

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 40



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40>

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

Сороковий випуск 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:

Головний редактор:

Крістоф Фламм – габітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

Заступник головного редактора:

О. І. Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Редакційна колегія:

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 вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрьгіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного 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 Льюос** – габітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габітований 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 мистецтв 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 журналу, рецензуються членами редакційної колегії Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» і індексуються у міжнародній наукометричній базі 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.

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2024

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

Наталія Володимирівна Остроухова

Сучасний погляд на творчі особистості головних хормейстерів одеської опери..... 6

Галина Сергіївна Шпак

«Сім слів спасителя на хресті» Й. Гайдна:
жанрово-інтонаційні та виконавські аспекти..... 21

Анастасія Павлівна Муляр

Актуальні підходи до виконавських інтерпретацій
варіаційних циклів Л. Бетховена: порівняльний аналіз
та музикознавчі перспективи..... 39

Мар'яна Василівна Ферендович

Львівська вагнеріана у вимірах мистецької практики
Антоніо Рібери 52

Дарина Андріївна Супрунова

Музична вистава «Шинель» як форма
сучасного бачення мюзиклу в Україні..... 65

Інга Олегівна Шульга

Образи фінської міфології у симфонічній музиці
Я. Сібеліуса (на прикладі симфонічної поеми
«Туонельський лебідь»)..... 79

Лю Лу

Програмні чинники концептуалізації
музично-образного змісту у фортепіанній творчості..... 89

Чжу Сюаньян

Жанр реквієму і траурно-ритуальна практика
англіканської традиції..... 103

Юй Гуаньцзин

Художньо-мовні засади вокально-виконавських форм
в оперній творчості: критерій емерджентності..... 121

Сюй Сяожань

Актуальні питання вивчення оперного лібрето у світлі
проблеми художньої інтерпретації..... 135

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

Світлана Вікторівна Осадча Канон як основа функціонування православної богослужбово-співацької традиції.....	151
Олександра Аркадіївна Сапсович Семантична пам'ять як чинник об'єктивного прочитання художнього змісту твору виконавцем.....	167
Валерій Йосипович Регрут Інтерпретативні основи виконавської діяльності у світлі проблеми розуміння	179
Ганна Павлівна Копійка Фактурна алеаторика в хорових творах сучасних українських композиторів.....	196
Наталія Валеріївна Изуграфова Інтердисциплінарні передумови дослідження дитячої теми у європейському музичному мистецтві.....	214
Ірина Олегівна Палій Джаз-рок чи рок-джаз: до проблеми жанрового визначення творів unіonіque music за фенотипом (на прикладі творчості гурту Soft Machine).....	229
Олена Іванівна Харченко Історичні та жанрово-семантичні пролегомени сучасної хорової практики: від літургічних витоків до духовного концерту.....	249
Сюй Няньцзя Циклічна логіка сюїтної композиції та її історичні жанрові прецеденти.....	265
Цю Сяочжень Музична символіка як драматургічний чинник оперної композиції: інноваційні риси моцартівської оперної поезики.....	279
Чжоу Фен Деякі аспекти функціонування категорії оперного тексту у сучасному музикознавчому дискурсі.....	291

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Лариса Миколаївна Лобода

Художньо-образна та психоемоційна основа вокальної інтерпретації балади Ф. Шуберта «Вільшаний король» (Erlkönig).....306

Павло Михайлович Муляр

Експерименти «Euphonic sounds» Скотта Джоппіна: розширення жанру класичного регтайму.....321

Сергій Васильович Таргоній

Соната № 2 «Слов'янська» Володимира Зубицького (Виконавсько-музикознавчий аналіз).....335

Тетяна Анатоліївна Лисенко

Вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді в аспекті специфіки виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано.....354

Іоанн Геннадійович Воронко

Творча діяльність та диригентські установки Д. Загрецького у світлі розвитку одеської хорової школи...372

Надія Володимирівна Явна

Взаємовпливи провідних європейських шкіл у фортепіанній педагогіці Львова першої половини XIX століття.....388

Олексій Ігорович Тимків

«Театральна соната» для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко: виконавський аналіз та інтерпретація403

Чжан Цзюньсун

Кульмінація пошуків чотиричастинного сонатного циклу Ф. Шуберта: соната для фортепіано C-moll, D 958.....419

До уваги авторів.....430

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.03+782/784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-1>

Наталія Володимирівна Остроухова

ORCID: 0000-0002-4266-1283

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
pchela45@i.ua

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ТВОРЧІ ОСОБИСТОСТІ ГОЛОВНИХ ХОРМЕЙСТЕРІВ ОДЕСЬКОЇ ОПЕРИ

Мета роботи — висвітлити персоналії провідних українських хормейстерів, які вплинули на створення національного репертуару Одеського оперного театру — нині Одеського національного академічного театру опери та балету. **Методологія роботи:** в основі даної роботи лежить системний підхід як вираз діалектичного методу, що дозволяє поєднати і наблизити один до одного джерелознавчий історіографічний та аналітичний аспекти музикознавчого вивчення. **Наукова новизна роботи:** доведено значення персоніфікації як необхідної методологічної складової творчої практики Одеського оперного театру як українського національного театру. **Висновки:** Творча діяльність хорового колективу Одеської опери свідчить про те, що хор є однією з вагомих складових оперного та балетного репертуару театру. Діяльність хорового колективу не можна відокремити від діяльності Одеського оперного театру як музично-драматичного явища та художньо-інституціонального феномена. Дійсно, найважливішим завданням для себе театр вважає створення умов, за якими репертуарна політика колективу відповідала б статусу театру як національного. Ще одним підтвердженням значення Одеської опери як національного театру, є нова прем'єра, що відбулася 17 вересня 2022 року, — постановка опери українського композитора, випускника Одеської консерваторії Олександра Родіна «Катерина» в рамках найбільшого вітчизняного фестивалю, який проходить за часів війни. Висвітлено інноваційну творчість головних хормейстерів театру

Д. М. Загрецького, Л. М. Бутенка та В. Й. Регрута, які продовжили і розвинули традиції одеської хорової школи. На нашу думку, саме наявність в нинішній Одеській опері такого міцного хорового колективу на чолі з головним хормейстером ОНАТОБ В. Й. Регрутом, дозволило відбутися цій події і гідно продовжує досягнення хорового колективу, що були закладені Д. С. Загрецьким та Л. М. Бутенко.

Ключові слова: Одеський оперний театр, хормейстер, хоровий диригент, ансамблева культура, одеська хорова школа, українська опера, педагогічні традиції.

Ostroukhova Nataliia Volodymyrivna, PhD in Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Common and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

A modern view at the creative personalities of the chief choirmasters of the Odesa Opera

Research objective. The purpose of the work is to highlight the personalities of the leading Ukrainian choirmasters who influenced the creation of the national repertoire of the Odesa Opera House – now the Odesa National Academic Theater of Opera and Ballet. **The methodology of the work.** the basis of this work is a systematic approach as an expression of the dialectical method, which allows combining and bringing together the source-based, historiographical and analytical aspects of musicological study. **Scientific novelty of the work.** the importance of personification as a necessary methodological component of the creative practice of the Odesa Opera House as a Ukrainian national theater is proven.

Conclusions. The creative activity of the Odesa Opera Choral Group shows that the choir is one of the important components of the theater's opera and ballet repertoire. The activity of the choir cannot be separated from the activity of the Odesa Opera Theater as a musical and dramatic phenomenon and an artistic and institutional phenomenon. Indeed, the theater considers the creation of conditions under which the repertoire policy of the group would correspond to the status of the theater as a national one to be the most important task for itself. Another confirmation of the importance of the Odesa Opera as a national theater is the new premiere that took place on September 17, 2022 – the staging of the opera by the Ukrainian composer, graduate of the Odesa Conservatory Oleksandr Rodin “Katerina” as part of the largest domestic festival, which takes place during the war. The innovative work of the theater's main choirmasters D. M. Zagretsky, L. M. Butenko and V. Y. Regrut, who continued and developed the traditions of the Odesa choral school. In our opinion, it is the presence in the current Odesa Opera of such a strong choral group led by the chief choirmaster of ONATOB V. Y. Regrut that allowed this event to take place and worthily continues the achievements of the choral group that were laid by D. S. Zagretsky and L. M. Butenko.

Key words: Odesa Opera House, choirmaster, choral conductor, ensemble culture, Odesa choral school, Ukrainian opera, pedagogical traditions.

Актуальність теми дослідження. Найстаріший в Україні Одеський оперний театр завжди займав центральне місце у культурному просторі держави. У 1812 році градоначальник Одеси Дюк де Рішельє запросив до Першого міського театру постійну італійську оперу. Виконувалися опери Дж. Паїзієлло, Д. Чімарози, Л. Керубіні, а потім Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті і Дж. Верді... Нові опери часто звучали незабаром після їх першої постановки на батьківщині, чому сприяли міжнародні зв'язки Одеси і одеситів. Перший міський театр зіграв важливу роль в становленні мистецтва опери, яка в Одесі розвивалася своїм шляхом.

У першій половині XIX століття виділилася спеціальна професія диригента для керування музичним колективом (ансамблем, хором, оркестром, оперною виставою) у процесі розучування і публічного виконання музичного твору [2]. Диригенти одеської італійської опери були освіченими музикантами і мали ще кілька спеціальностей – були скрипалями, композиторами, піаністами, викладали спів. Саме вони навчали хори, які займали чільне місце у операх, які виконувалися на той час в Одесі. До середини XIX століття функцію хормейстера виконував капельмейстер. Поява посади хормейстера в Україні пов'язана з розвитком хорового виконавства як самостійної галузі музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності. Тож хормейстер (від нім. *Chor* і нім. *Meister*), або хормайстер, або хоровий диригент – це керівник хорового колективу, диригент хору [14].

Виклад основного матеріалу. Серед керівників хору, які довгий час працювали в Одесі при антрепренерах і внесли свій вклад в театральну історію міста, згадаємо капельмейстера **Джованні Пагані (?-?)**. Його найчастіше називали Іван Гіацінтовіч, він був «своїм», тому що з 1867 року працював хормейстером в італійській трупі антрепренера Дж. Фолетті. У 1870-і роки він був постійним капельмейстером одеського театру французької опери. І можна додати, що саме він керував його репертуарною політикою, основу якої склали оперні твори А. Адана, Ф. Буальдє, Л. Вассера, А. Грізара, Г. Доніцетті, Д. Обера, А. Тома... Заслугою диригента є і те, що він активно пропагував новий на той час жанр, його кращі зразки – оперети Ж. Оффенбаха, Ф. Ерве, Ш. Лекока, Ф. фон Зуппе... Дж. Пагані користувався авторитетом і одержував схвальні рецензії на свій

виконавський стиль. Здається, що саме завдяки диригенту, французький театр успішно працював в Одесі [10, с. 8–14].

Після відкриття нової будівлі Одеського міського театру протягом двох сезонів Дж. Пагані був капельмейстером одеської італійської опери антрепренера Дж. Сетова. Оркестр складався з 54 музикантів, хор – з 60 співаків. Відгуки рецензентів свідчать про те, що у першому сезоні Дж. Пагані практично виконував функції диригента і хормейстера. Так, до опери Ф. Галеві «Жидівка» він протягом двох місяців готував хори, які під досвідченою рукою Дж. Пагані явили бездоганний спів. В опері Дж. Меєрбера «Дінора» хори йшли дуже струнко, а виконання увертюри з хором за сценою ще раз підтвердило, що диригент Дж. Пагані – майстер. Маєстро вперше в Одесі здійснив постановки опери Дж. Верді «Отелло» (1890), з рідкісним прекрасним ансамблем виконав прем'єру опери Р. Вагнера «Тангейзер» (1891) тощо. У 1880–1890-х роках Дж. Пагані визнавали одним із провідних діячів музичної культури України, виконавській манері якого «були притаманні темпераментне диригування оркестром і хорами, уміння рельєфно відтворити красу музичних сюжетів» [1, с. 123].

Микола Лисенко. З ім'ям М. В. Лисенка пов'язана епоха становлення української професійної музики, музичної освіти та оперного театру в Україні. Український композитор, піаніст, диригент, педагог, збирач пісенного фольклору, засновник української класичної музики, Микола Віталійович Лисенко своєю творчістю був тісно пов'язаний з Одесою. Жанр української опери був представлений в Одесі творами Миколи Віталійовича Лисенка, які увійшли до «золотого фонду» національної музичної культури: «Утоплена» (1885) і «Наталка Полтавка» (1889) (перша постановка цих опер відбулася в Одесі), «Різдвяна ніч», «Енеїда» та дитяча опера «Коза-дереза». Виконувалися також «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського, музична картина «Вечорниці» (один акт до драми Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля») П. І. Ніщинського, «Катерина» М. М. Аркаса.

Прагнувши створити українську національну оперу, М. В. Лисенко працював для певного театру і певної трупі виконавців, які згодом стали відомі як Театр корифеїв. М. В. Лисенко входить до кола фундаторів національного музично-драматичного театру, беручи участь як диригент, хормейстер і автор опер «Наталка

Полтавка», «Різдвяна ніч», «Утоплена» тощо у виставах перших труп корифеїв української сцени [9, с. 95–101].

Нагадаємо, що 9 та 10 січня 1893 року в Одеському драматичному театрі відбувалися **концерти хору М. В. Лисенка**. Об'єднавшись з хором трупи М. Садовського, яка гастролювала тут протягом зимового сезону, артисти виконували кантату «Б'ють пороги» на слова Т. Г. Шевченка, народні пісні тощо. М. Лисенко диригував усіма творами. Концерти пройшли з великим успіхом. Майже всі номери були повторені на вимогу публіки. М. В. Лисенко удостоївся тривалих і гучних овацій. В рецензіях наголошувалося на тому, що Лисенко сформував не хор професійних співочих, а артистичний гурток молодих інтелігентних любителів обох статей. Як солісти виступали всі голоси: сопрано, контральто, тенор, баритон і бас. А це вже складає небувалу новину у концертних хорах. Потрібно віддати справедливість, що кожен привернув увагу прекрасним виконанням... Виконання хору вражало не тільки стрункністю та гармонійністю, але надзвичайною вдумливістю та вогнем... Багато хорових пісень виконалися під акомпанемент композитора і ці пісні справляли воістину чарівне враження [13, с. 418].

Часто зазначалося, що в українському репертуарі музична частина займає чільне місце. Так, капельмейстер В. Л. Малина, наприклад, за короткий термін з непрофесійних музикантів створив хор, який називали прикрасою трупи. Доброю школою для артистів хору було сценічне спілкування з такими майстрами вокалу, як П. Саксаганський, М. Садовська, Д. Мова, Ю. Росіна і ін.

Відкриття нової будівлі оперного театру відбулося 1 жовтня 1887 року. Це була перша будівля в Одесі і краї, яка була оснащена електрикою і забезпечена паровим опаленням. Для забезпечення стабільності в роботі театру у 1894 році був створений постійний оркестр під керівництвом головного капельмейстера Й. В. Прібіка (1853–1937). Влітку того ж року оперний хор Міського театру очолив **Акілла (Ахіллій Людвигович) Кавалліні** (1857, Італія–1932, Київ), який один сезон працював трупі Й. Сетова. Він був оперним хормейстером, диригентом, вокальним педагогом та антрепренером. Навчався в Італії, мав багатий досвід роботи у приватних антрепризах, від 1904 був хормейстером оперної трупи А. Церетелі та Київському театрі опери

та балету (1907–1916, 1926–1928 рр.). До 1914 організовував гастролі артистів Київської опери по Україні.

У 1916–1917 рр. А. Кавалліні очолював хор з 80 осіб одеської антрепризи О. І. Гомберга, яка виконувала понад 30 опер – відомі твори зарубіжних композиторів, а також нові для Одеси опери «Мадам Сен-Жен» У. Джордано та «Любов трьох королів» І. Монтемецці тощо. За визнанням критиків, хори та ансамблі були бездоганними, особливо вражало струнке виконання і хороша ансамблева культура хору [3]. Акілла Кавалліні працював у театрі і у 1919 році, коли були скасовані антрепризи і Одеській міській театр набув статусу державного.

Набирала сил молода державна опера, артисти якої брали участь у показових концертах. Прийнятий за конкурсом балет. Художня комісія оголосила прийом заяв у хор, що формувався при опері, за наявності гарного голосу, хоча б без будь-якої підготовки та знань. Буде дана можливість займатися паралельно з роботою в оперній студії, яка відкривається при опері, з кращими педагогічними силами.

Від 1920 року в Одеській консерваторії (відкрита у 1913 році) існували хорові класи, які очолював диригент і хормейстер Костянтин Костянтинович Пігров (1876–1962) [6]. Від серпня 1923 до 1959 р. (з перервою) в театрі працювала український хормейстер, концертмейстер, історик Іветта Львівна Співакова (1899–?). Від 1926 по 1938 рр. головним хормейстером театру був український оперний композитор і хоровий диригент, регент і педагог Павло Нілович Толстяков (1880–1938).

У 1926 р. Одеський державний театр отримав статус академічного. На посаду диригента був призначений випускник Київського музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка за класом М. А. Малька Микола Дмитрович Покровський (1901–1985). Музична освіта юнака починалася в капелі М. Д. Леонтовича, а згодом композитор довірив молодому хористу і своєму учневі місце диригента в хоровому колективі. Після трагічної загибелі Леонтовича, 20-ти річний Микола Покровський став керівником капели, яка отримала ім'я його вчителя [4]. В Одеському театрі від 1926 по 1933 рр. та 1945–1965 вже як головний диригент і художній керівник, він здійснив постановки цілої низки українських композиторів.

У другій половині ХХ сторіччя посаду головного хормейстера Одеської опери займають видатні українські музиканти, випускники Одеської консерваторії – нині Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Це **Дмитро Станіславович Загрецький** – головний хормейстер театру від 1955 по 1974 рр.; **Леонід Михайлович Бутенко** – головний хормейстер театру від 1974 по 2018 рр., **Валерій Йосипович Реґрут** – головний хормейстер театру від 2018 року.

Дмитро Станіславович Загрецький закінчив Одеську консерваторію у 1949 році по класу К. К. Пігрова. У 1950–1955 роках був художнім керівником та головним диригентом хорової капели Одеської державної філармонії. Його ім'я стало відомо в країні та за її межами у 1957 році після виступу з хором Пігрова на VI Міжнародному фестивалі молоді і студентів, де консерваторський хор став лауреатом I-ї премії.

Заслужений діяч мистецтв України, професор, лауреат Міжнародних конкурсів Д. С. Загрецький як головний хормейстер театру здійснив постановки 33 опер, з них шість – українських композиторів. Опера О. Чижка «Броненосець «Потьомкін» (2-га редакція, 1956)¹ стала його першою і дуже успішною самостійною роботою, де безмірно виріс хоровий колектив. До безперечних достоїнств слід віднести масові сцени та хорові сцени. Під керуванням Д. С. Загрецького хори в класичних та сучасних операх запам'яталися сучасникам «бездоганної чистотою інтонації у виконанні, виразливістю та особливою повнокровністю образного рішення».

¹ Репертуар Д. С. Загрецького: Дж. Верді «Аїда» (1956, 1969), «Макбет» (1959), «Дон Карлос» (1962), «Ріголетто» (1968), «Травіата» (1969), «Трубадур» (1972); Р. Леонкавалло «Паяци» (1969); П. Масканьї «Сльська честь» (1958); Дж. Понкієллі «Джоконда» (1961); Дж. Пуччіні «Тоска» (1967), «Чіо-Чіо-Сан» (1970); Ш. Гуно «Фауст» (1962); Ж. Оффенбах «Казки Гофмана» (1967); С. Монюшко «Галька» (1962); О. Бородин «Князь Ігор» (1959, 1965); М. Глінка «Іван Сусанін» (1961); А. Рубінштейн «Демон» (1973); П. Чайковський «Мазепа» (1956), «Пікова дама» (1958), «Євгеній Онегин» (1970); С. Баневич «Белеет парус одинокий» (1969); Б. Кравченко «Жорстокість» (1968, 1970), «Лейтенант Шмидт» («Сутки перед казною») (1972); К. Молчанов «Заря» (1957); Свиридов «Патетична ораторія» (1967); Г. Шантир «Город юности» (1961); А. Буш «Джонни из Гвианы» (1973); В. Губаренко «Загибель ескадри» (1967), К. Данькевич «Назар Стодоля» (1960), М. Лисенко «Тарас Бульба» (1971), Г. Майборода «Арсенал» (1970), О. Сандлер «В степах України» (1959), О. Чижко «Броненосець «Потьомкін» (2-га редакція опери) (1956).

Поряд з Д. С. Загорецьким в театрі від 1959 по 1973 рр. успішно працював хоровий диригент і педагог, випускник Одеської консерваторії, заслужений артист України, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка Василь Васильович Кюсе (1925–1994) [16].

Д. С. Загорецький був одним із найвизначніших представників хорової культури, майстром хорового диригування. Його виконавській манері були властиві яскрава емоційність, виразність диригентського жесту. Висока вокально-хорова техніка поєднувалася з оригінальністю інтерпретацій, зокрема творів Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Леонтовича. Важливе місце у репертуарі Д. Загорецького посідала хорова музика українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, С. Людкевича [5].

Вшановуючи пам'ять майстра, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової проводить конкурси його пам'яті.

У 1974 році головним хормейстером театру став Леонід Михайлович Бутенко (1948–2018) – видатний український хоровий диригент, заслужений діяч мистецтв України. Від 1972 року після закінчення консерваторії по класу Д. С. Загорецького працював у театрі, із колективом якого гастролював у Іспанії, Італії, Болгарії, Греції, Лівані, Румунії, Бельгії, Швейцарії. Від 1984 року Л. М. Бутенко викладав в Одеській консерваторії, був професором, кандидатом мистецтвознавства (2001), автором цілої низки робіт з питань музичного театру.

Вірним помічником головного хормейстера від 1976 року був Ігор Мефодійович Дідушок (1948–2018) – також випускник Одеської консерваторії, хормейстер, педагог, заслужений діяч мистецтв України (2007).

