського і виконавського стилів, подвоюючи стильові чинники образно-емоційного змісту музичного твору, формуючи *різні рівні в структурі музичного розуміння*, що транслюються специфічними виконавськими засобами, зберігаючи діалогічну природу й композиторського й виконавського задумів, також і самого музичного

Семантичний план виконавської інтерпретації є невід'ємним від її конструктивної технологічної сторони, що надбудовується як досить самостійна текстова структура над основним матеріалом музичного твору. Поруч з композиторським текстом виростає і виконавсько-інтерпретативний текст, що має власні знакові формули та логічні прийоми, власні засоби структуризації та завершення – виокремлення. Отже можна казати й про своєрідний музично-виконавський твір, що існує, як семантичний феномен, у звуковому потоці, орієнтується на специфічні жанрові та стильові умови, художньо-комунікативні стратегії саме виконавської діяльності. На жаль, музично-виконавська творчість у всій своїй конститутивній повноті, включаючи особливі її жанрово-композиційні та стилістично-мовні показники, ще не знайшла відображення у музикознавчих теоріях. Але на сьогодні вже визнається

право характеризувати виконавську інтерпретацію як семантичну на її власних підставах.

Цілком доречно з цього приводу думка О. Потоцької, яка пише наступне: «Різноманітні виконавські прийоми та музично-виражальні засоби під час здійснення семантичної інтерпретації слугують метамовою, за допомогою якої формується художній образ. Фіксуючи величезну систему знань, художня метамова дозволяє порівнювати у процесі інтерпретації конкретний музичний твір з іншими зразками, подібно тому, як у науковій семантичній інтерпретації конкретна теоретична система порівнюється з іншими» [11, с. 15].

Висновки. Залучення категорії художньої цілісності до вивчення процесу та результатів музично-виконавської інтерпретації дозволяє поглиблювати теоретичні підходи до музичної семантики як пов'язаної зі звукотворчим інструментарієм музичного мистецтва, водночас сприяє більш послідовному та системно впорядкованому вивченню самої виконавської інтерпретації як націленої на смислові діалоги найвищого рівня та здатної створювати нові пізнавально-ціннісні контексти засобами музичної комунікації, причому на власних звукоорганізаційних, образних та смислотворчих началах. Серед факторів досягнення семантичної єдності інтерпретації, що стає гарантом її художньої цілісності, на перший план виходять всебічне пізнання тексту музичного твору як історичного артефакту (до якого б часу він не належав) та композиційної структури. Але не менш важливим є усвідомлення та залучення до практичного здійснення стильового тезаурусу виконавської творчості, що має власні текстові та композиційно-артефактні показники, виправдано претендує на авторство у сфері звучань та смислів. Окрім того лише виконавським шляхом виявляється смислова доцільність, образна значущість музично-мовних прийомів та форм, відкриваються особистісні потреби у смислотворенні та залученні до розуміння мистецьким шляхом, на основі естетичного сприйняття й переживання, що також постає різновидом інтерпретації у її «латентній» слухацькій формі.

Семантика фортепіанного звучання, як особливий результуючий інтерпретативний феномен, свідчить про здійснення особистісно-смислового діалогу виконавця з композиторською творчістю та колективним музично-слуховим контекстом (з музично-творчими традиціями) у дієвій звучній

(звукообразній) формі. Даний діалог дозволяє усталювати позитивні різновиди людської комунікації, формувати естетичні настанови, котрі вносять гармонію та порядок не лише до свідомості людей, а й до їх спільного соціального буття. Напевне це й знаменує отримання художньої цілісності у процесі музично-виконавської творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект: наукове дослідження. К.: 1999. 23 с.
2. Библер В. На гранях логіки культури. Книга избранних очерков. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. 440 с.
3. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
4. Бондаренко Т. Музыкальное произведение в системе воспитания слуха музыканта-специалиста // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 111–123.
5. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
6. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
7. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 5–18.
8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
9. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.
10. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С.106–112.
11. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
12. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

REFERENCES

1. Antonyuk, (1999). V. Formation of an individual Vikonian style: cultural and anthropological aspect: scientific achievement. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bibler, V. (1997). On the verge of the logic of culture. Book of Selected Essays. M.: Russian Phenomenological Society [in Russian].
3. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ... cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
4. Bondarenko, T. (1988). Musical work in the system of education of the ear of a musician-specialist // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S.111–123 [in Russian].
5. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].
6. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].
7. Medushevsky, V. (1988) Musical work and its cultural and genetic basis // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. articles. K. : Musical Ukraine. S. 5–18 [in Russian].
8. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K. : Muz. Ukraine [in Russian].
9. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K.: [b.v.]. VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].
10. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K. : NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].
11. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].
12. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-11>**Чжао Жун**

ORCID: 0000-0002-2780-3861

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
332474407@qq.com

ЯВИЩЕ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ У КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета дослідження – визначити структурно-змістові особливості музично-виконавського мислення, його загальні типологічні показники та специфічні компоненти, виявити найбільш актуальні та виправдані природою даного явища музикознавчі підходи та їх теоретично-категоріальне забезпечення. **Методологія** роботи передбачає поєднання музично-діяльнісного когнітивного та структурно-семантичного підходів, їх збагачення з боку естетичних та психологічних оцінок. **Наукова новизна** даної статті полягає у поглибленні теоретичного ракурсу дослідження феномена музичного мислення на основі вивчення природи виконавського процесу, у виявленні в основі музично-виконавського мислення триєдності рухової виконавсько-жестикультурної форми, образного уявлення та музично-звукової текстової формули, способу озвучення образу в тексті; пропонується поняття музично-виконавської енергії як необхідної складової творчо-мисленнєвого процесу. **Висновки** дозволяють доводити, що вихідний зв'язок руху – звучання (якості видобування фортепіанного звуку) вказує на прямування інтерпретуючої думки та ступінь професійної обізнаності виконавця. Дана базова інструментально-ігрова дихотомія має допоміжне значення для цілісного здійснення художньо-естетичної концепції музичного твору. Внаслідок внутрішньої структурності фортепіанно-виконавське мислення породжує складні синтетичні уявлення, у яких узгоджуються три головні компоненти та завдяки яким виникають сталі відносини-конекції між цими складовими. Синтетичні уявлення стосуються й безпосередньо моторної сфери, закріплюючись в уявленнях виконавця як певні мануальні клавіатурні, апікатурні позиції, також як послідовність динамічних прийомів. Сам виконавський прийом сприймається у єдності його технічної та художньо-виразової функцій, тобто у його прагненні піднятися від формального знаку до смислового означення, набути художньо-символічної ваги.

Ключові слова: музично-виконавське мислення, інтерпретативне мислення, фортепіанна творчість, художня дійсність, музично-виконавська енергія, музично-виконавська майстерність.

Zhao Rong, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Phenomenon of musical-performance thinking in the context of piano creativity

The purpose of the research is to determine the structural and content features of musical-performance thinking, its general typological indicators and specific components, to identify the most relevant and justified by the nature of this phenomenon musicological approaches and their theoretical and categorical support. The methodology of the work involves a combination of musical-active cognitive and structural-semantic approaches, their enrichment from the side of aesthetic and psychological evaluations. The scientific novelty of this article lies in the deepening of the theoretical perspective of the study of the phenomenon of musical thinking based on the study of the nature of the performing process, in the discovery of the trinity of the motor performance-gestural form, the visual representation and the musical-sound textual formula, the way of voicing the image in the text; the concept of musical-performance energy is proposed as a necessary component of the creative and thinking process. The conclusions make it possible to prove that the initial connection of movement - sound (quality of piano sound extraction) indicates the direction of the interpretive thought and the degree of professional awareness of the performer. This basic instrumental-game dichotomy is of auxiliary importance for the integral implementation of the artistic-aesthetic concept of a musical work. As a result of the internal structure, the piano-performance thinking gives rise to complex synthetic representations, in which the three main components are coordinated and due to which stable relations-connections between these components arise. Synthetic ideas relate directly to the motor sphere, being established in the performer's ideas as certain manual keyboard and application positions, as well as a sequence of dynamic techniques. The performance technique itself is perceived in the unity of its technical and artistic-expressive functions, that is, in its desire to rise from a formal sign to a meaningful meaning, to acquire an artistic-symbolic weight.

Key words: musical-performance thinking, interpretive thinking, piano creativity, artistic reality, musical-performance energy, musical-performance skill.

Актуальність теми дослідження. Процес та компоненти фортепіанного мислення останнім часом все більше привертають увагу українських та китайських музикознавців й дослідників проблем музичного виконавства (див. В. Білоус В. [1], Ган Сяосюе [4], А. Корженевський [6], Ма Сін-сін [8], О. Потоцька [9], Н. Рябуха [11], Т. Сирятська [12], Ян Веньян [13] та деякі інші), а це дозволяє відкривати нові підходи до вивчення музичного мислення як окремого художньо-психологічного феномена, зокрема як репрезентанта когнітивно-ціннісної єдності творчої свідомості, включаючи її глибинні смислові інтенції та знакові ресурси.

Матеріали останніх досліджень засвідчують, що процес музичного (фортепіанного) мислення варто розглядати у двох основних вимірах — ззовні та зсередини, з боку соціокультурних історичних факторів та з боку іманентного психологічного змісту, причому дані два параметри існують лише у взаємному підпорядкуванні, що означає й у постійній активній взаємодії.

Звідси загальна постановка проблеми музично-виконавського мислення сьогодні передбачає зустрічний рух контекстуальних та інтекстуальних умов та принципів організації пізнавально-інтерпретативного процесу в музиці, а це примушує звертатись до історичних жанрових форм та стилевих формацій не лише з їх композиційної сторони, але й на рівні виконавської форми, адже, як справедливо зауважила Ган Сяосюе [4], ця форма, звідси й увесь процес виконання, характеризує родову та видову природу музики.

Мета статті — визначити структурно-змістові особливості музично-виконавського мислення, його загальні типологічні показники та специфічні компоненти, виявити найбільш актуальні та виправдані природою даного явища музикознавчі підходи та їх теоретично-категоріальне забезпечення.

Основний зміст статті. Саме за посередництвом виконавської форми, у реальному звучанні та у звуковій реалізації-актуалізації музичного змісту виявляється здатність музичного мистецтва підкорювати предметний матеріал навколишнього й доповнювати, змінювати його, більше за це — створювати принципово новий, предметно-ціннісний світ. І у цьому сенсі саме виконавська інтерпретація зумовлює й визначає у комунікативних аспектах специфічну природу музичного мислення, як такого, що буквально звучить та апелює до слухового відчуття.

Дослідження О. Потоцької [9] дозволило багаторазово переконатися у тому, що теоретичне підґрунття вивчення музично-виконавської інтерпретації є широким та достатньо диференційованим. Водночас йому все ще не вистачає заглиблення саме у мисленнєві витоки, у специфічні джерела тих способів й форм мислення, що ведуть до обрання музичної-звукової знакової форми. Деякі традиційні підходи до мислення як до процесу пізнання оточуючої дійсності, усвідомлення тих об'єктів і предметів реальності, причому як раціональним, так і суто інтуїтивно-чуттєвим шляхом, на сьогодні вже не видаються достатніми та методично дієвими.

Вже й звичаєве мислення людини має суттєві креативні показники, пов'язані з *цілісним перетворюючим* осягненням свідомості існуючої дійсності, тобто має енактивістську спрямованість та призначення, що відповідає подвійному, інформаційному та психологічному, ускладненню мисленневих завдань сучасної людини. Окрім цього, треба зазначити, що мислення людини завжди має інтерпретативне призначення, відтак воно не виникає лише разом з художніми завданнями, а лише специфікується у них, маючи відповідності до того матеріалу, яким оперує мистецтво, але також відповідно і до того предметного кола, яке мистецтво прагне створювати й розвивати, саме даною власною предметністю (системою артефактів) опановуючи іншими змістовими складовими навколишньої дійсності.

Серед даних складових також постає вже наявна, створена та опосередкована, система художніх засобів, мовних знарядь та прийомів, що, разом з їх обраними проєкціями та семантичними ареалами, утворюють особливу *художню дійсність* або художній світ музики. Не буде перебільшенням вважати, що музикант-виконавець, зокрема піаніст, існує саме у цьому світі, причому не лише у професійній діяльності, але і як особистість, яка орієнтується на певні культурні цінності та формує власні життєві екзистенціали.

Відтак цілком виправданим є пошук своєрідності походження та організації музично-виконавського мислення як такого, що проходить крізь усю «товщу» художньої дійсності музики, ущільненої та локалізованої у знаковому-значущому змісті музичних текстів. Певну допомогу у цьому пошуку надає праця М. Бонфельда, за спостереженнями якого художня дійсність у музиці та музики виникає з «музичної тканини», що постає динамічним посередником між знаковим та субзнаковим шарами музичного мовлення та позамузичними, тобто узагальненими естетичними, смислами» [2]. Таким чином виокремлюється – як посередницький медіально-знаковий – естетичний шар потенціальної музичної предметності, причому він має певні відносини і до реального музичного змісту, і до позамузичної реальності, у першому напрямі маючи конкретні структурно-семантичні показники, а у іншому – залишаючись повністю ідеаційним, умовним, віртуальним тощо.

Стосовно цього плану усвідомлення дійсності музичне мислення може визнаватися найбільш близьким і повним

проявом мислення у цілому або *інтерпретативного мислення людини*. Саме естетично-ціннісні настанови виступають як «екстрамузичні стимули» (термін М. Арановського) музично-творчого процесу, навіть якщо вони не усвідомлюються й не визначаються окремо, а відразу постають у музичній звукообразній формі.

Варто нагадати, що в екстрамузичному стимулі традиційно вбачалися, насамперед, складові творчої активності композитора, до яких відносився комплекс ідей, настроїв, асоціацій тощо, при цьому вважалося, що екстрамузичний стимул є дуже високим функціональним рівнем у структурі музичного мислення, якщо останній розглядати як процес музичного оформлення естетичної ідеї. Але провідним інструментом даного оформлення залишається виконавська форма, отже процес музичного мислення передбачає і творчу активність музиканта-виконавця, його свідомості та мовних експлікацій, причому дана виконавська – звучна та звуково організована – форма визначає й композиторські способи мислення.

Виконавська природа музично-мовної, музично-образної системи є визначальною на всіх етапах розвитку й прояву музичного мислення, як виконавського, так і композиторського та слухачького. Можна навіть стверджувати, що, стосовно естетичної сутності музики та її способу зв'язуватися з оточуючою реальністю, не має принципової відмінності між композиторським, виконавським та слухачьким видами мислення. Ця відмінність виникає на логічній мовно-діяльній межі, «на виході» до комунікативного середовища, при вирішенні завдання висловлення-повідомлення, тобто на рівні обирання форми експлікації музичної ідеї або предметних інтенцій музичного мислення.

Але й на цьому етапі виведення назовні внутрішньої форми музичної думки, її наявного й доступного для сприйняття упредметнення, залишається спільні складові для усього контенту процесу музичного мислення, насамперед емоційно-почуттєві або *компоненти емоційного мислення*.

Природа та призначення художніх емоцій, також емоцій, втілених в музиці та запрограмованих нею, є постійною темою естетичних, психологічних та музикознавчих обговорень, але все ще залишається дискусійною галуззю, що має методичну відкритість та суперечливість. За концепцією О. Лосева [7], музичне мислення є мисленням-переживанням

«вищого порядку», що базується, відповідно на вищих художніх емоціях. За Л. Виготським [3], художні емоції є розумними й *вищими* тому, що їх природа зумовлена *глибинним* рівнем свідомості, а їх дія є цілісною та *катартичною* для усєї особистісної свідомості. Розвиваючи думки про катартичні функції вищих емоцій як художніх та художньо втілюваних, В. Ражніков наполягав на їх *універсальності* і з естетичної сторони, і з боку музичного виконавства; причому в останньому вони зумовлюють трансформацію характерологічних особистісних рис виконавця в музичний образ, тобто певну типізацію особистісних рис і створення музично-психологічного портрету виконавця, що постає також як його індивідуально-стильове самоздійснення [10].

На цьому шляху визначення спільних й відмінних рис, властивостей видів музичної мислення, можна вже відзначити, що єдиний й універсальний естетичний ціннісний матеріал усвідомлення у виконавському процесі залучає різні контекстуальні та інтекстуальні кола, починаючи з рівня умов буття музичного виконавства, під яким розуміються особливості приміщення, простору, місця, в якому відбувається виконавська дія), продовжуючи рівнем власне музичного інструменту, зміни в конструкції якого призводять до нових виразових можливостей і «до метаморфоз в естетичному тлумаченні звукових ідей та ідеалів певної доби», проходячи крізь рівень особистості виконавця, котрий включає увесь тезаурус його знань та життєвого й професійного досвіду і таким чином «обумовлює психологічні уявлення та переживання образного строю твору», також проходячи крізь рівень історично-усталених виконавських традицій, на досвід яких спирається музикант і які є «відбитком пам'яті тих людей, які безпосередньо спілкувались із автором», нарешті доходячи до рівня композиції з її сукупністю «звукових структур», отже доходячи до тексту як до втілення й увиразнення композиторського задуму, авторської композиторської концепції твору [12, с. 4–5].

За думкою Т. Сирятської, саме рівень творчої особистості є найбільш відповідальним й вирішальним, також, звісно, найбільш глибинним рівнем комунікативної системи виконавського процесу. Вона справедливо вважає, що від специфіки особистості інтерпретатора залежать особливості психологічних уявлень та переживань образного строю твору.

«Завдяки спостереженням за природними якостями психічних процесів у різних музикантів-артистів усвідомлюється закон співпадання (конгруентності) психологічної структури особистості виконавця з семантичною „програмою” музичного твору: тобто власну концепцію він вибудовує з тих психічно-енергетичних процесів, які несуть на собі відбиток його досвіду: інтелекту, емоційності, темпераменту та характеру, світогляду, волі, професійної культури. Отже, виконавець інтерпретує не стільки „іншого” (за М. Бахтіним), скільки самого себе як особистість» [12, с. 4].

Розвиваючи даний підхід, О. Потоцька [9] наголошує на тому, що музикант-виконавець, зокрема піаніст, досить суб’єктивно сприймає образний зміст музичного твору, а різноманітні сторони музичного образу трансформуються свідомістю виконавця, у результаті чого кожний інтерпретатор акцентує різні його грані, створюючи такий звуковий образ, який найбільше відповідає музично-слуховим уявленням виконавця, тим самим виявляючи риси його власної індивідуальності. Звідси – емоційний контент музичного твору, включаючи його естетичні ціннісні конекції, є похідним від світосприйняття та почуттєвого мислення виконавця, також від особливостей його раціонально-логічного апарату.

Дослідниця звертає увагу і на те, що виконавська свідомість є специфічно чутливою до явища гармонічного розвитку, причому це проявляється і як прямий психофізіологічний вплив музики, так би мовити «ідеомоторне емоціональне зараження», і як усвідомлювані емоційні переживання виразових способів гармонічного розвитку у творі, і як індивідуально-особистісне образне узагальнення семантики музичного тексту, разом з формою, прийомами його виконавської презентації. Таким чином, явище музичної гармонії, або гармонії, що досягається, як певний естетичний ідеал, засобами музики, також постає цілісним та інтегруючим – саме з боку його переживання та реінтерпретації.

Відзначається, що у процесі інтерпретації – реінтерпретації музичного твору (також музично-мовного змісту музики як її іманентного семантичного середовища) визначальну роль відіграє творча уява музикантів-виконавців. Навіть вперше знайомлячись з музичним матеріалом, лише на основі письмового запису – нотного тексту – музикант вже формує слуховий образ, передбачає можливість певного

звучання, виходячи з тих прецедентних звучань, що містяться у його пам'яті, разом з їх ціннісно-чуттєвими пролонгаціями. (Відомим є спосіб «програвання в уяві» зовсім незнайомого музичного матеріалу, або вивчення напам'ять музичного твору лише за нотним текстом, вглядаючись у нього, але активізуючи таким чином попередній досвід виконавської інтерпретації та запаси слухо-мисленневої свідомості.) Водночас, О. Потоцька підкреслює, що уява виконавця-піаніста у процесі сприйняття й реалізації в інтерпретації музичного твору вимагає певних тілесних чинників, фізичної ігрової дії: навіть за умови виключно «чистої» уяви, тобто внутрішнього уявного програвання музики, інтерпретаційний піаністичний образ буде містити у собі елементи рухливих уявлень, які виразно презентують специфіку саме фортепіанно-виконавського мислення. Тому до активізації творчої уяви додаються й рухові компоненти, котрі включаються до цілісного процесу відтворення й нового створення образного змісту музики; водночас поглиблюється й уявлення про фортепіанну гру: вона набуває якостей когнітивного феномена [9, с. 140 і далі].

Варто погодитись з тим, що особистість виконавця є осередком музичної художньої дійсності; тому доцільним постає й поняття про особливу виконавську енергію, котра здатна підносити гру музиканта-артиста до високого ціннісного рівня та, водночас, до рівня справжнього інтерпретативного авторства.

Поняття про *музично-виконавську енергію* (або про інформаційно-енергійний континуум музично-виконавської інтерпретації) тільки починає входити до музикознавчого обігу й поки що залишається у стані певної метафори. У вузькому спеціальному розумінні артистична енергія тлумачиться як деяке емоційно-вольове самовиявлення музиканта та його здатність впливати на інших, щось на взірць особистісної харизми. У більш широкому розумінні виконавська енергія може оцінюватися як здатність створювати й транслювати музично-образні концепції, тобто понятійно визначати та предметно-звуково втілювати інтенціональний зміст свідомості, знаходячи достатні музично-мовні виконавські ресурси для висловлення інтимного вмісту свідомості, разом з його розумінням та логічною подачею. Навіть враховуючи той факт, що виконавська енергія залежна від темпераменту, значно більшою мірою вона керується

здатністю до рефлексії та глибиною розуміння, наділеного якістю інтелегібельності.

До феномена творчо-виконавської енергії, що може також тлумачитися як артистична, тобто піаністична, енергія, входить й здатність до комунікації, з усіма її складовим, як-то знання аудиторії та вміння орієнтуватися на її особливості, володіння часом діяння й сприйняття, тобто певні режисерські здібності, які дозволяють час виконання, навіть за його фізичними даними, перетворювати на художній якісний час, нарешті спроможність продемонструвати власні технологічні та смислотворчі якості, тобто презентувати себе як виконавця—майстра, можливо віртуоза, але, найголовніше, *мислителя*, здатного засобами музики розв'язувати складні питання щодо протиріч та потенційної гармонії буття.

При цьому підході до музично-виконавської енергії, як необхідної складової творчо-мисленнєвого процесу, що має й зовнішньо-комунікативну презентативну сторону, особливої значущості для фортепіанного мистецтва набуває питання координації рухової та психологічної активності — жесту і смислу, знаковості виконавської поведінки та осмисленості здійснюваного звучання.

У піаністичній творчості і саме явище моторності, і усі музично-виразові засоби даної текстової сфери набувають значної технічної та образно-сислової ваги. За сукупністю усе перелічене відповідає руховій динамічній природі фортепіанного звучання, також завданню наділення цього звучання певними семантичними функціями, зокрема емотивно-почуттєвими характеристиками.

Намагаючись визначити творчо-технологічну модель фортепіанного мислення, доцільно виявляти *триєдність рухової виконавсько-жестулятивної форми, образного уявлення та музично-звукової текстової формули*, тобто звучного матеріалу, що вже досяг текстової визначеності. Її можна пов'язати з «системою координаційних структур управління актами руху тіла», що утворює складає основу виконавсько-технологічної складової музично-виконавського мислення, за А. Корженевським, але вона також керує рухами свідомості — уявлень, відчуттів, образів, психологічними феноменами, що лежать в основі мислення як такого, адже відповідає за єдність трьох компонентів, відповідно, виконавсько-технологічного, художньо-образного та музично-феноменологічного. Не випадково

А. Корженевський зауважує, що однією з умов досягнення конкретно-звукових, ідейно-образних та практичних (рухово-технологічних) цілей є цілеспрямована розумова діяльність, а в самій цій діяльності вбачає вищеназвані три головні складові, називаючи їх різновидами музично-виконавського (зокрема фортепіанного): «Компонентний аналіз структури розумових процесів як цілісних об'єктів свідомості окремих виконавців показує, що, незважаючи на індивідуальні відмінності, вони обов'язково містять у собі ці три названі види мислення, питома вага і спосіб взаємодії яких визначається творчою суб'єктивною орієнтацією кожного музиканта» [6, с. 35].

Узагальнюючи, відзначимо, що **наукова новизна** даної статті полягає у поглибленні теоретичного ракурсу дослідження феномена музичного мислення на основі вивчення природи виконавського процесу, у виявленні в основі музично-виконавського мислення триєдності рухової виконавсько-жестикультурної форми, образного уявлення та музично-звукової текстової формули, способу озвучення образу в тексті; пропонується поняття музично-виконавської енергії як необхідної складової творчо-мисленнєвого процесу та похідні від нього, що суттєво поглиблюють психологічно-мистецький аспект дослідження.

Висновки. Таким чином, піаністичний рух є окремим самодостатнім знаком виконавської дії, що має очікуване й невідмінне звукове завершення, уречевлення. Вже цей вихідний зв'язок руху – звучання (якості видобування фортепіанного звуку) вказує на прямування інтерпретуючої думки та ступінь професійної обізнаності виконавця. Однак, звичайно, для цілісного здійснення художньо-естетичної концепції музичного твору ця базова інструментально-ігрова дихотомія має допоміжне значення, що готує виділення певних інтонаційно-звукових структур, ключових текстових формул у процесі розгортання фортепіанного звучання як здійснення виконавської форми у всій повноті її реальних тілесних та умовних ідеаційних складових.

Внаслідок внутрішньої структурності фортепіанно-виконавське мислення породжує складні синтетичні уявлення, у яких узгоджуються три головні компоненти та завдяки яким виникають сталі відносини-конекції між цими складовими. Синтетичні уявлення стосуються й безпосередньо моторної сфери, закріплюючись в уявленнях виконавця як певні

мануальні клавіатурні, аплікатурні позиції, також як послідовність динамічних прийомів. Сам виконавський прийом сприймається у єдності його технічної та художньо-виразової функцій, тобто у його прагненні піднятися від формального знаку до смислового означення, набути художньо-символічної ваги.

Так, досліджуючи базові властивості виконавської майстерності баяніста, М.Давидов виділяв образний, пізнавально-теоретичний, власне інтерпретативний та психотехнічний аспекти музичного мислення [5, с. 36]. В.Ражніков пропонував навіть поняття «неогенезу» як підйому до вищих естетичних універсальних рівнів у процесі музично-виконавського мислення, наділення останнього модально-образним, емоційно-естетичним, аксіологічним та семіотичним показниками [10]. Тобто і ці дослідні підходи вказують на переважаючу трикомпонентність музично-виконавського мислення, як такого, що передбачає системні конекції образних уявлень, музично-звукових модусів та технічних рухових засобів.

Залучаючи поняття музично-виконавської майстерності, запропоноване українською дослідницею В. Білоус [1], можна розкрити цю дефініцію як вираження професійної готовності виконавця до складної художньо-концептуальної музично-мовної дії, що передбачає злиття-інтеграцію зовнішнього та внутрішнього планів виконавської форми за посередництвом як музичного тексту (матеріалу музичного твору), так і особистісної свідомості музиканта. Створення оригінальної художньо-естетичної концепції, укріпленої технічними прийомми безпосередньо звучної виконавської концептуалізації, є творчим обрієм музиканта у його намаганні

зробити музику не лише універсальним засобом людського спілкування, але й унікальною мовою особистісної свідомості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 16 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
3. Выготский, Л. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. 416 с.

4. Гань Сяосюе. Феномен фортепіанного мислення та актуальні способи його вивчення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 275–287.

5. Давидов, М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. К.: Музична Україна, 1997. 240 с.

6. Корженевський А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*. К.: Музична Україна, 1981. С. 29–40.

7. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений*; сост. И.И. Маханькова. М.: Правда, 1990. С. 195–390.

8. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.

9. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

10. Ражников, В.Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: дисс. ... докт. психол. наук в форме научн. докл.: 13.00.02, 19.00.07. МГПИ им. В.И. Ленина. М., 1993. 70 с.

11. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 456 с.

12. Сиряцька Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

13. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bilous, V. (2005). Psychological aspects of the formation of performing artistic skill: autoref. thesis ... candidate art studies: 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [In Ukrainian].

2. Bonfeld, M. (1991). Music. language Thing Thinking: (Experience of system analysis of musical art). Part 1. Theses. M.: MGZPI [In Russian].

3. Vygotsky, L. (2000). Psychology of art. St. Petersburg: Azbuka [In Russian].

4. Gan, Xiaoxue. (2017). The phenomenon of piano thinking and current ways of studying it. Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odessa: Astroprint, Vol. 24. P. 275–287 [In Ukrainian].

5. Davydov, M. (1997). Theoretical foundations of the formation of performance mastery of the accordionist: teaching. manual K.: Musical Ukraine [In Ukrainian].

6. Korzhenevskiy, A. (1981). To the question about the specifics of the thinking of a musician-performer. Questions of piano pedagogy and performance. K.: Musical Ukraine P. 29–40 [In Ukrainian].

7. Losev, A. (1990). Music as a subject of logic. From early works; composition I.I. Makhankov. M.: Pravda, P. 195–390 [In Russian].

8. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Dis. ... candidate arts; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Ukrainian].

9. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

10. Raznikov, V. (1993). Dynamics of artistic consciousness in musical education: diss. ... Dr. psychol. sciences in the form of scientific add.: 13.00.02, 19.00.07. MGPI named after V. I. Lenin. M. [In Russian]

11. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach: diss. ... Dr. art studies: 17.00.01 / IMFE named after M. T. Rylskiy. Kyiv [In Ukrainian].

12. Syriatska, T. (2008). Performance interpretation in the aspect of the psychology of a musician-artist: autoref. thesis ... candidate art studies: 17.00.03/ Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [In Ukrainian].

13. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Dis. ... candidate art.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Russian].

УДК 782.1+781.62+78.071.1+78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-12>

Су Жуй

ORCID: 0000-0003-1331-3930

асистент-стажист кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
surui@ukr.net

ІНТОНАЦІЙНА СТРУКТУРА РАННЬОЇ ОПЕРИ

Мета статті полягає у розгляді шляхів розвитку інтонаційної структури опери кінця XVI – початку XVII століть як сукупності інтонаційних ознак, достатніх для відображення абстрактно-споглядальної та напружено-чуттєвої, драматичної образності, статичних та дієвих етапів драматургічного розвитку нового театрального жанру. *Методологія дослідження* спирається на історико-стильовий підхід, крім того, задіюються методи системного та інтонаційного аналізу, корисним виявляється компаративний метод. *Наукову новизну* визначає включення до вітчизняного наукового обігу малодослідженого періоду розвитку італійської опери, що, з одного боку, доповнить та скорегує наявні в музикознавчих роботах уявлення про це явище, а з іншого – дозволить побачити та акцентувати нові аспекти інтонаційної еволюції ранньої форми такого жанру. Крім того, це робить можливим на прикладах певних опер кінця XVI – початку XVII століть виявити спільні моменти, які утворюють типологічні риси опери як жанру. *Висновки*. Рання опера, котра за досить короткий термін з моменту її народження до середини XVII століття значно еволюціонувала, рухалася від загальнотеатральних закономірностей у бік становлення логіки іманентно-музичного розвитку; від вагомості декламації, що підкорялася найменшим відтінкам слова, до узагальненої передачі смислу і почуттів поетичного тексту; від емоційно забарвленої інтонації, що є характерною для флорентійських опер, до принципів інтонаційного узагальнення емоцій, які формуються в творчості К. Монтеверді. Всі перелічені модуляційні процеси, як важливі для затвердження ключових рис оперного жанру, супроводжувалися рухом у бік розширення музичною драмою образного світу. Речитатив, як головний атрибут, що характеризував специфіку ранньої опери, в подальшому її розвиткові був витіснений на периферію музичної сторони вистави більш життєздатними оперними формами, але при цьому залишився вагомим компонентом виразу сценічної дії. В цьому процесі логіка музично-драматургічної композиції була пов'язана з подоланням плинності речитативного стилю, виділяючи в ньому з досить великою визначеністю

аріозні епізоди, а також використовуючи елементи наскрізного розвитку. Крім того, вона зазвичай вибудовувалася як рух від статичної вихідної ситуації (хорові епізоди) через її порушення (речитатив) до закріплення нової якості (аріозні та хорові епізоди).

Ключові слова: опера, інтонаційна структура, монодія, recitar cantando, речитатив, аріозні епізоди.

Su Rui, Assistant Trainee at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Intonation structure of early opera

Research objective is to consider the ways of development of the intonation structure of the opera of the late XVI – early XVII centuries as a set of intonation features sufficient to reflect abstract-contemplative and intense-sensitive, dramatic imagery, static and active stages of the dramatic development of a new theatrical genre. **The research methodology** is based on a historical and stylistic approach, in addition, the methods of system and intonation analysis are used, the comparative method is useful. **Scientific novelty** is determined by the inclusion of an understudied period of the development of Italian opera in the national scientific circulation, which, on the one hand, will supplement and correct the existing ideas about this phenomenon in musicological works, and, on the other hand, allow to see and emphasize new aspects of the intonation evolution of the early form of this genre. In addition, we can work on the butts of the singing operas of the XVI century – the beginning of the XVII century, to bring out the splendid moments that make the typological drawings of the opera like a genre. **Conclusions.** The early opera, which in a fairly short period of time from the moment of its birth to the middle of the 17th century, evolved significantly, moved away from general theatrical patterns towards the formation of the logic of immanent-musical development; from the weight of the declamation, which obeyed the smallest shades of the word, to the generalized transfer of the meaning and feelings of the poetic text; from the emotionally colored intonation, which is characteristic of Florentine operas, to the principles of intonation generalization of emotions, which are formed in the work of K. Monteverdi. All of the listed modulation processes, as important for the approval of the key features of the opera genre, were accompanied by a movement towards the expansion of the imaginary world by musical drama. Recitative, as the main attribute that characterized the specifics of early opera, in its further development was pushed to the periphery of the musical side of the performance by more viable operatic forms, but at the same time it remained a significant component of the expression of the stage action. In this process, the logic of the musical and dramaturgical composition was connected with overcoming the fluidity of the recitative style, highlighting aria episodes with a rather high degree of certainty in it, as well as using elements of through development. In addition, it was usually built as a movement from the statics of the original situation (choral episodes) through its violation (recitative) to the consolidation of a new quality (arios and choral episodes).

Key words: opera, intonation structure, monody, recitar cantando, recitative, arioso episodes.

Актуальність теми роботи зумовлена тим, що нині інтерес дослідників до питань оперного мистецтва не зменшується, незважаючи на сучасний стан дестабілізації опери як «розгалуженої системи жанрів» (М. Черкашина-Губаренко). Причина збереження досить високого градусу наукової зацікавленості полягає в тому, що значення опери, яка за інтенсивністю впливу на духовне життя суспільства, силою та масштабом проголошуваних зі сцени ідей посідає одне з найвагоміших місць, важко переоцінити, особливо для новоевропейського мистецтва.