Провідною ідеєю Одеського оперного театру і характерною ознакою тих років стало освоєння класики й першопрочитання творів сучасних композиторів. Цю ідею активно втілював у життя головний диригент театру від 1976 по 1984 рр., народний артист Росії Борис Гнатович Афанасьєв. Це був час розквіту майстерності народних артистів України А. Бойка, А. Дуди, Л. Ширіної, М. Огренича, А. Капустіна, В. Тарасова, В. Васильєвої, Л. Шендрікової, Н. Баришевої, М. Петухова, заслужених артистів України Н. Шакун, А. Макарова, П. Єрмоленка,

С. Яппарова, Т. Степанової, І. Лаврової, С. Горбачова та багатьох інших. Їх мистецтво виявлялося як у сучасних, так і в класичних операх та балетах.

Як головний хормейстер Л. М. Бутенко був співпоставником понад 60 вистав, де задіяний хор, з них – 14 творів українських композиторів², Хор театру завжди був прикрасою вистав і сприяв розкриттю образного рішення [7].

Неможна перерахувати схвальні рецензії практично до кожного спектакля. Головний диригент театру Олександр Самоліле, який започаткував традиції щорічного виконання у Страсну п'ятницю «Реквієму» Дж. Верді, наголошував на тому, що «Такі масштабні полотна, як Дев'ята симфонія (Бетховена) і «Реквієм» Верді, вимагають високої кваліфікації не лише оркестру, а й хорового колективу. Рівнем одеського хору, який виплекав

² Репертуар Л. М. Бутенка: Дж. Верді «Аїда» (1980, 1999, 2012), «Травіата» (1978, 1982), «Трубадур» (1990, 2006), «Ріголетто» (1992, 2003, 2006), «Бал-маскарад» (1977, 1998, 2008, 2010, 2012), «Отелло» (1990), Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (2001, 2008), Р. Леонкавалло «Паяци» (1980, 2000), П. Масканьї «Сільська честь» (1995, 2007), Дж. Пуччіні «Богема» (1981, 1998, 1999, 2005), «Чіо-Чіо-Сан» (1989, 1996, 1999, 2003), «Флорія Тоска» (1992, 2002), «Турандот» (2010, 2011), Дж. Россіні «Шлюбний вексель» (1993), «Севільський цирюльник» (1996), «Подорож до Реймсу» (2007), Ж. Бізе «Кармен» (1984, 1987), Ш. Гуно «Фауст» (1990), Р. Вагнер Всесвіт Вагнера (Вечір оперних сцен) (2012), «Тангейзер» (2017), В. А. Моцарт «Дон Жуан» (1975, 2012), К. Орф «Карміна Бурана» (2013), Ш. Соколаї «Кроваве весілля» (1988), «Штраус-бал» (1996), М. Мусоргський «Борис Годунов» (1990), «Хованщина» (1981), С. Рахманінов «Алеко» (1977, 1994, 2000), М. Римський-Корсаков «Царева наречена» (1976), «Моцарт і Сальєрі» (1984), П. Чайковський «Пікова дама» (1974, 1979, 2013), «Євгеній Онегін» (1979), «Орлеанська дівка» (1983, 1993), «Юланта» (1987, 2008), Д. Чимароза «Таємний шлюб» (1985, 2000, 2003), Д. Кабалевський «Сім'я Тараса» (1982), Е. Колмановський «Білосніжка та сім гномів» (1988), В. Овчинников балет з хором «Війна і мир» (1887), А. Петров «Петро Перший» (1979), С. Прокоф'єв «Семен Котко» (1977, 1984), В. Рубін «Липнева неділя» (1975), А. Хачатурян балет з хором «Маскарад» (1882), Т. Хренников «В бурю» (1981), М. Аркас «Катерина» (1989, 2007), М. Волинський «Мойсей» (2002), В. Губаренко опера-балет «Вій» (1984, 2014), С. Гулак-Артемівський «Запорожець за Дунаєм» (1979), К. Данькевич балет з хором «Лілея, або Вернісаж Т. Г. Шевченка» (2002), М. Кармінський «Всього один день» (1987), Л. Колодуб «Незраджена любов» (1983), О. Красотов «Михайло Воронцов» (1994), М. Лисенко «Наталка Полтавка» (1985), «Пан Коцький» (1990), Г. Майборода «Арсенал» (1975), Ю. Рожавська «Казка про загублений час» (1977), В. Філіпенко опера-балет «Барвінок» (1995), Є. Юцевич «Кирило Кожум'яка» (1982).

і яким багато років керує Леонід Бутенко, можна пишатися. Його характеризують рівність звучання, точність і чистота інтонації, оперативність у засвоєнні нових творів» [15]. До цього списку додамо ще й виконання біблійної ораторії Ф. Мендельсона «Ілія».

У 2018 році посаду головного хормейстера Одеської опери посів **Валерій Йосипович Регрут** (нар. 1971) – український хормейстер, оперний співак (тенор) та диригент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, кандидат мистецтвознавства, лауреат Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів.

На прикладі особистості В. Й. Регрута сьогодні можна наголосити на високому рівні освіти, яку отримує музикант в ОНМА імені А. В. Нежданової. Так, В. Й. Регрут закінчив Одеську державну (нині – Національна) музичну академію ім. А. В. Нежданової за спеціальностями: хорове диригування (1994 р., клас проф. Серебри А. П.); оперно-симфонічне диригування (1999 р., клас проф. Д. Й. Сіпітінера); сольний спів (2001 р., клас проф. М. Л. Огренича); музично-виконавську аспірантуру Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової за спеціальністю «Спів» (2006 р., клас проф. В. В. Навротського) [11].

Свої знання він отримав можливість застосувати на практиці: від 2000 р. він є солістом, від 2011 р. – диригентом, від 2018 р. – головним хормейстером Одеського національного академічного театру опери та балету (ОНАТОБ). Валерій назавжди запам'ятав «Парад диригентів» у 2009 році, коли вердівська «Травіата» стала церемонією передачі палички від свого вчителя Давида Сіпітінера.

За роки роботи в ОНАТОБ він освоїв широкий репертуар, брав участь в постановці більш ніж 25 опер³. Веде активну концертно–гастрольну діяльність в Україні та за її межами (Німеччина, Нідерланди, Бельгія, Італія, Велика Британія, Шотландія, Польща та ін.)

³ Репертуар В. Й. Регрута: Дж. Верді «Травіата», «Ріголетто», «Трубадур», «Аїда», «Набукко»; Г. Доницетті «Любовний напій», «Лючія ди Ламермур»; Р. Леонкавалло «Паяци»; П. Маскані «Сільська честь»; Д. Перголезі «Пані-служниця»; Дж. Пуччіні «Богема», «Мадам Баттерфляй»; Дж. Россіні «Севільський цирюльник»; В. А. Моцарт «Весілля Фігаро», «Дон Жуан»; Ж. Бізе «Кармен»; Р. Вагнер «Лоенгрін»; С. Рахманінов «Алеко»; М. Римський-Корсаков «Моцарт та Сальєрі»; П. Чайковський «Євгеній Онегін», «Пікова дама»; М. Аркас «Катерина»; М. Гулак-Артемівський «Запорожець за Дунаєм»; Л. Дичко «Різдвяне дійство»; О. Родін «Катерина».

Активна талановита й високопрофесійна робота головного хормейстера В. Й. Регрута продовжує славетні традиції колективу. Постійно опановуються нові твори. Фестиваль «Зимовий променад» у 2021 році був багато в чому був присвячений цьому колективу. Протягом трьох місяців було підготовлено три програми. Серед нових значних творів – «Коронаційна меса» В. А. Моцарта. Дуже ретельно проводилися репетиції малими групами і з кожним із вісімдесяти учасників хорового колективу театру. Глядачів порадували хорові номери з опер «Кармен», «Трубадур», «Тоска», «Сільська честь», «Набукко», «Аїда», «Запорожець за Дунаєм». Відбулася прем'єра концертного виконання опери Ж. Бізе «Шукачі перлів», а також музичних творів на сюжет «Ромео та Джульєтти», чекали свого часу барочна програма та сучасна музика Карла Дженкінса та Джона Раттера... Концерт «Хоровий вернісаж. Класична спадщина», присвячений пам'яті Леоніда Бутенка, Валерій Регрут називає творчий подарунок талановитим артистам нашого хору.

Нагадаємо, що нині у виконавському репертуарі В. Й. Регрута як соліста опери – більш **ніж 15 оперних партій**. Рецензенти відзначають його сильний тенор красивого тембру і чудову акторську роботу.

Є ще одна важлива грань творчого життя головного хормейстера одеської опери – його педагогічна діяльність в ОНМА імені А. В. Нежданової на кафедрах хорового диригування, оперно-симфонічного диригування та оперної студії. З 1996 року він продовжує традиції свого педагога А. П. Серебрі.

За роки викладання у ОНМА ім. А. В. Нежданової В. Й. Регрут підготував більш ніж 35 молодих спеціалістів та магістрів, які з успіхом працюють в Україні та за її межами. Серед вихованців є лауреати та дипломанти різноманітних хорових конкурсів, наприклад, Юрій Кучурівський – хормейстер ОНАТОБ, лауреат 2 премії Міжнародного хорового фестивалю-конкурсу «Південна Пальміра», кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ОДМА ім. А. В. Нежданової; Юрій Власополов – директор та викладач Одеської хорової школи ім. С. К. Крижановського та багато інших [8].

Висновки. Творча діяльність хорового колективу Одеської опери свідчить про те, що хор є однією з вагомих складових оперного та балетного репертуару театру. Діяльність хорового колективу не можна відокремити від діяльності Одеського оперного театру як музично-драматичного явища та художньо-інституціонального феномена. На думку М. Р. Черкашиної-Губаренко, «...театр, який має звання національного і є перлиною не лише чудового міста Одеса, повинен постійно включати у поле зору український музичний контекст, тобто грати і підносити українську музику» [15]. Дійсно, найважливішим завданням для себе театр вважає створення умов, за якими репертуарна політика колективу відповідала б статусу театру як національного.

Ще одним підтвердженням значення Одеської опери як національного театру, є нова прем'єра, що відбулася 17 вересня 2022 року, – постановка опери українського композитора, випускника Одеської консерваторії Олександра Родіна «Катерина» в рамках найбільшого вітчизняного фестивалю, який проходить за часів війни. Роботу над оперою, створеною за мотивами творів Тараса Шевченка, розпочали ще у 2020 році. Композитор працюючи над лібрето, розширив сюжет поеми «Катерина», додав до нього уривки різних творів Шевченка й включив до партитури опери тему обрядових свят. «Катерину» називають хоровою оперою, адже провідне значення у партитурі має хор [12]. На нашу думку, саме наявність в нинішній Одеській опері такого міцного хорового колективу на чолі з головним хормейстером ОНАТОБ В. Й. Регрутом, дозволило відбутися цій події і гідно продовжує досягнення хорового колективу, що були закладені Д. С. Загорецьким та Л. М. Бутенко.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Варварцев М. М. Пагані Джованні. Італійці в Україні (XIX ст.) : біогр. словник діячів культури. К. : Ін-т історії України НАН України, 1994. С. 123.
2. Гамкало І. Д. Диригентське мистецтво. / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007. URL : <https://esu.com.ua/article-24362>
3. Гамкало І. Д. Кавалліні Ахілл (Ахіллії) Людвигович. Енциклопедія Сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енцикло-

педичних досліджень НАН України, 2011. URL : <https://esu.com.ua/article-11992>.

4. Гамкало І. Д. Покровський Микола Дмитрович. Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. : <https://esu.com.ua/article-880203>

5. Загрецький Дмитро Станіславович. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Загрецький_Дмитро_Станіславович

6. Летичевська О. М. Пігров Костянтин Костянтинович. Енциклопедія Сучасної України. / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. : <https://esu.com.ua/article-884019>

7. Остроухова Н. В. Бутенко Леонід Михайлович. Енциклопедія Сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. URL : <https://esu.com.ua/article-38274>

8. Остроухова Н. В. Інтерв'ю з головним хормейстером Одеської національної опери В. Й. Регрутом від 16.10.2022 р. Особистий архів автора.

9. Остроухова Н. В. Опері Миколи Лисенка на одеській сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 2 (15) 2012 рік. С. 95–101.

10. Остроухова Н. В. Французський театр мадам Емілії Келлер в Одесі. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 8–14.

11. Регрут Валерій Йосипович. URL : <https://odma.edu.ua/structure/regrut-valerij-josurovych/>

12. Родін Олександр, композитор і автор лібрето опери «Катерина». URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3569672-oleksandr-godin-kompozitor-i-avtor-libreto-operi-katerina.html>

13. Скорульська Р. Микола Лисенко. Дні і роки. Скорульська, М. Чуєва. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с. С. 418.

14. Хормейстер. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Хормейстер>

15. Черкашина-Губаренко М. Олександр Самойле розповів про масштабні плани оперного театру. 8 жовтня 2015, четвер. URL : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/shcho-sogodni-sluhayut-v-odesi>

16. Шпаковська Т. А. Кіосе Василь Васильович. Енциклопедія Сучасної України / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL : <https://esu.com.ua/article-6960>

REFERENCES

1. Varvartsev M. M. (1994). Pagani Giovanni. Italians in Ukraine (XIX century) : biographical vocabulary of the workers of culture. K. : Institute of the history of Ukraine NASU, 123.

2. Hamkalo I.D. (2007). Dyrhentske mystetstvo / Encyclopedia of Modern Ukraine / Editorial board: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskii, M. H. Zhelezniak [et al.] ; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. K. : The NASU institute of Encyclopedic Research. URL : <https://esu.com.ua/article-24362>

3. Hamkalo I. D. (2011). Cavallini Achilles (Achillii) Liudvigovych. Encyclopedia of Modern Ukraine / Editorial board: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskii, M. H. Zhelezniak [et al.] ; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. K. : The NASU institute of Encyclopaedic Research. URL : <https://esu.com.ua/article-11992.3>

4. Hamkalo I. D. (2023). Pokrovskiy Mykola Dmytrovych. Encyclopedia of Modern Ukraine / Editorial board. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. H. Zhelezniak [et al.] ; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. Kyiv : The NASU institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-880203>

5. Zagreetskii Dmitro Stanislavovich. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Загребський_Дмитро_Станіславович

6. Letychevska O. M. (2024). Pihrov Kostiantyn Kostiantynovych. Encyclopedia of Modern Ukraine / Eds. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. H. Zhelezniak [et al.] ; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. Kyiv : The NASU institute of Encyclopedic Research, URL : <https://esu.com.ua/article-884019>

7. Ostroukhova N. V. (2004). Butenko Leonid Mykhailovych. Encyclopedia of Modern Ukraine / Editorial board: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskii, M. H. Zhelezniak [et al.] ; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. K. : The NASU institute of Encyclopaedic Research. URL : <https://esu.com.ua/article-38274>

8. Ostroukhova N. V. (2022). The interview with the chief choirmaster of Odesa National Opera V. Y. Regrut dated. The personal archive of the author.

9. Ostroukhova N. V. (2012). Mykola Lysenko's Operas hybon the Odesa stage. Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine 2 (15), 95-101.

10. Ostroukhova N. V. (2015). French theatre of Madame Emily Keller in Odesa. Musichne mystetstvo I kultura. Naukovy visnik. Odesa: Astroptint. 21, 8–14. [in Ukrainian].

11. Regrut Valerij Iosypovych. URL : <https://odma.edu.ua/structure/regrut-valerij-iosypovych/>

12. Rodin Oleksandr, composer and author of libretto of the opera “Kateryna”. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3569672-oleksandr-rodin-kompozitor-i-avtor-libreto-operi-katerina.html>

13. Skorulska R. (2015). Mykola Lysenko. Days and years. Skorulska, M. Chuieva. Kyiv : Mus. Ukraine, 744, 418.

14. The choirmaster. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Хормейстер>

15. Cherkashina-Gubarenko M. (2015). Oleksand Samoylo was told about the large plans of the Opera House. URL : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/shcho-sogodni-sluhayut-v-odesi>

16. Shpakovska T. A. (2013). Kiose Vasyl Vasylovych. Encyclopedia of Modern Ukraine [Online] / Eds. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. H. Zhelezniak [et al.] ; National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. Kyiv : The NASU institute of Encyclopedic Research. URL : <https://esu.com.ua/article-6960>

УДК 783.28

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-2>**Галина Сергіївна Шпак**

ORCID: 0000-0001-8866-3236

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в. о. професора кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

galina.shpak425597@gmail.com**«СІМ СЛІВ СПАСИТЕЛЯ НА ХРЕСТІ» Й. ГАЙДНА:
ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних та виконавських особливостей ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна в контексті австрійської духовно-музичної традиції XVIII століття та ідей Просвітництва. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад історико-типологічного, герменевтичного, етимологічного, інтонаційного та жанрово-стилістичного підходів, що у сукупності дозволяють виявити інтонаційну, жанрово-стильову специфіку ораторіальної версії «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна та особливості її інтерпретації. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що дозволяє розглядати ораторію Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» у контексті не лише еволюційних шляхів австрійської культури і музики епохи Просвітництва, а й ролі в ній духовного християнського культуротворчого чинника. **Висновки.** Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» має оригінальну історію виникнення, позаяк її появі передували три однойменні інструментальні композиції – оркестрова, квартетна та клавірна. Ораторія являє собою зразок оригінального жанрового синтезу, в якому ознаки власне ораторії, при наявності зв'язків зі страсною церковною ритуалікою, вступають у взаємодію з традиціями австрійської *azione sacra*, німецького пасіону, церковної сонати, *Stabat Mater*. Звертання до теми смерті, що є провідною у страській тематиці цього твору, а також до апокаліптичної картини «землетрусу» після смерті Ісуса Христа, викликає аналогії з реквіємом. Водночас структурно-драматургічна специфіка аналізованого твору Й. Гайдна виявляє також перетин між ораторіальною типологією та сонатно-симфонічним циклом, позаяк практично всі частини «Семи слів...» написані в розвиненій сонатній формі. Позначені жанрові характеристики обумовили й інтонаційно-стильову специфіку музичної мови даної ораторії Й. Гайдна, сформовану на поєднанні, з одного боку, обиходної співацької практики та традицій барокової хорової музики (музично-риторичні прийоми,

протиставлення соло та tutti тощо), з іншого – в апелюванні до типу мелодики, показової для стилю віденського класицизму, до домінування гомофонно-гармонічного типу фактури та принципового уникнення розвинених поліфонічних побудов.

Ключові слова: «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна, австрійська музична культура епохи Просвітництва, ораторія, соната, церковна соната, реквієм, пасіон, *Stabat Mater*, сонатна форма, творчість Й. Гайдна, жанр, стиль, виконавство, інтерпретація.

Shpak Halyna Serhiivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Acting Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

«Seven Words of the Savior on the Cross» by J. Haydn: genre-intonational and performance aspects

The purpose of the work is to identify the poetic-intonational and performance features of J. Haydn's oratorio «Seven Words of the Savior on the Cross» in the context of the Austrian spiritual and musical tradition of the 18th century and the ideas of the Enlightenment. **The methodology of the work** has a complex nature and is based on a combination of the principles of historical-typological, hermeneutic, etymological, intonation, and genre-stylistic approaches, which together allow us to reveal the intonation, genre-stylistic specificity of the oratorio version of «Seven Words of the Savior on the Cross» by J. Haydn and its peculiarities its interpretation. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which allows considering J. Haydn's oratorio «Seven Words of the Savior on the Cross» in the context of not only the evolutionary paths of Austrian culture and music of the Enlightenment era, but also the role of the spiritual Christian culture-creating factor in it. **Conclusions.** J. Haydn's oratorio «Seven Words of the Savior on the Cross» has an original history, since its appearance was preceded by three instrumental compositions of the same name – orchestral, quartet and piano. The oratorio is an example of an original genre synthesis, in which the features of the oratorio itself, in the presence of connections with the passionate church ritual, interact with the traditions of the Austrian azione sacra, genre guidelines of the German passion, church sonata, *Stabat Mater*. The appeal to the theme of death, which is the leading theme of the passionate theme of this work, as well as to the apocalyptic picture of the «earthquake» after the death of Jesus Christ, evokes analogies with the requiem. At the same time, the structural and dramaturgical specificity of the analyzed work of J. Haydn also reveals an intersection between the oratorio typology and the sonata-symphonic cycle, since almost all parts of «Seven Words...» are written in a developed sonata form. The indicated genre characteristics determined the intonation and stylistic specificity of the musical language of this oratorio by J. Haydn, formed by the combination, on the one hand, of everyday singing practice and the traditions of baroque choral music (musical and rhetorical techniques, juxtaposition of solo and tutti, etc.), on the other – in an appeal to the type of melody indicative of the style of Viennese classicism, to the dominance of the homophonic-harmonic texture type and the principled avoidance of developed polyphonic constructions.

Key words: «*Seven Words of the Savior on the Cross*» by J. Haydn, Austrian musical culture of the Enlightenment, oratorio, sonata, church sonata, requiem, passion, Stabat Mater, sonata form, work of J. Haydn, genre, style, performance, interpretation.

Актуальність. Любомир Гузар в свій час зазначав: «Мистецтво, краса вдаряє в саме ество Людини, – те, що робить Людину Людиною, <...> вдаряє в якусь таку нотку, жилку в нашому естві, яка дзвенить віками...» [4]. Дійсно, мистецтво здатне рефлексувати на найсучасніші події, засвідчуючи свою спадковість і актуальність, органічно поєднуючи давні і сучасні течії, самодостатність яких в черговий раз засвідчує безмежну силу Сакрального світу і таланту митців, що покликані через своє мистецтво преображати і єднати серця людей всього світу. Яскравим прикладом такого духовного єднання минулого та сучасності виступає творчий спадок Й. Гайдна, що є однією з найвидатніших постатей західноєвропейської музичної культури XVIII століття. Його творчість отримала заслужене світове визнання головним чином у галузі інструментальної музики, пов'язаної з формуванням сонатно-симфонічного циклу та його жанровою сферою. Разом з тим, духовно-хорова спадщина композитора, зокрема, ораторіальна версія його композиції «Сім слів Спасителя на Хресті», що репрезентує зрілий період його творчості і відтворює релігійні шукання композитора в річці духовно-етичних настанов австрійського Просвітництва, поки не стала предметом детального мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу. Включення названої хорової версії цього твору Й. Гайдна в останні десятиліття до сучасного українського виконавського та учбового репертуару [див. про це детальніше: 2; 3; 4] також можна вважати ознакою жанрово-стильових та духовних уподобань і пріоритетів представників різноманітних хорових шкіл України, в тому числі й Одеської, сформованої на тлі духовно-етичних настанов творчо-виконавської діяльності К. Пігрова, що і зараз виступають питомим тлом для розвитку вітчизняного хорового мистецтва. Сказане й зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська бібліографія, присвячена творчості Й. Гайдна не є великою, проте вона охо-

плює практично всі її жанрові сфери – клавірні сонати [6], симфонії [10], меси [5], ораторії [7], оперна спадщина [1]. Особливий інтерес викликає колективна збірка українських авторів із серії «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» [8], частина якої безпосередньо присвячена спадщині Й. Гайдна та її сучасним духовно-естетичним оцінкам. Більш детальну інформацію надає зарубіжна бібліографія, в якій виділяються фундаментальні монографії-дослідження про життя та творчість композитора А. Dies [12], L. Finscher [13], К. та I. Geiringer [14], G. Griesinger [15], M. Huss [16], H. C. R. Landon [17; 18]. Окремі наукові розвідки С. J. Runestad [19] та R. Young [21] безпосередньо присвячені духовній хоровій музиці Й. Гайдна. Проте багатогранна діяльність та творчість фундатора віденської класичної школи, в тому числі в її спрямованості до відтворення духовно-релігійних настанов культури австрійського Просвітництва, і нині потребує подальших досліджень музикологічного та культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних та виконавських особливостей ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна в контексті австрійської духовно-музичної традиції XVIII століття та ідей Просвітництва. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад історико-типологічного, герменевтичного, етимологічного, інтонаційного та жанрово-стилістичного підходів, що у сукупності дозволяють виявити інтонаційну, жанрово-стильову специфіку ораторіальної версії «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна та особливості її інтерпретації. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що дозволяє розглядати ораторію Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» у контексті не лише еволюційних шляхів австрійської культури і музики епохи Просвітництва, а й ролі в ній духовного християнського культуротворчого чинника.

Виклад основного матеріалу. Жанрова картина музичної культури епохи Просвітництва відрізняється надзвичайним багатством і різноманітністю, виявляючи водночас якості «перехідності». Перша половина XVIII ст. відзначена в історії

західноєвропейської музичної культури як кульмінаційна точка у розвитку мистецтва поліфонії вільного стилю та її жанрової системи, що знайшло відображення у багатогранній творчості Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та їх сучасників. Водночас, середина та друга половина століття позначені в історії європейської музики як її «класичний етап», осяяний плідною діяльністю «віденських класиків». Їхня історична заслуга сконцентрована перш за все у зведенні на вищий ступінь музично-жанрової ієрархії інструментальних форм музичного мислення (симфонія, соната та ін.), наділених повнотою вираження людських емоцій, майстерністю композиції, що стала своєрідним еталоном для багатьох наступних поколінь музикантів.

Водночас більшість жанрів духовної хорової музики, в тому числі меса, реквієм, кантата, ораторія та їх аналоги, також займають дуже важливе місце в музично-культурному просторі епохи Просвітництва. Саме вони продовжують зберігати в цей час високий сенс культових жанрів, що концентрують у собі пафос етико-філософських, релігійних ідей, духовних образів, хоча й переосмислених світосприйняттям цього буремного часу. Тобто, не зважаючи на суттєвість змін у світосприйнятті цієї епохи, у її «картині світу» зберігалася значущість багатьох ідей, успадкованих від попереднього періоду, зокрема про духовно-функціональне призначення мистецтва. Сказане мало відношення і до сутнісного усвідомлення музики, яка в період панування просвітницького світогляду не забувала про своє сакральне коріння, що ґрунтувалося на тлі ідеї «священного мистецтва». Проте форми її вираження в цю епоху нерідко набували антропоцентрично-просвітницького характеру.

Актуальність зберігав загальний як для барокової, так і для класичної епохи принцип жанрової музичної диференціації, згідно з якою вищу сходинку займала саме духовна музика. Аналізуючи жанрові «ротації» цієї епохи, зміни її «центрів тяжіння», більшість дослідників зазначають пріоритетну роль саме церковних типологій, в той час як у творчо-виконавській практиці набагато більш вагомими стали жанри театральної та оркестрової музики, тобто музична драма і симфонія. Культова

музика, як і раніше, пов'язувалася з високим стилем і високими почуттями, узагальненими у понятті «пафос», що мав широке тлумачення, позначаючи не тільки бурхливу пристрасть піднесено-героїчного характеру, але й благоговійний молитовний стан, граничним проявом якого ставало урочисте вираження непохитної віри [див. про це детальніше: 7, с. 122].

Дане узагальнення повною мірою співвідносне з релігійними та духовно-етичними позиціями Й. Гайдна, що відтворені в багатьох його хорових композиціях, у тому числі й в ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті». Водночас названий твір фундатора віденської класичної школи засвідчив оригінальність перетинів культової хорової та сонатно-симфонічної інструментальної практики цієї епохи, позаяк більшість його розділів написані в сонатній формі (див. нижче). Зазначимо також, що ораторіальна спадщина композитора є однією з кульмінаційних точок в історії розвитку цього жанру, в якій духовні ідеї тісно пов'язані з етико-філософським, просвітницьким розумінням Бога, Природи, моралі, праці, що духовно перетворюють світ і людину.

Узагальнюючи численну бібліографію, присвячену засновнику віденської класичної школи, зазначимо, що гармонійне світовідчуття Й. Гайдна спиралося на прості та суворі етичні норми, сприйняті ним з дитинства, з того напівпатріархального сільського середовища, в якому він народився і виріс. Цінність праці (у тому числі і композиторської) як основи буття, відповідальне ставлення до того, що робиш, до себе самого, до життя, яке тобі відпущено, прагнення допомогти людям, зробити свій внесок у перетворення світу і людини, – всі ці поняття підкріплювалися свідомістю зв'язку людини з природою, що породила його, а також щиросердною вірою в мудрість божественного провидіння і в кінцеву справедливість світу. Зазначені настанови духовного та етико-естетичного буття Й. Гайдна надали можливість багатьом українським музикознавцям – авторам згадуваної вище збірки, присвяченій його творчості, визначити сутність його діяльності саме як «мистецтво оптимізму» [8].

Ця позиція узгоджується у творчості та світогляді Й. Гайдна не лише з ідеологією віку Розуму, а й із споконвічною традицією

культури австрійського Просвітництва XVIII ст. загалом, яку О. Михайлов визначив як здатність «читати ідеальне крізь непривабливу, сумбурну реальність дня», як «пафос перебування при істині, при красі» [цит. за: 9, с. 45].

Важливою та органічною складовою світобачення Й. Гайдна можна вважати його прихильність до християнства, що мала різноманітні прояви у його творчій біографії. Вона дається взнаки і в самооцінці їм свого таланту, який він ніколи не ставив в особисту заслугу, оскільки вважав його даром згори, Божим даром. Турбота про людей (але не про себе), милосердя, співчуття, розумне і, водночас, духовне прийняття всіх життєвих перипетій, щира віра в мудрість Божественного Провидіння і кінцеву справедливість світу, – все це і є одним із суттєвих проявів саме *християнського світогляду*, пов'язаного одночасно з просвітницькими позиціями та органічного як для природи самого Й. Гайдна, так і для всієї австрійської культури XVIII століття загалом.

Кожну нову партитуру він починав словами: «In Nomine Domini» («В ім'я Господнє») і закінчував словами: «Laus Deo» («Хвала Господу») або «Omnia ad maiorem Dei gloriam» («Все для більшої слави Господа Бога»). Ця заключна формула іноді розширювалася наступним додаванням: «Et Beatissimae Virginis Mariae» («...та Пресвятої Діви Марії») [див.: 15]. Зазначимо, що подібного роду пієтет до сакрального світу показовий і для поезики «Семи слів Спасителя на Хресті», безпосередньо зверненої до осмислення та втілення великопісної християнської ритуаліки та її інтонаційного «озвучення». Все це разом ставить ім'я Й. Гайдна в один ряд з видатними німецькими композиторами XVIII ст., зокрема, з Й. С. Бахом, який також використав аналогічні посвяти. Об'єднувало названих авторів і ставлення до справи свого життя, до свого таланту, який вони завжди оцінювали як Божий Дар, посланий згори. А сенс свого життя вбачали перш за все в кропіткій праці. Суттєва роль християнського чинника проявляється і в базовій ролі у його творчій біографії співочої богослужбової практики у віденському соборі Святого Стефана, що сприяла формуванню його виконавських та твор-

чих професійних навичок, а також послужила основою для створення безлічі духовних хорових композицій.

Підтвердженням і вражаючим підсумком діяльного життя Й. Гайдна стала епітафія на його могилі, складена його сучасниками, що повною мірою узагальнила узгодженість його життя і творчості в їх спрямованості до духовного перетворення людства: «Доктор Оксфорда, справедлива, побожна і лагідна людина, майстер, що вмів рятувати нас від турбот і утихомирювати наші душі». Цей вислів також був доповнений словами, які ще за життя часто повторював сам Й. Гайдн: «Я не помру, але житиму і віщатиму праці Господа» [цит. за: 7, с. 128].

Позначені духовно-релігійні настанови життя великого австрійського композитора знайшли відтворення й у його композиції «Сім слів Спасителя на Хресті». Їх текстову основу складає сім коротких фраз, які промовив Ісус Христос під час свого розп'яття. Світова християнська гомілетика свідчить про високий багатомістовий інтерес саме до цих сторінок євангельського оповідання, що приваблювали представників всіх конфесій, бо слова, сказані Христом після розп'яття під час його мученицької смерті, фактично узагальнюють сутність всього християнства як такого. Страждання, мучеництво поєднані в них з терпінням, всепрощенням та безмежною любов'ю до всього людства. Водночас останні слова Христа безпосередньо звернені і до найближчого його оточення, що були свідками його хресної муки. Це апостол Іоанн, Діва Марія, а також розп'яті разом з ним розбійники, і перш за все той, що духовно прозріває під час цих трагічних подій. Все це так чи інакше дає змогу трактувати (при певному ритуальному оформленні) ці слова в їх послідовному викладенні з жанром пасіона. Тому найчастіше «Сім слів...» з їх відповідними богословськими та літургічними коментарями звучать в християнських церквах світу саме в період страсного тижня.

Високий духовний смисл «Семи слів...» неодноразово був також предметом художньо-мистецького відтворення в європейській поезії, літературі, а також і в музичній творчості. Серед останніх зазвичай виділяють протестантську версію «Семи

слів Христа на Хресті» Г. Шютца, твори Дж. Перголезі (1730), К. Граупнера (1743). У XIX столітті на ці тексти та їх літературно-поетичну обробку було створено однойменні ораторії С. Меркаданте (1838), Н. А. Зінгареллі (1825), а також хорові композиції Ш. Гуно (1855), С. Франка (1859). XX століття у відтворенні цієї тематики «відгукнулося» органними творами Ш. Турнеміра (1935), А. Рідаута (1966), Р. Зехлін (1996). Новаційні підходи в інтонаційному тлумаченні «Семи слів...» демонструє опус С. Губайдуліної (1982), створений для віолончелі, баяна та струнних, а також епізод «Роз'яття» з рок-опери Т. Райса і Е. Л. Уеббера «Ісус Христос суперзірка». У XXI столітті інтерес до цієї теми та її темброво-інтонаційного відтворення демонструє композиція Т. Мюрайла (2010), в якій задіяно оркестр, хор та сучасні електронні інструменти, ораторія Даана Маннеке (2011) для камерного хору та композиція Пола Карра (2013) для мішаного хору та 4-х віолончелей, в той час як твір К. Лутена (2010) репрезентує квартетну «версію» тлумачення «Семи слів...».

Показово, що дана традиція, репрезентована перш за все твором Й. Гайдна, набула популярності не тільки в німецькомовному світі, але й в Україні, де протягом останніх десятиліть ствердилася практика виконання його різноманітних версій саме в період великого посту, позначивши сутність такого роду акції на рівні «духовно-мистецького проєкту» [див.: 4; 3].

Історія виникнення цього твору Й. Гайдна досить оригінальна та своєрідна. Трагічний сюжет останніх земних хвилин життя Ісуса втілено віденським композитором в музиці його однойменних творів чотирьох різножанрових сфер – в оркестровій, в квартеті, десяти фортепіанних сонатах та ораторії. Отже, названий твір існує в чотирьох варіантах: трьох інструментальних версіях (оркестровій, квартетній і фортепіанній) і у вокально-хоровій. Навіть в інструментальних варіантах композитор вписував в партитуру текст «Семи слів Ісуса» в латинському і німецькому варіантах.

Оркестрова версія «Семи слів» була задумана Й. Гайдном ще у 1785 році як відгук на замовлення цього твору священником

іспанського міста Кадіс. У процесі написання музики композитор дотримується традиції та ритуалу відправи п'ятничного богослужіння Великого посту. У передмові до видання партитури у 1801 році Й. Гайдн зазначає ті обрядові дії Страсної п'ятниці, якими він користувався при написанні твору «Сім слів Спасителя на Хресті»: «Опівдні всі двері замикали, вікна вже були завішені чорною тканиною і звучала музика. Піднявшись на кафедру, єпископ, після відповідного вступу, промовляв одне з семи останніх слів Ісуса і тлумачив його. Закінчивши, він спускався з кафедри <...> Паузу заповнювала музика. Потім єпископ знову піднімався на кафедру і знову покидав її, і щоразу по закінченні його гомілії звучав оркестр. Цьому дійству і повинна була відповідати моя композиція. Завдання написати і виконати поспіль сім *Adagio*, кожне з яких має тривати близько десяти хвилин, і при цьому не втомити слухача, виявилось не з легких, і я дуже скоро виявив, що не можу зв'язати себе запропонованим часом. Музика спочатку була без тексту і вона була надрукована у 1787 році. Тільки в більш пізній період мене змусили додати текст...» [20].

Пасіон «Сім слів Спасителя на Хресті» з латинським текстом вперше було виконано на страсному тижні у 1786 році в Кадісі в церкві Санта-Кеува і опубліковано в 1787 році. Згодом Гайдн переклав цю музику для струнного квартету, а потім і для фортепіано. В останньому випадку це був цикл повільних (за виключенням однієї частини) «сонат», відзначених оригінальним поєднанням класичного сонатного *allegro* з риторико-типологічними особливостями барочного інструменталізму попередніх епох, зокрема, з поетикою «церковної сонати». Таким чином, Й. Гайдну вдалося поєднати в своєму циклі класичні настанови віденського інструменталізму з культово-церковною генезою жанру сонати.

Зазначимо також, що оригінальна хорова версія «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна, при наявності зв'язків зі страсною церковною ритуалікою католицької церкви, увібрала в себе, крім типологічних ознак ораторії, традиції австрійської *azione sacra*, жанрові настанови німецького пасіону, церковної сонати (особливо, в інструментальних варіантах). У третьому «Слові»,

зверненому до Діви Марії, композитор опосередковано апелює також і до типології *Stabat Mater*.

Крім того відзначимо, що емоційний настрій твору, його медитативна зосередженість на останніх словах Ісуса Христа, промовлених підчас його мученицької смерті, співставної із спокутуванням всього людства, викликає також аналогії з реквіємом. В цьому плані задум «Семи слів...», не дивлячись на офіційне замовлення на створення цієї композиції, що прийшло ззовні, виявився органічно вписаним і в австрійське світовідчуття XVIII століття, в межах якого образ смерті та пов'язана з ним ритуаліка були досить популярними. Позначені настанови співвідносні і з задумом «Семи слів...» Й. Гайдна, де мученицька смерть Ісуса Христа, переживання та духовне усвідомлення його останніх слів, концентрували в собі сутність християнства як такого, єднаючи тим самим людство у його прагненні до преображення.

Ораторіальна версія «Семи слів Спасителя на Хресті» складається з семи хорових номерів та двох оркестрових інтродукцій. Останні визначають розділення циклу на дві частини. *Інтродукція* до першого розділу ораторії, що об'єднує чотири хорових номери, є інструментальний вступом та загальною характеристикою місця дії твору – Голгофи. Вона написана в сонатній формі, основною тональністю яко є *d-moll*, що в умовах *Maestoso Adagio* традиційно асоціюється в епоху Й. Гайдна з образами смерті.

Наступний номер (власне «*Перше слово*»), іменованій як «соната», відкривається хоровим речитативом, що проголошує перші із семи слів Ісуса Христа: «*Отче, відпусти їм, бо не знають, що чинять...*». Слід зазначити, що всі речитативні вступи до вокально-хорових частин мелодійно та ритмічно мінімалізовані, оскільки базуються на хоровій псалмодії духовного тексту-основи «першого слова». Завдяки такому рішення Й. Гайдн зосереджує увагу слухачів саме на *словах* Ісуса Христа, виділяє їх на початку практично кожної «сонати», як головну її думку. В той же час ці хорові речитативи фактично відтворюють практику культової псалмодії як найважливішої складової церков-

но-співацького мистецтва, з якою композитор був добре знайомий ще з дитячих років.

Провідна ідея цієї «сонати», зосереджена на образі молитви про прощення заблудних, якій Й. Гайдн надає піднесено урочистий та просвітлений характер, що визначено синтезом виразних можливостей Largo, діатоніки B-dur. Піднесена лірика цієї частини також доповнюється досить активним використанням прийому протиставлень ансамблевих соло та хорових tutti, що виявляють також барочну генезу «Семи слів...» Й. Гайдна.

Третя «соната» (Grave e Cantabile, до мінор) – *«Істинно кажу тобі, нині ж будеш зі Мною в раю...»*, побудована на віршах Євангелія від Луки XXIII, 43 та Псалмі LI, орієнтована на символічне відтворення дива преображення розважливого розбійника. Така смислова спрямованість аналізованої «сонати» обумовлює також особливості трактування в ній сонатної форми, що зосереджена на поступовому русі від похмурого c-moll та спорідненої з ним бемольної тональної сфери до просвітленого C-dur, тобто від пітьми сумлінь до світла духовного преображення.

Четверта «соната» (Grave, E-dur) – *«Жінко, ось син твій», «(до учня)...Ось матір твою...»*: Євангеліє від Іоанна. XIX. 26, 27; Євангеліє від Луки. XXIII. 27, 28 та Книга пророка Йоїла. II. 12, 13. Ця частина опосередковано зосереджена на образі Діви Марії. Показовою в цьому плані є й її провідна тональність, що безпосередньо передбачає її тлумачення як втілення ідеалу (в тому числі й жіночого) у творчості композиторів початку XIX століття. Головна тема цієї сонатної частини – благальна, складається з коротких мотивів, які виконуються по черзі солістичними голосами та tutti, що створює ілюзію перегукування, а також виразний фактурний прийом, співвідносний з хоровою музикою доби бароко. Показовим є й використання в оркестровій партії інтонаційно-риторичних фігур хреста та Circulatio, символіка яких безпосередньо пов'язана із сакральним світом (Богом).

П'ята «соната» (Largo, f-moll) – *«Боже мій, Боже мій! Нащо мене Ти покинув?»*: Євангеліє від Матвія. XXVII. 46; Псалом XXII. 1, 11, 7 – одна з найбільш трагічних в ораторії

Й. Гайдна. Після хорového акапельного вступу звучить трагічна, патетична мелодія, яка має досить драматичний розвиток. Також слід відмітити наявність інтонацій «схлипування» (уривчасті малі секунди) та емоційну схвильованість невеликих сполучних епізодів, у яких мелодію виконує лише струнна група.

Шоста «соната» – оркестрове інтермеццо (Largo e Cantabile, a-moll), що відкриває другий розділ «Семи слів...». Ця частина має зосереджений, похмурий характер. Музика узагальнює настрої попередніх розділів, а також передбачає наступні найбільш скорботні і трагічні частини євангельського оповідання, безпосередньо звернені до мученицької смерті Христа, в тому числі й виразний комплекс *Сьомої «сонати»* (Largo, A-dur) «... *Спраглий я!*»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 28; Одкровення Іоанна Богослова. XIX. 15; Псалом LXIX. 21. 22.

Восьма «соната» (Lento, g-moll – G-dur) – «*Звершилось!*»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 30; Євангеліє від Іоанна. VI. 38; Псалом XL. 7; Послання до євреїв. X. 7; Євангеліє від Іоанна. XVII. 4, 13. Ця сонатна композиція, за аналогією з попередніми частинами циклу виявляє послідовний рух від мінору (тональності, пов'язаної з риторикою lamento) до однойменного мажору як знаку просвітлення, що виявляє також означені раніше позитивно-оптимістичні позиції австрійського Просвітництва по відношенню до смерті.

Зазначена духовно-сміслова спрямованість показова і для *Дев'ятої «сонати»* (Largo, Es-dur) «*Отче, у твої руки віддаю духа мого!*»: Євангеліє від Луки. XXIII. 46, Псалом XXXI. 5, Перше послання Іоанна. III. 16, Послання до євреїв. II. 9, Ісаїя LIII. 12, Перше послання до Солунян. V. 10, Псалом XXXI. 5. Частина за характером піднесена та урочиста. Початок та кінець цієї складової ораторіального циклу обрамляє «золотий хід валторн». Зазначені характеристики цього тематичного матеріалу та його інтонаційного «наповнення», співвідносного із сакральною тематикою, пов'язані перш за все зі стародавньою традицією так званих «хубертових мес», в яких саме валторна з її натуральним строем, де домінував згадуваний «золотий хід», була провідним богослужбовим інструментом під час відправи,

пов'язаної з агіографічною фігурою св. Хуберта – покровителя мисливців. Такого роду богослужіння були вельми розповсюджені і в Австрії, і в Німеччині. Вони виникли ще на початку II тисячоліття н. е. і збереглися до нашого часу [див. про це детальніше: 11, с. 134].