Масштабний корпус історіографічних праць, котрі існують на сьогодні, доводить, що для науковців початкова стадія формування опери залишається одним із найцікавіших та найважливіших етапів її розвитку: до джерел жанру дослідники повертаються постійно, відчуваючи потребу появи нових наукових публікацій, котрі б керувалися актуальними запитами сучасності. Вагомість стартового для опери періоду межі XVI–XVII ст. зумовлюється знаходженням та затвердженням у ті часи базових законів жанру, появою творів високої мистецької цінності, які презентували досягнення Я. Пері, Ф. Каччіні, М. да Гальяно, К. Монтеверді, С. Ланді, Л. Россі, Ф. Маннеллі та ін., і надавали новому жанру подальший еволюційний імпульс.

Число робіт про ранню італійську оперу – від довідкових видань, статей в енциклопедіях до дисертаційних досліджень та монографій – досить значне, але насамперед у зарубіжному музикознавстві. Праці Н. Піротті (1969), Г. Брауна (1976), К. Паліскі (1985), Л. Бьянконі (1987), П. Міолі (1994), Д. Гроута (1996; 2003), Б. Хеннінг (1998), Е. Розен (2007), Д. Шуленберга (2013)¹ та ін. ґрунтовно та докладно

¹ Pirota N. *Lie due Orfei: Da Poliziano a Monteverdi*. Turin, 1969. 257 p.; Brown H. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976. 384 p.; Palisca C. *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press New Haven and London, 1985. P. 164–433; Bianconi L, Walker T. *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*. *Early Music History*. Cambridge, 1984. № 4. P. 209–294; Mioli P. *Storia dell'opera lirica*. Roma, 1994. 120 p.; Grout D. *Music of the Early Baroque Period*. *History of Western Music*. 5th ed. New York, 1996. 29 p.; Grout D.J., Williams H.W. *A Short History of Opera*. Columbia University Press, 2003. 1030 p.; Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley : University of California Press, 2007. 710 p.; Schulenberg D. *Music of the Baroque*. 3rd ed. New York, 2013. 320 p.

висвітлюють процес народження опери, занурюють в історичний контекст, що відображає поетичні, жанрово-стилістичні та вокально-виконавські особливості формування жанру.

У вітчизняному музикознавстві тривалий час уявлення про італійську оперу XVII століття було досить узагальненим, що відбивалося в роботах Т. Ліванової, Р. Грубера, К. Розеншильда, М. Іванова-Борецького, К. Кузнецова, В. Конен, Р. Ширіяня, Е. Симонової та ін.). Ситуація почала змінюватися не так давно завдяки появі низки праць Л. Кириліної, П. Луцкера, І. Сусідко, Г. Куколь, І. Іванової, Л. Шевлякової, Т. Ільїної, О. Ємцовой, О. Цибко, В. Фоміної, М. Мугінштейна, а також виникненням можливості доступу до загального масиву архівних матеріалів (стародруків та рукописів), пов'язаних з історією ранньої італійської опери. Це, а також активний та послідовний інтерес виконавців до творчості композиторів «докласичного» періоду, історично інформована, аутентична інтерпретація їх творів дозволяє нині значною мірою збагатити, поглибити та деталізувати уявлення про ранню італійську оперу.

Нові інформаційні умови, в яких опинилося сучасне знання про оперу, порівняно з музикознавством у XX ст., дозволяють говорити про серйозне розширення його горизонтів (І. Сусідко). Наслідком цього є не тільки доповнення наявного інформаційного контенту, але і його критичне коментування та уточнення. Звернення до зазначеної теми, з огляду на сказане, дозволяє поглибити уявлення про генезу, формування та еволюцію інтонаційної структури ранньої опери, оскільки, попри достатній інтерес з боку музикознавців, багато в чому це питання залишається мало вивченим.

Мета дослідження полягає у розгляді шляхів розвитку інтонаційної структури опери кінця XVI – початку XVII століть як сукупності інтонаційних ознак, достатніх для відображення абстрактно-споглядальної та напружено-чуттєвої, драматичної образності, статичних та дієвих етапів драматургічного розвитку нового театрального жанру.

Наукову новизну визначає включення до вітчизняного наукового обігу малодослідженого періоду розвитку італійської опери, що, з одного боку, доповнить та скорегує наявні в музикознавчих роботах уявлення про це явище, а з іншого – дозволить побачити та акцентувати нові аспекти інтонаційної еволюції ранньої форми такого жанру. Крім того, це робить

можливим на прикладах певних опер кінця XVI – початку XVII століть виявити спільні моменти, які утворюють типологічні риси опери як жанру.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомим фактом є народження нового театрального жанру – опери – в Італії наприкінці золотого століття ренесансної поліфонії. З’явившись на світ як продукт музичних експериментів Флорентійської камерати, вона виявилась одночасно пов’язаною з художніми ідеями Відродження та новими стильовими устремліннями майбутнього бароко. Це певною мірою зумовило транзитивний характер опери та забезпечило її внутрішню схильність до динамічного еволюціонування, а також сприяло подальшому досить активному поширенню жанру.

Перший зразок оперного жанру був представлений у палаці Медичі під час карнавалу наприкінці грудня 1597 року, але вже на початку наступного століття опера стає однією з провідних форм мистецтва, що реалізує ідею синтезу як органічного поєднання драми, музики, живопису та балету, затверджує панування співака з оркестром, котрий акомпанує йому, на протигагу рівноправності голосів у хоровій ренесансній поліфонії, а також проголошує принципи нової системи європейської музичної мови [1]. Останній аспект пов’язаний з найінтенсивнішими видозмінами, що визначали у тому числі й інтонаційну структуру ранньої опери.

Здобувши свою основну ідею як спроба вчених-гуманістів, літераторів і музикантів відродити давньогрецьку трагедію, опера втілила один із найважливіших її принципів – відродження античної моделі: давніх піснеспівів та гімнів, які відрізняє простота та виразна подача слова. Слідом за В. Галілеєм його колеги по камераті сприймали античну трагедію в контексті поширених у XVI столітті описів гуманістів, які апелювали до відомих їм праць давньогрецьких теоретиків. Тобто флорентійські митці розуміли трагедію насамперед як мистецтво, що здатне повно та глибоко втілити увесь діапазон людських почуттів через співочу мову.

Як доводять нам одні з перших зразків оперного жанру, для яких є характерним пріоритет слова, драматичної дії над суто музичними закономірностями, монодія стає в них головним виразним елементом драми. Вона «як мова персонажів музичної драми природним чином пов’язана з розмовою, речитацією, декламацією, стилем *recitar cantando* чи

parlando» [8, с. 8]. При цьому в операх відбувається зникнення чергування розмовних та музичних номерів, а хореографія відступає на другий план.

Мелодичний стиль ранньої опери, який згодом стали визначати як *recitar cantando*, використовував по максимуму виразні можливості, запропоновані монодією, що супроводжується, та на той час вважався найкращим способом вираження емоцій, репрезентованих у вербальному тексті. Перша письмова згадка про *recitar cantando* як про новий, мелодичний, оперний спосіб співу, пов'язується з першою надрукованою оперою Е. де Кавальєрі «Вистава про душу та тіло». Словосполучення *recitar cantando* було використано композитором у підзаголовку на титульному листі та в широкій передмові опери. Пояснюючи, що таке *recitar cantando*, він пише, звертаючись до виконавців, що співаки мають співати без прикрас. А ось принцип «хвилювати» досягається за допомогою вміння урізноманітнити (*virtus variedadis*), за рахунок якого можна уникнути монотонності (*vitium monotoniae*). Е. де Кавальєрі просить співаків співати «якнайвиразніше, змінюючи темп і динаміку за допомогою витонченої недбалості (*sprezzatura*) відповідно до необхідного ефекту, тим самим домагаючись слухацьких емоцій» [11, с. 272].

На думку Г. Куколь, за допомогою виразу “*recitar cantando*” передбачалося підкреслити по суті два компоненти, а саме стиль співу, що імітує реалізм і безпосередність сказаного слова, а також стиль гри, в якому виразність смислу самих слів була майстерно посилена використанням мелодій [4]. Також коментарі передмови до опери Е. де Кавальєрі стосувалися роз'яснень з приводу акомпанементу, про відносини між партіями соліста та інструментального басу, про ритмічні зміни, спеціально розроблені для підкреслення виконуваного тексту.

Пояснення нового мелодичного стилю, сутності оперного речитативу знаходимо і у Я. Пері в передмові до «Еврідіки». Він порівнює його з драматичною поезією, де «спів має замінити мову», і уточнює, що це має бути такий вид співу, «який найкраще відповідав би тексту твору» [цит. за: 5, с. 65]. Г. Куколь підкреслює, що Я. Пері в передмові акцентує увагу і на вокальному мовленні, що відображає нюанси мінливого настрою, і на інструментальному супроводі, котрий потрібно сприймати як фундаменти музично-драматургічного

цілого [4]. При цьому вокал пов'язувався композитором з конкретністю та детальністю відображення розвитку образу та сценічної ситуації, а акомпанемент із узгодженістю та масштабністю, у зв'язку з втіленням найбільш вагомих етапів драматургічного руху.

Інтонаційні особливості ранніх флорентійських опер були пов'язані з переважанням речитативного стилю, який не мислився поза строгою наскрізною організацією. Але у межах цих опер спостерігалися і острівки кантиленного характеру з ще невизначеною розмитою функцією. Загалом же тематизм опер диференціювався на жанровий та речитативний типи. Отже, хоч речитативний виклад і не повністю пронизує ранні опери, залишаючи місце для аріозних епізодів, інше наповнення вистави загалом виявляється вельми одноплановим.

Охарактеризований речитативний стиль, який становить сутність оперної музично-драматичної концепції флорентійців, у своєму первісному вигляді проіснував лише кілька десятиліть і надалі був відкинтий, але він сприяв утвердженню гомофонного складу у професійній музичній творчості, без чого ні народження, ні розвиток нового жанру були б неможливі.

Творчість К. Монтеверді відкриває нові обрії в подальшій еволюції опери, зокрема її інтонаційної структури. Починаючи з «Орфея», в якому знаменитий сюжет давньогрецького міфу композитор перетворив на справжню драму про людські почуття та велику силу мистецтва, відбувається досягнення нового рівня у розвиткові речитативного стилю. В цій опері, на думку А. Аберт, «флорентійський *sprechgesang* розчиняється у вільній, пристрасній драматичній декламації та нечувано сміливої гармонії, більше речитативні фрагменти чергуються з менш пісенно-закругленими мелодіями, достаток імпазантних хорів завжди драматично мотивованих, змінюється різноманітними інструментальними частинами, в яких К. Монтеверді використовує строкатий інтермедійний оркестр свого часу» [9 с. 6]. Відштовхуючись від слова, від емоційно забарвленої інтонації флорентійців, К. Монтеверді приходиться до розширення діапазону почуттів, які може передавати музика.

З точки зору стилістичних особливостей «Орфей» являє собою певний калейдоскоп, складниками якого можна вважати речитативно-декламаційний, пісенний стилі та елементи

симфонізованої музичної драми. В цій опері К. Монтеверді вокальна декламація досягає справжнього драматизму. Особливо це можна простежити в тих фрагментах твору, коли речитативно-аріозний тип інтонування змінюється композитором на речитативний. Подібною перехідністю К. Монтеверді підкреслював зміни в емоційному стані головного героя. Поряд з цим також у зв'язку з образом Орфея в опері відбуваються досить помітні процеси кристалізації арії-монолога. Стосовно системи інтонаційних зв'язків та тематичних арок в опері вони постають досить розробленими: композитор використовує принцип репрізності не тільки у сольних висловлюваннях, але структурує за допомогою нього як окремі сцени, так і оперне ціле [2].

Таким чином, *recitar cantando* в «Орфеї» К. Монтеверді постає повністю диференційованим у ті компоненти, які пізніше отримують назву речитативу, аріозо та арії, та трансформованим у стиль *representativo*, який у загальному плані є виразнішим, ніж речитатив, але не такий мелодійний, як пісня. Він являє собою фактично наступний крок у розвитку принципу наслідування мови, а також у формуванні категорії «афекту» в музиці.

Попередня та подальша робота К. Монтеверді над вокальною інтонацією осмислювалася ним теоретично, оновлення музично-виразних засобів виражалася поняттями “*stile rappresentativo*” та «друга практика». Перше мало на увазі підкреслено театралізовану подачу слова в партіях співаків, друге концентрувало виразність нових гармонійних засобів. Г. Куколь вважає, що в операх К. Монтеверді музичний ряд становлять два основні пласти. «Основний пласт утворюють вокальні партії персонажів у монодійному стилі. З однорідних за типом інтонування мотивів плететься нескінченний ланцюг, комірки якого близькі один одному, але водночас напрочуд тонко відображають поетичні образи. Це гнучка виразна декламація. Інший музичний пласт втілений головним чином у хорових фрагментах та інструментальних ритуралях і симфоніях. Вони мають характер коротких замкнених побудов, закінчення яких підкреслено повною досконалою каденцією. Саме вони здебільшого є носієм конструктивного початку, їх поява надає оперній сцені логічної завершеності» [4, с. 14].

Подальший розвиток інтонаційна структура опери отримала в Римі, де композитори продовжували традиції

флорентійської школи, але одночасно рухалися своїм шляхом. Про це свідчить потужна антиречитативна течія, очолювана Д. Мадзоккі в 1620–30-их роках. Крім того, в творах того ж Д. Мадзоккі, а також С. Ланді, Л. Россі та ін., з їх типовою схильністю до постановочності, сценічної пишності, алегоричних вистав з моралізаторським ухилом ретельно розроблялися хорові сцени та ансамблі, зростала вага аріозного початку.

Як підкреслювала Е. Розанд, народившись у Флоренції та отримавши подальший розвиток у Римі, у Венеції опера стала зразковою для європейського музичного театру другої половини XVII ст. [12, с. 6]. Венеціанська опера поступово – від творів Ф. Маннеллі до пізніх опер К. Монтеверді – вивела на перший план боротьбу характерів, експозицію особистостей, завдяки чому хорові сцени та інструментальні частини стали набувати другорядного значення, а флорентійський стиль *recitar cantando* остаточно замінили драматичним речитативним стилем, за допомогою якого кристалізувалися різні аріозні замкнуті форми.

Висновки. Отже, рання опера, котра за досить короткий термін з моменту її народження до середини XVII століття значно еволюціонувала, рухалася від загальнотеатральних закономірностей у бік становлення логіки іманентно-музичного розвитку; від вагомості декламації, що підкорялася найменшим відтінкам слова, до узагальненої передачі смислу і почуттів поетичного тексту; від емоційно забарвленої інтонації, що є характерною для флорентійських опер, до принципів інтонаційного узагальнення емоцій, які формуються в творчості К. Монтеверді. Всі перелічені модуляційні процеси, як важливі для затвердження ключових рис оперного жанру, супроводжувалися рухом у бік розширення музичною драмою образного світу.

Речитатив, як головний атрибут, що характеризував специфіку ранньої опери, в подальшому її розвитку був витіснений на периферію музичної сторони вистави більш життєздатними оперними формами, але при цьому залишився вагомим компонентом виразу сценічної дії. В цьому процесі логіка музично-драматургічної композиції була пов'язана з подоланням плинності речитативного стилю, виділяючи в ньому з досить великою визначеністю аріозні епізоди, а також використовуючи елементи наскрізного розвитку. Крім того, вона

завичай вибудовувалася як рух від статичної вихідної ситуації (хорові епізоди) через її порушення (речитатив) до закріплення нової якості (аріозні та хорові епізоди).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Иванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття : навчальний посібник / за ред. М. Черкашиної. Київ, 1998. 384 с.
2. Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва : Советский композитор, 1971. 323 с.
3. Кречмар Г. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова. Ленинград : Академия, 1925. 406 с.
4. Куколь Г. Итальянская опера первой половины XVII ст. Драматургия. Стилль. Жанрообразующие процессы : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Киевская консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1989. 22 с.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. / сост. В. Шестаков. Москва, 1971. 688 с.
6. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. Выпуск 1. Москва : Музыка. 1986. 312 с.
7. Суидко И. Старинная опера как аналитический объект. *Ученые записки РАМ имени Гнесиных*. 2012. № 1. С. 22–29.
8. Цыбко Е. Ария: от барокко к классицизму : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. МГК им. П.И. Чайковского. К., 2005. 20 с.
9. Abert A. Geschichtliche Einführung. Das Musikwerk. Bd. 5. Die Oper. Köln, 1953. S. 5–15.
10. Grout D.J., Williams H.W. A Short History of Opera. Columbia University Press, 2003. 1030 p.
11. Kirkendale W. The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. Firenze : Leo S. Olschki, 1993. 752 p.
12. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley : University of California Press, 2007. 710 p.

REFERENCES

1. Ivanova, I., Kukol, G., Cherkashina, M. (1998.) History of the Opera: Zahidna Europe of the XVII–XIX centuries: Primary Handbook / ed. M. Cherkashina. Kyiv [in Ukrainian].
2. Konen, V. (1971). Claudio Monteverdi. Moscow: Soviet composer [in Russian].
3. Krechmar, G. (1925). History of Opera / ed. and with preface I. Glebova. Leningrad: Academy [in Russian].
4. Kukol, G. (1989). Italian opera of the first half of the XVII century. Dramaturgy. Style. Genre-forming processes: Candidate's thesis of art: 17.00.02. Kyiv P.I. Tchaikovsky Conservatory. Kyiv [in Russian].

5. Musical aesthetics of Western Europe in the XVII–XVIII centuries (1971). / comp. V. Shestakov. Moscow [in Russian].
6. Rolland, R. (1986). Musical and historical heritage. Issue 1. History of opera in Europe before Lully and Scarlatti. The origins of modern musical theatre. Moskva: Music [in Russian].
7. Susidko, I. (2012). Old Opera as an Analytical Object. Scientific notes of the Gnesins RAM. No. 1. P. 22–29 [in Russian].
8. Tsybko, E. (2005). Aria: from baroque to classicism: Candidate's thesis of art: 17.00.02. Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow [in Russian].
9. Abert, A. (1953). Geschichtliche Einführung. Das Musikwerk. Bd.5. Die Oper. Koln, 1953. S. 5–15 [in German].
10. Grout, D.J., Williams, H.W. (2003) A Short History of Opera. Columbia University Press [in English].
11. Kirkendale, W. (1993). The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. Firenze: Leo S. Olschki [in English].
12. Rosand, E. (2007). Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley : University of California Press [in English].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.087.62/.67/.63+787.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-13>

Ніна Василівна Морозевич

ORCID: 0000-0003-4843-875X

кандидат мистецтвознавства,

заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

morozevych_n@ukr.net

КОНЦЕРТИНО В РОМАНТИЧНОМУ СТИЛІ ДЛЯ ГОЛОСУ ТА БАНДУРИ В. ВЛАСОВА: НОВЕ ПРОЧИТАННЯ БАНДУРНОГО СИНКРЕТИЗМУ

Мета роботи. У статті виявляються специфічні властивості втілення бандурного синкретизму, а також виконавські труднощі в Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури В. Власова. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні нових підходів до втілення бандурного синкретизму в сучасній музиці, а також конкретики їх виконавських прийомів з метою пошуку нових граней індивідуального концертно-виконавського стилю. **Висновки.** Поемна композиція Концертино вибудована за вимогами постромантичної поемності: «стислий цикл» вміщає розділи, різні за жанрами та темпами, але спеціально повільного звучання музики не дано, що надає цілому поєму зв'язок із сюїтою. Співучість та моторика – рівно присутні у всіх частинах-розділах твору. Метафорична «діалогіка» романтичної класики та «відсторонення від романтизму» на подальшому історичному етапі складає поетичний вимір композиції

В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його осягання. Виконання такого твору, як Концертину для голосу і бандури В. Власова, потребує від виконавця досконалого володіння вокальною технікою та технікою гри на інструменті. Синкретична специфіка бандурного виконавства передбачає в Концертину для голосу і бандури додання таких виконавських проблем, як вокальне інтонування белькантової природи сидячи та незалежно від труднощів партії бандури, а також диригентського регулювання (під час вивчення та концертного виконання) усієї вокально-інструментальної партитури твору. Цей твір постає новим етапом у ствердженні сучасної академічної бандурної культури.

Ключові слова: бандура, бандурний синкретизм, сучасний концертний репертуар, поемність, концертність, романтичний стиль.

Morozevych Nina Vasilievna, Ph.D. in History of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Concertino in romantic style for voice and bandura by V. Vlasov: a new reading of bandura syncretism

The goal of the work. The article reveals the specific properties of implementation of bandura syncretism, as well as performance difficulties in Concertino in a romantic style for voice and bandura by V. Vlasov. The research methodology consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. The scientific novelty of the article lies in the discovery of new approaches to the implementation of bandura syncretism in modern music, as well as the specifics of their performance techniques with the aim of finding new facets of an individual concert performance style. Conclusions. The poetic composition of Concertino is built according to the requirements of post-romantic poetry: the “concise cycle” contains sections of different genres and tempos, but the music is not particularly slow, which gives the entire poem a connection with the suite. Singing and motility are equally present in all parts—chapters of the work. The metaphorical “dialogic” of the romantic classics and the “removal from romanticism” at a later historical stage constitute the poetic dimension of V. Vlasov’s composition both in terms of genre and stylistic understanding. The performance of such a piece as V. Vlasov’s Concertino for voice and bandura requires the performer to have perfect mastery of vocal technique and the technique of playing an instrument. The syncretic specificity of bandura performance provides in the Concertino for voice and bandura the overcoming of such performance problems as the vocal intonation of the bel canto nature while sitting and regardless of the difficulties of the bandura part, as well as the conductor’s regulation (during study and concert performance) of the entire vocal-instrumental score of the work. This work is a new stage in the affirmation of modern academic bandura culture.

Key words: bandura, bandura performance, bandura syncretism, modern concert repertoire, poetry, concert performance, romantic style.

Актуальність теми дослідження. Синкретична природа бандурного мистецтва потребує від сучасного виконавця специфічного характеру виконавських вокально-інструментальних навичок. Починаючи від XVII століття музичним мистецтвом будь-якого жанру оволодів (за Б. Асаф'євим [1, с. 321]) принцип – «спів-дихання». У бандурному виконавстві це одночасне складне поєднання вокально-мовного дихання та своєрідного «дихання руки», в якому акцентно-ритмо-ударна сфера щипкових виступає у змаганні з прагненням до мелодичної континуальності. В цьому ракурсі бандурна вокально-інструментальна творчість від початку до наших днів постає яскравішим втіленням мистецтва «співу-дихання». Адже в одній особі виконавця тут поєднуються характеристики мелодичної безперервності співу та прагнення цієї безперервності шляхом подолання ритмо-ударної природи інструмента, сполучаються різноспрямовані якості: соло – акомпанемент, соло – тутті, соло – соло. Якісно новий рівень подібного виконавського синкретизму спостерігаємо в «Концертино в романтичному стилі» для голосу та бандури В. Власова, де бандурний вокал белькантового типу набуває найвищого ступеню виконавської складності в інструменталізації вокальної партії, що висуває відповідні вимоги до бандуриста і складає актуальний зріз музикознавчого осмислення.

Мета дослідження – виявити специфічні властивості втілення бандурного синкретизму, а також виконавські труднощі в Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури В. Власова.

Виклад основного матеріалу. Синкретичний характер вокально-інструментального музичного мислення у думі та у бандурних творах симфонічної спрямованості визначається характерною комплексністю виникнення та протікання виконавського процесу. Доцільним постає порівняння бандурної вокально-інструментальної творчості зі специфікою театраль-но-оперного мистецтва, де бандурист виступає одночасно і співаком-актором, і «оркестром», і «диригентом, і «режисером» в своєму «театрі». Адже в опері, як і в драматичному театрі, повністю зберігаються основні передумови сценічної дії: надзадача, наскрізна дія, сценічне завдання, спілкування – вся та сценічна «арифметика», без якої неможливо приступати до створення будь-якого сценічного образу [5]. Якщо сучасний співак зустрічається з такими проблемами,

як загальна напруженість звучання, використання широких інтервалів або складних хроматичних ходів, відсутність обліку теситурних можливостей голосу, різкі переходи з одного регістру в інший, надзвичайно широке використання динамічної нюансування, темброва різноманітність, то сучасна музика потребує нових, більш досконалих засобів регуляції співацького видиху, список проблем бандуриста-співака суттєво поширений питаннями труднощів сучасного інструменталізму, інструменталізації (іноді, навіть, симфонізації) вокальної партії та координування їх складних самостійних якостей.

Одним із яскравіших таких творів постає «Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури» В Власова, в якому відображається сучасний погляд композитора на інструмент. Традиції вокального концертного жанру мають витoki в кращих зразках інструментального концерту, в яких віртуозні виразні засоби солюючого інструмента всебічно підпорядковані ідейному замислу твору. Так, Р. Глієр, створюючи перший в історії вітчизняної музики вокальний концерт, прагнув перш за все художнього втілення ідеї. Справжня віртуозність, якої потребує концерт від співачки, не перетворюється на самоціль в технічному значенні, а вимагає найвищого рівня виконавської майстерності.

«Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури», за словами В. Власова, «було написано свідомо у традиційному романтичному стилі (хоч автор пише музику різних напрямків – авангард, естрадно-джазові твори, тощо – *Н. М.*), щоб музична мова була більш доступною, демократичною, легко сприймалася на слух (традиційні гармонії в межах тональності, ніяких спроб авангарду)» [4]. Також композитор наголошує: для голосу і бандури, тобто підкреслює рівноправність вокальної та інструментальної партій, при домінуючій ролі вокальної партії. Унікальність цього твору полягає в тому, що вперше в бандурному репертуарі інструмент та голос використовуються за законами розвитку інструментальної музики великих форм. Вперше бандура та голос співіснують у творі великої форми на паритетному ґрунті, з однаковою драматургічною навантаженістю в музичному цілому. Це підтверджує і технологічна та концептуальна складність кожної з партій, а також труднощі їх органічної взаємодії. Сопранова вокальна партія твору видатного одеського композитора подає італійську традицію, «яка всебічно охопила виконавську практику

вокалістів України й Одеси» [3, с. 12]. Спів у Концертино вимагає насичення на всіх регістрових ланках, сполучення опорності голосу з колоратурною гнучкістю. Весь твір виконується на головному регістрі, що обумовлює необхідність володіння бездоганною вокальною школою, яка асоціюється з мистецьким витвором Краси, з понадпобутовою якістю зробленого. Вокальна партія Концертино не має тексту, що додатково навантажує смислові лінії чисто музичної семантики.

Проблемний комплекс партії бандури визначається оркестровістю викладення. Це багат шаровість фактури, сполучення різноманітних видів інструментальної техніки, тембральна різнобарвність звучання на монотембровому інструменті, подолання акцентно-ритмо-ударної природи шипковості бандури, грамотне використання її природної педальності. Бандура має ряд специфічних властивостей. «Сюди відносяться: похиле, нестійке положення інструмента; незручний спектр огляду основного струнного ряду і цілковиту відсутність огляду робочого діапазону басів, незручність видобування хроматизмів на рівні основного ряду струн, що призводить до необхідності стрибків на допоміжний ряд; поліфункціональність лівої руки; відсутність механічної демпферизації. Все це вимагає вдосконалення специфічних пристосовуючих рухових відчуттів ігрового апарату виконавця» [2, с. 224].

Концертино В. Власова – віртуозна вокально-інструментальна велика форма, що строго витримана у формі класичного сонатного алегро. Витоки широко співучих тем (головна партія та її елементи) Концертино слід шукати в особливостях ліричної протяжної української народної пісні. Колоратурні ж елементи (побічна партія, її елементи у репрізі, каденція) мають коріння в сольних партіях скрипкових Концертів та інтонаційно близькі до «Соловейка» М. Кропивницького.

Концертино відкривається коротким інструментальним вступом, заснованим на домінантовому органному пункті в басу (рівними чвертями), який призиває слухача до уваги. Дзвіноподібні удари по струнах відтворюють типову схему церковного святкового передзвону, використаного і у православному сьогодніні України. Комбіновані удари цілих, половинних і четвертних нот темброво забарвлені шипковою дзвінкістю бандурного звуковидобування з природним згасанням звука. Хроматичний низхідний терців рух на *crescendo* створює складні гармонічні сполучення, які

приводять до тоніки — ля мнору, де переливи фігуративного руху шістнадцятих відтворюють традиційні арфоподібні вибудови та, одночасно, мають асоціативний зв'язок зі специфічними звучаннями деяких хвильоподібних інструментальних епізодів у супроводі думи. Чотиритактовий епізод «дзвонів» потребує активного туше, глибокого та цупкого звуковидобування ближче до середини струни. Конструктивні властивості бандури, передбачаючи тембральні розрізнення у звучанні струни залежно від місця її збудження, ускладнюють у даному випадку виконання серії низхідних великих терцій. Звуки їх доводиться видобувати у різних рядах (основному та допоміжному). Для досягнення тембральної рівності звучання терцій необхідно збуджувати обидві струни у місцях максимального наближення до центру, що одночасно забезпечить і потрібну вказану якість глибини та тривалості звучання у даному випадку. Фігуративний рух шістнадцятих вимагає певного подолання ударно-щипкової природи бандури. Для досягнення відповідного тла подальшому вступу кантиленної, белькантової теми головної партії Концертино у співі виконавиця має добитися штрихової та динамічної рівності у звучанні шістнадцятих на легато на бандурі. Цього можна досягти за допомогою комбінованого туше (з пучки на ніготь), спеціальним слуховим контролем за послідовністю дрібних тривалостей з метою однакової атаки протягом всієї будови, використанням загальної пластики ігрових рухів. Необхідно враховувати при цьому, що звуки у верхньому регістрі бандури мають більш різкий тон, а щипок першим пальцем виконується у протилежному до інших пальців напрямку.

Головна партія Концертино доручена сопрано. Це — співуча, белькантова, лірична, надзвичайна за мелодичністю, протяжна тема, інтонаційна будова якої по акордових звуках з подальшим заповненням нагадує українську ліричну пісню. Голос немов би ширяє над фігуративним інструментальним супроводом. Виконання теми вимагає від співачки м'якої подачі звука, регістрової рівності звучання, опорного співу. При роботі над вокалом у головній партії особливу увагу слід приділити характеру звука, який великою мірою залежить від грамотно поставленого дихання. Воно має бути у подібній вокальній кантилені глибоким та спокійним, але без максимального наповнення легень повітрям, що повністю виключить будь-яке форсування. Для створення «безперервної мелодичної плинності»

(за Б. Асаф'євим) співачка повинна інтонувати звуки послідовно, на одному диханні, одним складовим, але цілісним рухом – тобто розподілити, розрахувати дихання на всю фразу. Не можна витратити запас повітря на перших нотах фрази.

Кульмінаційне навантаження перехідних тонів у головній партії надає голосу драматичного напруження та складає певну вокальну проблему у виконанні. «Спостереження особливої художньої насиченості нот, які знаходяться на межі «реалій натуральних тонів» та «естетики штучного регістру», демонструють органіку «дифузії» життєподоби та мистецької умовності звучання, тобто втілюють саме художній зміст вокального вираження» [3, с. 14]. Характерно, що кульмінація першого періоду експозиції, помічена вказаною символікою семантичної навантаженості перехідних тонів, позначається і зміною викладення в інструментальній партії на більш драматизоване (низхідні пасажі без пауз), і гармонічною напругою (цілотною низхідний фігуративний рух).

Виконавська подача окремих фраз, мотивів, інтонацій з характерним белькантовим «вспівуванням» кожного звука, малюнок кожної мелодичної хвилі мають бути підпорядковані логіці структури періоду з трактуванням останнього як однієї великої мелодичної хвилі, що прямує до головної кульмінації. Енергія цього прагнення повинна перемогти вплив побіжних кульмінацій приватного значення. При такому фразуванні відповідні лігам «закруглюючі» спади перетворюються у продовження підйомів, що зливаються в один могутній, безупинний, «наскрізний» розвиток, у якому тануть границі окремих фраз.

Координаційний процес виконання вокально-інструментального музичного цілого при роботі над головною партією втілює синкретичний характер бандурної творчості. Інструментальна та вокальна партії повинні бути добре відточені кожна окремо. Слід добиватись певної автоматизації їх виконання, щоб спрямовувати упереджуючу увагу кожного разу на провідний голос вокально-бандурної «партитури» з відповідним диригентським слуховим контролем. «Персонажна театралізованість» обох рук та голосу бандуриста-виконавця координується за загальними законами «системи».

Мотивна вицленованість невеликого епізоду третьої цифри, який носить в драматургічній структурі експозиції допоміжний (зв'язуючий) характер, надає йому протилежно великій складності в плані оркестрового нашарування партії бандури

(комбіновано-акордовий виклад мелодії, мелодизація басу, дзвоноподібні підголоски в різних регістрах інструмента-оркестру, хроматизований педальний хід, зафіксований в пластичі ігрового руху першого пальця правої руки). Крім того, протиріччя висхідного інтонаційного руху на перших долях 2–5-го тактів третьої цифри з кульмінаційними спадами коротких фраз складає труднощі структурно-фразировочної логіки в паралель до технологічних труднощів м'якого завершення цих фраз. Адже як у бандури, так і в голосі атакуювання більш високих звуків пов'язано з штучним його пом'якшенням. Тобто поступово та блискавично необхідно зменшити силу атаки пальців протягом трьох нот у швидкому темпі, а також м'яко, на опорі, з власною логікою низхідного секвентного руху в вокальній партії виконати голосом частинки тематичної структури інструментальної партії, тембрально-оркестрово забарвлюючи спільність кульмінації. Координація вокалу та бандури вміщує тут діалогічні тенденції ансамблево-оркестрової спрямованості. Діалогічність лежить також в основі інтонаційного складу цього епізоду: питально-відповідна схема секвентних фраз концентрує увагу на низхідній та висхідній поступенній інтонації (взятої з кульмінації головної партії) у ракоходному русі.

Віртуозний інструментальний епізод зв'язуючої партії виявляє різноманітність інструментально-ігрових рухів на бандурі: харківський спосіб гри, апликатурно-позиційна складність низхідних пасажів, висхідні ламані терції у двохголосі на першій долі такту, стрибки. Тут необхідне швидке переключення уваги з вокальної партії на інструментальну з одночасним збереженням діалогічної природи вокально-інструментального твору, коли вказане переключення «диригентської» уваги бандуристки не припиняє «дії» театралізованого персонажу голосу. Цьому певною мірою сприяє закладена в авторському тексті зависання «незавершеної» висхідної інтонації партії голосу в попередньому епізоді, але тут вимагається застосування спеціального артистично-просторового виконавського рішення. Йдеться про створення особливого, специфічного для вокально-інструментальної творчості сценічного стану імітаційно-артистичного походження в музикуванні мистецтва ансамблю. Якщо бандуристка однозначно переключить виконавську увагу на партію бандури, руйнуючи якість ансамблевості як таку, то втратить динаміку та «чарівність» форми.