Нарешті *Десята соната «Землетрус»* (Presto e con tutta la forza, c-moll) – фінальна, найбільш диманічна частина твору, написана та текст Карла Вільгельма Рамлера, якій використав: Євангеліє від Матвія. XXVII. 51; Євангеліє від Луки. XXIII. 45; Євангеліє від Матвія. XXVII. 52 Євангеліє від Матвія. XXVII; Послання до євреїв. XII. 26. Гострі стакато та тірати струнних, яскраві та гучні «вигуки» мідних духових у поєднанні з чіткими ударами литавр створюють образ світової катастрофи, викликаної мученицькою смертю Христа. Саме цей зміст втілює ця єдина рухлива та максимально енергійна в цьому циклі «сонат» частина, що певною мірою має аналогії з апокаліптичним катастрофами та розділами «Dies irae» в латинському реквіємі.

Наведений огляд структурної та жанрово-інтонаційної специфіки «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна також підіймає питання про особливості інтерпретації цього твору перш за все в її хоровому варіанті. Провідним завданням у виконанні цього твору, на наш погляд, є, по-перше, усвідомлення його жанрового синкретизму, що передбачає вільне «входження» в типологію ораторії, реквієму, пасіону, *Stabat Mater*, церковної сонати тощо. По-друге, стильові параметри цієї композиції потребують навичок органічного співставлення-взаємодії барокової та віденсько-класичної «мов» вираження. Нарешті, найбільш складним завданням в інтерпретації цього твору постає співвідношення культової виконавської практики у псалмодійних хорових розділах практично всіх «сонат» і власне композиторського тексту Й. Гайдна у відтворенні глибинного змісту біблійних «Семи слів...». Останнє пояснює органічність звертання до цього твору композитора й представників Одеської хорової школи, духовно-естетичні та етичні настанови якої були сформовані на тлі диригентсько-регентської діяльності К. Пігрова.

Висновки. Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» має оригінальну історію виникнення, позаяк її появі передували три однойменні інструментальні композиції – оркестрова, квартетна та клавірна. Ораторія являє собою зразок оригінального жанрового синтезу, в якому ознаки власне ораторії, при наявності зв'язків зі страсною церковною ритуалікою, вступають у взаємодію з традиціями австрійської *azione sacra*, жанровими настановами німецького пасіону, церковної сонати, *Stabat Mater*. Звертання до теми смерті, що є провідною у страсній тематиці цього твору, а також до апокаліптичної картини «землетрусу» після смерті Ісуса Христа, викликає аналогії з реквіємом. Водночас структурно-драматургічна специфіка аналізованого твору Й. Гайдна виявляє також перетин між ораторіальною типологією та сонатно-симфонічним циклом, позаяк практично всі частини «Семи слів...» написані в розвиненій сонатній формі. Позначені жанрові характеристики обумовили й інтонаційно-стильову специфіку музичної мови даної ораторії Й. Гайдна, сформовану на поєднанні, з одного боку, обиходної співацької практики та традицій барокової хорової музики (звертання автора до музично-риторичних прийомів, протиставлень соло та tutti тощо), з іншого – в апелюванні до типу мелодики, показової для стилю віденського класицизму, до домінування гомофонно-гармонічного типу фактури та принципового уникнення розвинених поліфонічних побудов.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бачинська Ю. Геній та міф в оперному баченні Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Вип. 27: Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Тимченко, 2009. С. 123–129.
2. Блошук Олег. Сім слів Спасителя на Хресті. URL: <https://slovovchite.lyu.org/author/bloschuk/sim-sliv-spasytelya/> (дата звернення: 27.07.2024).
3. Граб У. Сім останніх слів Ісуса на Хресті. URL: <https://lnma.edu.ua/sim-ostannih-sliv-Isusa-na-khresti/> (дата звернення: 22.07.2024).
4. Дика Н. Проект «Йозеф Гайдн. Сім слів Ісуса на Хресті»: ретроспектива і сьогодення. URL: <https://lnna.edu.ua/проект-йозеф-гайдн-сім-останніх-слів/> (дата звернення: 18.07.2024).
5. Єфіменко А. Г. Пізні mesi Йозефа Гайдна: стан і аспекти вивчення. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2013. № 1. С. 10–20.

6. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1998. 17 с.

7. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.

8. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Вип. 27: Й. Гайдн — І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: Тимченко, 2009. 298 с.

9. Татарнікова А. А. Світогляд А. Брукнера в річищі духовно-стильових настанов австрійської культури XIX століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 28. Книга 2. С. 45–59.

10. Трофімов А. Стильові особливості ранніх симфоній Й. Гайдна. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 4. С. 153–158.

11. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва: дис. ... доктора філософії: 025 — музичне мистецтво / Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. Старобільськ, 2021. 257 с.

12. Dies Albert Christoph. Biographical Accounts of Joseph Haydn. Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1963. 275 с.

13. Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verl., 2002. 558 s.

14. Geiringer Karl and Irene Geiringer. Haydn: A Creative Life in Music (3rd ed.). Berkley: University of California Press, 1982. 408 с.

15. Griesinger G. A. “Eben komme ich von Haydn...”. Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Hrdtel 1799–1819 [Herausgegeben und kommentiert von Otto Biba]. Zürich: Atlantis, 1987. 281 S.

16. Huss M. Joseph Haydn. Eisenstadt: Mosaik Burgenland, 1984. 400 s.

17. Landon H. C. R. Haydn in England 1791–1795. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.], London: Thames and Hudson, 1976. Vol. 3. 640 p.

18. Landon H. C. R. Haydn: The early years 1732–1765. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.]. London : Thames and Hudson, 1994. Vol. 1. 655 p.

19. Runestad C. J. The Masses of Joseph Haydn. Champaign: University of Illinois at Urbana, 1970/1971. 604 p.

20. The Seven Last Words of Christ (Haydn). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_\(Haydn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_(Haydn)) (дата звернення: 21.10.2022 р.).

21. Young R. Echoes from Calvary: Meditations on Franz Josef Haydn's The Seven Last Words of Christ. Rowman and Littlefield Publishers, 2005. 256 p.

REFERENCES

1. Bachyns'ka, YU. (2009). Genius and myth in J. Haydn's opera vision. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyku osvity: zb. nauk. pr. Vyp. 27: Y. Haydn — I. Kotlyarevs'kyu: mystetstvo optymizmu / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotlyarevs'koho; red.-uporyad. L. V. Rusakova. Kharkiv: Tymchenko [in Ukrainian].

2. Bloschchuk, Oleh (2024). Seven words of the Savior on the Cross. URL: <https://slovovchitelyu.org/author/bloschuk/sim-sliv-spasytelya/>
3. Hrab, U. (2024). The seven last words of Jesus on the Cross. URL: <https://lnna.edu.ua/cim-ostannih-sliv-Iyusa-na-hresti/>
4. Dyka, N. (2024). The project «Joseph Haydn. Seven words of Jesus on the Cross»: retrospect and present. URL: <https://lnna.edu.ua/proekt-yozef-ghaydn-sim-ostannih-sliv/>
5. Yefimenko, A. G. (2013). Joseph Haydn's Late Masses: Status and Aspects of Study. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 1, 10–20 [in Ukrainian].
6. Lomonosova, N. (1998). Haydn's early sonatas and problems of their editorial interpretation. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Kyiv's'ka derzhavna konservatoriya imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
7. Muravs'ka, O. V. (2010). Essays on the history of foreign musical culture. Odessa: Drukars'kyi dim [in Ukrainian].
8. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: coll. of science Ave. Issue 27: J. Haydn – I. Kotlyarevskiy: the art of optimism / Khark. state University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy ; editor-in-chief L. V. Rusakova (2009). Kharkiv : Tymchenko [in Ukrainian].
9. Tatarnikova, A. A. (2019). A. Bruckner's worldview in the stream of spiritual and stylistic guidelines of Austrian culture of the 19th century. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 28, 45–59 [in Ukrainian].
10. Trofimov, A. (2019). Stylistic features of J. Haydn's early symphonies. *Visnyk NAKKKiM*. 4, 153–158 [in Ukrainian].
11. Churikov, YE. S. (2021). The evolution of performing technique in the context of the development of horn art. Extended abstract of candidate's thesis. Starobilsk: Luhans'kyi natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
12. Dies, Albert Christoph (1963). *Biographical Accounts of Joseph Haydn*. Milwaukee: University of Wisconsin Press [in English].
13. Finscher, L. (2002). *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber : Laaber-Verl [in German].
14. Geiringer, Karl and Irene Geiringer (1982). *Haydn: A Creative Life in Music* (3rd ed.). Berkley: University of California Press [in English].
15. Griesinger, G. A. (1987). “Eben komme ich von Haydn...”. *Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Hirtel 1799–1819* [Herausgegeben und kommentiert von Otto Biba]. Zürich : Atlantis [in German].
16. Huss, M. (1984) *Joseph Haydn*. Eisenstadt: Mosaik Burgenland [in German].
17. Landon, H. C. R. (1976). *Haydn in England 1791-1795*. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.], London: Thames and Hudson. Vol. 3 [in English].
18. Landon, H. C. R. (1994) *Haydn: The early years 1732–1765*. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.]. London : Thames and Hudson, Vol. 1 [in English].
19. Runestad C. J. (1970/1971) *The Masses of Joseph Haydn*. Champaign: University of Illinois at Urbana [in English].

20. The Seven Last Words of Christ (Haydn). (2022). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_\(Haydn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_(Haydn)).

21. Young, R. (2005). *Echoes from Calvary: Meditations on Franz Josef Haydn's The Seven Last Words of Christ*. Rowman and Littlefield Publishers [in English].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-3>*Анастасія Павлівна Муляр**ORCID: 0000-0003-4567-9064**аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anastasia9774655087@gmail.com*

АКТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ Л. БЕТХОВЕНА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТА МУЗИКОЗНАВЧІ ПЕРСПЕКТИВИ

Мета даної статті постає в переосмисленні класичних творів через призму сучасних підходів до виконання, творчих технологій і культурних змін. Доцільність дослідження визначається також тим, що в умовах сучасного глобалізованого культурного простору піаністи та дослідники мають унікальну можливість ідентифікувати нові виконавські стратегії, які відповідають зміненим естетичним і технічним вимогам. *Методологія* роботи зумовлюється єдністю жанрово-стильового та праксеологічного підходів, запроваджуються особистісно-діяльнісний ракурс вивчення піанізму та інформаційно-комунікативний підхід. *Наукова новизна* статті визначається музикознавчим осмисленням змін у виконавських практиках, зокрема через призму робіт видатних музикознавців, таких як Чарльз Розен, Річард Тарускін та Альфред Брендель, котрі дозволяють виявляти відмінності та характерні риси сучасних інтерпретацій, реконструкції сприйняття та діяння класичної музики. Сучасні інтерпретації варіацій Людвіга ван Бетховена є яскравим прикладом того, як музика може зберігати свою актуальність і водночас трансформуватися під впливом нових культурних, технологічних та методологічних умов, а виконання Бетховена сьогодні постає сферою реалізації найрізноманітніших інтерпретаційних підходів, кожен з яких має свою логіку і виправданість. *Висновки.* Класичні твори Бетховена продовжують бути важливими не лише як частина історичної спадщини, але й як об'єкти сучасного музичного аналізу та виконавської діяльності. В умовах глобалізації та технологічного прогресу новітні методи дослідження і виконання надають нові можливості для інтерпретації і переосмислення класичних творів. Інтерпретаційний плюралізм, характерний для сучасної музичної культури у цілому, дозволяє по-новому почути та відчуту музику Бетховена, відкриваючи нові грані його творчості, водночас підтверджуючи її вічну значущість.

Ключові слова: варіації Л. Бетховена, сучасні інтерпретації, виконавські практики, історично інформоване виконавство (hip), нові технології в музиці, естетика і техніка, інновації в музичному виконанні, ритміка і фразування, піаністична майстерність, інтерпретаційний плюралізм.

Muliar Anastasiia Pavlovna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Current approaches to performance interpretations of L. Beethoven's variation cycles: a comparative analysis and musicological perspectives

*The aim of this article is to rethink classical works through the lens of modern approaches to performance, creative technologies, and cultural changes. The relevance of this research is also determined by the fact that in today's globalized cultural space, pianists and researchers have a unique opportunity to identify new performance strategies that meet the changed aesthetic and technical requirements. The methodology of this work is shaped by the unity of genre-stylistic and praxeological approaches, introducing a personal-activity perspective on the study of pianism and an information-communicative approach. The scientific novelty of the article is defined by the musicological interpretation of changes in performance practices, particularly through the works of prominent musicologists such as Charles Rosen, Richard Taruskin, and Alfred Brendel, which allow for the identification of differences and characteristic features of contemporary interpretations, as well as the reconstruction of perceptions and actions in classical music. Modern interpretations of Ludwig van Beethoven's variations are a vivid example of how music can maintain its relevance while simultaneously transforming under the influence of new cultural, technological, and methodological conditions. Beethoven's performance today represents a realm of diverse interpretive approaches, each with its own logic and justification. **Conclusions:** Beethoven's classical works continue to be significant not only as part of historical heritage but also as subjects of contemporary musical analysis and performance activity. In the context of globalization and technological progress, new methods of research and performance provide new opportunities for interpretation and rethinking of classical works. The interpretative pluralism characteristic of modern musical culture as a whole allows Beethoven's music to be heard and felt in new ways, revealing new facets of his creativity while reaffirming its eternal significance.*

Key words: *Beethoven's variations, modern interpretations, performance practices, historically informed performance (HIP), new technologies in music, aesthetics and technique, innovations in musical performance, rhythm and phrasing, pianistic mastery, interpretive pluralism.*

Людвіг ван Бетховен, один із найвеличніших композиторів класичної епохи, залишив яскравий слід в історії музики. Його сонати та варіації є фундаментальними творами, які впродовж століть викликали інтерес виконавців та теоретиків. У XXI столітті, на тлі новітніх методологічних підходів, технологічних інновацій та зміненого культурного контексту, ці твори отримують нові інтерпретації, що пропонують різноманітні перспективи

та демонструють широке розмаїття виконавських практик. **Актуальність теми статті** зумовлюється важливістю переосмислення класичних творів через призму сучасних підходів до виконання, творчих технологій і культурних змін. Доцільність дослідження визначається також тим, що в умовах сучасного глобалізованого культурного простору піаністи та дослідники мають унікальну можливість ідентифікувати нові виконавські стратегії, які відповідають зміненим естетичним і технічним вимогам.

Сьогодні доступність новітніх технологій дозволяє не лише записувати і аналізувати виконання з раніше недосяжною точністю, але й вивчати виконання в контексті історичних записів, доступних для всіх. Наприклад, розвиток цифрових платформ дозволяє порівнювати інтерпретації піаністів різних епох, зокрема Гленна Гульда чи Марти Аргеріх, із сучасними виконаннями. Це сприяє глибшому розумінню еволюції виконавської майстерності та розширенню концепційних здатностей сучасних інтерпретацій.

Зокрема, у XXI столітті змінились підходи до риторики виконання та індивідуального підходу до музичної фрази. Інтерпретації більше не зводяться лише до відтворення нотного тексту; піаністи намагаються передати свою особисту рефлексію стосовно обраного твору, що збагачує та змінює сприйняття класичної спадщини.

Розгляд інтерпретацій творів Людвіга ван Бетховена, зокрема 32-х і 33-х варіацій, в контексті виконавських здобутків XXI століття відкриває широкі можливості для аналізу впливу сучасних естетичних і технічних підходів на виконавське мистецтво. Виконавці сьогодні не лише відтворюють ноти, а й використовують свої індивідуальні стилі, залучають відчуття ритму і фразування, що розширює межі традиційного сприйняття музики Бетховена. У цій статті ми розглянемо ці процеси, спираючись на праці провідних музикознавців і аналізуючи їх вплив на сучасне виконавське мистецтво. **Головною метою статті** є визначення актуальних підходів до вивчення інтерпретативних особливостей найбільш визначних варіаційних циклів Л. Бетховена.

Розглядаючи «32 варіації для фортепіано», неможливо оминути увагою естетичний та структурний аналіз цього твору. Варіації Бетховена втілюють складну взаємодію тематичного матеріалу і формотворчих принципів, котра відображає складність його композиторського мислення. На думку Чарльза Розена, «варіації, як форма, в руках Бетховена, перетворюються на лабораторію ідей» [1, с. 96], де кожен новий музичний елемент стає полем для експериментів з тематичним розвитком. Ця теза має значний резонанс у сучасних дослідженнях, які зосереджені на структурному аналізі бетховенських варіацій.

Цей твір один з найяскравіших прикладів бетховенської варіаційної форми, був написаний у 1806 році, вирізняється драматизмом, віртуозністю та структурною складністю. У ньому Бетховен виявляє межі традиційної варіаційної форми, демонструючи як свою технічну майстерність, так і глибоке відчуття музичного розвитку.

Твір починається з короткої, але виразної теми в до мінорі, що складається всього з восьми тактів. Тема має чіткий ритмічний малюнок, заснований на низхідних хроматичних лініях, відзначається яскравим контрастом між акордовими та мелодичними елементами. Бетховен вже в темі закладає фундамент для драматичної та структурної різноманітності наступних варіацій.

Перші вісім варіацій підпорядковані принципу збільшення складності. Початкова варіація (варіація 1) зберігає форму і гармонію теми, додаючи до неї енергійний рух шістьнадцятими тривалостями, що робить її більш насиченою ритмічно. Варіації 2 і 3 вводять нові текстурні елементи, такі як тріолі та синкоповані ритми, які створюють відчуття прискорення та наростаючої інтенсивності. До четвертої варіації Бетховен використовує більш щільну акордову фактуру, підкреслюючи міць і драматизм музичного змісту. Варіації 7 і 8 продовжують розвиток, поступово ускладнюючи гармонію та збільшуючи технічні вимоги до виконавця.

Група варіацій від 9-ї до 16-ї демонструє подальший розвиток теми через різні текстури та ритми. Варіація 9 відзначається м'яким і ліричним характером, з більш спокійною та виразною мелодією, що створює контраст з попередніми, більш енергійними варіаціями.

Варіації 10 і 11 повертають динаміку і ритмічне напруження, використовуючи синкопи та складні ритмічні фігури. Варіація 13 дивує своїм канонічним викладом: Бетховен застосовує контрапунктичні прийоми, створюючи відчуття поліфонічної тканини. Варіації 15 і 16 демонструють поступове посилення ритмічної та текстурної складності, готуючи слухача до наступного етапу варіаційного циклу.

Варіації 17–24 виявляють власну лінію розвитку, у якій варіація 17 представляє собою драматичну кульмінацію, характеризується насиченою хроматикою та потужними акордами. Ця варіація особливо цікава з точки зору інтерпретації, оскільки піаністи можуть акцентувати її експресивні можливості, підкреслюючи її похмуру та трагічну атмосферу.

Варіації групи 19–20 продовжують розвивати драматичну лінію, використовуючи складні ритмічні та гармонічні рішення. Варіація 21, на відміну від попередніх, вводить більш спокійний і ліричний характер, нагадуючи про початок циклу і створюючи контраст для наступних варіацій.

Фінальна група варіацій, від 25-ї до 32-ї, представляє собою кульмінацію всього циклу. Варіація 25 вводить інтенсивний і швидкий пасаж, що викликає напруження та динамізацію музичного матеріалу. Варіації 26 і 27 включають у себе елементи фуги та поліфонії, чим ще раз підкреслюють технічну складність твору. Варіація 29 виділяється своїм маршовим ритмом, що надає їй особливої урочистості. Варіація 32 завершує цикл потужним і драматичним фіналом, у якому Бетховен з'єднує всі попередні елементи в єдине ціле.

Інтерпретації бетховенських варіацій зазнали суттєвих змін протягом останніх десятиліть, що пов'язано з розвитком різних виконавських шкіл та появою нових підходів до виконання класичної музики. У XXI столітті виконавці стикаються з численними викликами, пов'язаними з необхідністю знайти баланс між історичною автентичністю та особистою інтерпретаційною свободою.

Одним з провідних напрямів сучасної виконавської практики є історично інформоване виконання (HIP), яке набуло популярності завдяки роботам таких музикознавців, як Річард Тарускін.

Використання інструментів, що відповідають епосі Бетховена, а також відновлення автентичних виконавських традицій стало важливою складовою цього підходу [2]. Тим не менш, багато сучасних піаністів, як Ігор Левіт, все ж звертаються до традиційного роаяля, інтерпретуючи Бетховена крізь призму сучасних музичних уподобань та індивідуальних стилістичних характеристик.

Окремо слід згадати про роль темпу в інтерпретації «32 варіацій». Темп, як виконавський параметр, має величезне значення для структурування музичного матеріалу та формування загального наративу твору. Так, наприклад, Ігор Левіт віддає перевагу поміркованим темпам, що дозволяє краще підкреслити драматичні контрасти між варіаціями, тоді як Данііл Трифонов вдається до більш динамічного та експресивного темпового рішення, що надає твору особливої енергійності та напруги.

Сучасний розвиток технологій суттєво змінив підходи до виконавського мистецтва. Виконавці мають можливість використовувати сучасні цифрові інструменти для аналізу власних виступів, що дозволяє досягати високого рівня точності та деталізації у виконанні. Це стосується як аудіо-, так і відеозаписів, які стають об'єктами ретельного дослідження з боку виконавців.

У сучасній виконавській практиці важливу роль придбає феномен *інтерпретаційного плюралізму*, який полягає у співіснуванні різних виконавських підходів до одного й того самого твору.

Цей феномен стає однією з ключових ознак творчого підходу до музики. Саме поняття плюралізму відображає багатогранність можливих трактувань одного й того ж твору, коли виконавці, маючи доступ до різних стилістичних, історичних та технічних підходів, створюють індивідуальні інтерпретації, які можуть кардинально відрізнитися одна від одної. Такий підхід відображає не лише технічний рівень виконавця, але й його особисте бачення музичного тексту, здатність передавати унікальну емоційну й інтелектуальну взаємодію з твором.

Інтерпретаційний плюралізм, особливо в контексті творів Бетховена, таких як 32 та 33 варіації, демонструє, як один і той

самий текст може розкритися через різні призми – від історично інформованого виконання до більш сучасних, інноваційних підходів. Наприклад, у XXI столітті піаністи мають можливість обирати між автентичними інструментами епохи Бетховена або сучасними концертними роялями, кожен з яких пропонує інше, своєрідне, звучання і різноманітні засоби виразності. Таким чином, варіативність інструментарію також впливає на інтерпретацію твору.