Побічна партія сонячно-блискучого характеру, викладена в тональності До-мажор (композитор зберігає тональну єдність експозиції – головна партія в ля-мінорі, побічна в паралельному До-мажорі), являє контраст до головної партії і потребує від виконавиці володіння вокальною колоратурною технікою. «Партитура» побічної партії з нескладним, на перший погляд, інструментальним викладенням (такти 3–4, 7–8) вимагає органічного втілення оркестрового прийому романтиків у передачі елементів однієї фрази від інструмента до інструмента (див., наприклад, побічну партію I симфонії Л. Бетховена). Накладання кінця та початку цих елементів на першій долі 3 та 7 тактів має бути вирівняно-диференційованим: більш слабке за колоратурний голос звучання бандури у малій-першій октаві необхідно компенсувати штучною яскравістю інструментальної гри при одночасному збереженні м'якої атаки акордів на легато (в паралель кантилені головної партії).

Характерно, що початок побічної партії у голосі припадає відразу на перехідні тони (e^2 , g^2), що складає певні вокальні труднощі та зазначає концентрацію семантичної значущості «штучно підвищеної складності» вокалу (безпосередньо після аналогічної технічної та драматургічної напруженості інструментального викладення в цифрі 4. Колоратурна технічно-артикуляційна віртуозність вокальної партії вимагає грудного типу дихання).

Побічна партія переходить в розробку, в якій знайомі інтонації розкриваються новими гранями, дрібно переплітаючись одне з одним. Мотивне вичленування, тональна нестійкість, зіставлення контрастних елементів виявляють превалюючий вплив на загальний характер розробки ідеї побічної партії.

Розробка починається у субдомінантовій тональності, що характерно для класичного сонатного *Allegro*. Здійснюється зіставлення споріднених тональностей, які розфарбовують елементи головної та побічної тем в різні кольори. Часті модуляції надають розробці активного характеру, відчуття безперервного розгортання, дії, прагнення, які обумовлені постійними модуляціями та зіткненням несподіваних елементів. Діалог голосу і бандури набуває в цьому ідейно-образному ракурсі напруженості, яка має відбиття і у зростанні технологічних та артистичних виконавських труднощів. Партію голосу у 7 цифрі треба розглядати як вплетіння «оркестрового» тембру в загальну партитуру твору. Короткі

точечно-мотивні вокальні вступи потребують не тільки майстерності виконання кантиленних чи колоратурних елементів фрази на дрібних часових проміжках з відповідними вокально-технологічними виходами, але й техніки «монтажування» їх за характером (кантилена – колоратура) у власній окремій партії та в контексті «партитури» одночасно.

Наступний етап розробки – це різке тональне зрушення, яке посилюється контрастом динаміки, фактури, темпоритму. Матеріал головної партії трансформується до невпізнаності. Перегорнена початкова інтонація (ламаний тризвук замість прямого висхідного), стрімкий тридольний скерцозний рух у розмірі 3/8, синкопований лаконічно-інтервальний акомпанемент концентрують напруження попередніх епізодів розробки, потребуючи віртуозного інструменталізму. В плані «діалогічності» цей досить тривалий інструментальний епізод потребує артистичного підкріплення «звучної паузи» вокалу: «оркестровий переграш» бандури ніби вимагає, викликає голос на змагання у віртуозності як доблесті, сміливості, повноті вираження.

Голос таки, «не витримавши», вступає далі з власною синкопованою трансформацією головної партії на легато, та бандура зараз же перебиває її переробленою на користь «симфонізованого вальсу» побічною темою. Після цієї демонстрації «свого», починаючи з 12 цифри відбувається синтезовано-поліфонічне викладення обох трансформованих партій одночасно. Спочатку (перша фраза речення) бандура виконує головну партію в акордово-синкопованому, драматизованому вигляді, голос контрапунктує колоратурними відголосами побічної партії у приглушено-середньому регістрі (за другим разом – починаючи та закінчуючи речення на перехідних тонах). Потім (друга фраза речення) інструмент «колоратує», голос контрастує з ним на легато. В інструментальній партії слід добиватися чіткого виконання ритмічного малюнку, а також приділяти особливу увагу харківському засобу гри, щоб перекидання лівої руки на приструнки – а це значний поштовх, зайвий рух корпусу – не відобразалося на вокальному звуці, де у той час виконується кантилена.

Розробку завершує «справжня» колоратурна каденція, в якій співачка-бандуристка має довести усю свою технічну вокальну майстерність, ґрунтовану на школі традиційного оперного співу та побудовану на комбінаціях кантиленних та віртуозних

фраз. Характерно, що початок технічних елементів та кульмінація каденції знов акцентують у вокалі перехідні тони.

Підкреслюючи єдність концепції твору, реприза завершує твір поверненням основних тем, причому тривале панування в репризі головної тональності врівноважує тональну нестійкість, яка мала місце протягом великого епізоду – від зв'язуючої партії експозиції до розробки включно. Динамічна, нестійка розробка, здавалося б, потребує висновку, замикання та закруглення форми, але реприза стає подальшим етапом «розвитку дії».

Кода блискавично стверджує яскраво-світлий Ля мажор. Бурхливий фігуративний рух шістнадцятих, відтінюючі альтеровані гармонії (вводний септакорд подвійної домінанти, субдомінантовий септакорд), різка зміна темпу (*Allegro*), переможно-мажорне звучання головної теми твору у вокальній партії закріплюють оптимістичну, світлу, енергійну спрямованість усієї композиції. Усе це потребує великої уваги виконавця. Складність супроводу не повинна відобразитися на якості вокального звука. Вокал при активній, динамічній фігуративній підтримці бандури веде свою тему – трансформовану головну партію Концертино – до самої великої та значущої кульмінації усього твору.

В коді виконавець повинен розрахувати свої сили до самої кульмінаційної ноти (не зупиняючись на побіжних кульмінаціях). Розвиток головної теми перетворюється в єдине висхідне спрямування, переборюючи побіжні завершення фраз (низхідні інтонації). На об'єднаному крещендо змінюється тональності, перед затвердженням мажорної тоніки звучить Фа мажор, Ре мажор, ре мінор (альтеровані акорди субдомінанти), і під кінець звучить Ля мажор, тобто здійснюється утвердження світлого змісту всього твору .

Поемна композиція Концертино вибудована за вимогами постромантичної поемності: «стислий цикл» вміщає розділи, різні за жанрами та темпами, але спеціально повільного звучання музики не дано, що надає цілому поєми зв'язок із сюїтою. Співучість та моторика рівно присутні у всіх частинах-розділах твору. Метафорична «діалогіка» романтичної класики та «відсторонення від романтизму» на подальшому історичному етапі складає поетичний вимір композиції В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його осягання. Виконання такого твору, як Концертино для

голосу і бандури В. Власова, потребує від виконавця досконалого володіння вокальною технікою та технікою гри на інструменті. Синкретична специфіка бандурного виконавства передбачає в Концертино для голосу і бандури додання таких виконавських проблем, як вокальне інтонування белькантової природи сидячи та незалежно від труднощів партії бандури, а також диригентського регулювання (під час вивчення та концертного виконання) усієї вокально-інструментальної партитури твору. Цей твір постає новим етапом у ствердженні сучасної академічної бандурної культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Ленинград, 1971. 376 с.
2. Брояко Н. Специфіка артикуляційних засобів бандуриста. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2000. Кн. шоста. Вип. 14. С. 219–225.
3. Кулієва А.Я. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2001. 19 с.
4. Морозевич Н.В. Стенограма бесіди з композитором В. Власовим від 7.11.2001 р. Рукопис. 12 с.
5. Станиславский К. Работа актера над собой. Москва, 1938. 507 с.

REFERENCES

1. Asafyev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad. 376 p. [in Russian].
2. Broyako, N. (2000). The specificity of the bandurist's means of articulation. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv: NMAU. Vol. 14. P. 219–225. [in Ukrainian].
3. Kuliyeva A.Ya. (2001). Vocal national traditions and the problem of transitional tones Extended. Abstract of candidate's thesis Myst. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. 19 p. [in Ukrainian].
4. Morozevich, N.V. (2001). Transcript of a conversation with the composer V. Vlasov dated November 7, 2001. Manuscript. 12 p. [in Ukrainian].
5. Stanislavsky, K. (1938). The actor's work on himself. Moscow. 507 p. [in Russian].

УДК 781.68+378

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-14>

Олена Петрівна Бурська
ORCID: 0000-0001-9330-1299
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
lburska1967@gmail.com

ІНТОНАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА: ЗМІСТ, СЛУХОВІ СТРАТЕГІЇ ТА ПРИЙОМИ

Метою дослідження є обґрунтування змісту інтонаційного аналізу фортепіанної фактури як засобу розвитку виконавського мислення піаніста із визначенням слухових стратегій, прийомів та відповідних інтонаційно-аналітичних умінь, що становлять основу майстерності фортепіанного інтонування.

Методологічною основою дослідження виступає феноменологічний підхід, за яким шляхом редукції, феноменологічного аналізу та дескрипції змісту інтонаційного виконавського мислення у «фонічному просторі» фортепіанної фактури авторка прагнула дослідити інтрамузичну природу його сутнісних складників, що піддається раціональному теоретичному обґрунтуванню.

Наукова новизна дослідження. На основі апелювання до інтрамузичних чинників інтонаційних процесів у виконавській фактурі твору переведено в раціональну площину змістові основи інтонаційного мислення, що дозволило виокремити слухові стратегії, прийоми інтонаційного аналізу, методично важливі для формування виконавської майстерності піаніста, та визначити систему інтонаційно-аналітичних умінь, які забезпечують вихід на художній рівень виконання.

Висновки. Фонічне середовище виконавської фактури музичного твору розглядається автором як об'єкт інтонаційного аналізу, а його предметом постає внутрішня смислотворча логіка тонових зв'язків у проекції мелодико-гармонії та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу. Сутнісними для фортепіанного інтонування в змісті виконавського інтонаційного аналізу виступають: мелодичні та гармонічні тонові зв'язки як

семантично значущі; особливості «декламаційної» артикуляції мотивів у проєкції цілісної фактури; синтаксична структура мелодії і відповідних їй голосів/фрагментів фактури; інтрамузична логіка динамічного фразування. Вихід запропонованої у статті змістової спрямованості інтонаційного аналізу на відповідні інтонаційно-аналітичні вміння, які становлять основу майстерності виконавського інтонування, демонструє прямий зв'язок апелювання до інтрамузичних параметрів музики у дослідженні інтонаційної тканини твору із формуванням фахово важливих якостей мислення виконавця.

Ключові слова: виконавський аналіз, інтонаційний аналіз, фортепіанна фактура, інтонаційна тканина музики, виконавське мислення, виконавська підготовка студентів.

Burska Olena Petrivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Intonation analysis of the piano texture as a means of developing the pianist's performance thinking: the content, hearing strategies, and the methods

The aim of this research is to substantiate the content of the piano texture intonation analysis, a means of developing the pianist's performance thinking, with defining the auditory strategies, techniques, and relevant intonation-analytical skills that form the basis for piano intonation skills. **The research methodology** is based on the phenomenological approach. The author, by reducing, applying phenomenological analysis, and describing the content of the intonation performance thinking in the "phonic space" of piano texture, has sought to explore the intramusical nature of its essential components, which can be analyzed theoretically. **The scientific novelty** is in transferring the content basis of the intonation thinking to the plane of rationality by appealing to the intramusical factors of the intonation processes in the musical piece's performance texture. Thus, it allowed us to single out the auditory strategies, the methods of the intonation analysis, which are methodologically important for the formation of the pianist's performance skills, and to determine the system of the intonation-analytical skills, that provide access to the artistic level of performance. **Conclusions.** Being a modality of developing the pianist's performance thinking, the intonation analysis is aimed at understanding the sources of dynamic integrity of the performance form at different levels of its organization, namely phonic (overtone micro-intonation), morphological (microstructural motive intonation and/or articulation), syntactic (organic, expressive semantic accentuation phrasing), compositional (intonation dramaturgy of the musical piece as an artistic whole). The object of the intonation analysis is the phonic environment of the musical piece performing texture, while its subject is the internal meaning-creating logic of the tonal connections in the projection of the melodic harmony and spatial timbre dynamics, a linear and deep coordinate of the intonation texture of the sound image. There are semantic guidelines for the analysis of the performance texture that are

essential for the piano intonation, such as semantically significant melodic and harmonic tonal connections; features of the “declamatory” articulation of the motives in the projection of the integral texture; the syntactic structure of the melody and its corresponding voices and/or texture fragments; the intramusical logic of dynamic phrasing.

The shift of the content orientation of the intonation analysis, proposed in the article, to the corresponding intonation-analytical skills, which form the basis for performing intonation mastery, demonstrates the direct connection between the appealing to the intramusical parameters of music in the intonation texture study and the formation of important thinking qualities. That is, the ability to hear the most subtle, high-pitched, timbre-dynamic changes within each tone embedded in the melodic line; the natural (corresponding to the internal musical logic) declamatory articulation of the text’s semantic structures; the expressive (in the sense of expressed) phrasing; the shift of the textual vision of the texture into intonationally flexible sound images; the coverage of the textural vertical in the dynamics of the figure-background relations of its elements; tracking of the forming intonation lines in the depth of textural fabric (harmonious voice leading).

Key words: *performing analysis, intonation analysis, piano texture, intonation framework of music, performance thinking, performance training of students.*

Актуальність теми дослідження. Аксіоматичним положенням фортепіанної педагогіки є твердження про органічність зв’язку технічного та слухового розвитку у становленні виконавської майстерності музиканта. Пріоритетність слухового підходу до формування виконавської майстерності студентів передбачає певну «музикоцентричність» навчання, переведення виконавських завдань у площину пізнання суто музичного, інтонаційного змісту твору, крізь який інтонаційно вихованому слуху ясно відкривається внутрішня досконалість художнього виміру звучання.

Невичерпна змістовність інтонаційної форми музики пояснюється, за висловом О. Катрич, здатністю музичної інтонації у «згорнутому» вигляді «акумулювати поетично-звуко-смісло-руховий синкретизм художньої образності» [15, с. 7]. Зв’язок інтонаційно правильного прочитання музичного тексту і прояснення художньо-сміслових якостей музичного образу є очевидним для музиканта і, як правило, не потребує додаткових «аргументів», як-то художнє порівняння, емоційно-почуттєве навіювання тощо. Виконавська специфіка інтонаційного аналізу музичної тканини полягає при цьому в переведенні фокусу слухового мислення в площину фактури музичного твору як «породжувального середовища його інтонаційності» (В. Приходько) [25, с. 8].

Інтонційна теорія як фундаментальне музикознавче вчення, започатковане працями Б. Яворського [33] та Б. Асаф'єва [5], отримала глибокий розвиток у дослідженнях М. Арановського [1–4], В. Медушевського [19], Є. Назайкінського [22; 23], М. Бонфельда [6], В. Суханцевої [28], В. Холопової [31] та ін. Теоретико-методичні проблеми музично-виконавського інтонування розглянуті в знакових для виконавської педагогіки працях А. Малинковської [18], М. Давидова [9], Д. Дятлова [10], В. Москаленка [21] тощо. Серед останніх наукових розробок слід назвати дослідження О. Катрич феномену «інтонаційної атмосфери музичного твору» в аспекті музичного виконавства [15], публікації М. Красильнікової [16], А. Бояринцевої [7], І. Едуардової [32], дисертаційне дослідження О. Спіліоті [26], в яких висвітлюються питання розвитку інтонаційного слуху, інтонаційного музичного мислення, інтонаційного аналізу як засобу історико-стильового, художньо-сміслового пізнання музики в умовах професійної та загальної музичної освіти тощо.

Важливим завданням фортепіанної педагогіки є розвиток у студентів витонченого інтонаційного виконавського мислення, що забезпечується формуванням спеціальних умінь слухового аналізу інтонаційної тканини музичного твору в її фактурному викладі.

Метою статті є обґрунтування змісту інтонаційного аналізу фортепіанної фактури як засобу розвитку виконавського мислення піаніста із визначенням слухових стратегій, прийомів та відповідних інтонаційно-аналітичних умінь, що становлять основу майстерності фортепіанного інтонування.

Наукова новизна дослідження. На основі апелювання до інтрамузичних чинників інтонаційних процесів у виконавській фактурі твору переведено в раціональну площину змістові основи інтонаційного мислення, що дозволило виокремити слухові стратегії, прийоми інтонаційного аналізу, методично важливі для формування виконавської майстерності піаніста та визначити систему інтонаційно-аналітичних умінь, які забезпечують вихід на художній рівень виконання.

Виклад основного матеріалу. Традиційним є погляд на інтонаційний аналіз як виявлення виразно-сміслових елементів художнього змісту музичного твору. Музична інтонація при цьому виступає певною семантичною одиницею музичного

висловлювання, подібною за своїми виразовими якостями до поетичного слова або художнього пластичного жесту. Інтонаційна тканина в такому розумінні є провідником у сферу музичного смислу і наближена за своїми якостями до живописного образу.

Такий аналіз спрямований на виявлення концептуальних елементів музичного змісту, для прикладу: «генеральної інтонації» (В. Медушевський) як емоційно-сислового узагальнення, що загалом відображає образний лад твору; «зерна-інтонації» (М. Красильнікова), з якої виростає його тематизм; «інтонаційно-сислових одиниць стилю» (І. Едуардова) як певних індикаторів історико-стильових закономірностей музичних творів тощо.

Разом із тим виконавське інтонування як «осмислено-виразна звукова реалізація музичного твору» (А. Малинковська) поряд із аналізом художньо-сислового «виміру» музичного твору передбачає ретельне слухове сканування його інтонаційної тканини, «виявлення та оформлення відношень між елементами музичної форми на всіх рівнях їх системної організації» [18, с. 36]. Виконавець, що інтонує, як зазначає А. Малинковська, мислить у системі *осмислено-виразних тоносполучень*. У такому ракурсі інтонаційний аналіз здійснюється як відслідковування інтрамузичної логіки інтонаційних процесів: лінійних, за якими структурується і отримує свою виразну форму мелодична інтонація (як слово/жест), та глибинних, на поверхні яких органічно «проступає» інтонаційний рельєф звучання.

Важливою у змісті виконавського інтонаційного аналізу є його спрямованість на досягнення динамічної цілісності виконавської форми на різних рівнях її організації: *фонічному* (обертонове мікроінтонування), *морфологічному* (мікροструктурне мотивне інтонування/артикуляція), *синтаксичному* (органічна, виразна сислова акцентуація фразування), *композиційному* (інтонаційна драматургія твору як художнього цілого). Інтонаційно налаштований слух здатний не тільки відслідковувати внутрішню логіку тонових зв'язків, але й досягати як очевидне їх екстрамузичний, сисловий контекст. Цілісна форма відкривається при цьому у своїй гармонійності і одночасно дивовижній простоті, яка позначається й на легкості самого виконання. У цьому зв'язку відомим є вислів В. Медушевського: «Велика музика проста як дихання». «В

таємницю духовної своєрідності шедевру багато входів, — пише вчений, — його жанрові, стильові особливості, особливості фактури, гармонії, мелодики: все, що б не підмітив слух, — здатне служити дверцятами в ціле. Проникнувши всередину, оглядаємо довершеність: *множинність, осяяна сонцем смислу*, зробилась прозорою єдністю і найвищою простою» [19, с. 10].

Предметною опорою виконавського інтонаційного мислення слугує фактура, яку ми розглядаємо як фонічне середовище та просторову модель звукового образу музичного твору в його клавіатурній проєкції. І як така, вона виступає об'єктом інтонаційного аналізу, а його предметом постає внутрішня *смысловорча* логіка тонових зв'язків у проєкції мелодико-гармонії (термін М. Арановського) та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу.

Мелодичні зв'язки. Фонізм інтервального ходу. В ієрархії інтонаційно важливих елементів музичної тканини, крізь які здатний проявлятися смисл музичного «висловлювання», найменшою інтонаційною одиницею є *інтервальний хід*¹, взятий у його фонічній якості. Поняття фонізму при цьому ми розуміємо в тому значенні, якого надавав йому Є. Назайкінський, а саме: «Фонізм є злиттям тембру з тоноюю добавкою, з відчуттям сконцентрованого в звуках інтонаційного смислу як забарвлення, що переливається і вібує від емоційної наповненості» [22, с. 48].

Фонізм мелодичного інтервального ходу, на який інтонаційний слух реагує як на емоційний зміст «висловлюваного», зумовлюється забарвленням його звучання у гармонічному вигляді. Гармонічне узгодження тонів корегує їх звуковисотні якості на обертоновому рівні, проявляючись у мелодичному інтонуванні як слухове передчуття змістовно значущих міжтонових зв'язків. Про особливість інтонаційно переломленої звуковисотності М. Папуш зауважує: «Акустично узгодження інтонування спирається на явище резонансу.

¹ На те, що мелодичний інтервал є елементарним елементом (процесом) формо- і смислотворення в музиці вказував, зокрема, Г. Мерсман. Якостями мелодичного інтервалу як елементарного «тектонічного елементу» Г. Мерсман виділяв його *величину, спрямованість та ступінь злиття* — формуючі сили, сумарна дія яких вибудовує архітектоніку (Tektonik) музичного твору [8].

«Лінійно-експресивний» бік при цьому не щезає: ні те, ні інше самі по собі не можуть створити музичної звуковисотності, яка виникає лише у разі їх з'єднання в єдиний інтонаційний комплекс, у якому лінійна експресивність набуває міри, а абстрактні акустичні відношення натурального звукоряду отримують ладове значення» [24].

Смислове наповнення тону в мелодичній інтонації залежить також від його гармонічної належності (за фонізмом гармонії, який проявляється *крізь* мелодичний тон), місця та ролі у системі функціональних гармонічних зв'язків (як тону перехідного (*рос. – несущего*, за М. Арановським), мінливого елемента гармонічного розвитку, чи опорного – в зонах тональної стійкості, розрядки напруження). Великою мірою тут спрацьовує феномен «переживання» тональності як здатності прочитання емоційного змісту та музичної семантики тонально-гармонічних явищ. Вбудований у систему гармонічного розвитку, «лінійно-гармонічного розгортання ладу» (Ю. Захаров), тон отримує якості пластичного, плинного фрагменту мелодичної горизонталі. Здатність переведення його з фіксованої висоти (за нотним текстом) у звуковисотний «градієнт» мелодичної інтонації є операційною основою інтонаційного мислення.

Інтонаційний вплив мелодії на простір фактурної вертикалі. Інтонаційна організація фактурної тканини підпорядковується мелодичній інтонації. Як зазначала Т. Магніцька, провідний мелодичний голос виконує роль «смислового центра, своєрідного фактурного аргументу» і в концентрованій формі містить «основний комплекс ритмо-інтонацій, розсіяних по інших пластах звукової тканини» [17]. Можна говорити про певне просторове розширення інтонаційного впливу мелодії на всю фактурну тканину, що відображається не лише у відповідній мелодичній організації фактурних пластів, але й їх пластичному ритмо-інтонаційному та обертоновому узгодженні з генеральною мелодичною інтонацією. З одного боку, динамічна фактура отримує якість цілого, що зорганізовується за мелодичним контуром (фактурно «розширена» мелодія), з іншого – відбувається тембральне збагачення мелодії, її більш витончена смислова організація за мелодичним «диханням» *гармонічної інтонації* (термін Б. Асаф'єва), «фактурна динамізація» мелодичного розвитку.

Здатність бачити логіку інтонаційного підпорядкування «фактурного фундаменту» (Т. Магніцька) генеральній мелодичній лінії, мелодизації фактурних пластів лежить в основі умінь виокремлювати інтонаційні зв'язки елементів фактури, охоплювати цілісну фактурну тканину з її внутрішньою динамічною гнучкістю та пластичністю, відслідковувати, уявно зближувати крайні точки фактури (як верхню і нижню межі гармонічно-фактурного комплексу), що знаходяться на далеких відстанях по часовій координаті тощо.

Іншим варіантом фактурного бачення інтонаційної тканини є описане Ю. Захаровим явище реєстрової «міграції» мелодії, її «поділ» між основними голосами фактури, структурованої (зокрема, шляхом редукції) у вигляді класичного гармонічного чотириголосся [11, с. 12, 26]. Мелодія при цьому може виступати як озвучення фрагментів гармонічних голосів і одночасно як реалізація лінійних ходів середнього і глибинного планів.

Рис. 1

Подібне бачення фактури відкриває її клавіатурну організацію у вигляді крайніх голосів (умовні сопрано, бас) та їх гармонічного наповнення — фактурної середини, що поділена між руками (умовні альт, тенор). При цьому в крайніх голосах залишаються лише інтонаційно важливі опорні точки, тонові зв'язки між якими суттєво впливають на якість звукової організації фактурної тканини, позначаючись на її мікродинамічному та мікроритмічному нюансуванні. Описані М. Арановським особливості опорних і оспівуючих тонів діють тут на рівні всієї фактурної вертикалі: опорні тони мелодії і підпорядкованого їм гармонічного басу створюють навколо себе висотну гравітаційну зону, запускаючи процес обертонового мікроінтонування стосовно них; оспівуючі тони (тепер уже в проекції фактурної гармонії) стають висотно

гнучкими динамічними елементами реалізації ладо-гармонічних відношень, носіями тембро-динамічних змін у глибині «гармонічної інтонації». Фактурна тканина при цьому інтонаційно «зшивається» не тільки вертикально і горизонтально, але й по лініях різноманітних діагональних зв'язків².

У пошуку інтонаційної виразності найпростішою процедурою аналізу є *структурування мелодичного синтаксису*: виокремлення семантично значущих елементів – мотивів, їх сполучень (*синтагм*, за М. Арановським), цілісних фраз тощо. Оскільки, як зауважує М. Арановський, будь-який музичний синтаксис апріорно є семантичним [3, с. 327]. Перехід до більш масштабних структур відбувається не шляхом лінійного додавання елементів, а поглинанням більшими менших. Як зауважував учений у «Тезах про музичну семантику», «інформація в принципі континуальна, але у разі будь-якого передавання завжди квантується, йде «пучками», останнім же властива тенденція до об'єднання з метою збільшення обсягу інформації і поновлення її континуальності. Так проявляє себе логічний зв'язок між структурними та семантичними процесами» [3, с. 325].

В.А. Моцарт
Соната D-dur, Köchel № 576 I ч.



Рис. 2

² На думку Б. Плотнікова, дослідження якого продовжують розвиток ідей, започаткованих працями Г. Шенкера, саме в гармонічних лініях міститься ключ до розуміння музичного змісту. Характеризуючи знакову працю Б. Плотнікова з аналізу гармонії та форм за методом Г. Шенкера «Монолог про практику змістовного аналізу» (2005), Ю. Захаров зазначає, що вже самі назви заявлених автором підрозділів яскраво свідчать про виведення змісту музики з цих «іманентно-музичних феноменів»: «Що розповіли мелодичні лінії», «Про змістовну роль глибинного голосоведіння», «Голосоведіння розкриває зміст» тощо [12].

Інтонційна логіка мотивного квантування мелодії проявляється не лише у структурному виокремленні семантично значущих мотивів, але й у виразній *артикуляції*, з розумінням останньої як способу художньо виразної виконавської вимови (за Б. Яворським). Базова функція артикуляції є декламаційною, пов'язаною зі структуруванням музичного мовлення, оскільки, як зазначає, зокрема, Г. Тараєва, сутність музики виражає музика вокальна (вокальні стилі, жанри), і тому інструментальне інтонування, яке має генетичні зв'язки з вокальним виконанням, орієнтується на мовленнєві моделі. В інтонаційному профілі звучання мовленнєва модальність переважає [29, с. 40–41].

Пояснюючи сутність процесу музичної артикуляції за ступенем вагомості звуків, М. Імханицький зазначає, що смислове групування тонів зумовлюється співвідношенням їх артикуляційно-силового *виділення* і *затінення*, підкреслювання і згладжування. Важливими для артикуляції, за М. Імханицьким, є не лише моменти часового акцентування (відносного подовження) вагомих за смыслом тонів, об'єднання на одному диханні тонових зв'язок і відокремлення виділеного «складу» від сусідніх, сполучених між собою, встановлення мікроцезур між «словами», але й засоби суто динамічного характеру – наголошення і затінення тонів, які регулюються атакою звуку [14, с. 108].

Інтрамузичні джерела мотивної артикуляції, як основи виразного інтонування, найкраще розкрито в теорії музичного синтаксису М. Арановського [1]. Теорія організації синтаксичних структур за принципом центрування тонів стосовно найбільш вагомих (тонцентрів) і створення навколо них атрактивних зон пояснює механізм *самоорганізації* елементів музичного мовлення за суто музичною логікою міжтонової мотивної організації: підпорядкування тонів у їх ієрархії як сильних і слабких, центральних і периферичних (або оспівуючих), вплив центральних тонів на звуковисотне мікроінтонування та мікроритм мотиву тощо. Музична логіка, як «логіка зв'язків і функціональних відношень», виступає тут фактором смислового структурування. Вона діє системно, як пише М. Арановський, об'єднуючи звуки у структури «за принципами висотного, часового і просторово-часового зв'язку» і, що важливо, сили зчеплення, які діють при цьому в кожній із відповідних музичних систем (лад, гармонія, метро-ритм, архітектоніка),

мають здатність примножувати одна одну [4, с. 28]. Тобто на гравітаційні можливості мотивного тонцентру одночасно впливає, як мінімум, його положення в метричній (сильна доля такту), ладогармонічній (належність гармонії, яка функціонально виконує подібну атрактивну роль у межах цілісної гармонічної побудови та у відповідному ладотональному контексті) системах тощо. Звідси звуковисотне зближення тонів за «субординацією» стійких/нестійких ступенів лада³, їх акустичне злиття під час повторення як результат належності одній гармонії⁴, маркування останнього тону як центрального і, відповідно, ямбічна побудова мотиву з рухом *до* нього (за структурними мотивними лігами на рис. 3) та ін.

Інтрамузична смислотворча логіка динамічного фразування.

Важливими для інтонаційного аналізу якостями виконавського мислення на композиційному рівні є здатність переведення нотнотекстового бачення фактури в інтонаційно гнучкі звукові уявлення, охоплення фактурної вертикалі в динаміці фігуро-фонових відношень її елементів, відслідковування формуючих інтонаційних ліній у глибині фактурної тканини (за гармонічним голосоведінням) тощо.

³ На рис. 3 у фрагменті головної партії першої частини Сонати *fis-moll* ор. 25 № 5 М. Клементі зірочкою (*) позначені *оспіваючі* тони, тяжіння яких до сусідніх *акордових оспіваючих* є максимальним, що робить секундовий інтервал між ними гранично вузьким стосовно *fis*² (т.1) і *cis*³ (т.3) і надає мотиву характеру мелодично розіграного групето. Одночасно прослуховуються подібні мікротяжіння між секундою *fis*²-*gis*² і терцією *fis*²-*a*² на основі спільного нижнього тону і гранично вузького ходу *gis*² в *a*², яке виконує роль «місцевого» тонцентру. Таким чином, уся група *eis-fis-gis-fis* інтонується стосовно *a*², тоді як мотив загалом – стосовно *c*² на сильній долі другого такту. Такі звуковисотні нюанси мелодичного інтонування, своєю чергою, зумовлені внутрішньотоновими зв'язками мелодично оспіваного тонічного тривуку і помітно позначаються на мікроритмічній організації мотиву (час стискається, переносячи метричний акцент в другий такт побудови). Якщо збільшити фокус уваги і почути тонічний мотив стосовно наступного домінантового, його звуковисотні якості одразу корегуються стосовно нового атрактора – тонцентру *cis*³ у гармонічному забарвленні домінантового секстакорда.

⁴ Як правило, в мелодичному інтонуванні повтор чується як динамічне подовження тону, його розвиток. На рис. 3 тони, які утворюють ефект акустично подовженого тона, позначені °.



Рис. 3

Погляд на організацію музичної тканини з кута зору інтонаційної логіки відкриває її пластовість, поліфонічність з тембровою індивідуальністю голосів та одночасно їх єдністю за принципом консонансності, обертонової узгодженості. Очевидно, що джерела інтонаційної узгодженості голосів фактури потрібно шукати в феномені ладу, його можливостях синтезувати елементи звукової тканини в органічне ціле, де панує їх ідеальна висотна і динамічна злагодженість. Глибинні тектонічні (за Г. Мерсманом) процеси, як результат дії ладової настройки, запускають механізм самоорганізації звучання: мозаїчність фактурних деталей змінюється на бачення простоти природної внутрішньої організації звукової тканини, а на поверхні залишаються лише суттєві для відчуття інтонаційного цілого елементи (звуковисотні точки, мікромотиви – носії ладових значень, що загострюють ладо-гармонічні тяжіння і таким чином виступають своєрідними маяками «розгортання ладу в фактурі» (Ю. Холопов)) тощо.

Дивним чином така організація звучання «вивільнює» художньо-смыслову сферу звукового образу музики: відчуття матеріальності звукової організації у сприйманні змінюється на споглядання смислу (смыслообразу) в його чистому вигляді. Безперечною є здатність ладу наділяти звуки музичним смислом, що підкреслює, зокрема, Ю. Захаров. Очевидно, що йдеться про речі *інтрамузичні*, оскільки специфіку музичної інтонації дослідник описує як спосіб «матеріалізації» логічних і динамічних відношень між звуковисотними елементами, закладених у гравітаційній системі ладу [11, с. 8]. Водночас ладова настройка (навіть поза апелюванням до

екстрамузичних стимулів) здатна переводити характер звучання в його художній вимір – сферу художнього образу, настроїв музики тощо. Підтвердження цьому знаходимо, зокрема, у Л. Івоніної. Виразність *художньої* інтонації дослідниці пов'язує із *загостренням тяжінь*, що виявляють виразні особливості ладу, підкреслюють гармонічні модуляції, відхилення, посилюють значущість стійких ступенів» [13, с. 4].

На композиційному рівні виконавської форми інтонаційний аналіз фактури здійснюється за двома провідними «слуховими стратегіями» (термін М. Старчеус)⁵: за логікою ладо-гармонічного розвитку на зразок шенкерівських гармонічних ліній з відстеженням динамічного профілю фразувальних хвиль (див. рис. 4) та виходом на загальний настрої звучання шляхом настройки на забарвлення тональності, своєрідне емоційно переломлене «переживання тональності». Перше пов'язане із природністю часової організації форми, логікою/виразністю смислового акцентування, панорамним розширенням фокусу слухової уваги, що дає можливість оглядати форму як ціле, друге – із входженням у сферу художнього образу, де звучання проявляється життєвими смислами.

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in F major, K. 332. It features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part has several phrasing brackets underneath, labeled with 'D' and 'T'. The violin part has red markings above it, possibly indicating phrasing or dynamics. The score is in 3/4 time and F major.

Рис. 4

Пластичність інтонаційної форми, яка задається ладо-тональними слуховими настройками, можлива завдяки явищу *фонічної відносності гармоній*. Подібно до відносної висоти тону, тобто його здатності в певних частотних межах

⁵ «В операційному плані стратегія слуху – сукупність певних мисленневих та мнемічних дій, що спираються на вміння, навички та слуховий досвід. У психологічному плані слухова стратегія є взаємозв'язком слухових цілей, тих же дій, навичок, звичок (слухових інерцій), а також, що найважливіше, – очікуваних слухових переживань» [27, с. 7].