Багатогранність підходів також пов'язана з тим, що сучасні виконавці можуть спиратися на музикознавчі дослідження, що змінюють розуміння оригінального задуму композитора. Як зазначає Альфред Брендель, «виконавець повинен не лише технічно відтворювати ноти, а й відчувати внутрішню логіку твору, його драматургію» [3, с. 38]. Це означає, що кожен музикант, маючи власне розуміння форми, ритму, темпу, артикуляції та динаміки, здатен надавати нового життя класичному тексту, відкриваючи слухачам нові аспекти відомої та досить звичної музики.

З іншого боку, сучасні технології, зокрема доступ до записів різних інтерпретацій, також відіграють важливу роль у формуванні виконавської практики. Музиканти мають змогу вивчати і порівнювати інтерпретації великих піаністів минулого, таких як Вільгельм Кемпф, Артур Рубінштейн або Glenn Gould, і на основі цього створювати власні трактування. Це створює нову реальність, у якій кожен виконавець є учасником діалогу між традицією та інновацією, що робить виконавський плюралізм невід'ємною частиною сучасної музичної культури.

Ця тенденція особливо яскраво проявляється у випадку з творами Бетховена, зокрема його «32 варіаціями для фортепіано» [6, 7].

Ігор Левіт і Данііл Трифонов підходять до цього твору з особливою увагою до його архітектоніки, прагнучи відобразити діалектичну напруженість між стабільністю теми та динамічністю її варіаційного розвитку. Їхні інтерпретації відображають глибоке розуміння внутрішньої логіки твору, що є характерним для сучасного підходу до виконання Бетховена, який, на думку Альфреда Бренделя, передбачає «аналіз не лише звукової поверхні,

але й підкреслення логічних зв'язків між окремими частинами твору» [4, с. 74].

Ігор Левіт відомий своєю увагою до деталей та глибоким аналітичним підходом до виконання творів Бетховена. У його інтерпретації «32 варіацій» можна почути чітке структурне розуміння кожної частини твору. Левіт акцентує увагу на контрастах між варіаціями, виділяючи драматичні моменти за допомогою тонких динамічних нюансів та ретельно продуманого фразування. Його виконання вирізняється ясністю та прозорістю звучання, що дозволяє слухачеві повністю зануритися у складну текстуру твору.

Данііл Трифонов надає «32 варіаціям» особливої експресивності та емоційної насиченості. Його інтерпретація відзначається інтенсивністю та енергією, особливо в тих частинах, де Бетховен використовує складні ритми та текстури.

Мюррей Перехія відомий своїм елегантним та витонченим стилем виконання. У його інтерпретації «32 варіацій» чутно ретельне опрацювання кожного нюансу, кожна фраза відрізняється ясністю та витонченістю. Перехія акцентує увагу на музичних лініях, створюючи відчуття цілісності та гармонії. Його підхід відрізняється особливою увагою до мелодійних елементів і логічних зв'язків між різними варіаціями, що робить його інтерпретацію особливо виразною і зв'язною.

Андраш Шифф, який відомий своїми глибокими інтерпретаціями творів Бетховена, у своїй версії «32 варіацій» підкреслює архітектурну структуру твору. Він ретельно вибудовує кожен варіацію, створюючи відчуття поступового розвитку та наростання музичного матеріалу. Шифф акцентує увагу на поліфонічних і контрапунктичних елементах, що надає його виконанню інтелектуальну глибину та структурну цілісність.

Інтерпретації Ігоря Левіта, Мюррея Перехії та Данііла Трифопова демонструють різні підходи до виконання цього твору, кожен з яких має свою унікальну логіку та естетику. Якщо Левіт підкреслює драматичність і контрастність варіацій, то Перехія зосереджується на витонченості та елегантності, а Трифонов акцентує увагу на динамічності та експресивності фортепіанного звучання. Такий інтерпретаційний плюралізм, на думку

Альфреда Бренделя, є природним наслідком розвитку сучасної виконавської культури, яка прагне до різноманітності та індивідуалізації підходів до виконання класичних творів.

«32 варіації для фортепіано» Бетховена – це не просто технічно складний твір, але й глибокий музичний текст, який відкриває багато можливостей для інтерпретації. Сучасні піаністи, такі як Ігор Левіт, Данііл Трифонов, Мюррей Перехія та Андраш Шифф, пропонують різноманітні підходи до виконання цього шедевра, кожен з яких дозволяє підкреслювати різні аспекти його музичної та драматичної структури. Ця варіативність інтерпретацій демонструє, наскільки багатогранна та глибока музика Бетховена, і як кожен виконавець вносить у неї свою унікальну перспективу.

Інтерпретації фортепіанних творів Бетховена значною мірою залежать від культурного контексту, в якому вони здійснюються. Сучасний світ, зі своєю складною соціальною та політичною динамікою, впливає на спосіб, у який виконавці трактують музику Бетховена. Його твори, які в минулому розглядалися як символи індивідуальної свободи та боротьби з деспотизмом, сьогодні можуть бути переосмислені у світлі сучасних викликів – таких, як боротьба за соціальну справедливість, екологічні проблеми або питання глобальної рівності.

Ці нові культурні контексти знаходять своє відображення у виконавських підходах, що часто включають у себе елементи соціальної критики або відображають актуальні суспільні настрої. Наприклад, у виконанні Ігоря Левіта можна відчутти відлуння сучасних ідеалів соціальної відповідальності, які він висловлює не лише через свою музику, але й через свою публічну діяльність. Такий підхід до інтерпретації музики Бетховена підтверджує думку Річарда Тарускіна, який зазначав, що музика завжди була і залишається дзеркалом свого часу.

Таким дзеркалом постають і «33 варіації на вальс Діабеллі», що були написані на основі вальсу Антоніо Діабеллі, австрійського композитора і видавця, який у 1819 році запропонував кільком відомим композиторам того часу створити варіації на його простий вальс. План Діабеллі полягав у тому, щоб опублі-

кувати збірку, яка б складалася з варіацій різних авторів, що, безсумнівно, мало на меті популяризувати як самих композиторів, так і видавничу діяльність Діабеллі. Серед тих, хто взяв участь у проєкті, були такі видатні композитори, як Франц Шуберт, Карл Черні, Франц Ліст та інші.

Однак Бетховен, отримавши цей простий вальс, несподівано вирішив не просто написати одну варіацію, як пропонувалося, а створити повний цикл, що складався з 33 варіацій. Робота над ними тривала з 1819 по 1823 рік, і результат перевершив усі очікування. Цей твір став одним з найвидатніших зразків варіаційної форми у всій музичній літературі.

Варіації складаються з теми, написаної Діабеллі, та 33 варіацій на цю тему. Цікаво, що тема, з якої починається твір, є досить простою і не відрізняється особливою мелодійною чи гармонічною складністю. Проте саме ця простота стала для Бетховена основою, на якій він вибудував справжній музичний шедевр.

Варіації охоплюють широкий спектр музичних характеристик і стилів: від грайливих і легких до глибоких і драматичних. Кожна варіація демонструє не тільки технічну майстерність композитора, але й його здатність перевтілювати просту музичну ідею в щось значно більше.

Деякі з варіацій імітують стилі інших композиторів, зокрема Баха та Моцарта, що є свого роду музичними «омажами». Інші варіації демонструють винахідливість Бетховена у використанні контрапункту, ритмічних зміщень та інноваційних гармоній.

Форма варіацій була досить популярною в музиці XVIII століття, але Бетховен зумів підняти її на новий рівень. В його руках проста музична ідея перетворюється на полотно для експериментів та новаторства. Вже сама кількість варіацій – 33 – значно перевищує звичайну кількість для подібних творів, і це вказує на серйозність задуму Бетховена. Він не просто прикрашає або змінює тему, а створює цілий музичний світ, де кожна варіація має свою унікальну логіку та характер.

Ці варіації стали важливим етапом у розвитку музики. Вони демонструють, як глибоке знання традицій поєднується з інноваційним підходом до форми. Цей твір вважається одним

з найдосконаліших взірців варіаційної форми в історії музики, є обов'язковим для вивчення кожним професійним «серйозним» піаністом. Він вплинув на багатьох наступних композиторів, від Ференц Ліста до Арнольда Шенберга, які захоплювалися структурною складністю та музичним багатством варіацій Бетховена. Сучасні піаністи, такі як Андраш Шифф, Ігор Левіт та багато інших, продовжують виконувати ці варіації, відкриваючи для себе та слухачів нові грані цього шедеву.

В ХХІ столітті інтерпретації варіацій набули різноманітних трактувань завдяки стилістичному та технічному розвитку виконавського мистецтва. І. Левіт надає особливу увагу драматичним контрастам і текстурним змінам у варіаціях. Його виконання часто відрізняється відзначеною емоційною глибиною та технічною віртуозністю. Левіт інтерпретує твір з акцентом на психологічну напругу та глибину музичної фрази.

Д. Трифонов та його трактування 33 варіацій підкреслює ритмічну варіативність і енергетику тематичного розвитку, також інтегрує елементи драматичного контрапункту у своєму виконанні.

М. Перехія відомий своїм елегантним і детально опрацьованим стилем. У його виконанні 33 варіацій прослідковується особлива увага до чистоти та ясності кожної варіації. Перехія зосереджується на мелодійних лініях і гармонійних зв'язках, що створює відчуття цілісності та вишуканості. А. Шифф акцентує увагу на архітектурі та структурі твору. Його інтерпретація виділяється продуманістю розвитку теми і поступовим наростанням драматичного ефекту. Шифф підкреслює поліфонічні та контрапунктні елементи, надаючи виконанню інтелектуальної глибини.

«33 варіації на вальс Діабеллі» – це не просто музичний твір, а справжня подорож у світ бетховенської геніальності. Вони демонструють, як простота може стати основою для найскладніших музичних конструкцій та як через музику можна передати всю багатогранність людського досвіду. Цей твір залишається одним із найважливіших і найвпливовіших у репертуарі кожного піаніста, підтверджуючи своє місце в історії музики як справжнього шедеву.

Наукова новизна статті визначається музикознавчим осмисленням змін у виконавських практиках, зокрема через призму робіт видатних музикознавців, таких як Чарльз Розен, Річард Тарускін та Альфред Брендель, котрі дозволяють виявляти відмінності та характерні риси сучасних інтерпретацій, реконструкції сприйняття та діяння класичної музики. Доводиться, що вивчення сучасних інтерпретацій фортепіанних варіацій Бетховена є важливим для розуміння змін у музичній культурі та у розвитку виконавського мистецтва. Сучасні інтерпретації варіацій Людвіга ван Бетховена є яскравим прикладом того, як музика може зберігати свою актуальність і водночас трансформуватися під впливом нових культурних, технологічних та методологічних умов, а виконання Бетховена сьогодні постає сферою реалізації найрізноманітніших інтерпретаційних підходів, кожен з яких має свою логіку і виправданість.

Висновки. Класичні твори Бетховена продовжують бути важливими не лише як частина історичної спадщини, але й як об'єкти сучасного музичного аналізу та виконавської діяльності. В умовах глобалізації та технологічного прогресу, новітні методи дослідження і виконання надають нові можливості для інтерпретації і переосмислення класичних творів.

Інтерпретаційний плюралізм, характерний для сучасної музичної практики, відкриває нові перспективи для розуміння музики Бетховена. Сучасні виконавці використовують різноманітні підходи, від історично інформованого виконання до індивідуальних стильових інновацій, що збагачує сприйняття музичних творів і дозволяє створювати унікальні інтерпретації, котрі сприяють розширенню можливостей музичної комунікації.

Інтерпретаційний плюралізм, характерний для сучасної музичної культури у цілому, дозволяє по-новому почути та відчути музику Бетховена, відкриваючи нові грані його творчості, водночас підтверджуючи її вічну значущість.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Rosen, Charles. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press [in English].
2. Taruskin, Richard. (2005). *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press [in English].

3. Brendel, Alfred. (2015). *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*. Robson Press [in English].
4. Brendel, Alfred. (2001). *On Music: Collected Essays*. A Cappella Books [in English].
5. Solomon, Maynard. (1977). *Beethoven*. Schirmer Books [in English].
6. Lockwood, Lewis. (2003). *Beethoven: The Music and the Life*. W. W. Norton & Company [in English].
7. Kinderman, William. (2009). *Beethoven*. University of California Press [in English].

REFERENCES

1. Rosen, Charles. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press [in English].
2. Taruskin, Richard. (2005). *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press [in English].
3. Brendel, Alfred. (2015). *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*. Robson Press [in English].
4. Brendel, Alfred. (2001). *On Music: Collected Essays*. A Cappella Books [in English].
5. Solomon, Maynard. (1977). *Beethoven*. Schirmer Books [in English].
6. Lockwood, Lewis. (2003). *Beethoven: The Music and the Life*. W. W. Norton & Company [in English].
7. Kinderman, William. (2009). *Beethoven*. University of California Press [in English].

УДК 78.27; 78.471

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-4>**Мар'яна Василівна Ферендович**

ORCID: 0000-0002-7256-6535

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ferendovych.maryana@gmail.com

ЛЬВІВСЬКА ВАГНЕРІАНА У ВИМІРАХ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ АНТОНІО РІБЕРИ

Мета роботи полягає в осмисленні ролі Львівської вагнеріани в творчому житті А. Рібери. **Методологія дослідження** передбачає застосування біографічного, компаративного та аналітичного методів. **Наукова новизна.** Львівська вагнеріана постійно перебуває у фокусі наукових зацікавлень українських і зарубіжних мистецтвознавців. Однак, у цій сфері наукового пізнання диригентське виконавство є недостатньо вивченим. Зокрема, на маргінесі музично-театрального життя залишилася диригентська діяльність визначного іспанського диригента, визнаного вагнерознавця А. Рібери. **Наукова новизна статті** полягає у розкритті вагнерівської лінії, яку проводив маєстро у Міському (Великому) театрі у Львові та визначенні його ролі у творенні виконавських традицій оперної спадщини Р. Вагнера в Галичині. **Висновки.** Львівська вагнеріана недооцінена у мистецькому доробку А. Рібери та несправедливо забута в історії галицької музичної культури. Аналіз життєтворчості митця свідчить про те, що праця у львівському Міському театрі стала етапною в його диригентській кар'єрі. Він широко реалізував діапазон творчих можливостей і, в такий спосіб, демонстрував надзвичайно багатий за спектром репертуар. Значна частка втілених ним художніх задумів пов'язана з низкою львівських першовиконань. Серед представлених – опери італійської, французької, німецької, польської композиторської шкіл.

Здійснюючи стратегію власної творчої діяльності, пов'язаної з вагнеріанством, він якнайповніше представив оперну спадщину Р. Вагнера, збагатив виражальну палітру виконавського процесу згідно з байроїтськими вказівками, що дає підстави стверджувати про успішну самореалізацію диригента. А. Рібера виправдав чималі сподівання галицького суспільства щодо систематичного відновлення, впровадження і поширення музики Р. Вагнера в музично-театральному просторі Львова. Водночас, його мистецька практика дозволила переосмислити вагнерівську традицію в місті та піднести її на якісно новий рівень.

Ключові слова: А. Рібера, Іспанія, диригент, Байройт, Львів, Р. Вагнер, Міський (Великий) театр, оперна спадщина, вагнерівські традиції, музична культура Галичини.

Ferendovych Maryana Vasylyvna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Musicology and Choral Arts of the Ivan Franko National University of Lviv

Lviv Wagnerian in the dimension of Antonio Ribera's artistic practice

The aim of work is to understand the role of Lviv Wagnerian in the creative life of A. Ribera. **The methodology** of research includes the use of biographical, comparative and analytical methods. **The scientific novelty.** Lviv Wagnerian art is constantly in the focus of scientific interest of Ukrainian and foreign art critics. However, in this field of scientific knowledge, conductor performance is not sufficiently studied. In particular, the conducting activity of the prominent Spanish conductor, recognized Wagner scholar A. Ribera, remained on the sidelines of musical and theatrical life. The scientific novelty of the article lies in the disclosure of the Wagnerian line conducted by maestro at the City (Great) Theater in Lviv and determining his role in the creation of performance traditions of R. Wagner's opera heritage in Halychyna. **Conclusions.** Lviv Wagnerian is underestimated in the artistic work of A. Ribera and unfairly forgotten in the history musical culture of Halychyna. The analysis of the artist's creative life shows that work at the Lviv City Theater became a milestone in his conducting career. He widely realized the range of creative possibilities and in this way, demonstrated an extremely rich spectrum of repertoire. A significant part of the artistic ideas embodied by him is connected with a number of Lviv premieres. Operas of the Italian, French, German, and Polish schools of composers are among those presented.

Carrying out the strategy of his own creative activity related to Wagnerism, he presented the operatic heritage of R. Wagner as fully as possible, enriched the expressive palette of the performance process in accordance with the Bayreuth instructions, which gives grounds for asserting the successful self-realization of the conductor. A. Ribera justified the considerable expectations of Halychyna society regarding the systematic restoration, introduction and distribution of R. Wagner's music in the music and theater spaces of Lviv. At the same time, his artistic practice made it possible to rethink the Wagnerian tradition in the city and raise it to a qualitatively new level.

Key words: A. Ribera, Spain, conductor, Bayreuth, Lviv, R. Wagner, City (Great) Theater, opera heritage, Wagnerian traditions, musical culture of Halychyna.

Актуальність теми дослідження. В історії світового музичного мистецтва існує чимало відомих особистостей, котрі значну частину свого життя присвятили глибокому вивченню й пропагуванню творчості окремих визначних постатей музичної культури. Особливе місце серед плеяди митців належить іспанському

диригенту, музикознавцю, педагогу та громадському діячеві Антоніо Рібери. Головним вектором його мистецької практики стало вагнеріанство, що й сьогодні залишається малодослідженою ділянкою діяльності музиканта та, зважаючи на багаторічну працю у Міському (Великому) театрі у Львові, не втрачає своєї актуальності в музично-культурному просторі цього краю.

Мета дослідження полягає в осмисленні ролі Львівської вагнеріани в творчому житті А. Рібери.

Наукова новизна. Львівська вагнеріана постійно перебуває у фокусі наукових зацікавлень українських і зарубіжних мистецтвознавців [1; 3; 4; 19; 27]. Різномасштабні дослідження з цієї проблематики формують об'ємний ґрунт в осягненні запропонованої теми. Однак, варто зазначити, що в цій сфері наукового пізнання диригентське виконавство є недостатньо вивченим. Зокрема, на маргінесі музично-театрального життя залишилася диригентська діяльність визначного іспанського диригента, визнаного вагнерознавця А. Рібери. Наукова новизна статті полягає у розкритті вагнерівської лінії, яку проводив маєстро Міському (Великому) театрі у Львові та визначенні його ролі у творенні виконавських традицій оперної спадщини Р. Вагнера в Галичині.

Виклад основного матеріалу. А. Рібера, а властиво А. Рібера-Манея (*Antoni Ribera-Maneja*)¹, народився в Барселоні (1873–1956). Його предки Бланксарти походили з невеликого містечка Сан-Жоан-де-ле-Абадесс, розташованого в каталонській провінції Жирона. На зламі ХІХ–ХХ століть вони переселилися до міста Берги, що неподалік Барселони. Довідуємося, що на початку творчого шляху А. Рібера працював в барселонських офісах компанії батька «Залізниця та шахти» Сан-Жоан-де-ле-Абадесс і, в такий спосіб, отримував фінансову можливість для вивчення музики та іноземних мов [16].

Його музична освіта розпочалась у Барселонській консерваторії (*Conservatorio Municipal de Música de Barcelona*). Спершу він

¹ Скорочення прізвищ є загальноживаним для представників більшості іспано-, португало- і каталомовних районів світу. За наявності щонайменше подвійного прізвища, зазвичай для стислості вказується тільки одна з його частин.

опановував гру на флейті та віолончелі, а згодом студіював фортепіано, теорію музики і гармонію у відомого композитора, диригента, педагога та музично-громадського діяча Антоніо Ніколау (*Antoni Nicolau-Parera*) [15, с. 58]. Саме йому приписують пробудження в А. Рібери захоплення музикою Ріхарда Вагнера [5].

Доленосними для подальшого становлення і розвитку молодого музиканта-митця, визначення його художніх пріоритетів стали відвідини у 1894 році Вагнерівського фестивалю у Байройті [5; 16]. Очевидно, А. Рібера мав нагоду споглядати за диригентським пультом відразу декількох видатних диригентів. Згідно з статистичними даними, що публікуються офіційним сайтом фестивалю, в означуваний період презентувалися три опери Р. Вагнера. А саме, вкотре після прем'єри у 1882 р., виконувався «Парсіфаль» під керуванням придворного капельмейстера Мюнхенської опери Германа Леві. Під орудою австрійського диригента Фелікса Мотля, який приймав активну участь у підготовці першого Вагнерівського фестивалю (асистував Гансу Ріхтеру), пройшла постава музичної драми «Лоенгрін». А також опери «Тангойзер», у якій вперше як диригент Байройтського фестивалю виступив Ріхард Штраус [24].

Відтак, вже через два роки, у Сабаделі під Барселоною відбувся диригентський дебют А. Рібери. Орієнтовно в цей час, спільно з відомим поетом і журналістом Хоаном Марагалем (*Joan Maragall-Gorina*) він розпочав роботу над перекладом творів Р. Вагнера на каталонську мову, зокрема «Трістана та Ізольди».

Значний інтерес до творчості реформатора оперного мистецтва відповідав культурній атмосфері краю. Інтелектуальні та мистецькі сили гуртувалися навколо цієї видатної постаті, формували ґрунт для сприйняття вагнеріанських ідей, що цілком утвердилися в різних суспільних прошарках упродовж 1900–1913 рр. [22].

Велике прагнення А. Рібери розширити діапазон своїх знань в царині вагнерознавства зумовило однодумців-вагнеріанців субсидувати його тривале перебування в Німеччині. Завдяки підтримці та рекомендаціям каталонського мецената графа

Еузебі Гуеля (*Eusebi Güell i Bacigalupi*) він увійшов в коло сім'ї Вагнера, в їхньому товариському оточенні відвідував різноманітні зустрічі та робочі наради, що відбувалися на віллі Ванфрід у Байройті [5]. Також встановив творчі контакти з Г. Леві, Г. Ріхтером, Ф. Мотлем, Францом Каїмом та низкою інших відомих особистостей. Не підлягає сумніву, що спілкування з провідними діячами європейської культури вплинуло на розширення і збагачення художньо-естетичного досвіду, окреслило перспективи його подальшого мистецького зростання.