змінювати свою висоту залежно від тих чи інших гармонічних «умов», можна говорити й про зонну природу фонічних якостей гармоній, з тією лише відмінністю, що стосується вона не висоти, а тембральних якостей співзвуч залежно від тонально-гармонічного контексту. Гармонії, що виступають центрами смислових побудов (незалежно від масштабного рівня), впливають на забарвлення тих, що попадають у поле їхньої дії/тяжіння. Виникає ефект «прозорості» нестійких гармоній, «крізь» які слух постійно тримає в фокусі уваги так звану «місцеву» (І. Способін) тоніку і рух до неї. З кута зору функціональних гармонічних зв'язків це явище було пояснене свого часу *теорією перемінних функцій*, розробленою Ю. Тюліним. Зазначаючи, що теорія Ю. Тюліна відображає психологічні особливості сприймання, за якими «оцінка сприйнятих явищ, зокрема, акордів, весь час змінюється залежно від створюваного контексту», Ю. Холопов підсумовує: «У процесі розвитку постійно відбувається переоцінка попереднього стосовно теперішнього» [30]. Саме так, якщо йдеться про сприймання. Виконавське ж мислення завжди оцінює те, що готове прозвучати в наступний момент, стосовно того, що знаходиться і притягує до себе на «горизонті» музичної думки (найближче майбутнє стосовно віддаленого в часі або в термінах просторового бачення, передній план стосовно його перспективи (рис. 4).

Спираючись на рівні музичного мислення, виокремлені свого часу М. Арановським [2], — *фонічний, морфологічний, синтаксичний, композиційний* — систематизуємо окреслені нами положення за складниками: *зміст інтонаційного аналізу (що виступає його предметом?), спрямованість слухових стратегій (що саме прослуховується в інтонаційній тканині твору?), прийоми слухового мислення у виконавському аналізі інтонаційної тканині твору та інтонаційно-аналітичні вміння, які формуються у процесі такої аналітичної роботи (див. таблицю 1).*

Висновки. Таким чином, інтонаційний аналіз як засіб розвитку виконавського мислення піаніста спрямований на досягнення динамічної цілісності виконавської форми на різних рівнях її організації: *фонічному* (обертонове мікроінтонування), *морфологічному* (мікроструктурне мотивне інтонування/артикуляція), *синтаксичному* (органічна, виразна смислова акцентуація фразування), *композиційному* (інтонаційна драматургія

Таблиця 1
Зміст, слухові стратегії та прийоми інтонаційного аналізу фортепіанної фактури

Рівні мислення	Зміст (що є предметом аналізу?)	Спрямованість слухових стратегій (що прослуховується?)	Прийоми (у який спосіб можна почути?)	Інтонаційно-аналітичні вміння (здатності, що формуються)
1	2 <i>Мелодичні та гармонічні зв'язки тоне як семантично значущі</i>	3 — фонізм мелодичного інтервального ходу	4 — внутрішньотонева та міжтонева пульсація — аналіз гармонічного «контексту» мелодичного ходу — оцінювання напрямку і контуру руху тону в межах інтервального ходу	5 — уявлення звуковисотних змін у межах тону — чуття гармонічного забарвлення тону (тон як акорд) — обертонове мікроінтонування — оцінювання/регулювання ступеня близькості чи віддаленості тонів — взаємообернене переведення звуковисотних уявлень у лінійно-просторові
<i>Морфологічність</i>	<i>Особливості «декламатійної» артикуляції мотівів у проскритій цілісній фактурі</i>	— мовленнєва виразність мотівної вишмови	— мотівне «квантування» мелодії за опорними інтонаційними точками (за М. Арановським) — динамічне, агогічне, темброве нюансування мотівної артикуляції	— мікроструктурна мотивна артикуляція-інтонування на емоційно-смісловій основі

Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5
<i>Синтаксичний</i>	Синтаксична структура мелодії і відповідних їй голосів/фрагментів фактури	— смислова виразність внутрішньофразового структурування	— інтонаційне підпорядкування фактурної вертикалі генеральній мелодичній лінії — редукція фактури до гармонічного чотириголосся з поділом мелодії між гармонічними голосами (за Ю. Захаровим)	— структурне бачення фрази за смисловою логікою міжмотивних зв'язків — визначення семантично значущих міжтонових зв'язків у мотиві, мотивних сполученнях, фразі — виокремлення інтонаційних зв'язків елементів фактури в межах фрази
<i>Композиційний</i>	Інтрамузична смислотворча логіка динамічного фразування	— динамічний профіль фразувальних хвиль за логікою ладо-гармонічного розвитку — забарвлення тональності як загальної настрої звучання («перезвучання» тональності)	— гармонічний аналіз фактури за принципом гармонічної редукції Г. Шенкера — інтонаційне ускладнення фактури — переструктурування фактурного викладу, варіювання клавіатурних моделей фактури	— переведення нототекстового бачення фактури в інтонаційно гнучку звукову уявленість — охоплення фактурної вертикалі в динаміці фігуро-нових відношень її елементів — відслідковування формуючих інтонаційних ліній у глибині фактурної тканини (гармонічне голосоведіння)

твору як художнього цілого). Предметом інтонаційного аналізу у «фонічному середовищі» виконавської фактури музичного твору постає внутрішня *смысловторча* логіка тонових зв'язків у проекції мелодико-гармонії та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу. Сутнісними для фортепіанного інтонування змістовими орієнтирами аналізу виконавської фактури є: мелодичні та гармонічні тонові зв'язки як семантично значущі; особливості «декламаційної» артикуляції мотивів у проекції цілісної фактури; синтаксична структура мелодії і відповідних їй голосів/фрагментів фактури; інтрамузична логіка динамічного фразування.

Вихід запропонованої у статті змістової спрямованості інтонаційного аналізу на відповідні інтонаційно-аналітичні вміння, які становлять основу майстерності виконавського інтонування, демонструє прямий зв'язок апелювання до інтрамузичних параметрів музики у дослідженні інтонаційної тканини твору із формуванням важливих якостей мислення виконавця: здатностей чути найвитонченіші звуковисотні, тембро-динамічні зміни в межах кожного тону, вбудованого в мелодичну лінію; природної (відповідної до внутрішньої музичної логіки) декламаційної артикуляції смислових структур тексту; виразного (за смыслом «висловлюваного») фразування; переведення нотно-текстового бачення фактури в інтонаційно гнучкі звукові уявлення; охоплення фактурної вертикалі в динаміці фігуро-фонових відношень її елементів; відслідковування формуючих інтонаційних ліній у глибині фактурної тканини (гармонічного голосоведіння) тощо.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва, 1974. С. 90–123.
3. Арановский М.Г. Тезисы о музыкальной семантике. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва, 1998. С. 315–345.
4. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева: исследовательские очерки. Ленинград : Музыка, 1969. 231 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

6. Бонфельд М.Ш Музыка: язык, речь, мышление. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.

7. Бояринцева А.А. Интонационный слух музыканта и формы его развития. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2014. Т. 20. С. 1486–1490. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54561.htm>

8. Голиневич Н.А. Феноменология музыки Ганса Мерсмана. *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. Вып. 13 (56). 2010. С. 103–114.

9. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Вид. 3-тє, доповн. Київ : Муз. Україна, 2004. 300 с.

10. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки : автореф. дис. ... докт. искусств. : спец. : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki#ixzz5kP2sFoe9>

11. Захаров Ю.К. Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада : автореф. дисс. ... докт. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Нижний Новгород, 2017. 50 с.

12. Захаров Ю.К. Теория Г. Шенкера в России. *Человек и культура*. 2016. № 2. С. 91–101. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19008

13. Ивонина Л.Ф. К проблеме интертекстуальности звуковысотного мышления. *Музыкальное образование в прошлом и настоящем. Историко-теоретические и методические аспекты* : межвузовский сборник научных трудов. Москва : МГПУ, 2004. С. 24–35.

14. Имханицкий М.И. О сущности музыкальной артикуляции как степени весомости соотносимых звуков. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2015. № 2 (42). С. 107–112.

15. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Наукова збірка Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 6–12.

16. Красильникова М.С. Интонационный анализ музыкальных произведений в общеобразовательной школе. *Педагогика искусства*. 2017. № 2. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/krasilnikova_96-103.pdf

17. Магницкая Т.Н. Принципы функционального взаимодействия голосов в полимелодической ткани струнных квартетов (к теории музыкальной фактуры) : дис. канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1979. URL: <http://cheloveknauka.com/printsipy-funktsionalnogo-vzaimodeystviya-golosov-v-polimelodicheskoy-tkani-strunnyh-kvartetov-k-teorii-muzykalnoy-faktur#ixzz5mkaqPdS8>

18. Малинковская А.В. Фортепианное интонирование как музыкально-педагогическая и исполнительская проблема : авторе-

ферат дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.02; 17.00.02. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 1995. 46 с.

19. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.

20. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. Москва : Искусство, 1992. 63 с.

21. Москаленко В.Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : автореф. дис. докт. искусств. : 17.00.02. Киев, 1994. URL: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskij-i-metodicheskij-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii>

22. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

23. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

24. Папуш М.П. Онтологическая и методологическая роль концепции интонации в музыковедении. *Альманах «Академические тетради»*. Вып. 13. *Единая интонология*. Москва, 2009. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/papush.html>

25. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.

26. Спілюті О. Формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки : дис. канд. пед. наук : 13.00.02, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2012. 200 с.

27. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : автореф. дисс. ... докт. пед. наук : 13.00.08. Москва : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. 59 с.

28. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Київ : Факт, 2000. 176 с.

29. Тараева Г.Р. Музыкально-речевые системы как объект теории музыкальной семантики. *Мир науки, культуры, образования*. № 1(32). 2012. С. 39–41.

30. Холопов Ю.Н. Переменные функции. *Музыкальная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор / Под ред. Ю.В. Келдыша. 1973–1982.

31. Холопова В.Н. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 378 с.

32. Эдуардова И.Б. Интонационный анализ как средство освоения историко-стилевых закономерностей музыкальных произведений студентами-музыкантами : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 : Москва, 2002 196 с.

33. Яворский Б. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). The syntactic structure of the melody. Research. Moscow: Muzyka Publ. 320 p. [in Russian].
2. Aranovskiy, M.G. (1974). Thinking, Language, Semantics. The Problems of the Musical Thinking. Moscow. Pp. 90–123 [in Russian].
3. Aranovskiy, M.G. (1998). The Musical Text: The Structure and Features. Moscow. Pp. 315–345 [in Russian].
4. Aranovskiy, M.G. (1969). The Melodics of S. Prokofiev: Research Essays. Leningrad: Music Publ. 231 p. [in Russian].
5. Asafyev, B. (1971). The Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka Publ. 376 p. [in Russian].
6. Bonfeld, M.Sh. (2006). The Music: Language, Speech, Thinking. The Experience in Studying the Musical Art. Sankt-Peterburg: Kompozitor. 2006. 648 p. [in Russian].
7. Boyarintseva, A.A. (2014). The Intonation Hearing of a Musician and the Forms of its Development. *Concept: scientific and methodical electronic journal*. T. 20. Pp. 1486–1490. Retrieved from: <http://e-koncept.ru/2014/54561.htm> [in Russian].
8. Golinevich, N.A. (2010). The Phenomenology of Music by Hans Mersmann. *Vestnik RGGU. Series: philosophy, sociology, art history*. Issue 13 (56). Pp. 103–114 [in Russian].
9. Davydov, M.A. (2004). The Theoretical Bases of the Formation of the Accordionist's Performance Skill: textbook for students. Publ. 3, suppl. Kyiv: Muz. Ukraina, 300 p. [in Ukrainian].
10. Dyatlov, D.A. (2015). The Piano Music Performing Interpretation: Abstract of the diss. of the doctor of art history: 17.00.02. Rostov-na-Donu. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki#ixzz5kP2sFoe9> [in Russian].
11. Zakharov, Yu.K. (2017). The Melody in the Context of Intonational and Linear-harmonic Development of the Mode: Abstract of the diss. of the Doctor of Art History: 17.00.02 “The Musical Art”. Nizhniy Novgorod. 50 p. [in Russian].
12. Zakharov, Yu.K. (2016). H. Schenker's Theory in Russia. A Person and Culture. № 2. Pp. 91–101. Retrieved from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19008 [in Russian].
13. Ivonina, L.F. (2004). To the Problem of the Pitch Thinking Inter-textuality. *Music education in the past and present. The historical-theoretical and methodological aspects: The interuniv. coll. of scient. works*. Moskva: MGPU. Pp. 24–35 [in Russian].
14. Imkhanitskiy, M.I. (2015). On the Essence of Musical Articulations as Degrees of Ponderability with Corresponding Sound. *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2(42). Pp. 107–112 [in Russian].
15. Katrych, O. (2015). The Musical Performance as an inspiring Factor in the Intonation Atmosphere of a Musical Work. *Scientific collection of the Lysenko Lviv National Academy of Music*. Issue 35. Pp. 6–12.

16. Krasilnikova, M.S. (2017). The Intonation Analysis of Musical Works in a Musical School. *Pedagogic of the Art*. № 2. Retrieved from: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/krasilnikova_96-103.pdf [in Russian].

17. Magnitskaya, T.N. (1979). The principles of functional interaction of voices in polymelodic texture of string quartets (to the theory of musical texture): diss. of the Doctor of Art History. 17.00.02. Moskva. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/printsipy-funktsionalnogo-vzaimodeystviya-golosov-v-polimelodicheskoy-tkani-strunnyh-kvartetov-k-teorii-muzykalnoy-faktur#ixzz5mkaqPdS8> [in Russian].

18. Malinkovskaya, A.V. (1995). The Piano intonation as a musical-pedagogical and performing problem: Abstract of diss. ... dokt. of the pedag. scien.: 13.00.02; 17.00.02. Gnesin Russian Academy of Music. Moskow. 46 p. [in Russian].

19. Medushevskiy, V. (1993). The Intonational Form of Music. Study, Moscow: Kompozitor Publ. (in Russian). 262 p. [in Russian].

20. Merleau-Ponty, M. (1992). The Eye and the Spirit. Moskva: Iskusstvo. 63 p. [in Russian].

21. Moskalenko, V.G. (1994). Theoretical and methodological aspects of musical Interpretation : 17.00.02. Kyiv. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskii-i-metodicheskii-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii> [in Russian].

22. Nazaykinskiy, Ye.V. (1988). The world of music sound. Moskva: Muzyka. 254 p. [in Russian].

23. Nazaykinskiy, Ye. (1982). The Logic of a musical composition. Moscow: Muzyka Publ. 319 p. [in Russian].

24. Papush, M.P. (2009). The Ontological and Methodological Role of the Concept of Intonation in Musicology. Almanac “Academic notebooks”. Issue 13. Edinaya intonologiya. Moskva. Retrieved from: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/papush.html> [in Russian].

25. Prykhodko, V.I. (1997). The Musical Texture and the Performer. Kharkov : Folio. 208 p. [in Russian].

26. Spilioti, O. (2012). Developing imaginative and intonational thinking in future music teachers during professional training: diss. of the cand. of pedagogical sciences: 13.00.02. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv, 200 p.

27. Starcheus M.S. (2005). The Musician’s Hearing: The Psychological and Pedagogical Problems of its Formation and Improvement: Abstract of diss. ... dokt. ped. sciences: 13.00.08. Moskva: The Moscow State Tchaikovsky Conservatory. 59 p. [in Russian].

28. Sukhantseva, V.K. (2000). Music as a world of man. From the idea of the universe – to the philosophy of music. Kyiv: Fakt. 176 p. [in Russian].

29. Tarayeva, G.R. (2012). The Musical-Speech Systems as an Object of the Theory of Musical Semantics. *The world of science, culture, education*. № 1 (32), pp. 39–41 [in Russian].

30. Kholopov, Yu.N. (1982). The Varying Functions. *The Musical encyclopaedia*. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya. Sovetskiy kompozitor / Pod red. Yu.V. Keldysha [in Russian].

31. Kholopova, V.N. (2014). The Phenomenon of Music. Moskva : Direkt-Media. 378 p. [in Russian].

32. Eduardova, I.B. (2002). The Intonation Analysis as a Means of the Mastering Historical and Stylistic Laws of Musical Works by Music Students: Dis. ... cand. ped. sciences: 13.00.02. Moscow. 196 p. [in Russian].

33. Yavorskiy, B. (1908). The Structure of the Musical Speech. Materials and Notes. 40 p. Moscow [in Russian].

УДК 78.021.2+78.024+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-15>**Іван Іванович Косінець**

ORCID: 0000-0001-9788-9077

викладач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ivankosynets@gmail.com

ВІДЕОРЯД У КОНЦЕРТНОМУ ВИСТУПІ СУЧАСНОГО ГІТАРИСТА ЯК ФАКТОР РОЗШИРЕННЯ КОМУНІКАТИВНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ

Мета роботи. У статті визначаються роль, види та специфічні властивості використання відеоряду у концертному виступі сучасного виконавця-гітариста з метою розширення комунікативних властивостей інструментальної гри. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті постає у виявленні значення, а також конкретики прийомів у використанні відео-фото-матеріалів з метою пошуку нових граней індивідуального концертно-виконавського стилю. Зроблений акцент на створенні синергетичної часопросторової цілісності подання музичного образу у виконанні як програмних, так і чисто інструментальних композицій. **Висновки.** Останнім часом все більше інструменталістів-виконавців замислюються і реалізують в академічній концертній практиці низку відео та/або фото(образотворчих) матеріалів, які сприяють посиленню естетичного та емоційного впливу музичного твору на основі природної синергетики сприйняття. Цілісне сприйняття, відповідно до принципів синергетики, відбувається завдяки організованій взаємодії багатьох каналів різних типів, що є важливим аргументом на користь синтезу мистецтв, а також виконавської концепції використання відео(фото)ряду паралельно з інструментальною грою на сцені, навіть у творах, автори яких не передбачали подібного синтезу. Таке «підсилення» видовищності інструментального виступу не має «перекривати» традиційні засоби та шляхи впливу виконавської концертності та майстерності, фундатором якої стали Ф. Ліст та Н. Пазаніні, або індивідуалізованої інтимно-філософської камерності музичного висловлення, але, за умов грамотного підбору зорового матеріалу, здатне підключити додаткові імпульси паралельного сприйняття. Подібне додавання зорового каналу комунікації є також творчою лабораторією виконавця, певним чином співвідносною з композиторською

та режисерською, створюючи актуальний вертикальний зв'язок часів і просторів мистецтва та життя. Дані «некласичні» параметри інформації та формованого нею просторового середовища вже освоєні та успішно експлуатуються.

Ключові слова: класична гітара, гітарне виконавство, концертний виступ, синергетичний підхід, відеоряд, синтез мистецтв, сучасний музичний часопростір, виконавська комунікація.

Kosynets Ivan Ivanovych, Lecturer at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Video sequence in concert performance of the modern guitar player as a factor of expanding communicative properties

Aim of the work. The article defines the role, types and specific properties of using a video sequence in a concert performance of a modern guitarist with the aim of expanding the communicative properties of the instrumental play. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as systemic, interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article appears in the identification of the meaning, as well as the specifics of techniques in the use of video-photo materials in order to find new facets of an individual concert-performance style. Emphasis is placed on creating a synergistic spatio-temporal integrity of the presentation of the musical image in the performance of both programmatic and purely instrumental compositions. **Conclusions.** Recently, more and more instrumentalists-performers think about and implement in academic concert practice a number of video and/or photo (visual) materials that contribute to strengthening the aesthetic and emotional impact of a musical piece based on the natural synergy of perception. Holistic perception, in accordance with the principles of synergy, occurs thanks to the organized interaction of many channels of different types, which is an important argument in favor of the synthesis of arts, as well as for the performing concept of using a video (photo) sequence in parallel with an instrumental performance on stage, even in compositions, that were not predicted by their authors to take part in synthesis kind in question. Such 'enhancement' of the spectacle of an instrumental performance should not 'overshadow' the traditional means and ways of influencing performance concertism and mastery, the founders of which were F. Liszt and N. Paganini, or the individualized intimate-philosophical chamberness of musical expression, but, under the conditions of a competent selection of visual material, is capable of connecting additional pulses of parallel perception. Such addition of a visual channel of communication is also a creative laboratory of the performer, in a certain way related to the composer's and director's laboratory, creating an actual vertical connection of times and spaces of art and life.

Key words: classical guitar, guitar performance, concert performance, synergistic approach, video series, synthesis of arts, modern musical spacetime, performers' communication.

Актуальність теми дослідження. В історії музики особливу сторінку складають відносини між звуковими та образотворчими образами і засобами втілення, зокрема паралелі між музичними опусами та мальовничими роботами, що особливо ясно проглядається у французькому мистецтві, наприклад, взаємозв'язок між живописом рококо та творчістю клавесиністів XVIII століття, між революційним мистецтвом художника Ж. Давида, музикою Ф. Госсєка та раннього Л. Бетховена, між романтичними образами Е. Делакруа та Г. Берліоза, між полотнами імпресіоністів і творами К. Дебюссї. Про справжній сплав живописного та музичного бачення світу можна говорити у зв'язку з творчістю видатного литовського художника та композитора М. Чюрльонїса (1875–1911), твори якого виступають творчим діалогом між зором і слухом. Мабуть, найбільш щільний зв'язок між музикою та живописно-зоровою низкою прослідковується у творчості Ф. Ліста – відомого фундатора синтезу мистецтв у теоретичних та практичних аспектах творчості. Його фортепіанний мегацикл «Пори року», написаний під враженням від живописних картин і скульптур (також від природи і літературних сюжетів, поезії), – це не «музичні ілюстрації» до «чужого твору», до позамузичних витоків творчості, а уособлення нового типу музичної програмності, коли «образ літературного, живописного або скульптурного твору стає не просто поштовхом до створення музичного образу, а *спільним знаменником різних видів мистецтв* (курсив наш – *І.К.*), зі своїми специфічними мовними системами і засобами виразовості, у втіленні універсальних смислів» [9]. Специфічна (авторська) лістівська програмність, народжена у контексті проголошеного композитором синтезу.

Сучасність актуалізує процеси глобалізації світу, перетворюючи реальність на єдине, спільне місце комунікацій. Необоротна у цьому випадку універсалізація культурних взірців та смислових комунікацій набула своїх виразних параметрів і в рефлексіях мистецтва, яке, як соціокультурна реальність і невід'ємна складова частина суспільства, зазнає трансформації у бік нового розуміння (і відчуття) перебігу часу та нового осмислення (і відчуття) простору. Пильна увага до нових концептів часу та простору, очевидна у різних сферах мистецтва, актуалізує питання про релевантність загальноприйнятого в ужитку гуманітарних наук у цілому, а також

у мистецьких практиках, зокрема композиторських та виконавських. Тому виконавські пошуки нових концертних форм в аспекті актуального синергетичного підходу постають важливою сферою сучасних музикознавчих досліджень.

Мета дослідження – визначити роль, види та специфічні властивості використання відеоряду у концертному виступі сучасного виконавця-гітариста з метою розширення комунікативних властивостей інструментальної гри.

Виклад основного матеріалу. Соціологія та антропологія, релігієзнавство та культурологія протягом багатьох десятиліть використовують цілий арсенал концепцій часу та простору. Будь-яке нове дослідження, дотримуючись прийнятих академічних стандартів, змушене враховувати дані теорії, в яких прослідковуються очевидні відповідності концепцій часу та простору певним типам суспільних, соціокультурних, філософських, міфологічних, національних, географічних, мистецьких, музичних та інших систем. Європейська гуманітарна наука найяскравішими прикладами дослідження з цього напрямку визнає концепцію хронотопу Бахтіна [1] та дослідження середньовічних ідей Хейзінги [8]. Крім того, у релігієзнавстві та культурології будь-який дослідник неминуче враховує власні релігійні та філософсько-міфологічні уявлення про час та простір, почерпнуті з відповідних доктрин і досвіду. І тут вже спостерігається поліваріативність, виражена в лінійних і циклічних концептах часу, тривимірному і багатовимірному уявленні про всесвіт, «дерево світу» і т.п. У зв'язку з цим необхідно підкреслити, що актуальне мистецтво прагне співзвучності до вимог глобальної реальності, де від художника, композитора, виконавця очікується включеність до єдиного комунікативного поля смислів та відповідних музичних втілень, зокрема до нового синтезу мистецтв.

Сказане відноситься й до часопростору, синергійності сучасних виконавсько-концертних форм у їх комунікативній спрямованості.

Слід зазначити, що актуальна композиторська творчість досить оригінально і різноманітно підходить до нового часопросторового осмислення реальності, зокрема у сучасній нотографіці (у тому числі, індивідуалізованих її формах) і, звичайно, у нових авторських концепціях звуку. Подібні звукові концепти простору запропоновані основоположниками Нової музики, зокрема, «звукового поля» («комплексу»,

«грони» – як у П. Бульоза, наприклад), переходу від пуантилістичного визначення звуку (як точкового феномена) до його трактування у якості багатоскладового об'єкту із внутрішньої поліфонією параметрів, статистичних композицій (К. Штокгаузен) тощо.

Принципово нове трактування простору в музиці продемонстрував ще у 1954 році грецький композитор Я. Ксенакіс, музична композиція якого «Метастази» в результаті була реінтерпретована в архітектурну конструкцію виставкового павільйону «Phillips». Проект павільйону Ксенакіс створив за власним партитурним ескізом для Всесвітньої виставки «Експо-58» в Брюсселі. Думка Ксенакіса про загальний культурний синтез, який він втілює у своїх основних проектах, перегукується з творчою мрією Ціммермана про конструкцію архітектури, скульптури, живопису, музичного театру, драматичного театру, балету, кіно, звукопідсилювальної техніки, телебачення, звукозаписної та звукорежисури, тобто апелює до синергійних якостей. Світ, на думку композитора, постає як неорганізований хаос, таке собі поліфонічне божевілля світу. Тоді музика трактується як просторова форма, що розставляє чіткі межі цієї ентропії [11, с. 5].

Візуалізовані інтенції простору музики детально осмислені в творчості італійського композитора Сальваторе Шарріно (нар. 1947), який сприймає просторовий аспект буття як відповідну точку не тільки для музичної внутрішньої форми, але і для всіх інших складових частин системи мистецтва. Тому основним принципом концепції композитора стає ідея організації простору (він керується попередніми звуковими картами – «carte de suono» – відповідно яким планує «керівництво музичним сприйняттям»); своєрідна концепція «фігур», в якій композитор оперує зоровими, геометричними та навіть текстурними асоціаціями. Наприклад, у музично-смысловому полі акумуляції (процесу накопичення енергії в русі до кульмінаційної точки) тиша поступово заповнюється звуковими елементами, з тенденцією ущільнення [10, с. 25]. Характерно, що у якості асоціації Шарріно тут наводить картину Джейсона Поллака «Numero 1» як приклад вражаючої єдності хаотичних моделей на полотні. *Подібні композиторські асоціативні низки можуть слугувати поштовхом і для виконавських концертних концепцій на сцені, причому у виконанні музичних творів не тільки Нової і Новішої музики.*

Прагнення позначити візуальні інтенції внутрішніх просторів музики обумовлено пошуком комплексних засобів впливу. Так, сприйняття нової музики з властивими їй просторами не обмежується лише аудіоаспектом. Замість класичного нотного тексту виконавець нерідко оперує картами звукових просторів (як Шарріно). Але подібна ситуація візуалізації утворюється не тільки у сфері композиторської мови нової музики, а впливає й на виконавські подання музики різних епох і стилів у концертній концепції сучасного виконавця-інструменталіста. Адже сприйняття музики (передусім, нової з властивими їй просторами) не обмежене лише аудіоаспектом, де замість класичного нотного тексту виконавець нерідко оперує картами звукових просторів. Візуалізація музичного сприйняття від романтичної доби стає важливим чинником мислення, зокрема інструментального.

Тому все більшої актуалізації набувають різні форми перформативного втілення. У музикології різних національних шкіл навіть виникло поняття «звукового тіла» («звукотіла» – Т. Георгіадес, Є. Назайкінський, Х. Данузер), в якому звукові та незвукові (вербальні, візуальні тощо) параметри музичного твору утворюють художню цілісність. І це впливає на утворення нових відносин (у теоретичному та практичному аспектах) музичного та мовного начал. Усе це підводить до наступного, нового етапу розширення музичного матеріалу – включення до нього незвукових – візуальних та перформативних (сценічних, театральних) – елементів; до «аудіовізуальної комплексності» [4, с. 149] музичного матеріалу, а також – до подальшого розвитку концептуалізації музики у цілому. Так, в аудіовізуальній комплексності музичного матеріалу композиції «Інорі» К. Штокхаузена можна розглянути безліч впливів: властивої католицькій літургії театральності (з традицією якої К. Штокхаузен тісно пов'язаний), характерних рис суворого, пронесеного через тисячоліття японського ритуалу «Оміцуторі» Но-театру (церемонія Освячення води); поз тіла та положення пальців рук у йозі; евричмії німецького філософа, педагога та засновника вальдорфського руху Рудольфа Штайнера; наразі – жанрів інструментального театру та перформансу.

В ініційованій сьогоденним темпоритмом новій конституції художньої цілісності характерною ознакою стає *мультимедійність*, організація тексту завдяки впровадженню якісно

різних інформаційних начал та носіїв. Так, симфонія для баяна та симфонічного оркестру «Страсті за Владиславом» В. Рунчака характеризується застосуванням позамузичних інформаційних чинників – візуального та вербального, які впроваджують концепцію твору у вигляді своєрідного письмового «автокоментарю» (О. Гармель) та виконують функції смислового осередку композиції. Такий «авторський голос за кадром» «не стільки прочиняє, скільки зашифрує задум; не пояснює, а загадує...» [3, с. 209]. Відеоролик Симфонії представляє принцип монтажу кадрів війн, техногенних катастроф, природних катаклізмів тощо, що спонукає, за словами композитора, до бажання слухача-глядача «зберегти світ, людське життя, Планету. Наприклад: жертви Першої світової війни, картини Бухенвальду та Майданека, атомне бомбардування Хіросіми, збіговисько сучасних неофашистів, паління хреста ку-клукс-кланівцями, аварія на Чорнобильській АЕС тощо» [6, с. 44]. В смисловому епілозі твору відбувається відеоперспектива картини «Що є істина?» М. Ге.

Актуалізація перформансних форм у культурно-інформаційному континуумі сьогодення обумовлена їх інноваційно-експериментальним, синтетичним характером. Мистецтво перформансу апелює до потенціалу композиторсько-виконавської майстерності та слухачького (глядацького) сприйняття, що виходить за межі суто музичної творчості. Важливим фактором такої актуалізації виступає також дія авторського начала (важлива як у композиторській, так і у виконавській творчості). «Посилення» звуку жестом, танцювальним або артистичним рухом, відео-фото-роліком у композиторській мові та виконавській інтерпретації пов'язане із останніми даними в галузі фонетики та психології (університету м. Інсбрук): 70% інформації людина сприймає не через її вербалізацію, а через невербальні джерела – міміку, жести, мову тіла, зорові «картинки» тощо. Тож марно зображальність як така давно проникла у музику. Музичні еквіваленти засобів зображення можуть існувати як предмет конвенції, подібної до знаку або символу. І саме тому використання зображально-візуальної (живопис, відео, фото і т.п.) низки при виконанні музичних творів є дієвим фактором розширення комунікативних властивостей у концертному виступі інструменталіста.

В історії музики зображальність часто пов'язана з програмним змістом (як уже вказувалося); риторичними фігурами, які

зберігають своє символічне значення і в музиці ХХ–ХХІ століть; відтворенням самозвучних і рухомих об'єктів (цей тип заснований на асоціативному сприйнятті слухача і пов'язаний із явищем *синестезії* – взаємної одночасної дії двох або кількох органів чуття, але завжди умовний – будь-яке зображення в музиці є неповним і неточним, оскільки ґрунтується на суб'єктивному сприйнятті слухача), умовної символіки минулого, національного, духовного, жанрового, персонажів тощо. Зображальність у музиці (будучи вторинною, але не чужою) проявляє себе у двох аспектах: у звучанні (через музичні еквіваленти засобів зображень) та у графічному запису. Вони щільно пов'язані, а останній, мабуть, може слугувати далеким (за часом та формою) прообразом майбутніх перформансних втілень. Так, у добу мензуральної нотації часто зустрічається ілюстрування тексту за допомогою т.зв. «*Eye music*» або «*Augenmusik*» («Музика для очей»), коли предмету, про який йдеться у тексті, відповідає наочне живописно-музичне зображення даних слів. У музиці ХХ століття образотворчість набуває особливої ролі в нотному записі. З другої половини ХХ століття з'являється велика кількість творів, у яких нотна графіка стає основою твору (Д. Крам. «*Crucifixus*» з I тому «*Макрокосмос*»; *Metastasis* Я Ксенакіса та ін.).

Важливим (у всі часи) є і той факт, що будь-яка мова і текст культури не можуть існувати автономно, не отримуючи інтерпретацію у знаках інших мов та текстів. Такий інтерпретуючий переклад є провідним принципом і механізмом семіосфери, її «двигуном», що запускає процеси смислоутворення та текстопородження [5, с. 254, 268]. Додамо той факт, що сітківка ока вловлює і перекладає на мову нервових імпульсів безліч сигналів, що надійшли. Згідно з припущенням Г. Хакена [7], обробка такої інформації у мозку відбувається паралельно, і кожна окрема клітина, що бере участь у процесі, зайнята від початку і до кінця обробкою лише окремої деталі, але не всієї картини в цілому. Цілісне ж сприйняття, відповідно до принципів синергетики, відбувається завдяки організованій взаємодії багатьох клітин *різних типів*. І це – ще один аргумент на користь синтезу мистецтв, а також виконавської концепції використання відео(фото)ряду паралельно з інструментальною грою на сцені. Таке «підсилення» видовищності інструментального виступу не має «перекривати» традиційні засоби та шляхи впливу виконавської концертності та

майстерності, фундатором якої стали Ф. Ліст та Н. Паганіні, або індивідуалізованої інтимно-філософської камерності музичного висловлення, але, *за умов грамотного підбору зорового матеріалу, здатне підключити додаткові імпульси паралельного сприйняття.*

Всеприсутність фотофіксації (згодом – відеофіксації) просто не могла не внести свої корективи і не вплинути на художню реальність. Від другої половини ХХ – початку ХХІ ст. виникає специфічна музична оптика (оптика – наука про зорові сприйняття, яка є частиною фізики), але у новій музиці (як і в сучасному виконавстві) вона стає одним із найбільш значущих концептів та проектується на слухове сприйняття. Розвиток технологій включило оптику у єдиний художній процес, трансформуючи уявлення про мистецтво. Тому нам здається, що й у виконавських сценічних концепціях описані реалії нової музичної оптики теж мають право на відбиття, навіть під час виконання музичних творів (класичних, передусім), автори які не передбачали таку додаткову лінію впливу. Дослідники стверджують, що вже у добу її народження, «у фотографії ХІХ ст. тема характеру і маски була пов'язана з ідеєю невидимого. Приймаючи дух за основу людської природи, фотографічне зображення вважало характер маніфестом істини, невлотимим відображенням справжнього смислу» [2, с. 175]. Дискурс тут зосереджується навколо поняття моделі – об'єкта та його відображення *як знака та смислу*. І цей контекст виявляється, безумовно, актуальним не лише для образотворчого мистецтва, а й для інших видів художньої діяльності, зокрема, й інструментально-виконавського.

У сьогоденній мистецькій реальності мультимедіа, відеоряд – це неоглядний світ (звучання, фігури, що рухаються, світ, колір, взірці суміжних видів мистецтва, документальні матеріали тощо) помноження та посилення смислів. Але у співвідношенні зорової і звукової низки під час супроводу відео/фото-матеріалами музики, не призначеної для цього композиторським замислом, важливо знайти органічне рішення. Розмаїття музично-образних параметрів та відповідних музично-мовних прийомів можуть бути у різних типах співвідношень до емоційно-психологічного «картинного» боку концерту: 1) другий (додатковий, виконавсько-авторський) може повністю підкорятися першому (композиторсько-виконавському), «коментуючи» його (динаміка

відеоряди — ущільнення/розрядження, прискорення/уповільнення — пов'язуються з мовними інструментальними — артикуляційно-штриховими, фактурно-тембральними, метротмічними, синтаксичними — засобами); 2) контрастувати з ним (з пріоритетом музичного) за принципом поліфонії образів та/або мовних прийомів; 3) виступати паритетним началом у мислечуттєвому поданні образу, збагачуючи останній паралельним елементом «сюжету». І лише — не може превалювати над музичним текстом, образами та засобами впливу, якщо композитором не передбачено такої синкретичної (синтетичної) форми спеціально. Чи повинен при цьому виконавець враховувати паралельну низку впливу (наприклад, розраховувавши акцентуацію смислової кульмінацій, «згасань», пауз тощо? Звичайно, це важливо (і можливо технічно), адже час у цьому випадку частіше за все має бути ідентичним у звуковому та зоровому русі (якщо виконавець не прагне додаткової поліфонічної лінії у цьому процесі, подібно до джазових «неспівпадінь» як прийому смислової акцентуації).

Тому у в концертній частині свого мистецького проекту автор даної статті прийняв рішення використовувати спеціально підібраний відеоряд (на розташованому у куті сцени екрані, аби фронтальна увага слухачів все ж таки була спрямована на виконавця з інструментом). Так, під час виконання «Собору» А. Барріоса у відеонизці минають фотографії знаменитого, впізнаваного Собору Паризької Богоматері в оточенні сучасних і старих міських будівель, як знаку поєднання часів та світоглядних настанов у вічності Істини, спокою Божого розуміння та всепрощення. Синтаксично-смілова зміна музичного матеріалу (новий період, рр, варіативність подання) співпадає зі зміною «картинки» — перехід на рр висвітлює у відеонизці вітражне вікно зсередини собору, ніби символізуючи інтимність спілкування з Богом у відстороненні зовнішнього світу. Кадр затримується на вітражі і відразу дає контраст вигляду ззовні, з вулиці, «з просторової точки» зовнішнього світу, підкреслюючи контраст зосередженого Небесного та протилежного йому Земного начала. Скульптурна композиція біля будови собору вносить додаткову лінію мистецтва у зовнішньому шарі життя, як певний «міст» у шляху до Краси й досконалості, втім зосередженість на внутрішньому світі особистості прямо вказує на духовний шлях релігійної забарвленості. Імпровізаційно-прелюдійний

характер музики налаштовує й відеоряду на контрастні зміни кадрів. Подальше пожвавлення темпу й інтенсифікація фактури спонукають до нових видів кадрів різних соборів – різних часів та архітектурних стилів, у різних ракурсах зйомки.

Настрій п'єси «Колір сепія» Максимо Дієго Пухоля апелює до зорово-кольорового знаку сепії – кольору, що властивий старим чорно-білим фотографіям (як і їх сучасним стилізаціям); також це колір сухого осіннього листа, що асоціюється з настроями світлої печалі, задумливості, смутку та мрії одночасно. Фотографії з ефектом сепії дуже популярні у сучасному дизайні як зв'язок часів, як знак дієвості «родової пам'яті», ідеалізації (запам'ятовування тільки доброго) минулого. У музиці цього музичного твору Пухоля присутні відповідні ностальгічні мотиви, пов'язані зі спогадами, які ніби оживають під час перегляду старих фото. Тому у відеоряд доцільно включити світлини з даним відтінком та їх кольорові оригінали (тут і види природи – чудові пейзажі, метелик, безкрає небо, осінні картинки, впале листя кольору сепії, і люди – Далай-лама, і шлях серед поля, що уводить у невідомі місця, та інші прояви життя).

Висновки. Останнім часом все більше інструменталістів-виконавців замислюються і реалізують в академічній концертній практиці низку відео та/або фото(образотворчих) матеріалів, які сприяють посиленню естетичного та емоційного впливу музичного твору на основі природної синергетики сприйняття. Цілісне сприйняття, відповідно до принципів синергетики, відбувається завдяки організованій взаємодії багатьох каналів різних типів, що є важливим аргументом на користь синтезу мистецтв, а також виконавської концепції використання відео(фото)ряду паралельно з інструментальною грою на сцені, навіть у творах, автори яких не передбачали подібного синтезу. Таке «підсилення» видовищності інструментального виступу не має «перекривати» традиційні засоби та шляхи впливу виконавської концертності та майстерності, фундатором якої стали Ф. Ліст та Н. Паганіні, або індивідуалізованої інтимно-філософської камерності музичного висловлення, але, за умов грамотного підбору зорового матеріалу, здатне підключити додаткові імпульси паралельного сприйняття. Подібне додавання зорового каналу комунікації є також творчою лабораторією виконавця, певним чином співвідсною з композиторською та режисерською,

створюючи актуальний вертикальний зв'язок часів і просторів мистецтва та життя. Дані «некласичні» параметри інформації та формованого нею просторового середовища вже освоєні та успішно експлуатуються.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Васильева Е.В. Характер и маска в фотографии XIX века. *Вестник СПбГУ*. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 175–186.
3. Гармель О. Лабиринты «House plant» А. Гринберга (автомментарий как «код» композиции). *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27: Слово, інтонація, музичний твір. С. 208–216.
4. Лейпсон Л.В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности : дисс... канд. искусств : 17.00.02 ; Новосиб. гос. конс. им. М.И. Глинки. Новосиб, 2017. 225 с.
5. Лотман Ю.С. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 2010. 704 с.
6. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 ; НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2004. 208 с.
7. Хакен Г., Хакен-Крелль М. Тайны восприятия. Москва, 2002. 272 с.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens [Человек играющий]. Статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
9. Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації : дис... канд. мист. : 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 165 с.
10. Sciarrino S. Le fi gure della musica: da Beethoven a oggi. Milano Ricordi, 1998. 98 s.
11. Xenakis Y. Formalized Music Thought and Mathematics in Composition (Revised Edition). Pendragon Press, 1992. 400 p.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. Questions of literature and aesthetics. M.: Artist. lit. pp. 234–407. [in Russian].
2. Vasilyeva, E.V. (2012). Character and mask in 19th century photography. Bulletin of St. Petersburg State University. Issue. 4. S. 175–186. [in Russian].

3. Harmel, O. (2003). Labyrinths ‘House plant’ by A. Grinberg (auto-commentary as a ‘code’ of the composition). *Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. Vip. 27. pp. 208–216 [in Ukrainian]
4. Leipson, L.V. (2017). Musical material in the work of representatives of the Western European avant-garde of the second half of the 20th – early 21st centuries: from phonetic composition to performativity. Candidate’s thesis. Novosib: Novosib. state cons. named after M.I. Glinka. 225 p. [in Russian].
5. Lotman, Yu.S. (2010). *Semiosphere*. SPb.: Art-SPb. 704 p. [in Russian].
6. Stashevsky, A.Ya. Accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and individual instillation of the genre and style aspect in the work of Volodymyr Runchak. Candidate’s thesis. Kiev : NMAU named after P.I. Tchaikovsky. 208 s. [in Ukrainian]
7. Haken, G., Haken-Krell, M. (2002). *Secrets of perception*. M. 272 p. [in Russian].
8. Huizinga, Y. (1997). *Homo Ludens [Man playing]*. Moscow: Progress-Tradition. 416 p. [in Russian].
9. Zhu Xiaole (2021). Piano cycles by F. Liszt as a subject of musical and Vikonavian conceptualization. Candidate’s thesis. Odessa: Dress. nat. music acad. named after A.V. Nezhdanova. 165 p. [in Ukrainian]
10. Sciarrino, S. (1998). *Le fi gure della musica: da Beethoven a oggi*. Milano Ricordi. 98 s. [in Italy]
11. Xenakis, Y. (1992). *Formalized Music Thought and Mathematics in Composition (Revised Edition)*. Pendragon Press. 400 p. [in USA].

УДК 780.6.041

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-16>**Владислав Євгенович Долгієр**

ORCID: 0000-0002-8836-4233

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

vladmaster888@gmail.com

КОНСТРУКТИВНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ШПИЛЮ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ СФЕРИ

Метою роботи є дослідження конструктивних та органологічно-технологічних детермінант віолончельного художнього виконавства, сформованих багатомірковою практикою пошуку досконалих художньо-звукових якостей інструмента, завдяки конструктивній модифікації як самої віолончелі, так і допоміжних інструментальних пристроїв. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні культурологічного, семантичного та історико-музикознавчого методів, що дає можливість для розкриття особливостей провідних етапів формування віолончельної виконавської традиції. Наукова новизна. На матеріалі актуальних документально-історичних відомостей обґрунтовано вплив конструктивних модифікацій віолончельного шпилью на розвиток виконавського професіоналізму та різнобічність практичних умінь та навичок відповідно до соціально-естетичних запитів певної історичної епохи і потреб віолончельної виконавської творчості. Висновки. На підставі проведеного дослідження конструктивної трансформації віолончельного шпилью як детермінанти художньої сфери виконавського мистецтва з'ясовано, що модернізація віолончелі і, зокрема, підйомних пристроїв, зумовила суттєві зміни у виконавській постановці, що, своєю чергою, ґрунтовно вплинуло на технологічний та технічний виконавські складники. Зміни, які відбувалися, були доцільні з точки зору оптимізації виконавської техніки, покращення звуку, тембру, інтонації під час виконання, а також усунення проблем, пов'язаних із зайвою м'язовою перенапругою опорно-рухового апарату.

Ретельне вивчення іконографічних свідчень та різноманітних друкованих джерел стосовно конструктивних трансформацій віолончелі та допоміжних пристроїв до неї зумовили висновок, що органологічні зміни суттєво вплинули як на технологічні можливості виконавців, так і на звукові якості інструмента, значно розширивши його тембральну, динамічну та артикуляційну амплітуду. Технічні інновації, які відбулися

в умовах науково-технічного прогресу стосовно модернізації віолончелі та матеріалів, з яких виготовляються шпиль, мають суттєвий вплив на тенденції подальшого вдосконалення художніх можливостей віолончелістів.

Ключові слова: віолончельне виконавство, шпиль, художньо виконавські сфери, постановва, звуковидобування, конструктивно-технологічні детермінанти.

Dolhiier Vladyslav Evgenovich, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Constructive transformation of the cello endpin spire as a determinant of the artistic and performing sphere

The aim of this work is to investigate the organic-technological determinants of cello artistic performance, formed by centuries-old practice of searching for perfect artistic and sound qualities of the instrument, due to constructive modification of both the cello and auxiliary instrumental devices. **The research methodology** is complex, based on the combination of principles of cultural, semantic, historical and musicological analysis, which allow to reveal the specifics of the main stages of building the performing tradition. **Scientific novelty.** On the basis of actual documentary and historical data, it is proved that there is the influence of constructive modifications of the cello endpin on the development of performing professionalism and diversity of practical skills in accordance with the socio-aesthetic needs of a particular historical epoch and the demands of cello performance. **Conclusions.** Based on the completed study of artistic and semantic, constructive and technological principles of European cello performance, it has been found that the modernization of cello and in particular, cello lifting devices, caused significant changes in the performance and the manner of sound production of performers: improvement of the sound, timbre, purity of intonation, as well as elimination of problems with a musculoskeletal system.

Careful study of iconographic evidence and various printed sources to the structural transformations of the cello and its auxiliaries led to the conclusion that organological changes significantly affected both the technological capabilities of performers and the sound quality of the instrument, significantly expanding its timbre, dynamic and articulatory amplitude. Technical innovations that have taken place in the context of scientific and technological progress regarding the modernization of the cello and the materials from which the cello endpin are made, have a significant impact on the trends of further improving the artistic capabilities of cellists. This, in turn, initiated the development of the artistic and semantic sphere of cello performance.

Key words: cello, endpin, performer's posture, sound production, constructive and technological principles.

Актуальність теми дослідження. Формування темброво-звуквої культури віолончельної гри триває протягом значного історичного періоду — від XV століття і дотепер, коли

технології дозволяють вносити вагому раціональну ергономічну модернізацію музичних інструментів.

Конструктивно-технологічні засади європейського віолончельного виконавства тісно пов'язані з питаннями застосування допоміжних приладів, які мають велике значення для технічної зручності гри. Основним технічним засобом у вирішенні проблеми з посадкою віолончелиста є шпиль, який являє собою регульовану чи фіксовану деталь віолончелі, контрабаса та деяких інших струнних інструментів. Виконаний шпиль може бути з різних матеріалів: він може бути металевим, дерев'яним, вольфрамовим чи карбоновим, що, безумовно, впливає на якість та об'ємність звуку. Шпиль упирається у підлогу, що дозволяє утримати вагу інструмента та розташований паралельно осі інструмента, постає зручною та мобільною складовою частиною, яку кожний виконавець налаштовує відповідно до власної виконавської манери.

Натепер шпиль є стандартною частиною віолончелі, проте його унікальна історія свідчить про різні етапи у процесах становлення віолончельного виконавства, коли наявність або відсутність шпилью призводила до значних змін у техніці та манері гри, базовій постановці віолончелиста, впливала на художньо-звукові якості виконання.

На наш погляд, детальне вивчення еволюції віолончельного шпилью важливе у визначенні сукупності художньо-семантичних та конструктивно-технологічних засад формування виконавської традиції, що дозволяє дослідити проблематику опанування виконавського професіоналізму і різнобічності практичних умінь і навичок, які мають глибоке історичне коріння.

Письмові та іконографічні матеріали свідчать про те, що протягом усієї історії існування віолончелі відбувалися пошуки найкращих форм у шпильях та інших підйомних пристроях для удосконалення звукових можливостей інструмента. Використання або уникнення шпилью мало значні наслідки для посадки віолончелиста та налаштування інструмента, що своєю чергою впливало на виконавську манеру та відбір репертуару.

Безумовно, розвиток та модифікація шпилью були зумовлені відповідними змінами у конструюванні віолончелі. Від початкових ігрових позицій до досконалої техніки, що використовується нині, еволюція гри на віолончелі свідчить про

пошуки виконавської зручності та свободи, прагнення до зниження напруги під час гри, яка виникає як у великих м'язах спини й плечей, так і у дрібних, у пальцях рук та ніг. Надмірна напруга має негативний вплив на технологічну досконалість виконання музичних творів, тоді як зняття зайвої напруги дозволяє виконавцю повною мірою досягти точних інтонацій у звуковидобуванні, сприяє можливості якісно, без фізичної втоми грати протягом тривалого часу.

Важливість дослідження історичних процесів конструктивної модифікації віолончельного шпилью, його значення в процесах удосконалення виконавської техніки віолончеліста завдяки особистісному підходу до запитів конкретного виконавця постає актуальною потребою сьогодення в контексті вирішення художньо-виконавських завдань віолончельної гри.

Метою роботи є дослідження художньо-семантичних та органологічно-технологічних засад європейського віолончельного виконавства, сформованих багатовіковою практикою пошуку досконалих художньо-звукових якостей інструмента, завдяки конструктивній модифікації як самої віолончелі, так і допоміжних інструментальних пристроїв.

Наукова новизна. На матеріалі актуальних документально-історичних відомостей обґрунтовано вплив конструктивних модифікацій віолончельного шпилью на розвиток виконавського професіоналізму та різнобічність практичних умінь та навичок відповідно до соціально-естетичних запитів певної історичної епохи і потреб віолончельної виконавської творчості.

Виклад основного матеріалу. Багато авторів, які вивчали проблематику еволюції віолончельного шпилью, стверджували, що віолончелісти не використовували шпиль приблизно до початку епохи романтизму (1830 р.) [6, с. 26]. Склалося певне уявлення, що шпилі застосовували тільки аматори або жінки-віолончелістки, але зустрічаємо багато інших тверджень, зокрема, завдяки іконографічним свідченням та різноманітним друкованим джерелам [5, с. 18]. Про віолончелістів-любителів цього періоду зберіглося дуже мало документальних свідчень, джерелом інформації служать іконографічні зображення виконавців, у тому числі жінок-віолончелісток, завдяки чому можна простежити еволюцію шпилья, яка починалася від підйомного віолончельного пристрою.

За результатами досліджень Tilden A. Russell “The Development of the Cello Endpin”, 1987 (Тільден А. Рассел «Розвиток віолончельного шпиля»), підйомні віолончельні пристрої використовувалися з 1600-х років, являли собою табурет або інший подібний підйомному пристрій, фіксована висота якого диктувалася довжиною тіла виконавця, це викликало потребу у досить частій його зміні. Багато з цих ранніх пристроїв змушували виконавця приймати незручні і невірноважені положення тіла, що призводило до відчуття дискомфорту, викликаного надмірною напругою у м'язах та суглобах. Гра на інструменті протягом тривалого часу у такій позиції викликала болюче стомлення та судоми [4, с. 6]. Як видно на гравюрах Simone de Passe (1595–1670) “Musizierende Studenten or Die neugierigen Frauen”, 1612 (Сімон де Пассе «Студенти, які займаються музикою або допитливі жінки»), віолончеліст підпирав інструмент ногою, що виглядає особливо виснажливо і болісно, якщо уявити подібне підтримання значну кількість часу [8, с. 16].

Картина Bonifazio de'Pitati (1487–1553) “Concert champktré” (Боніфазіо де Піатті «Заміський концерт») зображує жінку, яка грає на віолончелі без шпилю, утримуючи її ногами [5, с. 18]. Коліно лівої ноги жінки знаходиться на рівні верхньої деки. Інструмент розташовується дуже низько, це змушує віолончелістку нахилитися сильно вперед і вправо, щоб отримати доступ до конкретної точки контакту смичка зі струною стосовно підставки. Можна припустити, що якби вона сиділа прямо, не нахиляючись, то точка контакту була б набагато вище. Таким чином, з огляду картини ми бачимо, що тулуб зображеної віолончелістки має досить викривлене положення, плечі скручені й знаходяться на різній висоті, що створює неправомірну напругу м'язів. У своїй праці Bonnie Hampton “How to Avoid Tension in the Bow Arm”, 2014 (Бонні Хемптон «Як уникнути напруги в руці»), нагадує: «Наявність плечей під різними кутами або висотою під час гри створює напругу набагато більшу, ніж якби ви сиділи у кріслі без інструмента». Ця поза також викривлює положення шиї стосовно віолончелі, яка розташована далеко від грудної клітки. Ліва рука жінки наближається до грифу ззаду, значно згинаючись у зап'ясті, що призводить до створення кута, під яким цілком незручно грати ноти на грифі. У триманні смичка спостерігається сучасна німецька контрабасова постанова.

На картині Jan Molenaer (1610–1668) “Family Portrait”, 1650 (Ян Моленер «Сімейний портрет»), зображені музиканти, які грають на віолончелі; їхня манера гри багата в чому подібна до манери попередньої віолончелістки, проте вони не настільки нахилиються вправо, це дозволяє грудній клітці знаходитися ближче до інструмента, а ліва рука дістає до грифу під більш зручним кутом [4, с. 74].

На картині Jan Jozef Horemans (1682–1759) “A Musician Playing the Violoncello in a Landscape with Classical Statuary and Ruins” (Ян Йозеф Хореманс «Музикант, що грає на віолончелі в пейзажі з класичними скульптурами та руїнами») віолончеліста зображено у більш збалансованій та симетричній позі з інструментом без шпилью [4, с. 74]. Його ноги найкраще торкаються ребр нижньої деки, що призводить до полегшення у підтримці та обертанні віолончелі. Положення лівої руки виглядає як положення руки скрипаля.

Підтвердження цього знаходимо у трактаті Джона Ганна «Теорія й практика гри на віолончелі» (1789), де зазначається, що вищеописане положення лівої руки віолончеліста було взяте зі скрипкової техніки в той період, коли відмінності положення у грі серед скрипкових інструментальних різновидів ще були відсутні. Це положення руки він описує так: «...раніше позиції рук віолончелістів походили з позиції рук під час гри на скрипці, в якій рекомендувалося уникати зайвого нахилу пальців. Помилки у техніці, що зумовлені таким положенням, потребують виправлення тривалою практикою...». Поза виконавця передбачає утримання великого пальця лівої руки паралельно шиї, який допомагає стабілізувати інструмент та мати набагато більше контакту з шиєю, що дозволяє лівій руці легше маніпулювати та нахилити інструмент під будь-яким необхідним кутом.

Аналіз картини невідомого автора, знайденої Леонардом Брамером (1596–1674), де зображений віолончеліст, що грає під час ходи з підтримкою інструмента ремінем, показує, що ліва рука виконавця не обмежується утриманням віолончелі біля шиї, як під час гри у положенні стоячи зі шпилем або з іншими підйомними пристроями, що дозволяло пальцям рухатися вільніше [8, с. 21]. Проте в такій позиції віолончель сильно нахилена вліво. Ремінь був прикріплений за допомогою отворів, просвердлених у задній частині інструмента, відомих як отвори для процесії. Британська віолончелістка

Жаклін дю Пре у 1964 році описала процесійний отвір у своїй віолончелі “Davidoff” («Давидов»), яка була створена відомим майстром з виготовлення смичкових інструментів Страдиварі: «...те, що ця віолончель використовувалася ченцями в релігійних процесіях доводить отвір на її «спині», який тепер знову заповнений. Через нього монах вкручував шнур, який він накидав на шию та завдяки чому міг вільно крокувати повільною процесією, граючи на інструменті, підвішеному на його товстій передній частині тулуба...» [5, с. 23]. Багато збережених віолончелей свідчать про ці «процесійні» отвори, які тепер заповнені. На фотографії власника віолончелі Грегорі Бівера, яка була виготовлена у 1725 році в Римі німецьким майстром Девідом Текхлером, також показано три заповнені отвори на задній частині. Можливо, використання віолончельного ремня було ініційоване прикладом меншого смичкового басового інструмента – «альтом да спала», на якому грають із застосуванням ремінця, що утримує інструмент на грудях і плечі.

Вивчення пози віолончеліста на картині Jan Jozef Horemans II (1719–1790) “Lesson of Singing”, 1750 р. (Ян Юзеф Хореманс II «Урок співу»), свідчить про те, що зображений виконавець має сутулу поставу з нахилом праворуч, як підйомний пристрій застосовується табурет, завдяки чому віолончель розташована не так низько стосовно грудної клітки, тому поза не настільки незручна, як у віолончелістки, яка зображена на картині “Concert champêtre” («Заміський концерт»), та вигин лівого зап'ястя не сильно виражено.

У першій повній книзі методів віолончельної гри “Methode, Theorie et Pratique pour Apprendre en peu de Temps Le Violoncelle dans sa Perfection”, 1741 («Методика, теоретичне і практичне вдосконалення навчання гри на віолончелі за короткий час»), що була написана французьким композитором та органістом Michel Corrette, 1707–1795 (Майкл Корретт), згадувалося про шпиль, який позначався терміном “bvtou”, що перекладається з французької мови як «дерев'яна палиця», та вказувалося коротко і несхвально: «...зауваже, що інструмент взагалі не повинен торкатися землі, оскільки це робить його приглушеним. Іноді ставлять палицю, щоб підтримати віолончель для гри у положенні стоячи, яка не тільки не найпривабливіша, а навпаки, незручна для технічних завдань...». Ще у одному ранньому трактаті Роберта

Кроме, написаному близько 1765 р., використовувався термін «дерев'яна гілка». У свого роду музичному кишеньковому словнику *Musikalisches Handwörterbuch* (Музичний довідник), який був написаний анонімним автором (1786), стверджувалося, що можна просвердлити отвір для відносно легкого встановлення шпилью. Автор також торкнувся проблематики, яка є актуальною і для віолончелістів сьогодення, – нестабільне положення, якщо наконечник неконтрольовано ковзає по підлозі під час гри на інструменті. Автор рекомендує прикріпити півдуюмовий загострений металевий шип або цвях для запобігання руху інструмента, тобто наконечник шпилью має бути металевим, тоді як сам шпиль може бути зроблений з чогось іншого, скоріш за все, з дерева. Через століття, у 1873 році, німецький віолончеліст, диригент та композитор Карл Шредер дав подібне визначення шпилью: «Палиця, коли вона дерев'яна та із залізним наконечником внизу, виймається або вкручується в шпиль» [6, с. 33].

Достовірної інформації щодо видів деревини для найперших шпилів не знайдено. Таким чином, можуть бути лише припущення стосовно того, з чого вони були зроблені: клен, ялина, червоне або чорне дерево зазвичай використовувалися в конструкції інструментів, тому цілком імовірно, що старовинні шпилі були зроблені з тих самих матеріалів. Дерев'яний шпиль мав фіксовану довжину та знімався з інструмента, коли не використовувався; це дозволило віолончелістам легко перемикатися між використанням шпилью та грою з утриманням інструмента між колінами [1, с. 42].

Джордж Каннавей у посібнику «Гра на віолончелі» (2014) веде хроніку історії “tail-pin” (як він називає шпиль) (1780–1930), простежуючи еволюцію посадки віолончелістів від XVIII до першої половини XX століття. Його аналіз спирається вже не на іконографію, а на докази методичних розробок і навчальних посібників. Дж. Каннавей починає вивчення постановок віолончелістів з трактату невідомого автора, знайденого істориками Бродеріпом і Уілкінсоном (1790). На обкладинці зображено віолончеліста, який грає перед невидимою аудиторією, але його мелодію можна почути через його постановку. Він тримає смичок на значній відстані від колодки, між ефами, рука на смичку майже в точці рівноваги, підставка знаходиться приблизно в десяти сантиметрах від кінця грифу. Ліва рука схожа на постановку скрипаля, де лікоть прогинається

позаду інструмента так, як більшість сучасних віолончелістів вважали би «ледачим». Віолончель спирається на землю та тримається між ногами. Виконавець нахилиється сильно праворуч, майже кожна деталь його загальної постанови та побудови інструмента зводить до мінімуму якість звуку, який він може створити.

Для демонстрації правильної постанови Бреваль Жан-Батист Себастьян (французький віолончеліст та композитор, 1753–1823) застосовував ілюстративний матеріал, в якому відображені цікаві особливості [4, с. 91], зокрема, у гравця на зображеннях у його збірці п'яти відірвані від землі, він помітно нахилиється ліворуч, ліва гомілка розташована проти нижніх ребр віолончелі, що означає позу, яка швидко створює фізичне напруження і впливає на якість тембру. Така постановка значно суперечить методам гри на віолончелі в Паризькій консерваторії того часу, така поза заборонялась.

John Peile (Джон Пейл) у своїй праці “A New and Complete Tutor for the Violoncello” («Новий і повний навчальний посібник гри на віолончелі») у 1810 році переклав праці французького віолончеліста та композитора Жан-Батіста Себастьяна Бревалля трохи докладніше: «...особливу увагу ми маємо звернути на те, як тримати інструмент. Учень повинен сидіти зручно на досить низькому стільці або табуретці, ноги витягнути п'ятками до табурету, носками повернутими назовні. Інструмент між гомілками розташовано так, щоб верхній край віолончелі тиснув на гомілку правої ноги, а протилежний нижній край віолончелі проти гомілки лівої ноги разом з нижньою частиною лівого стегна, це положення нахилляє гриф всередину, який завжди має підтримуватися лівою рукою...» [6, с. 21].

Шотландський віолончеліст Джон Ганн (1765–1824) рекомендував як підйомний пристрій низький табурет. У своєму першому посібнику, який було переведено на всі мови, пояснювалося положення віолончелі та постановка: «...спосіб тримання інструмента має виняткове значення і ми бачимо кілька шляхів подолання труднощів з навчання техніки гри, завдяки яким набувається гарний тон та легкість висловлювання...». Ці особливості полягають у такому: гравець сидить на самому краєчку стільця чи табурета, досить низько, витягує ліву ногу наскільки можливо, аби спиратися не на носок, а на п'ятку. Ліве коліно притуляє до нижнього виступу деки,

щоб смичку нічого не заважало. Праве коліно необхідно трохи витягнути назовні так, щоб рівно тримати віолончель між обома ногами, пальці ніг справа вивернуті зовсім назовні, щоб гомілка тієї ноги була перпендикулярно до землі та притиснута до верхнього краю інструмента, при цьому протилежний нижній край притиснутий до нижньої частини стегна трохи вище коліна, таким чином, верхній край буде виступати далі коліна, а верхній кінець деки буде на одній лінії з правим коліном. Смичок потрібно проводити по четвертій струні, приблизно на 7–8 сантиметрів від грифу, а якщо інструмент тримається нижче, смичок потрібно підняти на струну, щоб уникнути доторкання коліна. Пальці повинні нахилитися до тулуба і в бік до лівого плеча [7, с. 23].

Французький віолончеліст і композитор Жан-П'єр Дюпор (1741–1818) розглядав цю тему таким чином: «...тримання віолончелі між ногами дуже різноманітне та залежить від звичок виконавця та розміру інструмента. Можна дуже добре грати, тримаючи інструмент трохи вище або нижче колін. Найпрактичнішим є такий спосіб: спочатку сісти на передню частину стільця, витягаючи ліву ногу вперед більше, ніж праву, потім інструмент лягає між ніг так, щоб нижній лівий кут деки був за лівим колінним суглобом, вага інструмента зосереджується біля лівої гомілки вище лівої стопи. Якщо коліно знаходиться навпроти верхнього вигину віолончелі, це буде запобігати легкому проходженню смичка під час використання струни «А» (Ля). Права нога розташовується під вигином інструмента близько до середньої деки, щоб надійно утримувати його» [7, с. 53].

Німецький віолончеліст-віртуоз, композитор, педагог Бернхард Генріх Ромберг (1767–1841), який вважається засновником віолончельної школи в Німеччині, пропонував розташувати ноги інакше, ніж у звичайній позі: «...п'яти можуть бути на відстані п'ятнадцять сантиметрів одна від одної, носки стоп також на рівній відстані...». Французький композитор та музикознавець Жан Жорж Кастнер (1810–1867) погоджувався з Ромбергом та вважав, що ноги мають бути “sur une même ligne” «на одній лінії». Треба звернути увагу, що на портретах Ромберга права нога не просто притискала передній край віолончелі, а майже обволікала її. Його тулуб злегка нахилється вліво, але плечі тримаються більш-менш рівно. Ефект такої постанови полягає у більшому розподілі ваги віолончелі ліворуч, так що вона переноситься на литки лівої ноги,

стопа якої розташована зовні. Але, навпаки, під час виконання «баріалажу» чи акордів колодка опинялася ближче до правого коліна. Хоча, здається, що Ромберг навчив усіх своїх учнів подібної постанови, але ж ще півстоліття ця техніка не буде повсюдною та універсальною [7, с. 40].

Перші рекомендації щодо застосування шпилью починаються з традиційної пози того часу. Так, у другій половині XIX століття бельгійський віолончеліст, композитор та музичний педагог Жюль де Сверт (1843–1891) описав шпиль у своєму трактаті 1882 року та першим відстоював застосування шпилью, але пропонував використання основної пози, яка не дуже відрзнялася від «класичної» [2, с. 48]. А. Рабо (1873–1949), французький диригент, композитор і педагог, навчав студентів спочатку опанувати «класичну» позу: «...раджу учням не використовувати шпиль, перш ніж вони добре не ознайомляться з класичною постановою...». Деякі учні в нього використовували дерев'яний шип, металевий стрижень або подовжувач, щоб тримати віолончель. Де Сверт рекомендував використовувати фіксатор для кращої якості звуку, що відповідало застереженням німецького віолончеліста і композитора Фрідріха А. Куммера (1797–1879): «...майже всі сучасні виконавці використовують дерев'яний або металевий шпиль (бажано дерев'яний) довжиною близько 20–30 сантиметрів, який закріплений у нижній частині віолончелі та на який спирається інструмент. З нашої точки зору таке твердження є цілком справедливим, оскільки за цією системою не тільки положення тіла вільніше, а ще спостерігається сприятливий вплив на тон інструмента, який спирається на шпиль, замість того, щоб триматися тиском ніг, що обов'язково перешкоджає розвитку гарного тону...» [7, с. 10].

З кінця XIX і до початку XX століть у деяких методиках навчання гри взагалі не згадували про шпиль та рекомендували уникати прикривання боків (ребер) інструмента, щоб не перешкоджати вібрації звуку.

Німецький віолончеліст, музичний педагог і композитор Фрідріх Грюцмахер (1832–1903) описав позу віолончеліста взагалі без жодного посилання на шпиль: «...учень має сісти прямо на стілець, твердо поставивши праву ногу і витягнувши ліву. Віолончель слід розташувати у положенні з нахилом праворуч, спираючись на середину грудної клітки гравця, утримуючи нижнє ребро лівим коліном...».

Російський композитор і віолончеліст, педагог, директор Санкт-Петербурзької консерваторії Карл Юльєвич Давидов (1838–1889) описав постанову зі шпилем таким чином: «... гравець сідає вперед на сидіння, обхоплює гриф віолончелі лівою рукою біля шиї та фіксує інструмент за допомогою шпилью, який встановлюється паралельно стопам...».

У колекції музичних пристосувань Діппера Гівенса є антикварна колекція дерев'яних шпилів, які були знайдені в Бірмінгемі після ліквідації пожежі в будинку, у закритій кімнаті, де були залишки майстерні із виготовлення скрипок. Про віднайдені за таких обставин шпилі, на жаль, відсутня інформація, ким вони виготовлені, проте, виходячи з проведених досліджень, можна припустити, що вони датуються кінцем XIX – початком XX століть.

Приблизно з XIX століття віолончелісти почали використовувати інші пристрої, щоб підняти інструмент від підлоги і поліпшити акустику інструмента. В наш час ці пристрої відомі як віолончельні подіуми, які використовуються майже виключно для виконання концертів з оркестром. Подіум виступає як друга резонуюча камера, як додаток до корпусу віолончелі, що дозволяє солісту досягти належної потужності звучання.