Маючи намір вдосконалити диригентську майстерність він вирушив до Мюнхена. Вибір наставника припав на одного з найяскравіших диригентів своєї доби Ф. Мотля, який належав до палких пропагандистів творчості Р. Вагнера [2, с. 226].

Невдовзі, в 1899 р. А. Рібера продовжив поглиблювати свої студії у відомого німецького теоретика Гуто Рімана в Лейпцизі. Чимало джерел вказують, що під його керуванням музикант досліджував творчість свого кумира [22]. Навчання в професора мало виняткове значення для його музикознавчої активності. З часом отримані знання він застосував у науковій, педагогічній та культурно-просвітницькій діяльності. Йому належать переклади на каталонську мову низки наукових праць Г. Рімана, присвячених питанням музичної форми, гармонії, контрапункту, історії музики, фольклористики, акустики, сольфеджіо, інструментування, методики фортепіанного виконавства, історії теоретичного музикознавства, музичної психології, естетики. В такий спосіб А. Рібера заповнив прогалину, що існувала в каталонському музичному середовищі через нестачу й недоступність в мовному полі відповідної спеціалізованої практичної та наукової літератури.

Перебуваючи в Німеччині митець також працював в сфері музичної критики, зокрема у «Діаріо де Барселона» (*«Diario de Barcelona»*), що була визнаною «найважливішою газетою в історії Каталонії» та диригував симфонічними концертами в Байройті й Нюрнбергу [16].

Повернення до Барселони на початку ХХ ст. знаменувало новий етап у творчій біографії А. Рібери. Опинившись у бурхливому вирі мистецького життя він долучився до заснування однієї

з перших у світі Вагнерівських асоціацій (1901). Увійшовши до числа найактивніших протягом першого десятиліття ХХ ст., вона зчинила вагомий вплив на розвиток каталонської культури, сприяла поширенню творчого доробку та ідей Р. Вагнера [20].

А. Рібера брав участь у різних формах діяльності Барселонської асоціації. В 1901–1904 рр. виконував обов'язки художнього керівника, які максимально продуктивно поєднував з педагогічною та музикознавчою практиками. Виступав на численних конференціях, присвячених вагнерівському мистецтву та різним художнім і філософським тематикам, читав лекції, співпрацював у перекладах на каталонську всіх п'єс Р. Вагнера. Як педагог знайомив артистів з основами інтерпретування фрагментів вагнерівських драм.

В 1904–1905 рр. А. Рібера диригував у Великому оперному театрі «Лісеу» в Барселоні (*Gran Teatre del Liceu*): керував декількома вагнерівськими постановками, зокрема прем'єрою опери «Нюрнберзькі майстерзінгери» [16].

Більшість джерел інформує, що впродовж п'ятнадцяти років він був помічником диригента на Байройтському фестивалі. Однак, вдалося встановити, що в 1905 і 1912 рр. він став головним диригентом цієї престижної і легендарної оперної сцени [21, с. 4].

Творчі досягнення, зокрема й в сфері вагнерознавства, сприяли зростанню популярності А. Рібери в музично-театральному просторі. Видається очевидним, що директори Міського (Великого) театру у Львові Тадеуш Павліковський (1900–1906) і Людвік Геллер (1896–1900, 1906–1918), у пріоритеті яких було долучитися до провідних тенденцій європейської театральної практики, запрошували маестро на посаду головного диригента впродовж п'яти оперних сезонів 1905–1906, 1906–1907, 1907–1908, 1910–1911 і 1911–1912 рр.

Незважаючи на те, що А. Рібери випередила слава досконалого й енергійного іспанського диригента, визнаного вагнерознавця, для якого львівська сцена мала стати “лабораторією” втілення оперного доробку Р. Вагнера, очікувані презентації вагнерівських вистав відбулися не одразу [12, с. 4]. Тільки після виконання «Фауста» Шарля Гуно, «Аїди» Джузеппе Верді, «Кармен» Жоржа

Бізе, він розпочав «вагнерівську лінію» з поновлення «Лоенгріна» (1906). З цього приводу відомий львівський музичний критик Северин Берсон зазначав: «Довгий час старанно, перед очима публіки, прихований п. Рібера віддячився правдиво по-християнськи. Він провів оперу гладко і складно, відкриваючи стараним напрацюванням особисті прикраси партії оркестру, в першу чергу, в незрівнянній інтродукції» [13, с. 4–5].

Наступні «Летючий голландець», «Тангойзер», «Зігфрід», «Валькірія», «Золото Рейну» преса оцінювала доволі високо. Зауважуючи недостачу кількісного складу оркестру², рецензенти все ж визнавали його добре звучання, яке, на їх думку, навіть змушувало забути деякі недоліки. Підкреслювалося, що виконання проходило згідно з байройтськими вказівками [6, с. 4].

Особливим успіхом користувалася прем'єра «Золото Рейну» (1908). Очевидність такого результату віднаходимо у відгуку Данте Барановського. Перелічуючи притаманні риси тогочасного виконавського процесу, автор вказував на справну гру, уважність до вказівок диригента, а також порозуміння, яке панувало в колективі [9, с. 4].

Однак представлену диригентом низку опер можна трактувати як підготовку до фундаментальної в житті Міського театру прем'єри Вагнерівської тетралогії (у польському перекладі відомого співака Александра Бандровського, 1911) [4, с. 128]. Тоді слова визнання, що лунали на користь А. Рібери, увінчувалися такими означеннями, як старанність і пієтизм виконання, «вагнерівський запал» диригента, що передався всім членам оркестру [26, с. 4]. За спостереженнями Анни Випих-Гавронської, до варшавської постанови в 1989 р., львівські вистави «Персня Нібелунга» залишалися єдиною польською прем'єрою повної вагнерівської тетралогії [27, с. 102–103].

Йому також ставили в заслугу пристосування партитур Р. Вагнера до неналежно укомплектованого, як для музики цього композитора, театрального оркестру, ентузіазм, з яким піднімав

² Це питання постійно піднімалося у пресі. Збільшення театрального оркестру до 50 осіб диригент здійснив тільки в 1911 р., під час підготовки опери «Валькірія».

і заряджав виконавців, інструктування режисера Львівської опери, з огляду на знання байройтської режисури [25, с. 4].

Знаковою подією називали також останній виступ А. Рібери в оперному сезоні 1905–1906 рр. Програма цього так званого бенефісного концерту складалася виключно з творів Р. Вагнера: увертюра до опер «Летючий голландець», «Тангойзер», «Нюрнберзькі майстерзінгери», симфонічної картини з опери «Зігфрід», що відома під назвою «Waldweben» («Шелест лісу») та хору пілігримів з «Тангойзера», що виконувався у співпраці з Львівським співочим товариством «Лютня». Цілковитою мистецькою новиною стало втілення уривку з I дії опери «Парсіфаль», яку композитор заповів виконувати тільки на сцені фестивального театру в Байройті упродовж тридцяти років після прем'єри. Заборона перестала діяти в 1913 р., в часі столітніх уродин Р. Вагнера. Про цей концерт С. Берсон згадував: «Музичні сили, які мав у розпорядженні п. Рібера, під його орудою впоралися дуже добре. Досить сказати, що у Львові на такому рівні увертюра до “Нюрнберзьких майстерзінгерів” не виконувалася навіть в першому сезоні нашої філармонії, коли оркестр (йдеться про Львівський філармонічний оркестр – М. Ф.) був чисельніший і старанніше складений в різних групах інструментів» [11, с. 5].

Описуючи відчуття композиторського стилю маестро музичні критики мали на увазі не тільки музику Р. Вагнера. Такого роду відгуки належать й до оперної творчості Гаetano Доніцетті, Ж. Бізе, Каміля Сен-Санса. Зокрема, прем'єру опери «Самсон і Даліла», що відбулась в лютому 1906 р. називали кращою в сезоні 1905–1906 рр. [14, с. 4].

За час свого мистецького головування А. Рібера керував операми композиторів різних національних шкіл, переважно XIX – початку XX ст. У переліку італійські композитори – Г. Доніцетті, Джоаккіно Россіні, Дж. Верді, Руджеро Леонкавалло, Джакомо Пуччіні, П'єтро Масканьї («Приятель Фріц», прем'єра 1906), Арріго Бойто; французькі – Ш. Гуно, Жак Оффенбах, Жуль Массне, Ж. Бізе, К. Сен-Санс; польські – Томаш Видзга («Пан Тадеуш», прем'єра 1907) і Болеслав Рачинський («Царевич Яшур», прем'єра 1907), російські – Петро Чайковський. До

найчастіше презентованих належали спектаклі італійської та французької шкіл, що було притаманно репертуарній політиці як іспанських театрів, так й Львівської оперної сцени. Серед них: «Аїда», «Трубадур», «Бал маскаррад», «Сільська честь», «Паяци», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Богема», «Кармен», «Севільський цирульник» тощо.

Складаючи «творчий портрет» диригента скористаємося такими, зафіксованими у пресі, атестаціями, як сумлінність, тактовність, доброзичливість, увічливість А. Рібери [25, с. 4]. До цього додаються високохудожнє втілення, прагнення до виконання опер без купюр, властиві йому вміння акомпанувати, усувати без особливих зусиль ансамблеві недоліки [8, с. 4; 7, с. 3; 12, с. 4; 10, 4].

Працю маестро критики йменували епохальною і пов'язували зі славними сторінками Міського (Великого) театру у Львові [25, с. 4].

Наступні періоди життєвого і творчого шляху митця є найменш висвітленими. Впродовж 1912–1925 рр. він провадив активну концертну діяльність в Барселоні, гастрював в Іспанію та за кордоном. В театрі «Лісеу» диригував низкою опер німецьких композиторів (зокрема Р. Вагнера), вперше в історії каталонського театру здійснив прем'єри опер «Борис Годунов» (1915) Модеста Мусоргського та «Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта (1916).

Переїхавши до Мадрида А. Рібера значну частину свого життя присвятив перекладенню творів Р. Вагнера на іспанську мову, відстоював виконання його опер національною мовою. Однак, спираючись на матеріали періодичних видань, можемо стверджувати, що маестро не залишав диригентської справи. Свідченням цього є рецензія в Мадридському журналі «Boletín Musical» за 1929 р. Анонімний автор під криптонімом I. del B. визначив симфонічний концерт під керуванням А. Рібери як диригентський тріумф маестро. Він зауважував, що незважаючи на певну віддаленість від диригентської праці останнім часом, ним абсолютно не було втрачено гнучкості рук, молодіжного ентузіазму, сили і впевненості, зі знанням справи скеровував

колектив так, наче декілька днів тому покинув диригентську естафету [18, с. 9–10].

До останніх зафіксованих виступів А. Рібери належить концерт приурочений 50-річчю створення Вагнерівської асоціації в Барселоні (1951) [23]. Водночас відомо, що в останні роки життя митець кожного літа приїздив на батьківщину предків для того, щоб керувати виконанням гімну власного авторства. Створений з нагоди коронації образу Діви Марії Кверальтської – покровительки м. Берги, гімн А. Рібери співають у свято Різдва Пресвятої Богородиці до сьогодні [17].

Висновки. Львівська вагнеріана недооцінена у мистецькому доробку А. Рібери та несправедливо забута в історії музичної культури Галичини. Аналіз життєтворчості маестро свідчить про те, що праця у львівському Миському театрі стала етапною в його диригентській кар'єрі. Він широко реалізував діапазон творчих можливостей і, в такий спосіб, демонстрував надзвичайно багатий за спектром репертуар. Значна частка втілених ним художніх задумів пов'язана з низкою львівських першовиконань. Серед представлених – опери італійської, французької, німецької, польської композиторської шкіль.

Здійснюючи стратегію власної творчої діяльності, пов'язаної з вагнеріанством, він якнайповніше представив оперну спадщину Р. Вагнера, збагатив виразальну палітру виконавського процесу згідно з байройтськими вказівками, що дає підстави стверджувати про успішну самореалізацію диригента. А. Рібера виправдав чималі сподівання галицького суспільства щодо систематичного відновлення, впровадження і поширення музики Р. Вагнера в музично-театральному просторі Львова. Водночас, його мистецька практика дозволила переосмислити вагнерівську традицію в місті та піднести її на якісно новий рівень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кияновська Л. Опери Вагнера на львівській сцені. *Українська музика: науковий часопис*. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2013. Число 2 (8). С. 66–74.
2. Лошков Ю. І. Німецька романтична диригентська школа (перша половина ХХ ст.). *Культура України: зб. наук. пр. / Міністерство культури України, Харківська державна академія культури*. Харків, 2012. Вип. 39. С. 224–233.

3. Олійник С. Рецепція творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова. *Студії музикознавчі* : наук. зб. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 35. С. 102–112.
4. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.
5. ntoni Ribera i Maneja | enciclopèdia.cat. URL: <https://www.enciclopedia.cat > ec-gec-0055373>
6. Baranowski D. R. Wagner «Zigfrid». *Gazeta Lwowska*. 1907. № 48. 28 lut. S. 4.
7. Baranowski D. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1906. № 275. 1 grud. S. 3.
8. Baranowski D. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1906. № 263. 17 list. S. 4.
9. Baranowski D. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1908. № 39. 18 lut. S. 4.
10. Baranowski D. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1906. № 240. 20 pazd. S. 4.
11. Berson S. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1906. № 75. 1 kwiet. S. 5.
12. Berson S. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1905. № 235. 13 pazd. S. 4.
13. Berson S. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1906. № 23. 30 stycz. S. 4–5.
14. Berson S. Z opery. *Gazeta Lwowska*. 1906. № 43. 23 lut. S. 4.
15. Chumillas i Coromina J. Perfil dels traductors m̄s actius. Traducciy i ediciy a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX (1923–1930). 2007. Jun. P. 46–66.
16. Felipy R. Antoni Ribera, un Blanxart QueraltH. Regió7. 2018. 06 set. URL: <https://www.regio7.cat > opinió > 2018/09/06 > ant>
17. Himne de la Coronacy de la Mare de Dñu de Queralt. URL: <https://patrimonicultural.diba.cat/print/pdf/node/43271>
18. I. del B. El maestro Ribera con la Orquesta Sinfónica. *Boletin Musical*. 1929. № 21. Dic. P. 9–10.
19. Mazepa T. Opery R. Wagnera we Lwowie i ich wykonawcy. *Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*. Wrocław, 1997. № 70. S. 107–117.
20. Muns E. En el centenari del tancament de la Revista Joventut (1900–1906). *Wagneriana Catalana*. 2006. № 25. URL: <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/revistajoventut.pdf>
21. Notatki. Operny sezon. *Gazeta Lwowska*. 1905. № 209. 14 wrzes. S. 4.
22. Ribera i Maneja, Antoni – Visat.cat. URL: <https://www.visat.cat > diccionary > cat > traductor>
23. Serra N. Antoni Ribera. Llibres de m̄sica. 2013. 29 set. URL: <http://sonograma.org/suplement-de-llibres/antoni-ribera/>
24. Statistics – Bayreuther Festspiele. URL: <https://www.bayreuther-festspiele.de > the-festival>
25. Walter E. Pożegnanie p. Ribery. *Gazeta Lwowska*. 1912. № 110. 14 maj. S. 4.
26. Walter E. Z opery. *Gazeta Lwowska*. 1911. № 3. 5 stycz. S. 4.
27. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. *Kraków* : Universitas, 1999. 407 s.

REFERENCES

1. Kiyanovska, L. (2013). Wagner's operas on the Lviv stage. *Ukrainian music*. Lviv, 2 (8), 66–74 [in Ukrainian].

2. Loshkov, Yu. I. (2012). German romantic conducting school (second half of the XIX century). *Culture of Ukraine*. Kharkiv, 39, 224–233 [in Ukrainian].
3. Oliinyk, S. (2015). The reception of Richard Wagner's oeuvre in Lviv musical culture. *Musicologi studios*. Lviv, 35, 102–112 [in Ukrainian].
4. Palamarchuk, O. (2007). Musical performances of Lviv theaters (1776–2001). Lviv [in Ukrainian].
5. Antoni Ribera i Maneja | enciclopèdia.cat. URL: <https://www.enciclopedia.cat > ec-gec-0055373> [in Catalan].
6. Baranowski, D. (1907, 28 lut.). R. Wagner «Zigfrid». *Gazeta Lwowska*, 48, 4 [in Polish].
7. Baranowski, D. (1906, 1 grud.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 275, 3 [in Polish].
8. Baranowski, D. (1906, 17 list.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 263, 4 [in Polish].
9. Baranowski, D. (1908, 18 lut.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 39, 4 [in Polish].
10. Baranowski, D. (1906, 20 pazd.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 240, 4 [in Polish].
11. Berson, S. (1906, 1 kwiet.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 75, 5 [in Polish].
12. Berson, S. (1905, 13 pazd.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 235, 4 [in Polish].
13. Berson, S. (1906, 30 stycz.). Z muzyki. *Gazeta Lwowska*, 23, 4–5 [in Polish].
14. Berson, S. (1906, 23 lut.). Z opery. *Gazeta Lwowska*, 43, 4 [in Polish].
15. Chumillas i Coromina, J. (2007, jun.) Perfil dels traductors m̄s actius. Traducciy i edicy a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX (1923–1930), 46–66.
16. Felipy, R. (2018, 06 set.). Antoni Ribera, un Blanxart QueraltH. Regió7. URL: <https://www.regio7.cat > opinió > 2018/09/06 > ant> [in Catalan].
17. Himne de la Coronacy de la Mare de D̄iu de Queralt. URL: <https://patrimonicultural.diba.cat/print/pdf/node/43271> [in Catalan].
18. I. del B. (1929, dic.). El maestro Ribera con la Orquesta Sinfónica. *Boletín Musical*, 21, 9–10 [in Spanish].
19. Mazepa, T. (1997). Opery R. Wagnera we Lwowie i ich wykonawcy. *Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*. Wrocław, 70, 107–117 [in Polish].
20. Muns, E. (2006). En el centenari del tancament de la Revista Joventut (1900-1906). *Wagneriana Catalana*, 25. URL: <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/revistajoventut.pdf> [in Catalan].
21. Notatki (1905, 14 wrzes.). Operny sezon. *Gazeta Lwowska*, 209, 4 [in Polish].
22. Ribera i Maneja, Antoni – Visat.cat. URL: <https://www.visat.cat > diccionari > cat > traductor> [in Catalan].

23. Serra, N. (2013, 29 set.). Antoni Ribera. Llibres de m sica. URL: <http://sonograma.org/suplement-de-llibres/antoni-ribera/> [in Catalan].

24. Statistics – Bayreuther Festspiele. URL: [https://www.bayreuther-festspiele.de > the-festival](https://www.bayreuther-festspiele.de/the-festival) [in English].

25. Walter, E. (1912, 14 maj.). Pożegnanie p. Ribery. *Gazeta Lwowska*, 110, 4 [in Polish].

26. Walter, E. (1911, 5 stycz.). Z opery. *Gazeta Lwowska*, 3, 4 [in Polish].

27. Wypych-Gawrońska, A. (1999). Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Kraków: Universitas [in Polish].

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-5>*Дарина Андріївна Супрунова*

ORCID: 0009-0009-8968-0527

аспірантка кафедри музичного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

dmz2123.dsprunova@dakkkim.edu.ua

МУЗИЧНА ВИСТАВА «ШИНЕЛЬ» ЯК ФОРМА СУЧАСНОГО БАЧЕННЯ МЮЗИКЛУ В УКРАЇНІ

Мета роботи. У дослідженні охарактеризовано музичну виставу «Шинель» Усеїна Бекірова як культурно-мистецький продукт, в якому відображені процеси формування сучасного бачення жанру мюзиклу в Україні. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу концептуалізації та аналітичного методу, які дали можливість виявити креативний потенціал музичної вистави «Шинель» в пошуку підходів до репрезентації та сучасного бачення українського мюзиклу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше було охарактеризовано музичну виставу «Шинель» та проаналізовано її музичну складову. **Висновки.** Музична вистава «Шинель» є яскравим прикладом сучасного переосмислення класичної літератури в контексті українського музичного театру. Основана на однойменній повісті Миколи Гоголя, ця постановка привертає увагу як оригінальністю режисерського підходу, так і глибоким емоційним наповненням, яке передається завдяки сучасному баченню музичної складової мюзикла композитором. Основною особливістю вистави є поєднання класичних та сучасних засобів вираження, що створює алузію на Бродвейські мюзикли. Музична частина вистави вирізняється жанровим розмаїттям: від ліричних композицій до динамічних джазових номерів, завдяки чому створюється багатомірний звуковий ландшафт. Особливої уваги заслуговує робота з простором, декораціями та костюмами. Художнє оформлення сцени слугує важливим елементом у розкритті тематики вистави, а витончені костюми підсилюють її психологічну глибину. Крім того, використовуються мультимедійні технології, що роблять виставу доступною для широкої аудиторії, зокрема молоді.

Мюзикл «Шинель» пропонує нове бачення класичного твору через призму українських реалій, де мова йде не лише про соціальну несправедливість, але й про духовне переродження особистості. Режисер підкреслює універсальність тем, таких як ізоляція, байдужість суспільства, втрата індивідуальності в умовах безликої бюрократії. Це не

лише музична постановка, але й філософська робота, яка ставить перед глядачем питання про справжню цінність людської гідності та її крихкість в сучасному світі.

Таким чином, музична вистава «Шинель» є значущим явищем для української театральної сцени. Вона відкриває нові горизонти для розвитку жанру мюзиклу в Україні, поєднуючи в собі глибокі соціальні, культурні, художні та музичні аспекти, які знаходять відгук у сучасного глядача. Вона є прикладом оновлення підходів до репрезентації українського мюзиклу та його музичної складової в контексті сучасних історичних умов розвитку жанру.

Ключові слова: український мюзикл, джаз, музична вистава, аранжування, музична драматургія, Усеїн Бекіров.