Італійський віолончеліст, викладач і композитор Карло Альфредо Піатті (1822–1901), відомий своєю грою, був зображений на ілюстрації 1872 року в “Illustrated London News” («Ілюстровані лондонські новини»), де виступає у струнному квартеті, де тримає віолончель ногами, спираючись на підняту платформу, яка була раннім подіумом для віолончелі. Не виключено, що подіум збільшував акустику віолончелі, яка зазвичай поліпшується за рахунок звукових коливань, що проходять крізь до кінця подіуму. Оскільки подіум підняв лише ноги Піатті, але не його крісло, він, можливо, використовував його, щоб підняти корпус віолончелі для розташування інструмента вище на тулубі. Інструмент тримався у стилі Да Гамба, мабуть, щоб підняти гриф і отвори для поліпшення проєкції звуку. Це імітує ефект довгого шпилью. Можливо, висота віолончелі, досягнута Піатті на подіумі, надихнула пізніших віолончелістів на експерименти з довшими шпилями, які, мабуть, були улюбленими протягом минулого століття [5, с. 27].

Хоча в кінцевому підсумку металевим шпилям було віддано перевагу над шпилями з деревини, спочатку були деякі

дебати, який матеріал найкращий для передачі звуку. Загалом вважалося, що сталь сильніша і її можна було б легше розповсюдити. Німецький віолончеліст та гамбіст Едмунд ван дер Стратен (1855–1934) виступав за використання сталевого шпилью у своєму трактаті 1898 року «Техніка гри на віолончелі»: «...якщо шпиль буде сталевим, як це зараз зазвичай буває, це буде міцніший пристрій, ніж шпиль з дерева, кращий як провідник звукових коливань...». Дехто віддавав перевагу дерев'яним шпилям з естетичних міркувань, а також вважалося, що він краще веде звук, ніж метал. Італійський віолончеліст, музичний педагог, композитор Луїджі Форіно (1868–1936) віддавав перевагу дереву, але також погоджувався на гібридні шпилі, завдяки остаточній домінації шпиля над «ножною постановою».

Існували виконавці, які були байдужі до того, який матеріал кращий. Так, видатний німецький віолончеліст, викладач і композитор Х'юго Беккер (1863–1941) використовував дерев'яний шпиль та вважав, що він краще переносить вібрації». Однак продовжував свою думку: «...це було результатом того, що шпиль був комбінованим». Також відомо, що Х. Беккер виступав на дерев'яній платформі, хоча цей експеримент не вважали вдалим.

Arthur Broadley (Артур Бродлі) у своїй праці 1899 р. “Chats to Cello Students” («Спілкування зі студентами віолончелістами») віддавав перевагу звучанню німецького віолончеліста Роберта Хаусмана (1852–1909) під час гри з використанням платформи та стверджував, що дерев'яний шпиль краще переносить вібрацію з використанням подіуму для додаткової допомоги в посиленні тону. Він сказав: «...поки ребра віолончелі залишаються вільними, не має значення, дерев'яний чи металевий шпиль, чи, як у випадку з Р. Хаусманом, який, безперечно, мав найвищий тон з усіх, кого я коли-небудь чув...» [7, с. 10].

Німецько-американський віолончеліст Альвін Шредер (1855–1928) також звертає рівну увагу на обох варіантах, не підкреслюючи перевагу одного над іншим. Оскільки металеві регульовані шпилі втягуються в інструмент, вони в чомусь більш практичні, ніж дерев'яні, які потрібно знімати та переносити окремо [7, с. 21].

З того часу, коли було винайдено регульований шпиль, одна з великих інновацій змінила основну конструкцію

шпилю, яку винайшов французький віолончеліст Поль Тортел'є (1914–1919) і яка зараз широко відома як «вигнутий», або «тортел'є» шпиль. Нині існує кілька продуктів з різними варіантами цього дизайну. В деякій точці, зазвичай у корпусі, де шпиль відходить від корпусу віолончелі, він повертається під кутом вниз, а не виходить прямо з інструмента. Ця варіація шпилю не має широкого розповсюдження.

Мстислав Ростропович (1927–2007) був широко відомий як головний прихильник зігнутих наконечників. Елізабет Коулінг помилково приписувала Ростроповичу цей винахід у її книзі «Віолончель» (1975 р.): «Мстислав Ростропович винайшов новий стиль шпиля (що може бути придбаний під назвою «Шпиль Ростроповича», який згинається донизу під кутом близько 90 градусів») [5, с. 24].

Крім варіації зігнутого шпилю, суттєво параметр його дизайну не змінився дотепер. Однак останнім часом було проведено багато експериментів з використання нових металів і матеріалів, що використовуються для виготовлення шпиля. Кожен розроблявся в пошуках знайти тип моделі, яка буде краще проводити звукові коливання. Зараз карбонове волокно є популярним і досить недорогим матеріалом для виготовлення шпилю. Карбоновий шпиль виконаний у вигляді порожнистої трубки, на відміну від суцільного металевого шпилю, зменшує вагу з метою кращого проведення звуку ультралегким матеріалом. Існують шпилі, які виготовляються з низки сплавів – вольфраму, титану, латуні, алюмінію та інших композитів.

Компанія музичних аксесуарів “*Tone Acoustics*” («Тональна акустика») пропонує нещодавній винахід акустика Том Де Vuono (Том де Vuono), у якому доступно кілька моделей шпилю, кожна з яких налаштована, щоб підкреслити різні аспекти віолончельного звуковидобування [3, с. 35]. Один тип шпилю додає більше теплоти до верхнього регістру, другий покращує звук у басі. Том де Vuono тримав у таємниці процес конструкції шпилю та матеріали, з яких він виготовлений. Здається, що шпилі, які зроблені з латуні або, принаймні, мають зовнішній шар латуні, помітно досить важкі та не дешеві. Шпиль з вуглецевого волокна (включаючи корпус з чорного дерева, який вставляється у віолончель), виготовлений компанією “*New Harmony Music*” («Нова гармонійна музика»), порівняно з поточними стандартними розмірами

(8 і 10 міліметрів) кола шпилью помітно товстий. Він також поставляється зі спеціальним латунним корпусом, що розроблений Томом де Вуоно.

Натепер під впливом досягнень науково-технічного прогресу відбулися еволюційні зміни у віолончельному виконавстві, з'явилися нові можливості у створенні електронних аналогів віолончелі, які дуже близькі за звучанням до акустичних віолончелей. Крім того, завдяки сучасним електронним технологіям є широкі можливості збагатити звук як за тембром та виразністю, так і за іншими характеристиками.

Насамперед виділяються електровіолончелі японського бренду “Yamaha”. Вони відрізняються традиційною японською бездоганністю складання та багаторічною надійністю електроніки. Варто звернути увагу на інструменти компаній “Gewa” («Гева») та “Stagg” («Стегг»). Моделі електроінструментів цих виробників підтверджені привабливим дизайном та чудовою якістю звучання. Для навчання цілком підійдуть інструменти, що виготовлені компанією “Brahner”. У цього ж бренду можна знайти і дуже серйозні моделі для віолончелістів високого виконавського класу. Звучання інструмента має бути максимально природним, потужним і глибоким (об'ємним).

Техніка гри на електровіолончелі нічим не відрізняється від гри на звичайному інструменті: смичок утримується правою рукою, струни на грифі стискаються пальцями лівої руки або виконавець грає пальцями (піцкато). Посадка музиканта, через відсутність досить об'ємного корпусу, значно зручніша. Опора інструмента на шпиль така сама, як і у акустичній моделі. Вся відмінність, таким чином, полягає лише в умінні підключати електровіолончель до виносних пристроїв (підсилювача та колонок), а також у налаштуванні сили звуку, яка залежить від параметрів приміщення. Але ці операції не є жодними труднощами. Є багато плюсів у електричній моделі інструмента, але суттєво відтіняє їх лише один нюанс – неможливо почути звуки інструмента без підключення до акустичної апаратури. Тому, можливо, варто подумати про другий варіант електровіолончелі, яка буде працювати за допомогою встановлення п'єзо-датчиків знімання звуку на акустичному інструменті.

Висновки. На підставі проведеного дослідження конструктивної трансформації віолончельного шпилью як детермінанти

художньої сфери виконавського мистецтва з'ясовано, що модернізація віолончелі і, зокрема, підйомних пристроїв, зумовила суттєві зміни у виконавській постановці, що, своєю чергою, ґрунтовно вплинуло на технологічний та технічний виконавські складники. Зміни, які відбувалися, були доцільні з точки зору оптимізації виконавської техніки, покращення звуку, тембру, інтонації під час виконання, а також усунення проблем, пов'язаних із зайвою м'язовою перенапругою опорно-рухового апарату.

Ретельне вивчення іконографічних свідчень та різноманітних друківаних джерел стосовно конструктивних трансформацій віолончелі та допоміжних пристроїв до неї зумовили висновок, що органологічні зміни суттєво вплинули як на технологічні можливості виконавців, так і на звукові якості інструмента, значно розширивши його тембральну, динамічну та артикуляційну амплітуду. Це дозволяє встановити пряму взаємозалежність між застосуванням (або незастосуванням) шпилью та художньо-виконавським результатом. Так, на початку ХІХ століття почалося використання шпилью як додаткового приладу для зручності та вдосконалення посадки за віолончелю та вважалося, що шпилем користуються лише аматори або жінки. Проте вже наприкінці ХІХ століття кожен професійний віолончеліст грав зі шпилем, і лише за рідкісними винятками продовжували не застосовувати шпиль в ансамблях, що вплинуло на віолончельний репертуар ХХ століття, який практично неможливо зіграти без шпилью. Нині завдяки винаходу електровіолончелі, яка має меншу вагу та більш ергономічну форму, в ансамблях знову починають грати без шпилью, що дозволяє вільно пересуватись по сцені, а сам інструмент стає частиною виконавчого образу.

На підставі вищезазначеного можна стверджувати, що технічні інновації, які відбулися в умовах науково-технічного прогресу стосовно модернізації віолончелі та матеріалів, з яких виготовляються шпильі, мають суттєвий вплив на тенденції подальшого вдосконалення художніх можливостей віолончелістів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у ХVІІ–ХVІІІ столітті. Музичне виконавство і педагогіка: істо-

рія, теорія, інтерпретаційні аспекти. Київ : Музична Україна, 2001. С. 56–65.

2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: в 4-кн. Кн. 4. Москва : Музыка, 1978. 407 с.

3. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика: вступ. очерк, собр. текстов. Москва, 1960. С. 226–228.

4. Becker H., Dago R. Mechanik und Desthetik des Violoncellspiels. Vienna-Leipzig : “Musik–Musikgeschichte–Lieder”, 1929. 280 с.

5. Braun W. The Evolution of the Cello Endpin and its Effect on Technique and Repertoire. Lincoln : “Music, School of Student Research, Creative Activity, and Performance – School of Music”, 2015. 122 с.

6. Broadley A. Chats to Cello Students. London : “The Strad” Project Gutenberg Ebook. Office, 1899. 2015. 94 с.

7. Kennaway, George. Playing the Cello, 1780–1930. Surrey, England : “Ashgate”, 2014. 274 с.

8. Markevitch, Dimitry. Cello Story. / Translated by Florence W. Seder. Princeton : “Summy–Birchard Music”, 1984. 192 с.

REFERENCES

1. Belousova, Yu. (2001). Formation and development of music for cello solo in the 17th–18th century. Musical performance and pedagogy: history, theory, interpretive aspects. Kyiv: Musical Ukraine. P. 56–65 [in Ukrainian].

2. Ginzburg, L. (1978). History of cello art: in 4 books. Book 4. Moskva: Music. 407 p. [in Russian].

3. Losev, A.F. (1960). Antique musical aesthetics: introduction essay, collection texts. Moskva. P. 226–228 [in Russian].

4. Becker, H., Dago R. (1929). Mechanik und Desthetik des Violoncellspiels. Vienna-Leipzig: “Musik–Musikgeschichte–Lieder”. 280 s. [in German].

5. Braun, W. (2015). The Evolution of the Cello Endpin and its Effect on Technique and Repertoire. Lincoln: “Music, School of Student Research, Creative Activity, and Performance – School of Music”. 122 p. [in English].

6. Broadley, A. (2015). Chats to Cello Students. London : “The Strad” Project Gutenberg Ebook. Office, 1899. 94 p. [in English].

7. Kennaway, G. (2014). Playing the Cello, 1780–1930. Surrey, England: “Ashgate”, 274 p. [in English].

8. Markevitch, D. (1984). Cello Story. / Translated by Florence W. Seder. Princeton: “Summy–Birchard Music”. 192 p. [in English].

УДК 78.071.2(477):780.614.331

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-17>**Марія Зорянівна Козицька**

ORCID: 0000-0003-4682-0816

аспірантка

Інституту музичного мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету

імені Івана Франка

mkozicka09@gmail.com

РОДИНА ПУЦЕНТЕЛ – СКРИПКОВИХ СПРАВ МАЙСТРИ

Мета роботи – розкрити шлях до виготовлення струнно-смичкових інструментів, «секрети» майстерності майстрів Пуцентел та удосконалення традиції українського скрипкобудування. **Методологія дослідження** спирається на системний та аналітичний методи; метод інтерв'ювання. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні діяльності сімейної майстерні-студії Пуцентел як прикладу сучасних тенденцій скрипкобудування в Україні та за її межами; виокремленні та деталізації фактів, які сприяють розумінню значущості звуковидобування скрипки, що пов'язується з низкою важливих факторів у процесі «творення» інструменту, який увійшов в історію як унікальний витвір, в якому об'єднані гармонія ліній, форми, кольору та матеріали. **Висновки.** Історичний екскурс в історію львівського локального скрипкарства ускладнений тим, що у численних виданнях є посилання на імена чи досягнення польських, російських або радянських фахівців, які почасти заторкують особливості їхньої практики й її екстраполяції на українські терени. Відповідно, майже відсутні відомості про сучасних українських майстрів – творців струнно-смичкових інструментів (розрізнені матеріали доступні виключно з публікацій популярної періодики, даних із інтернет-ресурсів).

У статті визначено суспільну значущість діяння майстерні Пуцентел у регіональному та всеукраїнському, навіть європейському рівнях. Успішна діяльність скрипкових справ майстрів – родини Пуцентел – ґрунтується на високій фаховій підготовці, здобутій у провідних світових осередках інструментобудування, вивченні досвіду роботи майстрів численних європейських шкіл, особливостей їхніх скрипок, роботі з дотриманням ідей та технічних методів ранніх італійських майстрів, включаючи найвищі критерії ремесла скрипкобудування. Подання духовного і високопрофесійного – це два генетично споріднені осердя майстрів, що уможливають високий мистецький політ. Без сумніву,

новітню сторінку в історію конструювання струнно-смічкових інструментів у Львові і в Україні внесла родина майстрів Пуцентел, інструменти яких додавали і додають слави Україні на весь світ.

Ключові слова: українське скрипкобудування, струнно-смічкове виконавство, родина Пуцентел.

Kozytska Mariia Zorianivna, Postgraduate Student of the Institute of Musical Art of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

The Putsentelas: a family of violin master craftsmen

The research objective is to reveal the creative road to the manufacturing of string instruments, the secrets of master craftsmanship of Putsentelas, the artisans. **The research methodology** is based upon systemic and analytic methods, and on the method of interviewing. **The scientific novelty** consists in detailed description of the activity of the Putsentelas family artisan studio which serves as an example of contemporary tendencies of violin craftsmanship in Ukraine and abroad; in highlighting and detailed description of facts that contribute to the understanding of the importance of violin sound acquisition that is related to a range of important factors in the process of instrument creation. **Conclusions.** The historical exploration of the history of Lviv local violin making industry is complicated by the fact that numerous published literature items contain references to names or achievements of Polish, Russian or Soviet specialists which sometimes include descriptions of the peculiarities of their practices and its extrapolation onto the Ukrainian land. At the same time, information on contemporary Ukrainian craftsmen – the creators of string instruments – are all but absent in such literature (certain isolated materials can only be extracted from non-specialised periodicals and online resources).

The article underscores the social importance of the activities of the Putsentela family – in the regional, nationwide (all-Ukraine) context, and even in continental (all-European) context. Successful activities of violin craftsmen – the Putsentela family – is based upon top quality professional training that was received at leading world-class centres of musical instrument construction, and also on having studied the experience of craftsmen from numerous European schools and the peculiarities of their violins. The combination of the spiritual and the highly professional are two genetically related cores of the master, which enable high artistic flight. Undoubtedly, the tools of the Putsentel family's workshop have been added and are added to Ukraine's fame all over the world.

Key words: Ukrainian violin craftsmanship, string instrument performanship, the Putsentelas family.

Актуальність теми дослідження. Час виникнення і походження скрипки з'ясувати дуже важко. Сьогодні найбільш поширеною є теорія синтезу походження скрипки від середньовічних, головним чином смічкових інструментів південних слов'ян. Дослідження археологічних розкопок,

іконографічних знахідок, інших історичних та літературних джерел красномовно свідчать про самоочевидний зв'язок скрипки з народним інструментарієм Польщі, України і Білорусі, де ще з XIV ст. зустрічається смичковий інструмент «скрипица» з квінтовим строем без ладів [3, с. 65]. А прямим попередником скрипки вчені вважають старовинні смичкові інструменти – віоли, що у загальних рисах схожі зі скрипковими.

Класичний тип скрипки виробився у XV–XVI ст. одночасно в Італії та Франції. Розвиток та удосконалення цього інструмента відбувалися шляхом встановлення класичних пропорцій її будови, відбору дерева, пошуків лаку, форми підставки, подовження шийки і грифа. Засновником школи скрипкових майстрів у Кремоні став *Андреа Амати* (1520–1580).

Досі нез'ясованим залишається питання щодо появи скрипки в Україні. Вчені вважають, що скрипка потрапила в Україну у XVI–XVII ст. із Західної Європи. Сьогодні класичне скрипкове мистецтво в Україні гідно представляють відомі виконавці Богодар Которович, Мирослава Которович, Богдана Півненко, Кирило Стеценко, Олег Крися, Ольга Рівняк, Остап Шутко, Ігор Андрієвський, Роман Кофман, Лідія Шутко, Назарій Пилатюк і інші.

Видається парадоксальним, що українська виконавська скрипкова школа є однією з кращих у світі, а про скрипкових майстрів ми знаємо дуже мало. Мирослав Пуцентела, глава родини, ініціатор і зачинатель справи виготовлення скрипок, розповідає: «В Італії я почув, що скрипку винайшов майстер на ім'я Мартіненко, дуже схоже за звучанням на українське...». То винахідником скрипки є досі невідомий українець Мартіненко?! Голова Асоціації майстрів-художників смичкових інструментів Національної всеукраїнської музичної спілки *Флоріан Юр'єв* стверджує: «Українська школа скрипкобудування не гірша ні за італійську, ні за російську, ні за польську, бо колись скрипкобудування розпочалося саме тут. Є свідоцтва, що ще в XI-му сторіччі, в одинадцятому! – скрипка вже була народним інструментом, значно раніше бандури» [1, с. 48]. Так, на фресках Софії Київської, датованих XI ст., бачимо смичкові інструменти, які тримають на плечі. Перша літературна згадка про «скрипицу» вміщена у «Лексисі» – першому друкованому церковно-слов'янському словнику *Лаврентія Зизанія* (1596).

Серед українських майстрів школи струнно-скрипкових інструментів Ю. Волощук вирізняє «Т. Підгорного, Л. Мар'яненка, Л. Добрянського, Ф. Драпій-Драпіковського, С. Коваля, І. Геймана, О. Доможирова, А. Шафрана, І. Любченка, С. Мельника та ін.» [2, с. 76]. Проте про скрипкових справ майстрів – родину Пуцентел – талановитих музикантів-професіоналів, які творять неповторні інструменти, що стали відомими та затребуваними не тільки в Україні, а й далеко за її межами, знаємо тільки спорадично. Розкрити шлях до створення струнно-смичкових інструментів, «секретів» майстерності майстрів і стало **метою** статті.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні діяльності сімейної майстерні-студії Пуцентел як прикладу сучасних тенденцій скрипкобудування в Україні та за її межами; виокремленні та деталізації фактів, які сприяють розумінню значущості звуковидобування скрипки, що пов'язується з низкою важливих факторів у процесі «творення» інструменту.

Виклад основного матеріалу. У селі Баня Лисовицька неподалік курортного Моршина на Львівщині знаходиться майстерня музичної родини Пуцентел – Putsentelas violin studio. Скрипковий майстер Мирослав Пуцентел працює тут разом із дружиною Наталією вже майже 35 років. Вони виготовляють скрипки, альти та віолончелі, поєднуючи знання та досвід італійських майстрів із власними нововведеннями.

Інструменти родини Пуцентел мають свій неповторний стиль та є широковідомими у світі: на них грають музиканти Східної та Західної Європи, Америки, Японії та ін. Окрім того, п. Мирослав та п. Наталія є професійними музикантами: глава родини грає на скрипці та альті, дружина – на віолончелі.

Навчаючись у Чортківській восьмирічній школі, Мирослав пізнав «ази» музики і захопився нею (хоча у родинному колі звучали українські народні пісні, які полонили хлопця – М. К.). Закінчив Чортківську дитячу музичну школу (1968). Протягом 1968–1972 років навчався у Тернопільському музичному училищі по класу скрипки. Відтак – у Львівській консерваторії ім. М.В. Лисенка по класу альта де й познайомився з майбутньою дружиною Наталією. У 1977–1998 роках працював викладачем по класу скрипки та альта у Дрогобицькому музичному училищі. Виховав 27 студентів-випускників, які продовжили своє навчання у вищих музичних навчальних закладах України.

У 25 років Мирослав створив камерний оркестр та керував ним 23 роки поспіль. Спочатку це був студентсько-викладацький камерний оркестр, із часом він трансформувався в «Оркестр української класичної та фольклорної музики». До 2001 року оркестр із великим успіхом гастролює в Україні та країнах Західної Європи: Польщі, Німеччині, Англії, Австрії, Італії та ін.; неодноразово бере участь у Міжнародних музичних фестивалях в Англії, Італії, Польщі, де репрезентує взірці української та світової музики на високому виконавському рівні.

Успішно займаючись педагогічною та виконавською діяльністю та бачачи потребу в якісних інструментах, Мирослав Степанович усе більше задумується над питанням їх виготовлення. Спочатку готується теоретично, опрацьовуючи чимало літератури, відтак — робить перші спроби втілення теорії у практику. Але перші виготовлені скрипки не задовольнили майстра і він вирішує набути навичок в Італії. Вже маючи дорослих дітей, подружжя Пуцентел їде вчитися до Міжнародного інституту імені Антоніо Страдіварі, що в італійському містечку Кремона. Протягом 1999–2003 років навчаються у знаменитих маестро Вінченцо Біссолотті, Анжело Сперцага, Прімо Пістоні та всесвітньо відомого основоположника сучасної Кремонської скрипкобудівної школи Джобатта Морассі. Мирослав Пуцентела ґрунтовно вивчає систему та головні принципи конструкції струнних інструментів Кремонської школи, знайомиться з особливостями Брешіанської, Венеціанської, Міланської та Неаполітанської шкіл скрипкобудування. Навчаючись в Інституті А. Страдіварі, вдосконалюється у Регіональному Ломбардійському інституті смичкових майстрів. В Італії подружжя Пуцентел не тільки підвищило свою майстерність гри на смичкових інструментах, граючи у професійних оркестрах, ще й здобуло фах скрипкових майстрів Кремонської школи. П. Мирослав пригадує, як вони вступали до інституту: «Там треба було здавати гру на музичному інструменті, гармонію, креслення, технологію, дизайн, поняття про дерево, де треба було написати, як називається кожне дерево. Все це італійською мовою. Скажу чесно, мені було важко, бо там не дозволяється ні словник, нічого. Я готувався рік по всяких підручниках» (з інтерв'ю з майстром).

У 2001 році М. Пуцентелу прийняли членом Асоціації Італійських майстрів міжнародної групи Дж. Морассі. А вже

у 2007 він стає Лауреатом V Міжнародного конкурсу скрипкових майстрів ім. П. І. Чайковського (Москва) та отримує відзнаку і спеціальний приз «За кращі звукові якості інструмента». Цього ж року відзначений дипломом фестивалю «Маестро» у Києві. У 2008 р. М. Пуцентела вдостоюється майстер-класу у відомого французького Маестро Ж. Фуст'є (Ліон, Франція). Цей рік ознаменувався ще однією важливою подією: майстрові було присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв України у галузі скрипкотворення.

Під час навчання в Італії Мирослав та Наталія Пуцентели власноруч виготовляли інструменти, виконуючи весь цикл робіт. Тепер, уже маючи свою майстерню, подружжя поділило обов'язки: п. Мирослав виготовляє корпус і «ставить» акустику, а п. Наталія покриває інструмент лаком: «Тут, як і в кожній кременській майстерні, немає нічого такого спеціального. Є верстат, дерево і руки. Ну, і знання, бо це комплекс дуже багатьох знань: і фізика, і живопис, і акустика, і креслення» [4].

Після повернення в Україну п. Пуцентела разом із дружиною та сином створюють майстерню «Putsentelas Violin Studio», де і до сьогодні продовжують розвивати та вдосконалювати свою теорію моделювання-конструювання скрипок, альтів та віолончелей у стилі Кременської школи.

Їхній син, Орест Пуцентела, має власну майстерню смичкових інструментів у Львові та професійно грає на фортепіано. Саме він розробив унікальний дизайн інструментів родини Пуцентел. Донька Ольга за фахом — політолог, та вона також займається родинною справою: зробила вже дві скрипки [5, с. 3].

Майстер наголошує, що, хоча вони з дружиною — професійні музиканти, та сьогодні вони, передусім, скрипкові майстри, а не виконавці: «Бачите, життя склалося так, що поневолі ми перестали грати на інструментах, тому, що мали працювати як майстри. Але коли ми вчилися в Італії, нас запрошували грати в 12 оркестрів, бо ми добре читали з листа. Нам ставили ноти, і ми зразу грали на концерті, тому, що на заході так прийнято. Так, як колись у старовину — поставили ноти, і ти відразу граєш». На питання чи не жалкують вони, що більше не грають, п. Мирослав відповідає: «Розумієте, грати на скрипці — це одна галузь, створювати скрипку — це стиль життя. Музикант, який вже оволодів повністю інструментом

він постійно грає. Він вивчив повний перелік творів скрипкових, як, наприклад, Криси. Він всі скрипкові твори перегравав за своє життя. А тут постійно створюєш нове, нове й нове». Майстер каже, що скрипкобудуванню треба вчитися все життя. За приклад ставить маестро Джобатта Морассі, з яким п. Мирослав часто спілкується, і якому вже 82 роки, порте це не заважає йому досі вчитися. Тут немає кінця, немає меж. Здавалося б, знамениті кремонці Страдіварі, Гварнері, Аматі досягнули своїх висот. Але, як виявляється, люди тепер пішли багато вперед і багато чого винайшли [3, с. 65].

Сьогодні п. Мирослав виготовляє скрипки переважно з карпатського явора, гриф — із чорного дерева, а верх — із смереки. Кожна нова скрипка сохне 4 місяці. За 35 років М. Пуцентела зробив понад 400 скрипок: «Це як створення нового життя. Кожна скрипка — наша дитина, яку ми впізнаємо з-поміж тисячі. Кожний інструмент, фактично — своєрідний винахід. Як у плані творчості, так і в акустиці та у виконанні» — наголошує маестро [4, с. 1].

Першу свою скрипку Пуцентела створив у 1983 році, коли його синові був лише рік. То була модель Гварнері. Зараз майстер виготовляє вже скрипки нової моделі, яку самостійно накреслив його син. Про свою роботу Мирослав говорить із невідомим захопленням: «Робота дуже цікава. Це навіть не можна назвати роботою — це стиль життя. Це приносить натхнення. Кожен із інструментів — це виключно ручна робота з дотриманням ідей і технічних методів ранніх італійських майстрів, включаючи найвищі критерії ремесла скрипкобудування. Кожен інструмент є унікальним витвором, в якому об'єднані гармонія ліній, форми, кольору та матеріали. Основними критеріями для нас є бездоганне технічне виконання інструмента та багатство звучання. Як митці, намагаємося створювати такі інструменти, які зможуть увійти в історію як унікальні» (з інтерв'ю з майстром). Під час розповіді очі п. Мирослава світаються: «От бачите, як робиться голова: спочатку креслиться, потім вирізається, висвердлюються отвори, далі прорізається з заготовки головні отвори та вибирається стамескою. Так завершується робота голови скрипки, після чого додається гриф з поріжком і вже можна клеювати врзку. Утворюється так зване заглиблення та вставляється, та найбільш важливо — посадити цю висоту грифа відповідно до поверхні» (з інтерв'ю з майстром).

У майстерні М. Пуцентели є стамески, рубанки, рашпилі. Важко уявити, що високозвучні скрипки, альти, віолончелі створюються за допомогою цих столярних інструментів. Всі операції вельми тонкого технологічного процесу виготовлення інструментів здійснюються вручну. Створення ж починається з визрівання певної акустичної ідеї інструменту: чи то підкреслити яскравість звучання, чи звернути увагу на глибину тону.

Втім, навіть зібрана, склеєна скрипка – ще не той інструмент, який зазвучить у руках виконавця. Його ще належить заґрунтувати, полакувати, відтак майстер дає скрипці, альту чи віолончелі час «дозріти», перш ніж доведе її до найкращих акустичних кондицій. І лише після цього настає хвилюючий момент, коли новонародженому інструментові свій вердикт винесуть не тільки майстри, а й виконавці.

Успіх скрипкового майстра, вважає Мирослав, залежить насамперед від того, як звучатиме скрипка його роботи. Всі тонкощі, всі старання – заради звучання: «Над чим б'ються століттями – над звучанням скрипки. Досконалим звуком відзначається скрипка Страдіварі, чого власне намагаються досягти і сьгоднішні майстри. Треба сказати, не хвалячись, але так виглядає з наших успіхів, що ми наближенні до того звучання, що мають скрипки Страдіварі. Можливо, у сучасному вигляді вони навіть є дещо кращі. Вони міцніші, тембральні. Але про це будуть говорити трішки більше музиканти, які на них грають» [4, с. 2].

Порівнюючи скрипку своєї моделі зі скрипкою моделі Страдіварі, п. Пуцентела показує нижній овал корпусу: «Бачите, він такий як приплюснутий трошечки, а в нас він видовжений. Зверніть увагу на ефі. У Страдіварі вони більш круглі, у нас вони більш готичного стилю. Перша скрипка звучить більш дзвінко, а ця – більш глибоко. Низ так само. Це око, цей язичок. Від цього язичка також багато що залежить. Він так само вібує, як у людини. Мене часто питають що звучить в скрипці. Аналогічне запитання – що звучить у вокаліста, коли він співає? Стовп повітря, труба, яка заходить у співака. І якщо можливо розгадати цю симетрію і конструкцію горла, то так само можна розгадати й конструкцію скрипки. Старі італійці дуже багато скрипок робили без цих кутів. Вони сховали ідею скрипки. І тому три століття вже всі б'ються, б'ються і не можуть розгадати секрет звучання і конструкції.

Багато в світі дослідників, які шукають, досліджують чому саме воно так конструюється» (з інтерв'ю з майстром). На якість звуку, – пояснює Мирослав Степанович, – впливають навіть вік деревини та погодні умови: «Справа в тому, що скрипки Страдіварі, Гварнері, Амати вже більше ніж 300 років. Дерево не витримує такого навантаження. Правда, дійшли до наших часів скрипки, які збереглися, королівські. Всі інші інструменти різні були, там і війни були, тим більше дерево реагує на атмосферні явища. Наприклад, дощ, волога. Дерево спресовується, якщо там є звук. На звучання інструмента безпосередньо впливають також елементи його конструкції, зокрема склепіння, як італійці кажуть, «бомбатура». От бачите, вона має таку сферичну поверхню. Здається, що вона рівна, але якщо дивитися збоку, то видно, що вона округла. Тому залежно від того, як сконструювати цю сферичну поверхню, то можна сфокусувати товщини. Якщо скрипка товстіша, то буде більш високого строю. Тембральна характеристика буде зовсім інакшою. Я тепер зрозумів і вивів свою формулу – все залежить від склепіння скрипки» [4].

На відміну від більш ранніх інструментів, майстри дедалі послідовніше застосовують у виготовленні інструментів українську деревину (явір і смереку), яку вважають кращою за акустичними властивостями порівняно з початковою – італійською. Їх зусиллями вироблено понад 300 інструментів різного цінового діапазону (у тому числі 20 віолончелей та контрабас).

На інструментах М. Пуцентели грають солісти Київської та Львівської національних опер, Київського національного симфонічного оркестру, київської «Камерати», оркестру «Леополіс», студенти й учні провідних музичних закладів України, а також солісти-виконавці багатьох країн. Інструменти родинної династії отримали високу оцінку численних провідних музикантів Італії, Швейцарії, Франції, Португалії, Мексики, США, Росії, Тайваню, Австралії, Південної Кореї, Японії, Німеччини, Данії, на батьківщині – музикантів Києва, Львова, Івано-Франківська, Тернополя та ін. Струнно-смичковими інструментами їх виробництва володіють: скрипками – професор, лауреат Міжнародного конкурсу ім. П.І. Чайковського Олег Криса, професор Паризької консерваторії Матіас Вайцнер, артистка Бернської опери Дезі Бурко, лауреат багатьох міжнародних конкурсів Назар

Федюк; альтами – артист оркестру швейцарсько-італійського радіо м. Лугано Андрій Бурко, викладач Пенсільванського музичного коледжу (Філадельфія, США) В. Паращак, соліст Київського театру опери та балету Сергій Кулаков, концертмейстер групи альтів камерного оркестру «Камерата» м. Київ Валерій Погосєв; віолончелями – артистка Київського театру опери та балету Тетяна Лаврова, керівник і концертмейстер муніципального оркестру «Леополіс» Ярослав Мигаль та артистка цього колективу Людмила Мигаль, професор музичного коледжу Португалії Орест Грицюк і багато інших [6].

4 лютого 2011 р. у залі Львівської обласної філармонії відбулася безпрецедентна мистецька акція, де академічний камерний оркестр «Віртуози Львова» під орудою С. Бурка виконали велику різностильову програму (композиції А. Вівальді, Г.-Ф. Генделя, В. А. Моцарта, П. Чайковського, М. Скорика та ін.) лише на інструментах майстерні родини Пуцентел.

Потужні школи скрипкобудування є сьогодні, за словами Мирослава Пуцентели, не лише в Італії, а також і у Німеччині, Чехії, Словаччині. Там є старовинні скрипки та вікові традиції. Про створення такого рівня школи в Україні п. Пуцентела поки що й не мріє, адже для українців, за його словами, скрипкова традиція є ще зовсім молодою порівняно з тією ж Італією. І фахівців у галузі скрипкобудування в Україні ще дуже мало.

Та все ж успіхи є, і вони досить помітні: «Недавно був конкурс на Мальті, і хлопчик на нашому інструменті переміг, взяв гран-прі. І після того все журі прийшло дивитися, що то за інструмент. Це для нас є великим задоволенням в тому, що ми змогли своєю творчістю допомогти музиканту творити шедеври і виконувати так, як він здатний. Тобто його талант не закопаний, а наш інструмент допоміг розкритися йому так, що його визнали журі конкурсу» (з інтерв'ю з майстром).