Suprunova Daryna Andriivna, Postgraduate Student at the Department of Musical Art of the National Academy of Culture and Arts Management

The musical performance «Shinel» as a form of contemporary vision of the musical in Ukraine

Aim of the study. The research characterizes the musical performance «Shinel» by U. Bekirov as a cultural and artistic product reflecting the processes of shaping contemporary perceptions of the musical theater genre in Ukraine. **The research methodology** involves the application of conceptualization and analytical methods, which made it possible to uncover the creative potential of the musical performance «Shinel» in exploring approaches to the representation and contemporary vision of Ukrainian musicals. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that, for the first time, the musical performance «Shinel» has been characterized and its musical component analyzed. **Conclusions.** The musical performance «Shinel» is a vivid example of the modern reinterpretation of classical literature within the context of Ukrainian musical theater. Based on Mykola Gogol's novella of the same name, this production draws attention through both the originality of its directorial approach and the emotional depth conveyed by the composer's contemporary vision of the musical component. A key feature of the production is the fusion of classical and modern means of expression, creating an allusion to Broadway musicals. The musical score is distinguished by its genre diversity, ranging from lyrical compositions to dynamic jazz numbers, resulting in a multi-dimensional soundscape. Special attention is given to the use of space, set design, and costumes. The artistic arrangement of the stage serves as an essential element in revealing the thematic content of the production, while the elegant costumes enhance its psychological depth. Moreover, multimedia technologies are employed, making the performance accessible to a broad audience, especially younger viewers.

The musical «Shinel» offers a fresh perspective on a classical work through the prism of Ukrainian realities, addressing not only social injustice but also the spiritual transformation of the individual. The director emphasizes the universality of themes such as isolation, societal indifference, and the loss of individuality in the face of a faceless bureaucracy. This is not just a musical production, but a philosophical work that poses questions about the true value of human dignity and its fragility in the modern world.

Thus, the musical performance «Shinel» is a significant event for the Ukrainian theater scene. It opens new horizons for the development of the musical genre in Ukraine, blending deep social, cultural, artistic, and musical aspects that resonate with contemporary audiences. It exemplifies the renewal of approaches to the representation of Ukrainian musicals and their musical components in the context of modern historical conditions for the genre's evolution.

Key words: *Ukrainian musical, jazz, musical performance, arrangement, musical dramaturgy, Usein Bekirov.*

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день розвиток мюзиклу є важливим процесом, що обумовлений популяризацією цього жанру в Україні. Ключовими в цьому контексті є декілька аспектів. Перший – це культурний контекст, що проявляється у світлі національних особливостей українського сучасного театрального мистецтва, в тому числі і його розвитку в форматі жанру мюзиклу, що відображаються у дослідженні нових форм та інтерпретацій класичних літературних творів (таких, як «Шинель» українського письменника М. Гоголя). Другим аспектом є інноваційний підхід до створення сучасних сценічних постановок, що передбачає використання новітніх технологій та творчих рішень, що робить цей жанр більш доступним і актуальним для сучасної аудиторії. Одночасно музична вистава «Шинель» українського композитора У. Бекірова розглядає та демонструє проблеми ідентичності, суспільної несправедливості та особистого вибору, що є актуальними для сучасного українського суспільства. Все це демонструє соціальний аспект, що є значущим для побутування даного жанру (адже мюзикли, як правило, актуалізують у сценічних сенсах важливі соціальні теми). Одним з найважливіших аспектів є музична складова мюзиклів, що потребує детального аналізу, оскільки має безпосередній вплив на сприйняття глядача, захоплює його увагу та задає певний емоційний настрій. Останнім аспектом слід зазначити естетичний розвиток мюзиклу як жанру загалом. Аналіз естетичних особливостей мюзиклу «Шинель» допомагає зрозуміти, як українські театральні митці адаптують та розвивають жанрові особливості мюзиклу, збагачуючи його новими формами виразності та змістовними акцентами. Таким чином,

дослідження музичної вистави «Шинель» У. Берірова як форми сучасного бачення мюзиклу в Україні є актуальним та важливим кроком у вивченні розвитку цього жанру і його ролі у сучасній культурі.

Мета статті полягає у характеристиці мюзиклу «Шинель» У. Берірова та виявлення особливостей його музичної складової у світлі сучасного бачення жанру в Україні.

Виклад основного матеріалу. Мюзикл, як порівняно молодий жанр, з кожним роком набуває нових втілень і нового бачення в українському сценічному мистецтві. Протягом останніх трьох десятиліть він поступово утверджувався, закріплюючи свої позиції на сценах України. Глядачам було представлено такі музичні вистави, як мюзикл «Екватор» (2003) режисера Віктора Шулакова на музику Олександра Злотника та лібрето Олександра Вратарьова; мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» (2008) режисера Ігоря Афанасьєва; танцювальний нео-мюзикл 3D-шоу «Барон Мюнгаузен» (2010) режисера-постановника Костянтин Томільченко; музичну виставу «Майська ніч» (2016) режисера-постановника Василя Короленка, поставлена за мотивами твору Миколи Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» (1830); мюзикл «Гуцулка Ксеня» (2018) режисера-постановника Ростислава Держипільського, за мотивами однойменної оперети Ярослава Барнича (1938); мюзикл «Пінокія» (2023) композитора Бориса Севастьянова та лібрето Дмитра Тодорюка, постановку якого здійснив режисер Віталій Пальчиков за мотивами казки Карло Коллоді «Пригоди Піноккіо» (1883).

Яскравим прикладом оновленого підходу до створення і реалізації мюзиклу в сучасній Україні є музична вистава «Шинель» сучасного українського композитора У. Берірова за повістю Миколи Гоголя, вперше поставлена на сцені «Київського національного академічного Молодого театру» 14 лютого 2020 року. Твір був інсценізований українським театральним режисером, заслуженим діячем мистецтв України, педагогом, драматургом та актором Андрієм Білоусом. Понад п'ятнадцять років він викладає в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, а також є директором,

а за сумісництвом і художнім керівником Київського національного академічного Молодого театру. Музична вистава «Шинель» стала першим мюзиклом для режисера Андрія Білоуса, зважаючи на те, що загалом у його творчому доробку налічується понад 50 різних постановок в інших театральних жанрах. Такі вистави як «Зачарований» (2015) за п'єсою «Безталанна» Івана Карпенко-Карого; «Місто Сонця» (2017) за мотивами п'єси «Майстер Сольнес» Генріка Ібсена; «Жагуча тасмниця» (2023) за новелами Стефана Цвейга та інші, продовжують збирати повні зали.

Мюзикл «Шинель» виконується на основній сцені «Київського національного академічного Молодого театру» (м. Київ, вулиця Прорізна, 17). Театр вважається репертуарним, оскільки має свій власний колектив, що виконує власну репертуарну програму. Його було створено в 1979 році і присвоєно назву «Молодіжний театр». Цікавим фактом є те, що подальша назва театру була змінена не випадково. Перший «Молодий театр» в Україні, на чолі з Лесем Курбасом, проіснував лише рік (1917–1918) і був закритий у зв'язку з несумісністю тогочасних поглядів влади з прогресивними проукраїнськими наративами тогочасного театру. Саме як вшанування пам'яті відомого українського режисера та реформатора Леся Курбаса, у 1995 році «Молодіжний театр» було перейменовано на «Молодий». Основними постулатами театру, від початку і до тепер, є спрямування на новітнє бачення репертуару, його стилю, форми та тематики. Такі вистави, як мюзикл «Шинель», є яскравим прикладом такого оновленого підходу до створення сценічної інтерпретації вже знайомого жанру.

Музику для «Шинелі» написав український композитор, заслужений артист України Усеїн Бекіров. Творчий доробок композитора представлений широким спектром робіт, таких як збірка «Етюди» для фортепіано (2019), Концерти для фортепіано з оркестром №1 (2019), №2 (2020), №3 (2020), Сюїта в 5-ти частинах для камерного оркестру (2020), музика до музичної вистави «Шинель» (2020), режисера Андрія Білоуса; музика до театральної вистави «Лісова пісня» (2020) і «Легенди Бахчи-

сарая» (2021), режисера Ахтема Сеїтаблаєва. Також написна музика до кінофільмів «Бойові родини» (2019), «1944» (2020), «1944. Повернення» (2020), «TAN Qizarganda» (2020), «Бойові родини» (1-4), «Мубсея» (2021), «Мирний-21» (2022). Композитор співпрацював з такими артистами як Баррі Бренхард, Майк Стерн (США), Ібрагім Маалуф, Хадрієн Фєро (Франція), Сарп Мадєн (Туреччина), Ельзара Баталова (Україна), Богдан Гуменюк, Дєнис Аду, Микола Кістенюв, Алла Кудлай, Віктор Павлік, Джамала, Тіна Кароль, Таїсія Повалій, Едуард Приступа (Діля) та інші. Саундпродюсер та аранжувальник проекту «Тельнюк in Jazz» (2020), аранжувальник концертних програм до Дня незалежності України 2020 та 2021 років, аранжувальник музично-розважальних телевізійних проектів, таких як «Маска», «Танці з зірками», «Голос країни» та інші. Основна музична направленість У. Бєкірова – це сучасна академічна музика та джаз (funk, fusion та ethno-jazz), синтез яких яскраво представлені в музиці для мюзиклу «Шинель».

В інтерв'ю для Фєстиваль-премії «Гра» Андрій Білоус розказав, що «ідея створєння мюзиклу “Шинель” виникла спонтанно». Аналізуючи твір українського письменника Миколи Гоголя, він шукав «яким чином можна показати протилєжність світу, у якому живе Акакій Акакійович, та іншого світу, який його оточує». Також додав, що саме в мюзиклі «на противагу тому інтимному психологічному світу у якому живе Башмачкін» можливо було передати всі контрасти світосприйняття героя та його оточєння [4]. Режисер зазначає, що над створєнням мюзиклу працював не тільки він, а й вся творча команда, яка складається з композитора (Усеїн Бєкіров), акторів (трупа «Молодого театру»), хореографки (Ніна Змерзла), художника-постановника (Борис Орлов), художниці по світлу (Марі Акоюян), помічників, асистєнток (Юлія Козленко, Олександра Меркулова, Анна Горшкова), репетиторки по вокалу (Олена Левченко) та інших. Перший показ «Шинелі» відбувся 14 лютого 2020 року, напередодні глобального локдауну (кінець лютого – початок березня 2020 року), та виходу країни на масштабний карантин з подальшим закриттям театрів і забороною всіх масових заходів, що

було пов'язано з епідемією вірусу «COVID-19». Не зважаючи на майбутні обмеження у виступах, мюзикл був зустрітий аншлагом.

Увагу глядачів привернув зазначений в афіші жанр – «мюзикл-бенефіс», тобто вистава на честь виступаючого актора головної ролі, а саме – провідного актора театру та кіно, народного артиста України Станіслава Боклана, який грав у перших показах головного героя «Актора А». Пізніше жанр в афіші змінили на «музичну виставу», а далі на «мюзикл», разом з тим роль «Актора А» отримав інший артист, заслужений діяч мистецтв України Борис Орлов.

Цікавим рішенням режисера було назвати головного героя не певним іменем, а саме «Актором А», зробивши таким чином омаж¹ бродвейському мюзиклу і показавши, як в першій сцені герой перед дзеркалом надягає на себе роль, в якій поєднано три дійові особи – Акакій Акакійовича, Петровича і Значної Особи. Дійовими особами та виконавцями в мюзиклі також є мешканці міста і чиновники департаменту, які наповнюють сцену атмосферою завдяки різноманітним хореографічним замальовкам та вокальним номерам. Всього на сцені разом з головним героєм грають 19 акторів з колективу «Молодого театру».

Мюзикл «Шинель» брав участь у IV Всеукраїнському театральному Фестивалі-Премії «ГРА», де пройшов у фінал у номінації «За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/мюзиклу». Також мюзикл брав участь у XXIII Міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії» в м. Херсон, та здобув відзнаки у наступних категоріях: вистава великої сцени, режисура (Андрій Білоус), сценографія (Борис Орлов), оригінальна музика до вистави (Усеїн Бекіров), акторська майстерність (Борис Орлов), пластичне вирішення (Ніна Колеснікова).

Музична вистава «Шинель» мала неабиякий резонанс в пресі. Про «Шинель» написано понад 6 різних статей, що так чи інакше обговорюють різні аспекти мюзиклу. Після прем'єрного показу, в 2020-му році про виставу написали Бабенко І. [1], Болгарова Н. [2], Кружельний О. [5]. В наступні 2021–2022 рр.

¹ Омаж (фр. *hommage* – вдячність, шана) в мистецтві – робота-наслідування (і жест поваги) іншому творцю, явищу і т. ін.

вийшли статті Отларжевської Л. [9], Стельмашевської О. [11] та Швець Ю. [13].

На нашу думку, основна ідея, що закладалась у створення мюзиклу, це – переосмислення і оновлення композитором жанру шляхом сучасної музичної складової, використання джазових гармоній та вокальних ансамблевих речитативних звучань. Цікавим музично-драматургічним рішенням є протиставлення співаючих мешканців міста головному герою, який протягом мюзиклу, знаходячись у своєму внутрішньому світі, не виконує жодного вокального номеру. Привертає увагу також драматургія хореографічних номерів (Ніна Змерзла) та вишукана сценографія (Борис Орлов). Всі ці елементи мають фундаментальне значення у створенні неповторної атмосфери та емоційного захоплення уваги глядачів.

В «Шинелі» розкривається історія бідного титулярного радника Акакія Акакійовича Башмачкіна, який працює в «одному департаменті». Це майже непомітна людина, яка віддано виконує свою роботу замкнувшись у собі, таким чином демонструючи яскравий приклад інтровертного типу особистості. Як зазначається в афіші мюзиклу, головна проблема постає в момент, коли «непримітний чиновник одного департаменту мусить змінити свою стару зношену шинель на нову. Але для цього йому потрібно змінити старе життя на нове, що він і намагається зробити. Чи зможе Акакій утримати нову шинель і нове життя у своїх руках?» [8].

Сценографічне рішення мюзиклу сконцентроване на використанні символічних елементів, а саме 16-ти дзеркал, по 8 штук, симетрично розташованих у правому та лівому крилі сцени. Вони обрамлені декоративними лампами, викликаючи у глядача асоціації з гримерним дзеркалом та сяючим бродвейським шоу. Також у дзеркал є особлива властивість, завдяки певному куту сценічного світла, вони стають прозорими, і глядач може бачити дії акторів за ними, а під іншим кутом світла дзеркало знову рефлексує зображення і увага глядача концентрується на центральній та передній частині сцени.

Костюми героїв мають безпосередній вплив на сприйняття глядача, візуально підкреслюючи іронічний підтекст всього

мюзиклу. Зношені речі і білий нічний одяг головного героя, різко контрастують з одягом інших персонажів на сцені. Психофізичний стан Башмачкіна довершує візуальний образ героя.

Композитором У. Бекіровим було створено 18 оригінальних музичних номерів і 19-й фінальний номер, який є завершальним. Жанрово-стильовими орієнтирами, обраними композитором для втілення музичних образів вистави, передусім стали такі явища, як джаз та блюз у їхніх асоціативних бродвейських моделях. Пісні в мюзиклі в основному базуються на мелодекламатійному складі на основі джазової гармонії.

Одним із найбільш цікавих номерів мюзиклу є перший вокально-інструментальний номер «У департаменті». В ньому глядача знайомлять з головним героєм Акакієм Акакійовичем Башмачкіним, показують його характер, його місце в соціумі та ставлення інших людей до нього. У номері підкреслюється гіпертрофовано відповідальне ставлення Башмачкіна до своєї роботи, його бажання понаднормово працювати за мінімальну заробітну плату, його врівноважено-охайне відношення до життя і страх будь-яких змін у ньому. Форма музичного твору двочастинна, перший розділ характеризується діалогічністю та вільністю, другий пафосністю та помпезністю. Загалом характер номеру грайливий, з сатиричним та іронічним підтекстом. Активно використовується блюзовий лад (який ще називається «блюзова пентатоніка»). В рівній мірі використовується як мінорні так і мажорні тональності, а саме мі мінор та сі мажор.

Номер починається з чіткого клацання пальцями на слабкій долі чотиридольного метру. Одним із центральних музичних інструментів драматургії номеру виступає фортепіано, яке наскрізно проводить свою партію то чіткими восьмими нотами, то виходячи наперед з елегантними джазовими імпровізаціями. Ритмічний малюнок створюється завдяки партіям мідних духових та барабанів, які взаємодіють з акордовим ритмом фортепіанної партії. Фактура музичного твору поступово розвивається, з включенням нових інструментальних партій створюється динамічне оркестрове крещендо. В басових партіях звучить низхідний тетрахорд по дорійському мінору з високим шостим

ступенем. Ближче до кінця номеру можна почути фінальний діалог висхідних пасажів струнних та чітких фраз труб, які наче перегукуються один з одним. Вокальні партії виконує ансамбль з акторів «чиновників департаменту». Вони співають ритмічно чіткі одноголосні партії, які часом розкладаються на багатоголосні. Завдяки такому звучанню досягається ефект об'єму, що заповнює звуковий простір і логічно вплітається в музичну тканину. Поєднання мелодекламаційного малюнку вокальних ансамблевих партій з яскравими джазовими гармоніями та імпровізаціями інструментального супроводу занурює глядача в атмосферу справжнього бродвейського мюзиклу.

Ще одним не менш цікавим вокально-інструментальним номером, є восьмий номер під однойменною назвою «Шинель». Саме з нього була обрана музика для тизера мюзиклу, маючи на меті зацікавити аудиторію, викликати її інтерес та підштовхнути дізнатися більше. Шляхом короткого рекламного відеоролика, тривалістю 1 хв. 5 секунд, було передано загальний настрій музичної вистави, фрагментарно показані кадри з хореографією різних номерів, разом з тим не розкриваючи всіх деталей постановки [12].

Сюжет номеру розгортається на фоні мрій Акакія Акакійовича про нову шинель. Він вже розрахував план за яким буде економити гроші на довгоочікувану дорогу річ, та почав утискати себе в різних витратах та обмежувати навіть в харчуванні. Звичайну людину міг пригнітити такий стан речей, але не Башмачкіна. Він навпаки загорівся ідеєю отримати шинель чого б це йому не коштувало. Стремління на стільки його поглинуло, що як підмічає автор «Він став якийсь жвавіший, навіть твердіший характером, як людина, що вже визначила й поставила собі мету» [3]

Музична форма номеру куплетна, де з кожним куплетом фактура все більше і більше динамізується оркестровими підголосками. На початку вступу перед першим куплетом ми чуємо знову клацання пальцями, що чергується з партією контрабаса, поступово до мелодії додаються ударні інструменти, труби, партія фортепіано і як заключення лунає партія скрипки, яка створює перехід до наступної частини. Другий куплет, на відміну від

першого, який звучить бадьоро і загадково, відрізняється більш драматичним характером, звучить масштабно, широко, вагомо і владно. Третій куплет повторює перший, після кульмінації всі інструменти поступово затихають, залишаючи останню фразу для ударних.

Вокальні партії виконуються як одноголосно речитативом без мелодичної складової, так і багатоголосно, з розкладанням голосів на партії. Текст проспівують на легато, використовують прийому глісандо – плавного переходу з одного звуку на інший через всі звуки що лежать між ними. Також застосовується і стакато в частинах, де є речитатив. Фактура вокально-інструментального номеру гетерофонна. Для неї властиві риси імпровізаційного характеру, де кожен виконавець може додавати свої власні елементи до основної мелодії. Гетерофонна фактура додає номеру глибину та багатоглибкість звучанню, підсилюючи взаємодію між різними голосами та музикою. Цікавою особливістю номеру є змінний темпоритм. Він починається зі стриманого *moderato*, поступово нарощуючи темп до дуже жвавого *animato assai*. Після пришвидшення, темп стає повільнішим ніж на початку, його можна охарактеризувати як помірний, в темпі повільного кроку *andante*.

У мюзиклі також використовуються інструментальні номери, без застосування вокальних партій. Одним з таких є одинадцятий номер «Цей день». Після мрій, переживань, очікування, численних обмежень, нарешті, головний герой отримує омріяну шинель. Його щастю й радості немає меж. Разом з тим, в департаменті, один чиновник згодився, замість Башмачкіна, справити вечірку в честь своїх іменин і запросив всіх разом з Акакієм Акакійовичем та його новою шинеллю. Прийшовши після роботи додому, Башмачкін навіть не сідає за своє переписування. На сцені розгортається картина, де головний герой радісно розкидає свої папери, щасливий що нарешті здійснив свою мрію. Музичний супровід посилює враження від сценічного руху. Форма музичного твору двочастинна, характер можна описати як оптимістичний, радісний, піднесений та натхненний. Це підкреслюється стриманим, навіть повільним темпом

(*comodo*), мажорним ладом (тональність ре бемоль мажор), чітким але спокійним чотиридольним метром. Інструментальні мелодії рухаються на *legato*, в акомпанементі використовуються перкусійні інструменти.

Аналізуючи фактуру, чітко прослідковується дві мелодичні лінії. Перша – партія скрипки, що щемливо підкреслює тонкий емоційний стан головного героя, а друга – партія фортепіано, яка звучить паралельно з акомпанементом та мелодичною лінією скрипки. Перелічені риси, характерні для поліфонічної фактури, дозволили композитору створити складний та емоційно насичений музичний образ, привернувши увагу слухачів своєю багатогаровістю та виразністю.

Висновки. Аналіз музичних номерів мюзиклу «Шинель» підкреслив важливість музичної композиції як ключового елементу в актуалізації сучасного театрального досвіду. Дослідження показало, що кожен номер відіграє важливу роль у розкритті сюжету, розвитку персонажа та передачі емоційної глибини. Аналіз музичної складової мюзиклу виявляє, що кожен номер не лише розповідає історію, але й створює атмосферу, яка занурює глядача в унікальний світ сучасного мюзиклу. Таким чином, музика тут є не тільки супроводом до дії, але й важливим психологічним інструментом, який допомагає підняти рецепцію цього мюзиклу на новий рівень емоційної виражальності.