Втім, не завжди все було так чудово у цій сфері. Мирослав і Наталія за роки викладання часто стикалися з ситуаціями, коли талановита молодь не мала змоги взяти участь у конкурсі через інструменти поганої якості або ж, узагалі, через їхню відсутність. Тоді подружжя й вирішило почати майструвати. Саме тому вони повернулись до України для того, щоб творити шедевральні інструменти, на яких наші музиканти могли б створювати все те, що вони бажають [5, с. 3]. Педагоги бачили, як учні, студенти страждали на тих інструментах,

на яких вони грали, бо в основному грали на фабричних – старих, побитих, зношених. І їх завдання було забезпечити українських дітей, українських музикантів якісними інструментами, щоб вони могли реалізувати себе, перемагати на конкурсах, гідно представляти Україну на різних мистецьких форумах.

Сьогодні ж на скрипках українського майстра грають не лише юні лауреати, але й відомі світові виконавці. І це вже реальність. Рівно двадцять років тому родина Пуцентел у Львові організувала концерт-презентацію своїх струнно-смичкових інструментів для академічного камерного оркестру «Віртуози Львова». Увесь оркестр грав на інструментах одного майстра – 11 скрипках, 3 альтях, 3 віолончелях та контрабасі. Президент Асоціації скрипкових майстрів Італії Джобатта Морассі тоді сказав про цю подію: «Створення колекції інструментів для оркестру «Віртуози Львова» є стратегічно доцільним для розвитку музичного мистецтва України. Колекція є гідним доробком українського майстра й надбанням української культури загалом». Цей проєкт є своєрідною візитівкою скрипкової майстерні Пуцентел [5, с. 1].

Можна з упевненістю стверджувати, що українська скрипка Мирослава Пуцентели набула світової слави. Концертмейстер і соліст національного симфонічного оркестру Центру виконавських мистецтв Джона Ф. Кеннеді (Вашингтон, США) Рікардо Цинцинатес свого часу сказав: «Я не можу віднайти слів, щоб передати, з якою приємністю є для мене гра на вашій незвичайній скрипці. Окрім особливого і чарівного зовнішнього вигляду, скрипка наділена розкішно теплим та потужним звучанням. Вона напрочуд легко відповідає на дотик смичка й грати «чисто» на ній дуже легко». Не менш промовистими є слова заслуженого діяча мистецтв, професора Національної музичної академії України Ігоря Андрієвського: «Слава Богу, що в Україні натхненно працюють видатні творці – сім'я скрипкових майстрів. Інструменти Мирослава Пуцентели, його дружини та сина визначаються прекрасною роботою. Їм притаманна глибина, потужність та об'єм звуку, його гнучкість та рухливість, висока форманта, яку так цінують у звучанні інструментів геніальних італійських майстрів». Слова подяки й у той же час визнання майстерності родини Пуцентел висловлювали та висловлюють й інші відомі музиканти, зокрема соліст Королівської опери

Великобританії Андрій Війтович, Зіно та Наташа Богачек із Вашингтонської національної опери... Усіх і не перелічити. Іван Духнич із симфонічного оркестру Базеля (Швейцарія) зазначив: «Спасибі, що відроджуєте забуті секрети Страдіварі» [5, с. 4].

Поєднання духовного і високопрофесійного – два генетично споріднені осердя кожного майстра, що уможливають високий мистецький політ. «У праці на користь іншим закладений істинний сенс буття кожної людини. Можливість реалізувати свої знання та вміння в єдиний музичний організм з новими якісними можливостями, спробувати зрозуміти і матеріалізувати закони Всесвіту, а тоді через посередництво талановитих музикантів та високий рівень виконавства бути почутим музичною аудиторією – винагорода за довгі роки творчих пошуків для кожного скрипкового майстра», – такою є філософія Мирослава Пуцентели [5, с. 4].

У 2012 р. за сприяння Міністерства культури України, Національної всеукраїнської музичної спілки, Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, Науково-дослідного центру ЕКОГІНТОКСа «Українська скрипка», Асоціації майстрів-художників смичкових інструментів Мирослава Пуцентелу нагороджено Почесним дипломом за видатні успіхи у розвитку сучасного українського скрипкаря з врученням золотої медалі Лауреата. Без сумніву, інструменти майстерні родини з с. Бая Лисовицька множать славу України у світі. До речі, альт Мирослава Пуцентели (2002 року виготовлення) був експонатом спеціалізованого міжнародного аукціону Bongartz (Німеччина). А зовсім недавно у Львові відбувся міжнародний музичний конкурс, переможцем якого був нагороджений скрипкою, зробленою руками талановитої родини Пуцентел. Її отримав і переможець ще одного міжнародного конкурсу, що проходив в Одесі. Інструменти родини Пуцентел звучать на великих сценах по всьому світу, бо у них вкладена українська душа.

Та нагороди для членів родини Пуцентел не найголовніше. Ці працелюбні, закохані у свою справу люди отримують задоволення від досконалої роботи, з трепетом плекаючи витвори своїх рук. Як стверджує Мирослав Пуцентела, «найбільша радість для майстра тоді, коли грають на його інструменті. А якщо цей витвір ще й допомагає виконавцеві перемогти на конкурсі або успішно проторувати собі шлях до музичного

визнання – радості немає меж. Як немає меж мистецькому натхненню до створення нових скрипкових душ» (з інтерв'ю з майстром).

Висновки. Родина Пуцентел – майстрів струнно-смичкових інструментів – не тільки започаткувала, розвинула, а й удосконалила традиції українського скрипкобудування, яке вирізняються синтезом досягнень передового європейського досвіду та самостійними відкриттями та здобутками. Їхня діяльність ґрунтується на глибокій фаховій підготовці, здобутій у провідних світових осередках інструментобудування, вивченні досвіду роботи майстрів численних європейських шкіл, особливостей їхніх скрипок, поєднанні українського та регіонального досвіду деревообробки й конструювання музичного інструментарію.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоусов А. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє (до 1000-ліття української «цариці інструментів»). *Світогляд*. 2016. № 6(44). С. 48–59.
2. Волошук Ю. Поліетнічні засади та новаційні пошуки у становленні української школи виготовлення струнно-смичкового інструментарію. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство. 2007. № 1. С. 76.
3. Григорьев В.Н. Паганини. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1987. 144 с.
4. Петренко М. Повернутися до України створювати скрипки. URL: <https://ukrainer.net/skrypky/>.
5. Тиченко Л. Їх скрипки знають у всьому світі. *Діє слово*. № 10(010). Стрий. 2021. С. 1–4.
6. Солтис Р. Діяльність «Putsentelas Voilin Studio» з позицій полікультурних традицій скрипкобудівництва та струнно-смичкового виконавства сучасності. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2011. № 21–22. С. 371–375.

REFERENCES

1. Bilousov, A. (2016). Ukrainian violin: past, present, future (to the 1000th anniversary of the Ukrainian «queen of instruments»). *Outlook*. № 6 (44). [in Ukrainian].
2. Voloshchuk, Yu. (2007). Polyethnic principles and innovative searches in the formation of the Ukrainian school of making string and bow instruments. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University*. V. Hnatyuk. Series: art history. № 1. [in Ukrainian].
3. Grigoriev, V. (1987). Paganini. Life and art. Moscow: Music [in Russian].

4. Petrenko, M. (2018). Return to Ukraine to create violins. URL: <https://ukrainer.net/skrypky/> [in Ukrainian].

5. Tychenko, L. (2021). Their violins are known all over the world. *Verb.* № 10 (010). Stryi [in Ukrainian].

6. Soltis, R. (2011). Activities of «Putsentelas Voilin Studio» from the standpoint of multicultural traditions of violin construction and string and bow performance of today. *Bulletin of the Precarpathian University*. Series: art history. Ivano-Frankivsk, № 21–22 [in Ukrainian].

УДК 781.68: 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-18>**Уляна Богданівна Молчко**

ORCID: 0000-0003-1519-6053

доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
u.molchko@gmail.com

ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДИ МИКОЛИ КОЛЕССИ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета роботи — здійснити цілісний музикознавчий та виконавсько-методичний аналіз фортепіанних композицій М. Колесси, котрий розкріє питання щодо інтерпретації чотирьох прелюдів та допоможе в педагогічній роботі над їх опрацюванням як викладачам, так і студентам. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний і компаративний методи. **Наукова новизна** полягає у виявленні взаємодії синтезу технічних та художніх аспектів «Прелюдів» М. Колесси, конкретизації піаністичних завдань п'єс, які ґрунтуються на аналізі особливостей фактурного викладу та характерних смислоутворювальних ознаках фортепіанного інтонування, котре сприятиме формуванню в музикантів особистої інтерпретаційної концепції та дозволить поглибити образне наповнення «Прелюдів». **Висновки.** На підставі здійсненого музикознавчого та виконавського аналізу зазначених фортепіанних композицій М. Колесси доведено, що вони становлять культурно-освітню та інтерпретаційну цінність українського концертно-педагогічного репертуару та міцно увійшли до національного культурного простору. Старовинний жанр прелюдії знайшов втілення у Чотирьох прелюдах галицького митця. Крізь призму жанрово-стильового дослідження акцентовано увагу на застосуванні М. Колессою в цих програмних п'єсах особливостей української народної музики, які проявляються в ладово-гармонічних та ритмічних аспектах, введенню до фортепіанної тканини базатої мелізматики. Розглянуто особливості авторської інструментальної фактури: багатоплановий фортепіанний виклад, поліфонічні та імпровізаційні елементи, складну піаністичну техніку, а також усі види педалізації. Окреслено виконавські труднощі, до яких належить професійне володіння диференціацією піаністичної фактури, багатотою звуковою палітрою, досконалим арсеналом технічної вправності. Відзначено неповторну національну музичну своєрідність прелюдів

М. Колесси, яка спонукає виконавців до створення власної інтерпретаційної моделі. Підкреслено, що різноманіття виконавських концепцій Чотирьох прелюдів є вартісною презентацією української фортепіанної спадщини у світовому культурному просторі.

Ключові слова: *М. Колесса, прелюди, інтерпретація, жанрово-стильові особливості, інструментальна фактура, фортепіанна техніка.*

Molchko Ulyana Bogdanivna, Associate Professor at the Department of Science Musical Sciagraphy and Pianoforte of the Education and Researcher Musical Art Institute of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical Univeristy

Mykola Kolessa's piano preludes: performing aspect

Research objective – to carry out a holistic musicological and performing-methodical analysis of piano compositions by M. Kolessa, which will clarify the issue of interpretation of the four preludes and help in pedagogical work on their development for both teachers and students. **The research methodology** is based on system-analytical and comparative methods. **The scientific novelty** is to identify the interaction of the synthesis of technical and artistic aspects of “Preludes” by M. Kolessa, the concretization of pianistic tasks of plays, which are based on the analysis of the peculiarities of textural presentation and characteristic meaning-forming features of piano intonation, which will promote the formation of musicians personal interpretive concept and allow to deepen the figurative content of “Preludes”. **Conclusions.** Based on the musicological and performing analysis of these piano compositions by M. Kolessa, it is proved that they represent the cultural, educational and interpretive value of the Ukrainian concert and pedagogical repertoire and are firmly entrenched in the national cultural space. The ancient genre of prelude was embodied in the Four Preludes of the Galician artist. Through the prism of genre and style research, attention is focused on the using of M. Kolessa in these program songs features of Ukrainian folk music, which are manifested in the harmonic and rhythmic aspects, the introduction of rich melismatics into the piano fabric. Features of the author's instrumental texture are considered: multifaceted piano presentation, polyphonic and improvisational elements, complex piano technique, as well as all types of pedaling. Performing difficulties are outlined, which include professional mastery of differentiation of pianistic texture, rich sound palette, perfect arsenal of technical skills. The unique national musical originality which encourages performers to create their own interpretive model. It is emphasized that diversity of performance concepts of the Four Preludes is a valuable presentation of the Ukrainian piano heritage in the world cultural space.

Key words: *M. Kolessa, preludes, interpretation, genre and style peculiarities, instrumental texture, piano technique.*

Актуальність теми дослідження. Жанр прелюдії, пройшовши художньо-стильову еволюцію в різних історичних періодах, розвинувся в українському мистецтві. Про зародження цього виду композиції у національній фортепіанній музиці пише Л. Назар. Дослідниця відзначає, що «прелюдії Василя

Барвінського, котрі написані в 1907–1908 рр., належать чи не до найперших українських зразків цього жанру. Прелюді Я. Степового були створені в 1912–1913 рр., а Л. Ревуцького – 1913–1914 рр., хоч існує одинокий Прелюд до-мінор М. Лисенка, але без дати написання» [8, с. 13]. Доповнюючи цей перелік, варто згадати про існування і таких високомистецьких творів, як Мала прелюдія на тему «Не бий, сину, коня в головоньку» Н. Нижанківського (1934 р.), дві прелюдії Б. Лятошинського (1942 р.), одинадцять прелюдій М. Вериківського (1957–1958 рр.), дванадцять прелюдій А. Кос-Анатольського (1955–1960 рр.) та інші. Цей жанр знайшов втілення також і в програмних фортепіанних композиціях М. Колесси, одного з фундаторів національного музичного мистецтва. Від часу написання і до сьогодні зазначені п'єси увійшли до концертно-педагогічного репертуару провідних артистів, а також молодих піаністів, тому актуальним є вияскравлення інтерпретаційних та дидактичних аспектів «Прелюдів» галицького митця.

Аналіз останніх досліджень. Багатогранна фортепіанна творчість М. Колесси неодноразово аналізувалася у різноманітних наукових виданнях. А саме у науково-популярному нарисі О. Паламарчук «М. Колесса» [10], у вступній статті Т. Гнатів до нотного видання «Фортепіанна творчість М. Колесси» [2], у монографії Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької культури ХІХ–ХХ ст.» [5], науково-популярному виданні «Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста» [4], у фундаментальній праці В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» [6], у збірнику досліджень «Микола Колесса – композитор, диригент, педагог» [9; 12], в «Історії української музики» том 4 [1], розгляду фортепіанної творчості присвячені дисертація О. Рудницького «Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямів ХХ ст.» [11], статті М. Крушельницької [7], Т. Кальмучин-Дранчук [3]. У зазначених публікаціях чотири прелюди галицького митця характеризуються оглядово, відзначаються тільки окремі музичні сторони цих інструментальних п'єс.

Мета дослідження – здійснити цілісний музикознавчий та виконавсько-методичний аналіз фортепіанних композицій М. Колесси, котрий допоможе в роботі над їх опрацюванням як викладачам, так і студентам.

Наукова новизна полягає у виявленні взаємодії синтезу технічних та художніх аспектів «Прелюдів» М. Колесси, конкретизації піаністичних завдань п'єси, які ґрунтуються на аналізі особливостей фактурного викладу та характерних смислоутворювальних ознаках фортепіанного інтонування, котре сприятиме формуванню в музикантів особистої інтерпретаційної концепції та дозволить поглибити образне наповнення «Прелюдів».

Виклад основного матеріалу. Фортепіанний доробок М. Колесси в жанрі прелюдії налічує чотири програмні композиції за назвами «Фантастичний», «Осінній», «Гуцульський», «Про Довбуша». Всі п'єси написані митцем у різні періоди творчості, але досить тісно взаємозв'язані. Про їхню спорідненість наголошує О. Паламарчук: «Хоча «Чотири Прелюди» написані в різний час, «Фантастичний» – у 1938 році (як і «Сонатина»), «Осінній» – 1969, «Гуцульський» завершений у 1975 році, а прелюд «Про Довбуша» датований 1981 роком, і охоплює півстолітній часовий простір, за своїм мистецьким висловлюванням, яскравою образністю, оригінальністю тематизму і виражальних засобів вони утворюють цілісний за образним змістом емоційно-піднесений цикл» [10, с. 43]. Про цю саму особливість п'єси автора наголошує Т. Гнатів [2, с. 6]. У 1984 році під її упорядкуванням вийшли у світ усі фортепіанні твори М. Колесси. У цьому збірнику прелюди розміщені в такій послідовності: «Осінній», «Фантастичний», «Про Довбуша», «Гуцульський».

«Осінній прелюд» відкриває цикл з чотирьох композицій цього жанру. П'єса є високомистецьким прикладом пейзажної лірики М. Колесси, котра перевтілюється в «картинку настрою» [9, с. 42]. Композиція присвячена доньці митця Ксенії. Музика твору відображає різноманітні душевні стани: від мрійливо-поетичного з відтінком смутку до експресивно-піднесеного. В. Клин вказує, що «Осінній» прелюд загальним колом почуттів близький до «Елегії» М. Лисенка [6, с. 151].

П'єса написана у наскрізній формі. Композитор, зазначаючи темп *Andante amoroso*, звертає увагу виконавця на ніжний та задумливий характер твору. Початкова кантиленна тема дуже наспівна і близька до народної вокальної музики. Саме тому автор у перших тактах виписує *cantabile*. Піаніст, виконуючи її, повинен володіти як добрим штрихом *legato*, так і м'яким фортепіанним звуковидобуттям. Ця композиція

цікава своїм інтервальним складом, аналіз якого допоможе більш проникливого розумінню емоційно-сміслового інтонування та побудови фраз, а також передачі тужливого настрою. Для неї характерні терпкі секундові співвідношення, напружені висхідні ходи на зм. 5, м. 6, ч. 8.

Уже з перших тактів простежується оригінальна музична мова митця. Цікавим є використання у тематичному матеріалі п'єси розщеплених звуків ладу, котрі надають фортепіанному викладу «нетемперованості звучання» [9, с. 37]. Так, прелюд написаний у C-dur, але тонічний звук у темі подається як «до дубль дієз». Те саме зустрічаємо і в наступній музичній фразі. Цими секундовими тональними співставленнями виражене гостре гармонічне мислення митця. Тут ми подибуємо і характерну рису творчості автора – поліладовість (перше речення – в лідійському ладі, друге – в міксолідійському).

Основна тема п'єси інваріантна. З її форми-зерна здійснюється наступне розгортання. У другій фразі мелодії хід на зм. 5 змінюється на м. 6, чим ще більше підсилює її тужливий характер. Особливості народних ладів зумовили використання оригінальної структури акордів. Мелодія, що звучить в партії правої руки, супроводжується співзвуччями, в основі яких міститься тритон, що надає тематичному матеріалу напруги та неспокою. Автор відтінює ці два проведення динамічно, створюючи ефект болісного відгомону почуттів. Невід'ємним елементом є педаль. Автор виписує її на цілий такт або половину. Така густа педалізація наближує звучання до невольного імпресіоністичного забарвлення фортепіанної фактури. На це вказує Л. Ніколаєва: «Імпресіоністичні тенденції розвиваються у М. Колесси на українській національній основі. Як і норвезького композитора (Е. Гріга – У.М.), в атмосферу імпресіонізму його вводить світ народної фантастики, казковості («Фантастичний прелюд»), образів природи («Осінній прелюд»)» [9, с. 41]. Композитор часто використовує властивий народному мелосу перемінний метр, котрий надає музичним фразам більшої інтонаційної ясності.

Нова хвиля розвитку наступає з дев'ятого такту. Фортепіанна фактура поліфонізується. Мелодія доповнюється хроматизованими підголосками, котрі виражені пунктирним ритмом, дрібними вартостями. Композитор зазначає виконання цього епізоду на лівій педалі, що надає ще більш невольного та нечіткого звучання. З тринадцятого такту, коли музика

наближається до кульмінаційного моменту, використовується тільки права педаль, яка колористично збагачує твір. Триразове повторення одного мотиву, в будові якого є зм. 5, динамізує цей епізод, поступово згущуючи фарби осіннього пейзажу. Напруга спадає в дев'ятнадцятому такті за рахунок низхідного мотиву, який споріднений з інтонаціями народно-пісенного походження.

З двадцять першого такту розпочинається нова хвиля розвитку тематичного матеріалу, який фактурно ускладнюється. Мелодія подається в октавному викладі та оповита хроматизованими підголосками, що виражені пунктирним ритмом і дрібними тривалостями. Підхід до основної кульмінації здійснюється секвенційно. У двадцять сьомому такті композитор виписує *subito p*, чим підкреслює появу місця найвищої експресії. Октавна мелодія стрімко на *stringendo* прямує до блискучого арпеджованого пасажу, котрий, як нестримний порив вітру, пролітає динамікою *f*. Автор колористично забарвлює цю осінню стихію густою педалізацією. Громіздкі септакорди завершують картину бурі. В музику поступово приходять занепокоєння. Гужлива інтонація м. 2, яка лежить в основі наступної мелодичної поспівки, що повторюється багато разів, втрачає свою напругу. Одна педаль, виписана на шість тактів, додає звучанню інструмента таємничості. Весь осінній пейзаж ніби оповитий мерехтливим туманом. Композитор радить виконувати це місце на *allargando e calando*, що вносить у музичний розвиток відчуття заспокоєння та заціпеніння.

Повернення до Темро I та тематичного матеріалу з початку п'єси обрамлює твір. Така «аркова будова», термін, який вживає Л. Ніколаєва [9, с. 20], є характерним явищем як для прелюду, так і для інших композицій М. Колесси. Заключний епізод звучить на лівій педалі, що надає фактурі тьмяного звучання. Динаміка поступово сходить від *p* до *ppp*. Наприкінці все розчиняється та затихає у звуках *C-dur* тризвука.

«*Фантастичний прелюд*» у циклі є другою п'єсою і ніби виринає з таємничого осіннього пейзажу. Композиція написана в ранній період творчості. В. Клин відзначає дві особливості цієї п'єси: «По-перше, категорія фантастичного з визначеним літературним акцентуванням — як об'єкт мистецького відображення — згодом набула досить широкої розробки в українській радянській фортепіанній літературі.

По-друге, один із варіантів цієї образної сфери було знайдено М. Колесою на основі опрацювання інструментально-танцювального награвання, фольклорного за своїм походженням» [6, с. 151].

Про імпресіоністичну атмосферу в цьому творі, яка навіяна образами фантастики та казковості, вказує Л. Ніколаєва. Вона пише, що «програма фортепіанної мініатюри навіяна переказами про мавок, чугайстрів, лісовиків, і ці образи дуже яскраво передані музичними засобами» [9, с. 41].

Твір написаний у наскрізній формі. Тональність Es-dur надає йому грайливого настрою. Композитор вказує на характер п'єси, виписуючи темп *Allegretto fantastic*, *poco rubato*. Починається п'єса вісімковими ходами, що рухаються звуками альтерованих септакордів. Динаміка *p*, одночасне поєднання правої та лівої педалей, штрих *non legato* надають цим фігураціям таємничості та статичності.

Композитор використовує характерний народно-танцювальним жанрам дводольний метр. Л. Ніколаєва цікаво відзначає використання оригінального тематизму М. Колесси: «Зіставлення рівномірної пульсації супроводу з ритмічною примхливістю мелодики, що надає музиці невимушеності, імпровізаційності» [9, с. 40].

Основна тема п'єси є скерцозною за характером. Цю особливість підкреслюють поєднання різноманітних штрихів у мотиві. Для неї також властиві несподівані злети, гострі пунктирні ритми, часті форшлаги.

Її цікаве ладове забарвлення відзначає В. Клинін. Він пише: «Композитор сполучає просте за мелодією награвання — натуральне за первинною будовою — невеликим діапазоном з багатим ладогармонічним колоритом, де наявні нахили фрігійського, міксолідійського, лідійського ладів. Цим самим створюється своєрідний екстракт фантастичного, де наївно простий, примітивно-архаїчний контур функціонує у мінливому ладовому середовищі» [6, с. 151].

У процесі розвитку тема переростає у швидкобіжучі пасажі шістнадцятими, що передають танцювальний вихор та кружляння. Відтворенню нереальності та казковості сприяє педалізація, яка виписується на більшу половину такту або на декілька. Тематичний матеріал п'єси насичується характерними для музичної мови М. Колесси розщепленими звуками, що вносять у звучання твору деяку терпкість.

Із двадцять дев'ятого такту мелодія переноситься до нижнього регістру, а рівномірна пульсація супроводу – в партію правої руки. Грайлива тема набуває темнішого та гущішого забарвлення. Фортепіанний виклад тут поліфонізується. Композитор яскраво вводить у музичну тканину три пласти. Це – мелодія, остинатний супровід у верхньому регістрі та басові арпеджовані акорди, до складу яких входять тритони, що забарвлюють фактуру понурою таємничістю. У цьому місці можна привести асоціації з образним світом «Лісової пісні» Лесі Українки. Густа педалізація об'єднує далекі регістри і надає просторового звучання. Напружені півтонові акордові звучання, мінлива динаміка та авторська ремарка *crescendo e rinvivando* підводять до кульмінації твору, яка припадає на сорок третій такт. Вона побудована на тематичному повторенні музичного матеріалу. Напруга спадає внаслідок зміни фортепіанної фактури. На тлі заліганого, тривалістю одинадцять тактів, широкого розкладеного септакорду з'являються остинатні фігурації, котрі виписані на *legato*. З сорок дев'ятого такту цікаво поєднано ритмічну пульсацію акомпанементу з його елементами, які виконуються *a calando*.

У заключному епізоді знову звучить тематичний матеріал з початку п'єси, що вказує на «аркову» будову твору. Після цілотонового мотиву музика набирає чимраз більших обертів. Танцювальна стихія переростає у секвенційний пасаж, який пролітає на *stringendo*. Тут створюються образні асоціації, що передають зникнення казкових сил. Напружено та зловіщо звучить арпеджований *des-moll* акорд, котрий відтінює своїм понурим забарвленням появу тоніки *Es-dur*.

Характеризуючи творчість композитора, музикознавець Я. Якубак, відзначає, що «в мистецькій площині «Я» М. Колесси тісно пов'язане з естетичним світом національної культури і виражає себе у нерозривному зв'язку з ним» [12, с. 23]. Це простежується у третьому прелюді «Про Довбуша», де фольклорні елементи посідають дуже вагоме місце.

Досліджуючи програмність М. Колесси, Л. Ніколаєва зазначає, що «вона (програмність – У.М.) конкретизує творчий задум, чітко визначає образний зміст, емоційний світ твору. Цей принцип у композитора тісно пов'язаний з народною основою» [9, с. 30].

Історична постать національного героя Олекси Довбуша в особливий спосіб зацікавила митця, що проявилось

у написанні «Сонатини», де назви частин пов'язані з цим іменем, та прелюда «Про Довбуша». Образ народного месника М. Колесса трактує в романтичному плані, що є співзвучним численним народним легендам, баладам, переказам.

Фортепіанний прелюд «Про Довбуша», за висловлюванням Т. Гнатів, — це «схвильовано-пристрасний монолог, сповнений великої внутрішньої експресії і драматизму, піднесено-романтичного пафосу» [2, с. 6].

Твір написаний на тему української народної пісні «Ой попід гай зелененький». Одноголосний виклад основної мелодії п'єси в тональності g-moll у темпі Moderato нагадує сопілкові награвання. В її основі лежить мотив, що рухається від тонічного до субдомінантового звуків. Доповнений мелізмами, він надає музиці імпровізаційних рис, що властиві народній музиці. Завершується мотив розщепленим IV ступенем. Ця альтерація вносить колорит гуцульського ладу. На тлі довгих залігованих звуків знову з'являється початкова мелодія, але ритмічно змінена. З цієї фрази-зерна поступово розгортається тема. Композитор використовує перемінний метр, котрий свідчить про глибоку національну опору в п'єсі. Низхідний тритактовий секвенційний рух, що супроводжується дисонуючими секундами, завершує початковий епізод п'єси.

Наступний епізод побудований на початковій темі, але в тональності c-moll з високим IV ступенем. Він збагачений ритмічно та насичений підголосками. Перед виконавцем стоїть завдання диференціювати поліфонічну фортепіанну фактуру. Ці епізоди завершуються закличними інтонаціями ч. 4 та ч. 5. Композитор виписує наприкінці кожного з них фермату, яка, розділяючи тематичний матеріал, полегшує сприймання новоутворених мотивних ланок.

У фортепіанній фактурі в процесі підходу до кульмінації все більше вводить композитор, як у мелодію, так і в підголоски, пунктирний ритм. Початкова варіантна змінена фраза-зерно переноситься у низький регістр, який надає темі соковитості та глибини. Акорди, що супроводжують мелодію, насичені тритонами. Метрична змінність характерна всій п'єсі. Композитор вводить тут витримані довгі заліговані звуки, які продиктовані сонорними особливостями фольклору.

У разі переходу до Темпо I знову з'являється початковий мотив, що обрамляє п'єсу. Введення у його супровід тритонових звучань надає йому більш драматичних рис. Останній раз

варіантно змінена фраза-зерно проходить у низькому регістрі в розмірі 5/4. Її цікавим елементом є низхідна квінтоль. Зі зміною композитор вводить акордову фортепіанну фактуру. Хроматично насичені співзвуччя перериваються ломаною октавою на звуці «соль». Квартові інтонації у верхньому регістрі виписані пунктирним ритмом, підводять до заключних тактів, де утверджується тоніка.

Поліфонічна фактура прелюду «Про Довбуша» вимагає від виконавця чіткої диференціації голосів, тембральне забарвлення яких дасть твору яскравої оркестровості. Педалізація у п'єсі скерована на підсилення колоритної музичної мови М. Колесси.

Завершує цикл *«Гуцульський прелюд»*. М. Колесса ще з юнацьких років захоплювався карпатськими мандрівками та фольклором. Це породило до життя велику кількість музичних творів. Серед них – Сюїта для струнного квартету «В горах», вокальні композиції «Ой у горах у Карпатах», «Пісня про гуцулку Оленку», фортепіанний цикл «Картини Гуцульщини», «Три коломийки» та вже зазначена вище п'єса.

У «Гуцульському прелюді» М. Колесса глибоко спирається як на український фольклор, так і на європейську романтичну традицію, а також на музичну стилістику ХХ століття. За своїм характером це святкова, динамічна, а подекуди романтична п'єса. Основу її тематизму становлять народно-танцювальні елементи. Твір написаний у тричастинній формі. Основна тема витримана у коломийкових рисах і отримує характерне ладове забарвлення за допомогою f-moll з підвищеними IV та VI ступенями.

Остинатна пульсуюча послідовність, викладена подвійними звуками, розпочинає прелюд. Дрібними штрихами автор, підкреслюючи другу долю, передає характерні для народної музики акцентування слабких долей такту. Мелодія твору зароджується спочатку з поодиноких секунд, що надають звучанню інструмента терпкості. З них бере початок мотив, котрий ліг в основу тематичного матеріалу п'єси. Дрібні ритмічні групування та арпеджовані акорди із секундовим заповненням. Велика кількість мелізмів динамізує процес розвитку в прелюдії. Танцювальна тема у другому повторенні звучить у тональності b-moll. Фортепіанна фактура ускладнюється за рахунок введення пунктирного ритму, синкоп та октавного викладу мелодії.

Після невеликого заповільнення знову звучить танцювальна мелодія з початку п'єси у f-moll. Процес розвитку досягається секвенційно. До складу ланок секвенції входять розщеплені звуки. Таке наповнення фігурації надає музиці «нетемперованого», дисонуючого відтінку. Темпераментність коломийкової мелодії все більше викладена у фортепіанній фактурі у вигляді синкоп, що виражені акордами нетерцової побудови із секундовими співзвуччями. Остинатна пульсація супроводу наприкінці частини переходить у поліфонізований хроматичними підголосками фортепіанний виклад.

Перехід до другої частини здійснюється за рахунок облегшення фактури, яка стає більш прозорою. Автор ставить ремарку *calando*.

Друга частина звучить у темпі *Andante con moto* та тональності C-dur. Характер змінюється з вогняно-темпераментного на пісенно-ліричний. Ця частина за своїм настроєм нагадує піднесено-романтичні п'єси. Основна тема викладена октавно-акордовою фактурою, що звучить на тлі довгого тонічного звука. Насичена альтерованими звуками, вона отримує дещо примхливе забарвлення. Композитор мислить тут довгими романтичними фразами.

Друге речення звучить у перемінному розмірі (5/4; 4/4) та переходить у тему, що має ознаки танцювальності. Це синкопи, часта зміна дводольних на тридольні метри, хроматизація та поліфонізація фактури, насичення гострими форшлагами та секвенційними ланками.

Знову з'являється лірико-пісенна тема, але в тональності b-moll. Композитор відтінює її динамікою *pp* та вводить ліву педаль, чим надає їй сумного звучання. Вже через чотири такти автор виписує росо *stringendo*. Фортепіанний виклад наближається до романтичної фактури. Мелодія, викладена октавами, проходить на тлі густих хроматизованих басів. Своєрідний колорит вносить акомпанемент, котрий забарвлює звучання інструмента тритоновими співзвуччями. Часте повторення окремих мотивів, що супроводжується арпеджованими, бандурними акордами та хроматизованими підголосками, підводить до кульмінації другої частини, яка звучить *appassionato* та динамікою *f*.

У третій частині знову з'являється танцювальний тематичний матеріал з початку прелюду. Кінцівка його набуває все більше вогненно-темпераментних рис за рахунок викладу

основної мелодії стрімкими октавними фігураціями. Остинатний супровід доповнюється арпеджованими акордами. Блискучий низхідний октавний пасаж приводить до насичених інтервалом секундою співзвуч, що динамічно підготовляють прихід тонічного басу. Завершується твір акордом, до складу якого входить зб. 4. «Гуцульський прелюд» своїм піднесено-романтичним та життєстверджуючим характером завершує весь цикл.

Висновки. Чотири прелюди М. Колесси є яскравим прикладом втілення українського фольклору в професійній музиці. Вони спираються на ладово-гармонічні особливості народної музики, романтичну та імпресіоністичну стилістику. Зокрема, карпатський колорит пронизує прелюди «Гуцульський» та «Про Довбуша», передача якого змушує піаніста заглибитися в атмосферу регіональної тематики. Імпресіоністична наповненість найяскравіше простежується в «Осінньому» та «Фантастичному» прелюдах, у яких композитор відображає сфери народно-фантастичні, казкові та образи природи. Насичені звукозображальними та колористичними прийомами, п'єси ставлять перед виконавцем завдання яскравого відтворення картинності. Це спонукає піаніста до застосування різноманітної палітри звукового туше, яке тісно взаємодіє з тонким мистецтвом педалізації та виразною передачею динамічного плану. Автор використовує багатопланову романтичну фактуру, котра насичена оркестровими елементами та просторовим звучанням інструмента.

М. Колесса в прелюдах докладно подає кожен деталь твору, підкреслюючи її ремарками. Виконавцям важливо звернути увагу на авторські позначення, які поглиблюють розуміння смислового насичення п'єси і сприяють індивідуалізації інтерпретації. Композиторські інструкції вказують на більш рельєфне тлумачення контрастних образних сфер, яке досягається застосуванням енергійної пульсації, чіткої ритміки, штрихової точності, виразного інтонування мелодичного розвитку.

Чотири твори цього популярного жанру, маючи узагальнений програмний задум, творять єдину наскрізну лінію і можуть трактуватися як цикл.

П'єси дуже часто входять до концертних програм відомих виконавців. Прекрасно інтерпретує ці прелюди піаністка, народна артистка України Марія Крушельницька. Оригінальні

та національно визначені твори є високомистецьким репертуарним поповненням як для студентів, так і для викладачів, концертних виконавців, що працюють над популяризацією фортепіанної спадщини української музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Булка Ю. Музична культура Західної України. *Історія української музики*. Т. 4. (1917–1941) / ред. кол. М. Гордійчук; ред. кол. тому Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц. Київ : Наукова думка, 1992. С. 562–589.
2. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. *Вибрані фортепіанні твори М. Колесси* / ред.-упор. К. Колесса-Гелитович. Київ : Музична Україна, 1984. С. 5–7.
3. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем виконавської інтерпретації. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : «Плай». 2005. Вип. 8. С. 73–80.
4. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста. Львів, 2003. 293 с.
5. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
6. Клиן В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.
7. Крушельницька М. Сильові особливості виконання фортепіанних творів Миколи Колесси. *Українська фортепіанна музика та виконавство*. Львів, 1994. С. 51–53.
8. Назар Л. Три неопубліковані прелюдії Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури* : статті та матеріали. Тернопіль : Астон, 2003. С. 13–25.
9. Ніколаєва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість. *Микола Колесса — композитор, диригент, педагог* : збірка статей. Львів, 1997. С. 30–43.
10. Паламарчук О. М. Колесса. Київ : Музична Україна, 1989. 76 с.
11. Рудницький О.М. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямів ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2009. 171 с.
12. Якуб'як Я.М. Колесса як композитор. *Микола Колесса — композитор, диригент, педагог* : збірка статей. Львів, 1997. С. 21–23.

REFERENCES

1. Bulka, Y. (1992). Musical culture of Western Ukraine. *History of Ukrainian music*. Vol. 4. (1917–1941) / ed. col. M. Gordiychuk; ed. col. of volume L. Parkhomenko, O. Litvinova, B. Filtz. Kyiv : Naukova dumka. Pp. 562–589 [in Ukrainian].

2. Hnativ, T. (1984). Piano works by Mykola Kolessa. *Selected piano works by M. Kolessa* / ed. K. Kolessa-Gelitovich. Kyiv : Musical Ukraine. Pp. 5–7 [in Ukrainian].

3. Kalmuchyn-Dranchuk, T. (2005). Piano works of Mykola Kolessa in the context of problems of performing interpretation. *Bulletin of the Precarpathian University. Art history*. Ivano-Frankivsk: “Play”. Issue 8. Pp. 73–80 [in Ukrainian].

4. Kianovska, L. (2003). The son of the century Mykola Kolessa in the Ukrainian culture of the twentieth century: Seven short stories from the life of the artist. Lviv [in Ukrainian].

5. Kiyanovska, L. (2000). Stylistic evolution of Galician musical culture of the XIX–XX centuries. Ternopil: Aston [in Ukrainian].

6. Klin, V. (1980). Ukrainian Soviet piano music. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Krushelnytska, M. (1994). Stylistic features of piano works by Mykola Kolessa. *Ukrainian piano music and performance*. Lviv. Pp. 51–53 [in Ukrainian].

8. Nazar, L. (2003). Three unpublished preludes by Vasyl Barvinsky. *Vasyl Barvinsky in the context of European musical culture: Articles and materials*. Ternopil: Aston. Pp. 13–25 [in Ukrainian].

9. Nikolaeva, L., Kolessa, K. (1997). Chamber and instrumental art. *Mykola Kolessa – composer, conductor, teacher*: collection of articles. Lviv. Pp. 30–43 [in Ukrainian].

10. Palamarchuk, O. (1989). M. Kolessa. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

11. Rudnytsky, O.M. (2009). Piano works of Mykola Kolessa in the context of stylistic trends of the twentieth century: dis. ... cand. art history: 17.00.03. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko [in Ukrainian].

12. Yakubyak, Y. (1997). M. Kolessa as a composer. *Mykola Kolessa – composer, conductor, teacher*: collection of articles. Lviv. Pp. 21–23 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(510)(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-19>**Тан Фань**

ORCID ID: 0000-0002-2918-7345

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
783837380@ukr.net

ЯН ХУННЯНЬ (杨鸿 年) – ФУНДАТОР ТРАДИЦІЙ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА КИТАЮ

Мета роботи – висвітлення життєвого і творчого шляху видатного хорового диригента Китаю Яна Хунняна (杨鸿 年) та осмислення його внеску у розвиток національного музичного мистецтва. **Методологія дослідження** базується на застосуванні принципів комплексного міждисциплінарного підходу, що задіює такі методи, як: історико-біографічний, структурно-методологічний, хорознавчий з метою системного вивчення творчого шляху диригента до його професійної досконалості. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському мистецтвознавстві репрезентовано життєтворчість та виявлено риси творчої індивідуальності видатної постаті хорового мистецтва Китаю Яна Хунняна (杨鸿 年) у контексті розвитку дитячого хорового мистецтва Китаю; вперше сформульовано базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства Китаю. **Висновки.** Ян Хуннянь став візитівкою хорового мистецтва Китаю у всьому світі. Риси його творчої унікальності характеризуються універсалізмом творчої особистості, яка передбачає як різнобічність і всеохопність знань, умінь, навичок у різних сферах науки, мистецтва, культури, так і багатоаспектну компетентність в якійсь одній сфері. У своїй діяльності Ян Хуннянь втілює загальні художні тенденції ХХ ст., світоглядні парадигми та національний менталітет. У результаті аналізу творчої діяльності Яна Хунняна сформульовано провідні константи світогляду і художнього мислення диригента. Виявлено, що творча діяльність Яна Хунняна є віддзеркаленням естетично-світоглядних, творчо-індивідуальних і духовно-особистісних настанов. Його багатогранна творча діяльність була відбиттям художніх орієнтирів своєї епохи і невід'ємним складником дитячого хорового мистецтва Китаю. Доведено, що професійна майстерність та виконавська досконалість керованих ним хорових колективів була сформована на ґрунті національних традицій хорової культури Китаю та активного процесу євроінтеграції.

Ключові слова: дитяче хорове виконавство Китаю, виконавський стиль, життєтворчість Яна Хунняна, методологія роботи з хором, традиції.

Tan Fan, Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky

Yang Hongnian (杨鸿年) is the founder of the tradition of children's choral music in China

Research objective. The aim of the work is to outline the life and creative path of the outstanding choral conductor of China Yang Hongnian (杨鸿年) and to reflect on his contribution to the development of the national musical art. **The methodology** of the research is based on the principles of complex interdisciplinary approach, which involves the following methods: historical and biographical, structural and methodological, good knowledge for the purpose of systematic study of the creative path of the conductor to his professional excellence. **Scientific novelty** lies in the fact that for the first time in the Ukrainian art history was presented the life and creative personality of outstanding choral artist Yang Hongnian (杨鸿年) in the context of the development of children's choral art in China; For the first time the basic theoretical concepts of modern children's choral art in China were formulated and methods of work with children's choral groups in China were systematized. **Conclusions.** Features of his creative uniqueness are characterized by the universalism of the creative personality, which provides both versatility and comprehensiveness of knowledge, skills in various fields of science, art, culture, and multifaceted competence in any one field. In his work, Yang Hunyan embodied the general artistic trends of the twentieth century, worldview paradigms and national mentality. As a result of the analysis of Yang Hunyan's creative activity the main constants of light and artistic vision of the conductor were formulated. It was found that the creative activity of Yan Hongnian is a reflection of natural and visual, creative and personal and spiritually distinctive attitudes. His rich creative activity was a reflection of the artistic principles of his era and an integral part of the children's choral art of China. It has been shown that the professional skill and performance excellence of his choirs was formed on the basis of national traditions of China's choral culture and the active process of European integration.

Key words: children's choral art in China, choral style, Yang Hunyan's life, choral methodology.

Актуальність теми дослідження. Одним із пріоритетних напрямів сучасної хорознавчої науки є дослідження життєтворчості видатних хорових диригентів, їхніх естетичних і художніх переконань, виконавських та педагогічних настанов.

Сучасне музичне виконавство Китаю має багато видатних митців хорової справи, що сприяли розвитку національного

хорового мистецтва. Серед них одне з найпочесніших місць посідає Ян Хуннянь (1934–2020) – професор диригентського відділу Центральної музичної консерваторії, художній керівник Китайського дитячого хору Національного симфонічного оркестру Китаю, засновник Пекінської філармонії, диригент Молодіжного хору Центральної музичної консерваторії, художній керівник Симфонічного оркестру Куньмін, заступник голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва. Ян Хуннянь зробив значний внесок у різні сфери хорового мистецтва Китаю – від дитячого хорового виконавства й музичного просвітництва до педагогіки. Нині постать Яна Хунняня цікава в його універсальній іпостасі. Фактично все життя Митця є прикладом вірного служіння своєму народові, ствердження через хорове мистецтво його прагнень і сподівань.

Оскільки на сьогодні не створено цілісної праці, присвяченої всебічному дослідженню творчої діяльності Яна Хунняня як феномена китайського хорового мистецтва і культури, вибір теми є надзвичайно актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання становлення та специфіки розвитку хорового мистецтва Китаю, проблеми роботи з дитячим хором розглянуто у роботах китайських фахівців, таких як: Гун Лі [1], Лін Хай [3], Лю Янь [4], Лянь Лю [5], Ма Гешунь [10], Мен Дапен [11], Сунь Цуньинь [8], Чжон Вийгуо [13] та ін.

На жаль, творча діяльність Яна Хунняня не є предметом широкої дослідницької діяльності, на яку він заслуговує. Аналіз наукових студій показав, що у вітчизняному хорознавстві відсутні роботи, присвячені творчості китайського хорового диригента. На сьогодні є численні відгуки, рецензії у періодичній пресі щодо виступів хорових колективів під орудою Яна Хунняня, інтерв'ю з ним стосовно питань розбудови хорової справи та методів роботи з хором. Але проблема специфіки роботи Майстра з дитячим хором у науковій літературі не порушувалась.

Мета статті – висвітлення життєвого і творчого шляху видатного хорового диригента Китаю Яна Хунняня та осмислення його внеску у розвиток національного музичного мистецтва.

Методологія дослідження базується на застосуванні принципів комплексного міждисциплінарного підходу, що задіє

такі методи, як: історико-біографічний, структурно-методологічний, хорознавчий з метою системного вивчення творчого шляху диригента до його професійної досконалості.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українському мистецтвознавстві репрезентовано життєтворчість та виявлено риси творчої індивідуальності видатної постаті хорового мистецтва Китаю Яна Хунняня у контексті розвитку дитячого хорового мистецтва Китаю; вперше сформульовано базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства Китаю.

Виклад основного матеріалу. Дослідження життєвого і творчого шляху Яна Хунняня та осмислення його внеску у розвиток музичного мистецтва Китаю потребує вироблення критеріїв та знаходження підходів, які повною мірою сприяли би розкриттю особливих рис етапів професійного становлення диригента та відбитку його творчої діяльності у культурі країни.

Спираючись на результати досліджень О. Леонтєва [2], Н. Савицької [7], О. Рощенко [6], Цинь Цинь [9], є можливість визначити еталони дослідження творчої особистості музиканта, хорового диригента, педагога та музикознавця.

Одним із провідних аспектів у теорії О. Леонтєва є положення про те, що конкретне підґрунтя індивідуальності закладає система її роботи. Тому під час дослідження особистості треба виходити з розвитку діяльності, її видів і форм. Отже, ієрархічні відносини, в які вступають окремі діяльності суб'єкта, утворюють ядро індивідуальності, і саме особистість створює цілісність її діяльності [2, с. 185–187]. О. Леонтєв вказує три параметри індивідуальності, які утворюють загальний «психологічний профіль» особистості. Перший параметр особистості – багатство зв'язків зі світом; другий вимір – міра ієрархізованості діяльностей, їхніх мотивів, і самий головний, який спонукає людину, – життєва мета. Третій параметр особистості – громадський тип її будови [2, с. 212–222].

Н. Савицька вважає, що творча особистість митця є результатом цілісності життєвого і креативного факторів. Розвиток композиторської життєтворчості відбувається за законами драми, яка включає такі фази, як: пролог, епілог, розвиток, кульмінація, розв'язка [7].

О. Рощенко, продовжуючи науковий погляд Н. Савицької, пропонує три підходи до вивчення життєтворчості

музикознавця. Суть першого підходу у тому, що його діяльність розкривається «в процесі динаміки вікових змін» [6, с. 330], другий підхід полягає в аналізі «життєтворчості музикознавця крізь призму завершених праць та начерків, що відображають еволюцію наукового стилю мислення автора» [6, с. 330], третій підхід – «спрямування на вивчення виконавської життєтворчості» [6, с. 330].

Цинь Цинь, вивчаючи проблему творчої універсальності музиканта, підкреслює, що у разі її вивчення «найбільш обґрунтованим є принцип розподілу універсальних особистостей за напрямом їхньої діяльності» [9]. Для нашого дослідження важливими є узагальнення Цинь Цинь про те, що в основі феномену універсальної особистості, розглядуваної як частини світу, лежить «базова для філософського універсалізму ідея цілісності світу і, відповідно, цілісності знання про нього» [9].

Узагальнюючи вищевикладені концепти, можна дійти висновку, що поняття особистості має такі аспекти свого виявлення, як: загальносуспільне, психологічно особистісне, конкретні фази життєтворчості. Виходячи зі сказаного, можна вважати, що ці позиції найповніше відповідають завданню структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості.

Спробуємо розглянути життєтворчість Яна Хунняня у вичезначених аспектах.

Проаналізувавши життя і творчість видатного диригента, можна визначити три важливі періоди його диригентсько-хорової та педагогічної діяльності: 1951 – диригент хору Народної радіостанції Нанкін; 1953 – викладач музичного факультету Пекінського педагогічного університету; 1973 – праця у Центральній музичній консерваторії на факультеті композиції та диригування; 1983–2020 – засновник і керівник хору Пекінської філармонії (колишній Молодіжний жіночий хор при Китайському симфонічному оркестрі).

У своїй 20-річній роботі у Пекінському педагогічному університеті Ян Хуннянь уперше ввів у навчальну програму багато дисциплін, які сприяли професійному вихованню композиторів та диригентів хору. Серед них – гармонічна акустика, аналіз гармонії, поліфонічне письмо, аналіз оркестровки, аналіз музичних форм, оперний аналіз, основи композиції, історія західної музики, історія сучасної китайської музики, хоровий клас, хороведення та інші.

У Центральній музичній консерваторії Ян Хуннянь запропонував нові професійні курси: навчання оркестру, навчання хору та аналіз партій, загальні курси для камерних оркестрів та хорів, факультативні курси гармонії, вибіркові дисципліни: диригування, читання хорових партитур, оркестровка.

Свою плідну педагогічну діяльність Ян Хуннянь успішно поєднував з виконавською. Адже Майстер вважав, що саме долучення дітей і молоді до хорового співу є основою духовного та естетичного виховання людини. Професор Ян Хуннянь описував музику як «мистецтво, яке найбільше торкається нашої душі, особливо спів. Спів – це найпряміший спосіб висловити людські почуття» [17].

1983 року Ян Хуннянь організував Пекінський філармонічний хор, кермачем якого був до останніх років життя. Як художній керівник і головний диригент хору Пекінської філармонії за тридцять сім років Майстер сформував і увиразнив національне обличчя колективу, удосконалив його мистецький рівень, розширив жанрову палітру репертуару найкращими зразками китайської та західноєвропейської хорової класики, власними (авторськими) обробками народних пісень та загальноновизнаних музичних шедеврів, здійснював активну концертну діяльність.

Служіння хоровому мистецтву було життєвим і творчим кредо Майстра. Зазначимо унікальний факт: уся сім'я Ян Хунняня пов'язана з музикою, і протягом багатьох років вони віддавали багато сил Пекінському хору філармонії.

Відомий композитор Тань Дун сказав: «Великий учитель, великий диригент, велика людина – професор Ян Хуннянь. Його музичне чуття і видатне мистецтво світового рівня. Це Майстер, який заставив мене захопитися і поклонятися все життя. Він буде вічно жити у музиці та у наших серцях» [12].

Сучасники відзначали у виконавському стилі керованого Майстром хору витончене відчуття художнього образу, відвертість і природність звучання, метро-ритмічну точність, красу і виразну тембральність, гнучке фразування і майстерне володіння динамічними градаціями і штрихами. На репетиціях хору Ян Хуннянь звертав виняткову увагу на образне розуміння поетичного тексту та його відповідне втілення, домагався чистоти інтонуювання, ритмічної точності, досконалого звучання твору. На репетиціях Майстер завжди був

урівноваженим, доброзичливим, цілеспрямованим, енергійним. Він мав талант натхнення і пробудження емоційної віддачі у співаків хору, коли вони залучалися і ставали «співавторами» виконавського процесу. Все це становило сутність творчого методу професора Яна Хунняна.

Ян Хуннянь вважав, що хорове мистецтво є джерелом естетичного виховання дитини. Він говорив: «Хорове мистецтво потребує єдності. У хорі є тільки ми, а не я. Кожен учасник хору може створювати найкращий духовний резонанс лише тоді, коли він інвестує його у колектив. Звук духовного резонансу – це голос душі» [12].

Музичний критик Цзін Зуорен визнавав, що професор Ян Хуннянь блискуче володіє ефективною методикою роботи з дитячим хором і вважав його фундатором хорового мистецтва Китаю. А його хоровий колектив є одним із найкращих дитячих хорів у світі [12].

За роки існування Пекінський філармонічний хор виконав більш 1000 китайських і зарубіжних творів. Серед них – такі твори, як: О. Лассо «Луна», І.С. Бах – Ш. Гуно «Ave Maria», В.А. Моцарт «Alleluia», Ф. Шуберт «Ave Maria», «Auf dem Wasser zu singen», «Heidenrusslein», Р. Шуман «Heidenrusslein», Р. Штраус «An der schönen, blauen Donau», П. Чайковський «Соловущко», М. Римський-Корсаков «Політ шмеля» з опери «Казка про царя Салтана», О. Бородін «Улітай на крилах вітру» з опери «Князь Ігор», С. Рахманінов «Весняні води», А. Дворжак «Als die alte Mutter», обробки англійських колядок «Jingle Bells Through the Ages», «We Wish You a Merry Christmas», обробки неаполітанських народних пісень «Funicula», «Tiritomba», «Marechiaro», обробка американської народної пісні «Shenandoah», спірічуелси «The Battle of Jericho», «Deep river», Е.Л. Веббер «Pie Jesu» з Реквієму, Ц. Франк «Panis angelicus», К. Дебюссі «Clair de Lune», А. Копленд «I Bought Me a Cat», С. Барбер «Adagio», Дж. Гершвін «Sing of Spring», А. Естевес «Mata del Anima Sola», Е. Агиляр «Psalm 150», З. Кодай «Негуї йїszakбк», «Тбнсnyта», «Нarangszу», А. Хачатурян «Танець із саблями», Мен Хаорань (作词: 孟浩然), Сюй Цзяньцян (作曲: 徐坚强) «Весняний світанок» («春晓»); Ян Хуннянь, Чжан Да (杨鸿年、张以达 创编) «Красвиди Юньнані» («云南即景»); Ян Хуннянь (杨鸿年) «Квітка жасмину» («茉莉花»); Моу Хонген, Лю Сяогенг (词曲: 牟洪恩 刘晓耕 改编) «Водяна курка» («水母鸡») та багато інших творів.

Пекінський філармонічний хор гастролював Європою, Америкою та Азією і дав близько 1000 концертів. На престижних вітчизняних та міжнародних конкурсах хор виборював перемогу понад 30 разів. У 1989 хор отримав почесний сертифікат Міжнародного інституту ім. З. Кодая за визначний виступ на Міжнародному конкурсі хорової музики імені З. Кодая в Угорщині. У 1996 році хор взяв участь у 44-му Міжнародному поліфонічному конкурсі Гвідо д'Ареццо в Італії та отримав чотири головні призи, побивши абсолютний рекорд конкурсу. У 1999 році хор взяв участь у Московському музичному фестивалі юних обдарувань, присвяченому 200-річчю від дня народження О.С. Пушкіна. Хор удостоєний Спеціальної премії Музичного фестивалю, а також 1-го місця у номінації «Золотий камертон» Першого міжнародного хорового телевізійного конкурсу. У листопаді 2006 року хор взяв участь у Пусанському міжнародному хоровому фестивалі (Корея) і виграв два вищі призи у категоріях класичної музики та народної музики. У серпні 2008 року Хор був запрошений виступити на церемонії відкриття 29-х Олімпійських ігор у Пекіні, де виконав Олімпійський гімн без інструментального супроводу. У липні 2010 року на 24-му Міжнародному хоровому конкурсі імені Бели Бартока в Угорщині хор посів перше місце у дитячій категорії та друге місце у жіночій категорії. Влітку 2011 року хор взяв участь у Міжнародному хоровому конкурсі у Стамбулі (Туреччина) та The Singing World – 7-му Міжнародному конкурсі хорів та вокальних ансамблів імені Ю. Фаліка у Санкт-Петербурзі (Росія). У липні 2015 року хор взяв участь у 54-му Міжнародному конкурсі хорових співів SEGHIZZI у м. Гориція (Італія), де посів друге місце у фіналі та перше місце у категоріях творів XIX та XX століть; перше місце у категорії сучасної музики та друге місце у категорії духовної та госпел-музики. У вересні 2016 року Центр стратегічних та дипломатичних досліджень запросив хор до Палестини та Ізраїлю як «Ангела Світу» виступити на першій зупинці всесвітнього співочого турне «Ода миру». У серпні 2017 року хор взяв участь у 65-му Міжнародному поліфонічному конкурсі Гвідо д'Ареццо в Італії та отримав Гран-прі. У листопаді 2017 року Асоціація дружби народів Китаю із зарубіжними країнами запросила хор відвідати село Санта-Клауса в Рованіємі (Фінляндія) та виконати «Оду миру» за Полярним колом в ім'я миру у всьому світі.

Колега Яна Хунняна, диригент Тань Ліхуа, розповів, що все своє життя, свою енергію та сили Майстер присвятив хоровому мистецтву. Його найбільшим творчим здобутком був Пекінський філармонічний хор. Завдяки діяльності Яна Хунняна багато дітей познайомилися із чарівним світом хорової музики. Для Майстра естетичне виховання дитини за допомогою хорового співу було дуже важливим. Оскільки Ян Хуннянь вважав, що засобами хорової творчості можна виховати майбутнє суспільство Китаю [12].

«Любов і відданість» були місією видатного диригента Яна Хунняня. Хор, створений Майстром, і сьогодні продовжує закладену керівником мистецьку мету, ділячись любов'ю та красою музики з усім світом.

Розглянемо життєтворчість Митця крізь призму завершених методичних праць та посібників. Свій багаторічний досвід роботи з Пекінським філармонічним хором Ян Хуннянь опублікував у ґрунтовних науково-методичних працях. У Китаї дуже популярні відео майстер-класи Яна Хунняня. Їх називають «мозговими штурмами».

За десятиліття педагогічної роботи з навчання диригентів хору, хорової диригентської виконавської практики Ян Хуннянь накопичив не тільки великий досвід, але й першим у Китаї здійснив велику роботу з теоретичного дослідження та систематичного узагальнення свого практичного досвіду у царині хорового мистецтва. Двотомник «Підготовка хору» [15; 16] — це суть його багаторічного досвіду з теорії навчання хорових диригентів. Перший том [15] складається з семи глав і містить такі питання, як: характеристика вокальних голосів, що становлять хорові партії; тип і вид хору; роль дихання у хорі та вправи для тренування дихання; основні принципи звукоутворення у хорі та атака звуку; голосовий апарат співака, реєстри вокального голосу, основні методи розвитку співацьких навичок; питання хорової органіки; стрій у хорі. Другий том [16] є логічним продовженням першої книги. Він складається з чотирьох глав, які автор нумерує з восьмої по дванадцятую. Матеріал книги присвячений питанням музичних відтінків у хоровому співі; досягненню рівноваги балансу звучання у хорі залежно від фактури твору; роботі над вертикальним та горизонтальним строєм у хорі; вимовляння слів у хоровому співі. Велике значення приділяється проблемам емоційно-образного сприйняття і мислення дітей у вокально-хоровій роботі.

Отже, двотомне видання розкриває базові знання про спів, про те, як максимізувати звуковий ефект співу, про конкретні методи роботи над диханням, вокалізацією, тренування резонансу, про те, як навчити під час співу вловлювати висоту тону, як працювати із взаємозв'язком між диханням, резонансом та артикуляцією. Також розглянуті питання, як точно вловити інтеграцію тембру та балансу звуку, як поводитися з рівнем музичних творів у співі, як передати забарвлення музичних творів людським голосом тощо.

У ґрунтовному дослідженні Яна Хунняня «Тренування дитячого хору» [14] представлено дев'ять розділів, які розкривають такі проблеми роботи з дитячим хором: категорії та завдання тренування дитячого голосу; тренування дихання у хорі; вокальне тренування у хорі; резонансне тренування у хорі; основний зміст хорового тренування; тренування висоти тону у хорі; тренування артикуляції; як впоратися зі звуковим балансом під час виконання хорової музики; введення в роботу та поради до репетицій. Ян Хуннянь, розглядаючи питання щодо навчання дітей хорового співу, вказує на такі його основні складники, як: дихання, звук, характер, мелодія та емоція. Перші чотири він називає засобами, а емоції – метою. Правильний та гарний спів має відповідати таким критеріям, як: співоча постановка, володіння та підтримка дихання, початок співу, точний стан гласних (колір гласних), округлість тембру, повна та концентрована резонансна позиція, ясна мова, точна емоційна експресія. На думку Яна Хунняня, основою правильного співу є позитивний психологічний стан дитини. Процес співу заснований на психологічних відчуттях, а процес руху фізіологічного стану спрямовується та контролюється психологічним самопочуттям.

Висновки. У статті виконано комплексне дослідження різноаспектної творчо-педагогічної діяльності Яна Хунняня як музиканта, хорового диригента, педагога та мистецького діяча, організатора та ідейного провідника першого дитячого китайського хору, який став візитівкою хорового мистецтва Китаю у всьому світі. Риси творчої унікальності Яна Хунняня влучно охарактеризовані у цитаті Цинь Цинь щодо універсальності творчої особистості, яка «передбачає як різнобічність і всеохопність знань, вмінь, навичок у різних сферах науки, мистецтва, культури, так і багатоаспектну компетентність в якійсь одній сфері» [9].

У своїй діяльності Ян Хуннянь втілює загальні художні тенденції ХХ ст., світоглядні парадигми та національний менталітет, адже «універсальна особистість і час, в який вона творить, взаємозумовлені» [9]. Майстер уперше у хоровому мистецтві Китаю розробив та втілює на практиці новаторські методи роботи з хором на основі синтезу національних та західноєвропейських мистецьких традицій, коли «західна традиція підкреслює індивідуальне в проблематиці особистості, а китайська □ соціальне» [9].

У результаті аналізу творчої діяльності Яна Хунняня виявлені провідні константи світогляду і художнього мислення диригента. Творча діяльність Яна Хунняня була віддзеркаленням естетично-світоглядних, творчо-індивідуальних і духовно-особистісних настанов. Професійна майстерність та виконавська досконалість керованих ним хорових колективів була сформована на ґрунті національних традицій хорової культури Китаю та активного процесу євроінтеграції. У роботі з дитячими хоровими колективами Ян Хуннянь не тільки продовжував традиції китайського хорового співу, а й прищеплював і розвивав європейські канони академічного хорового мистецтва. Висока мистецько-духовна і виховна місія видатного диригента полягала саме у популяризації дитячого хорового співу. Ян Хуннянь як хоровий диригент, педагог, організатор численних хорових колективів, просвітителю був унікальним митцем дитячої хорової культури. Його багатогранна творча діяльність була відбиттям художніх орієнтирів своєї епохи і невід'ємним складником дитячого хорового мистецтва Китаю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гун Ли. Из истории возникновения китайской профессиональной хоровой музыки. Серия 6. *Вопросы современного музыковедения в исследованиях молодых ученых*. 2012. С. 141–147.
2. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Изд-во политической литературы. 1975. 302 с. С. 185–187.
3. Лін Хай. Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю. *Педагогіка вищої середньої школи*. Спеціальний випуск: *Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)*. 2006. Кривий Ріг : КДПУ, 2006. № 16. Ч. 1. С. 265–271.
4. Лю Янь. Хоровое образование Китая второй половины ХХ – начала ХХІ ст. Минск : Изд-во Белорусского гос. ун-та культуры и искусств, 2011. 72 с.

5. Лянь Лю. Музикознавство та професійна музична освіти в Китаї. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 276–283.
6. Рощенко О.Г. Музикознавче акме Наталії Савицької: на шляху до музикологічної акмеології. *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2019. С. 328–332.
7. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2009. 414 с.
8. Сунь Цуньинь. Справочник хорового искусства. Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2001. 710 с.
9. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Санкт-Петербург. 2013. 153 с.
10. 马革顺, 《合唱学新编》, 上海, 上海音乐出版社, 2002年5月第1版(线) / Ма Гешунь. Новая концепция учения о хоре. Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2002. 220 с.
11. 大鹏, 《童声合唱训练》, 北京, 高等教育出版社, 1997年7月第1版 / Мен Дапен. Обучение детского хора. 1997.
12. 徐颢哲. 指挥家杨鸿年乘着歌声的翅膀走了. 北京日报 2020-07-27 / Сюй Хаоже. Дирижер Ян Хуннянь ушел на крыльях пения. *Beijing Daily*, 27 июля 2020 г.
13. 钟维国, 《童声合唱的训练与指挥》, 北京, 人民音乐出版社, 1990年12月第1版 / Чжон Вэйгуо. Обучение и дирижирование детским хором. 1990.
14. 杨鸿年, 《童声合唱训练学》, 北京, 人民音乐出版社, 2002年3月第1版(线) / Хуннянь Ян. Наука обучения детского хора. 2002. 378 с.
15. 中外童聲合唱精品曲選-中國交響樂團少年及女子合唱團-簡譜-歐洲·美國 內容介紹中外童聲合唱精品曲選-中國交響樂團少年及女子合唱團-簡譜-歐洲·美國 / Хуннянь Ян. Избранные китайские и зарубежные детские хоры. Китайский симфонический оркестр Молодежный и женский хор. Notation-Europe. US, ISBN: 9787103033562.
16. 杨鸿年, 《合唱训练学》(上册), 北京, 中央音乐学院出版社, 2008年3月第1版 / Хуннянь Ян. Работа с хором. Том 1. Центральная консерватория музыкальной прессы, 2008 г.
17. 杨鸿年, 《合唱训练学》(下册), 北京, 中央音乐学院出版社, 2008年7月第1版 / Хуннянь Ян. Работа с хором. Том 2. Центральная консерватория музыкальной прессы, 2008 г.

REFERENCES

1. Gun, Li. (2012). Iz istorii vozniknovenija kitajskoj professional'noj horovoj muzyki [From the history of the emergence of Chinese professional choral music]. *Voprosy sovremennogo muzykoznanija v issledovanijah molodyh uchenyh*. 6, 141–147 [in Russian].
2. Leont'ev, A.N. (1975). *Dejatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Activity. Consciousness. Personality]. Moskva: Izdatel'stvo politicheskoy literatury [in Russian].

3. Lin, Khai. (2006). Tradytzii ta suchasni tendentsii rozvytku vokalno-khorovoi shkoly Kytau [Traditions and current trends in the development of China's vocal and choral school]. *Pedahohika vyshchoi serednoi shkoly: Zbirnyk naukovykh prats. Spetsialnyi vypusk: "Mystetsko-pedahohichna osvita (teoriia, metody, tekhnologii)"*. 2006, 16. Ch. I, 265–271 [in Ukrainian].
4. Lju, Jan'. (2011). *Horovoe obrazovanie Kitaja vtoroj poloviny XX – nachala XXI st.* [Choral education in China in the second half of the 20th – early 21st centuries]. Mynsk: Izd-vo Belorusskogo in-ta kultury i iskustv. 72 s. [in Russian].
5. Lian, Liu. (2020). Muzykoznavstvo ta profesiina muzychna osvity v Kytai [Musicology and professional music education in China]. *Kultura Ukrainy*, 39, 276–283 [in Ukrainian].
6. Roshchenko, O.H. (2019). Muzykoznavche akme Natalii Savytskoi: na shliakhu do muzykologichnoi akmeolohii [Musicological acme of Natalia Savitskaya: on the way to musicological acmeology]. *Visnyk NAKKKiM*, 328–332 [in Ukrainian].
7. Savycjka, N.V. (2009). Age aspects of composer's liveliness [Age aspects of composer's life]. Doctor's thesis. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
8. Sun', Cun'in'. (2001). *Spravochnik horovogo iskusstva* [Handbook of choral art]. [in Chinese].
9. Cin', Cin'. (2013). *Lju Shikun', Chzhou Guanzhen' i U Czuczjan: tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaja (k probleme universalizma tvorcheskoj lichnosti)* [Liu Shikun, Zhou Guangzhen and Wu Zujiang: Three Faces of China's Modern Musical Art (Toward the Problem of the Universality of a Creative Personality)]. (Candidate's thesis.): Sankt-Peterburg [in Russian].
10. Ma, Geshun'. (2002). *Novaja koncepcija uchenija o hore* [A new concept of the doctrine of the chorus]. [in Chinese].
11. Men, Dapen. (1997). *Obuchenie detskogo hora* [Children's choir training]. [in Chinese].
12. Sjuj, Haozhe. (2020, Ijulja 27). "Dirizher Jan Hunnjan' ushel na kryl'jah penija" [Conductor Yang Hongnian left on the wings of singing]. *Beijing Daily* [in Chinese].
13. Chzhon, Vyjguo. (1990). *Obuchenie i dirizhirovanie detskim horom* [Chinese Symphony Orchestra Youth and Women's Choir]. [in Chinese].
14. Hunnjan', Jan. (2002). *Nauka obuchenija detskogo hora* [Selected Chinese and foreign children's choirs]. [in Chinese].
15. Hunnjan', Jan. Izbrannye kitajskije I zarubezhnye detskiye hory. *Kytajskiji symfonycheskiji orchestr. Molodezhnyi I zhenskyi hor*. Notation-Europe. US, ISBN: 9787103033562.
16. Hunnjan', Jan. (2008). *Rabota s horom*. [Choir work]. (Vols. 1). Central'naja konservatorija muzykal'noj pressy [in Chinese].
17. Hunnjan', Jan. (2008). *Rabota s horom* [Choir work]. (Vols. 2). Central'naja konservatorija muzykal'noj pressy [in Chinese].

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською, англійською та російською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публі-

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

кацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (**обов'язково**). Наприклад: *Іванов Іван Іванович*,

ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н.В. Хмєль, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для

формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» 7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

7. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано поси-

лання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

8. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повто-рюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива про-блема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

10. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

ОГОЛОШЕННЯ

Втрачене свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації «Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці» (серія КВ № 339 від 25 грудня 1993 року), засновником якого є Українська академія мистецтва (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), вважати недійсним.

Ректор

Олександр ЦУГОРКА

НОТАТКИ

НОТАТКИ

НОТАТКИ

Українською та англійською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 8 від 21 березня 2022 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 16,95.
Ум. друк. арк. 16,04. Зам. № 1122/488
Підписано до друку 22.03.2022. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.