Музична вистава (мюзикл) «Шинель» демонструє, як класичні літературні твори можуть бути адаптовані до сучасних форм мистецтва. Вона зберігає сутність оригінального твору, водночас пропонуючи нове, сучасне прочитання, яке здатне зацікавити широку аудиторію. Вистава «Шинель» поєднує музику, драму, хореографію та візуальні ефекти, створюючи багатогранний мистецький продукт. Це сприяє розвитку комплексного підходу до театральних постановок в Україні, де кожен елемент виступу доповнює та підсилює інші. Використання сучасної музичної складової у мюзиклі дозволяє створити інноваційний звуковий ландшафт, що підсилює емоційний вплив на глядачів. Цей підхід сприяє оновленню музичного театру та його популяризації серед молоді. Мюзикл «Шинель» є визначним прикладом

сучасного бачення мистецького продукту в Україні. Ця постановка об'єднує класичну літературну спадщину з сучасними музичними та театральними підходами, створюючи унікальний культурний продукт, що відображає національну ідентичність і культурний розвиток країни.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабенко І. Башмачкін за пазухою Боклана. *Газета «День»*. 2020. № 37–38. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/bashmachkin-zapazukhoju-boklana>
2. Болгарова Н. Прем'єра: «Шинель» (Молодий театр). URL: http://natalybolharova.blogspot.com/2020/09/blog-post_22.html
3. Гоголь М. «Шинель». URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=402>
4. Інтерв'ю Андрія Білоуса для Фестиваль-премії «Гра», ведуча Т. Гончарова. 2021. URL: https://www.facebook.com/festpremiaGRA/videos/%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D1%8C-%D0%BC%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%BB/311988047416513/?locale=hi_IN
5. Кружельний О. Подарунок для Станіслава Боклана. З оркестром. *Газета «День»*. 2020. № 59. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/podarunok-dlya-stanislava-boklana-z-orkestrom>
6. Манько С.Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства: 12.00.04. Харків, 2014. 222 с.
7. Молодий театр. URL: <https://openkurbas.org/theatres/molodyy-teatr>
8. Мюзикл «Шинель». URL: <https://molodyytheatre.com/repertoire/shynel>
9. Отларжевська Л. Маршрут №4. Вистава «Шинель» Київського Молодого театру. *Газета «День»*. 2022. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/marshrut-no4-vystava-shynel-kyivskoho-molodoho-teatru>
10. Про театр. URL: <https://molodyytheatre.com/istoriya>
11. Стельмашевська О. Гоголівська «Шинель» у жанрі бродвейського мюзиклу. Путівник топ-виставами. *Українське національне інформаційне агентство «Укрінформ»*. Київ, 2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3377087-gogolivska-sinel-u-zanri-brodvejskogo-muziklu-putivnik-topvistavami.html>
12. Тизер до мюзиклу «Шинель». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ASPMRG-vzuI&t=2s>
13. Швець Ю. Із сьогодення з любов'ю «Шинель» у Молодому театрі. *Журнал «Кіно-Театр»*. 2021. №6. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/127/149>

REFERENCES

1. Babenko, I. (2020). Bashmachkin under Boklan's Wing. «Den Newspaper», (37-38). Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/bashmachkin-za-pazukhoyu-boklana> [in Ukrainian].
2. Bolgarova, N. (2020). Premiere: «Shinel» (Molodyy teatr). Retrieved from http://natalybolharova.blogspot.com/2020/09/blog-post_22.html [in Ukrainian].
3. Gogol, M. «Shinel». Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=402> [in Ukrainian].
4. Hrytsko, T. (Host). (2021). Interview with Andriy Bilous for the Festival-Premiya «Hra» [Video]. «Facebook». Retrieved from https://www.facebook.com/festpremiaGRA/videos/%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D1%8C-%D0%BC%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%BB/311988047416513/?locale=hi_IN [in Ukrainian].
5. Kruzhelniy, O. (2020). A Gift for Stanislav Boklan. With an Orchestra. «Den Newspaper», (59). Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/podarunok-dlya-stanislava-boklana-z-orkestrom> [in Ukrainian].
6. Manko, S. B. (2014). «Musical in the Artistic Culture of Ukraine at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century» (Ph.D. dissertation). Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
7. Molodyy Teatr. Retrieved from <https://openkurbas.org/theatres/molodyy-teatr> [in Ukrainian].
8. Musical «Shinel». Retrieved from <https://molodyytheatre.com/repertoire/shynel> [in Ukrainian].
9. Otlarzhevska, L. (2022). Route No. 4. The Performance «Shinel» by Kyiv's Molodyy Teatr. «Den Newspaper». Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/marshrut-no4-vystava-shynel-kyivskoho-molodoho-teatru> [in Ukrainian].
10. About the theater. Retrieved from <https://molodyytheatre.com/istoriya> [in Ukrainian].
11. Stelmashevska, O. (2022). Gogol's «Shinel» in the Broadway Musical Genre: A Guide to Top Performances. «Ukrinform». Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3377087-gogolivska-sinel-u-zanri-brodvejskogo-muziklu-putivnik-topvistavami.html> [in Ukrainian].
12. Teaser for the Musical «Shinel» (2024). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ASPmRG-vzuI&t=2s> [in Ukrainian].
13. Shvets, Y. (2021). From the Present with Love: «Shinel» at the Molodyy Teatr. «Kino-Teatr Journal», (6). Retrieved from <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/127/149> [in Ukrainian].

УДК 78.082.1+7.046.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-6>**Інга Олегівна Шульга**

ORCID: 0009-0009-1096-3584

*аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
inga22233@gmail.com*

ОБРАЗИ ФІНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ У СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ Я. СІБЕЛІУСА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЧНОЇ ПОЕМИ «ТУОНЕЛЬСЬКИЙ ЛЕБІДЬ»)

Мета роботи — визначити символічні значення образів фінської міфології, проаналізувати міжтекстові відношення між фрагментом фінського епосу «Калевала» та симфонічною поемою Я. Сібеліуса «Туонельський Лебідь». Розглядаються такі складові поетики Сібеліуса, як міфологічність, наративність, епічне начало, гносеологічні та онтологічні закономірності світосприйняття композитора. Аналізується культурний вплив широкого історичного та соціального контексту кінця XIX — першої чверті XX століття на становлення національної ідеї у творчості Яна Сібеліуса. **Методологія дослідження** складається з текстологічного, аналітичного, типологічного, стильового та системного методів. **Наукова новизна** статті полягає у комплексному аналізі семантичних зв'язків фінського народного епосу, національної міфології та програмності симфонічних поем Я. Сібеліуса. У роботі охарактеризовані концепти лебеда та ін. концепти фіно-угорської культурної традиції, зазначені особливості їх трактування у образній системі композитора. **Висновки.** Симфонічна поема Яна Сібеліуса виявляє близькість його симфоніям, оркестровим сюїтам, музиці до драматичних творів, і є особливим різновидом симфонічного жанру — драматизованою звуковою картиною, що виникла на основі калевальського епосу та пов'язана з різними варіантами створеного композитором концепту, не тотожного літературному джерелу. Переважаючий характер драматургії в симфонічних творах Сібеліуса епічний, а конфліктно-драматичний елемент інтегрується в них з образним уявленням міфу. Взаємодія музики та вербального тексту можуть забезпечити збереження міфу в культурі, передачу символічних значень від минулих до майбутніх поколінь та трансформації його сприйняття. Міф, який набуває звукового об'єму, стає багатовимірним та забезпечує більшу виразність концепту, який виходить за межі репрезентативних можливостей слова.

Ключові слова: міф, симфонізм, симфонічна поема, епос, концепт, концепт лебеда, Сібеліус, фінська міфологія, Калевала, Туонела.

Shulha Inha Olehivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Images of Finnish mythology in the symphonic music of J. Sibelius (on the example of the symphonic poem “Tuonela Swan”)

The purpose of the work is to determine the symbolic meanings of the images of Finnish mythology, to analyze the intertextual relations between the fragment of the Finnish epic “Kalevala” and the symphonic poem by J. Sibelius “The Swan of Tuonel”. Such components of the aesthetic component of Sibelius’s musical work as mythology, narrative, epic beginning, epistemological and ontological patterns of musical perception are considered. The cultural influence of the broad historical and social context of the end of the 19th – the first quarter of the 20th century on the formation of the national idea in the work of Jan Sibelius is analyzed. The research methodology consists of textological, analytical, typological, stylistic and systemic methods. The scientific novelty of the article lies in the comprehensive analysis of the semantic connections of the Finnish folk epic, national mythology and programmatic nature of J. Sibelius’s symphonic poems. The paper characterizes the concepts of the swan and others. the concepts of the Finno-Ugric cultural tradition, the peculiarities of their interpretation in the composer’s figurative system. Conclusions. The symphonic poems of Jan Sibelius are a special kind of genre, which are equally close to his symphonies, orchestral suites, and music to dramatic works. The specificity of them as dramatized sound pictures, which arose on the basis of the Kalevala epic, is connected with various variants of the concept created by the composer, which is not identical to the literary source. The dominant character of the composer’s symphonic drama is an epic, conflict-dramatic element integrated with figurative representations of the myth. The interaction of music and verbal text can ensure the preservation of a myth in culture, the transmission of symbolic meanings from past to future generations, and the transformation of its perception. A myth that acquires a sound volume becomes multidimensional and provides greater expressiveness of the concept, which goes beyond the representative possibilities of the word.

Key words: *myth, symphonism, symphonic poem, epic, concept, swan concept, Sibelius, Finnish mythology, Kalevala, Tuonela.*

Актуальність теми дослідження. Симфонічні твори Яна Сібеліуса складають основу фінської академічної музики. У своїх симфоніях композитор тяжіє до програмності, синтезуючи класичні та романтичні принципи, літературні та міфологічні джерела, історію та фольклор.

Музичний епос Сібеліуса, який є практично невивченим в українському музикознавстві, можна досліджувати і аналізувати на різних рівнях. Отже, звернення до сюїти «Леммінкяйнен» Сібеліуса, яка є яскравим прикладом того, як компози-

тор інтерпретує симфонічними засобами міфологічний сюжет, є актуальним і своєчасним.

Мета дослідження – визначити семантику образів фінської міфології в їх інтерпретації Яном Сібеліусом, проаналізувати міжтекстову взаємодію між фрагментом фінського епосу «Калевала» та симфонічною поемою композитора «Туонельський Лебідь».

Наукова новизна статті полягає у комплексному аналізі семантичних зв'язків фінського народного епосу, національної міфології та програмності симфонічних поем Я. Сібеліуса. В роботі охарактеризовані концепти лебедя та ін. концепти фіно-угорської культурної традиції, зазначені особливості їх трактування у образній системі композитора.

Виклад основного матеріалу. Творчий спадок Я. Сібеліуса є невід'ємною частиною європейського та, насамперед, фіно-угорського культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу. Протягом усього свого творчого шляху Ян Сібеліус здобував натхнення у переказах фінського народу, звертаючись до збірки фінських епічних пісень «Калевали». Зібрана і опублікована за три десятиліття до народження композитора збірка п'ятдесяти оповідань «Калевали» служила свідченням довгої історії фінського народу, який у XIX столітті прагнув затвердити національну ідентичність після тривалого періоду культурного панування Швеції та Росії.

«Калевала» стала одним із основних джерел для творчого втілення та певного переосмислення композитором. Чотири десятиліття Сібеліус шукав спосіб передати у музичній формі розповіді про богів і богинь, героїв і шахраїв, магичні царства та зачарованих духів. Одним із творів, нав'язаних цією збіркою народного епосу, стала симфонічна сюїта «Чотири легенди про Леммінкяйнен».

Хто такий Леммінкяйнен і чим саме привернув увагу композитора його образ? Це один із трьох головних героїв «Калевали», сміливий мисливець, веселий хлопець, який любить пригоди. Йому притаманні і недоліки, його самовпевненість іноді дорого обходиться, але все це лише додає привабливості безстрашному

і спритному герою, чия весела вдача так само необхідна «синам Калевали», як і вікова мудрість.

Сюїта складається з чотирьох симфонічних поем: «Леммінкяйнен і діви Саарі», «Туонельський Лебідь», «Леммінкяйнен в Туонелі» і «Повернення Леммінкяйнена».

Найбільше зв'язок епосу і міфології проявився в Другій симфонічній poemі «Туонельський Лебідь», присвяченій історії загибелі Леммінкяйнена. Композитор додає до музичного тексту коротке літературне пояснення, що виконує функцію вектора інтерпретації, дозволяючи виконавцю та слухачеві співвідносити музику з образним ладом епосу [8, с. 478].

Туонела – це царство смерті, пекло у фінській міфології, окреслене широкою бурхливою річкою. По її чорних водах плаває великий Туонельський лебідь, який захоплює своїм співом [9].

Згідно зі змістом епосу, Леммінкяйнен хоче взяти за дружину найпрекраснішу з дочок господині похмурої землі Похьоли. Він змушений погодитися виконати три завдання чаклунки: привести в Похьолу чарівного лося і довгогривого вогнедишного коня, які пасуться на полянах Хійсі і вбити лебедя, який охороняє чорнильні води Ріки Смерті, що відділяє землю живих від Туонели, землі мертвих. «Останній тобі лишився подвиг, сказала чаклунка. Якщо з першої стріли вб'єш ти лебедя на чорних водах Туонели, у річці, що тече в підземній Маналі, то буде твоєю красуня Похьоли» [2]. Це останнє завдання і виявилось для Леммінкяйнена, який гине у водах ріки Туонели, фатальним.

Інтерпретуючи цей сюжет, Сібеліус залучає систему символічних значень, пов'язаних у фіно-угорській культурі з концептом лебедя. В космогонічних міфах фіно-угорських племен водоплавні птахи є знаковими персонажами. Цей особливий статус пояснюється багатовимірним середовищем існування. І фізично, і символічно вони поєднують три стихії – воду, землю та повітря. Звідси – уявлення про цих птахів як посередників між землею, «верхнім світом» (богами та небом) та «нижнім світом», куди вони супроводжували душі померлих.

Міфологічний водоплавний птах здійснює зв'язок усіх просторово-часових координат світу, існуючи в точці сходження

сьогодення, минулого та майбутнього. Можливо з цим пов'язана важлива роль такого птаха, як качка, у створенні світу: за велінням богів саме вона дістала сушу з дна моря. Сакральний статус мають іконічні знаки птахів на орнаментах, зображеннях з металу, глини, каменю. Існують також жіночі прикраси у вигляді птиці з розправленими крилами, яка має одну або три голови, а на рівні грудей – жіноче лице. Іконічні знаки птахів служили оберегами як живим, так і померлим. Але лебідь серед усіх міфологічних птахів сприймається як особливо «чистий птах» [1, с. 1878].

Не менш цікавим є і ставлення самого Сібеліуса до лебедів, що також має характер сакрального захоплення і поклоніння. Ось згадки про них у щоденниках та листах композитора: «Лебеді є предметом мого постійного роздуму, джерелом радості життя. Ніщо у світі, навіть музика та література, не чинить на мене такого впливу як лебеді, їхня сутність та їхні голоси. Мені здається, що колись давно я мав безпосереднє відношення до них, оскільки я відчуваю з ними постійний внутрішній зв'язок» [9].

У фіно-угорських традиціях зазначено практику пісенного виконання текстів оповідального характеру, при цьому деякі міфи існують виключно в пісенній формі. Спів як форма комунікації використовується при виконанні сакральних міфів і сказань, що безпосередньо пов'язане з прагненням подолати часову дистанцію людей з предками [5].

У міфі світ представляється синкретично, тому що функцією міфологічної розповіді є збирання розрізнених фрагментів часу та простору у нероздільне ціле [3, с. 58]. У міфологічній картині світу лебідь є символом-абстракцією, носієм певних смислів.

У творі Сібеліуса символ лебедя вилучається з тексту першоджерела та переміщується в новий контекст, розгортаючись в нових текстуальних та семантичних умовах. Через свою природу музика не може візуалізувати лебедя як такого, але вона створює звуковисотний та ритмічний малюнок рухів, які він виробляє, дозволяє почути імітацію його голосу, а також відчути страх, який відчуває все живе перед чорною водою Туонели як дорогою у підземний світ смерті.

Друга частина сюїти «Леммінкяйнен» – це твір-портрет Лебедя, пронизаний похмурою атмосферою. Композитору не потрібні були костюми чи сценічні декорації, йому було достатньо музики, щоб створити власне бачення зловіщої Туонели [7].

Початок поеми зображає страшне «Щось», що піднімається з глибин. Мінорний акорд a-moll послідовно передається кризь звуковий простір від контрабасів до віолончелей, альтів та скрипок. Цей підйом з нижнього регістру у верхній, який супроводжується наростанням сили звучання і драматизацією гармонії, стає знаком страшних сил, що виходять на поверхню з похмурих глибин. Це можна побачити у нотному фрагменті:

Коли «Щось» досягає поверхні води, з'являється наступний і головний образ поеми – Лебідь. Тему Лебедя виконує англійський ріжок. Кожен куплет меланхолійної пісні Лебедя супроводжується зітхаючими інтонаціями у струнних і зловісним гуркотом басів та литавр.

Мелодійні переливи арфи імітують місячне сяйво, яке додає мерехтіння чорним водам Туонели. Але це «місячне сяйво» швидко відступає, звільняючи місце музиці, сповненій глибокої спустошеності. Пульсуючий, наполегливий ритм з'являється

в партіях низьких мідних духових та литавр, зображуючи повільну процесію ходи загублених душ у пошуках вічного спокою. Над цим непохитним пульсом, струнні постають як єдина лінія, що співає мелодію горя та відчаю. Тема Лебедя звучить в супроводі нових оркестрових барв.

The image shows a musical score for the Swan theme. It consists of several staves: English Horn (Eng. Horn), Bass Drum (Bass Dr.), Timpani (Timp.), Harp, Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 3/4 time and features a melodic line in the English Horn, a rhythmic pattern in the Bass Drum and Timpani, and a complex harmonic structure in the Harp and strings. The strings play a tremolo accompaniment.

Арфа повторює мінорний акорд, створений мідними духовими, струнні тремтять, посилюючи драматизм. Коли голос Лебедя затихає, в даліні знову чується зловісний пульс литавр, струнні виходять на передній план, виконуючи тремоло *con legno* (з деревом смичка), з глибин оркестру знову піднімається той самий мінорний акорд, який звучав на початку твору, а Лебідь ніби зникає за обрієм, продовжуючи свою самотню і вічну подорож Рікою Смерті.

Для Сібеліуса образ лебедя мав велике естетичне значення. Більш ніж через 15 років після створення «Туонельського лебедя» Сібеліус запише у своєму щоденнику: «сьогодні я спостерігав 16 лебедів. Боже, як же це гарно!.. Звучання їх голосів найближче до дерев'яних духових інструментів» [9].

Вибір англійського ріжка в якості Лебединого лейттембуру не є випадковим для композитора. Цей інструмент історично

пов'язаний з флейтою Пана і має певну національну семантику. Інструменти, які виготовляються із стебел порожнистих рослин, а також і з пір'я лебедів у фінській традиції сприймаються як сховище душі померлого. Це також свідчить про те, що відправною точкою створення «Туонельського лебедя» виступає не тільки «Калевала», а й дискурс фіно-угорської міфологічної та фольклорної традиції у цілому [10, с.318].

Мелодична тема «пісні» Лебедя не тільки імітує звучання його голосу, але й завдяки тріолям – траєкторію рухів птаха по воді. Музика, як і вербальний міф, через повторення візуалізує уявлення про циклічний або зупинений час. Цей ефект посилює тремоло струнних, немов лебідь не переміщаючись, б'є крилами по воді.

Оркестр відповідає за створення просторової вертикалі. Вже зазначалося, що попередній образ «Щось», що піднімається з темних глибин Туонели на її поверхню, створюється послідовною добудовою мінорного акорду в групі струнних інструментів за допомогою передачі мелодії від партії до партії, від нижнього регістру (від контрабасів) до верхнього регістру (скрипки), до чого також долучається східчастий підйом у соло віолончелей і хвилеподібний рисунок у соло арфи.

Ці звуковисотні рухи з одночасною зміною динаміки дозволяють створити відчуття, подібне до того, що дає сприйняття картини зі зворотною перспективою, коли слухач ніби-то перебуває всередині неї.

Висновки. «Туонельський лебідь» Яна Сібеліуса розкриває міф засобами музики, ніби продовжує його, допомагає його «збереженню» в культурі, передачі символічних значень з минулих до майбутніх поколінь. Музичний текст актуалізує потенціал вербального символу. Отримуючи музичне втілення, міф набуває об'ємності і багатовимірності, що забезпечує подальшу трансляцію смислів [4]. Звернення до міфології також пов'язане з бажанням митця переосмислити співвідношення між різними видами мистецтва – музикою, поезією, образотворчим мистецтвом, синтезуючи їх як маючих спільну мету – втілювати і транслювати загальнолюдські істини та смисли. Але при цьому Сібеліус чітко

розуміє свій власний статус і своє місце в мистецтві: «З точки зору музики, я думаю, що знайшов себе... Я думаю, що я справді музичний художник і поет» [11].

Загалом, фінська міфологія, яка зібрана в «Калевалі», допомогла Яну Сібеліусу втілити не тільки мистецькі, але й національні, культурні ідеї, а відтворення національних міфів, в свою чергу, сприяло відродженню в музиці композитора фінської національної ідентичності [6]. Використовуючи міфи, композитор об'єднує різні види та форми мистецтва, тяжіючи до смислового простору споконвічної мудрості та універсальних істин.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зыков С. Н. Сакральный образ птицы в предметах финно-угорской тематики. *Фундаментальные исследования.*, Москва: Академия естествознания, 2014. № 9 С. 1876–1880.
2. Калевала. СПб.: Астрель-СПб., 2005. URL: http://royallib.com/book/krusanov_pavel/kalevala.html
3. Лотман Ю., Успенский Б. Миф – Имя – Культура. *Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллин: Александра, 1992. С. 56–76.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010. 704 с.
5. Лукина Н.В. Предисловие. Мифы, предания, сказки хантов и манси. М., 1990. 568 с.
6. Нилова В.И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии (конец XIX – начало XX века): автореф. дисс. доктора искусств. СПб., 2005. URL: <http://cheloveknauka.com/muzykasibeliusa-v-kontekste-kulturno-istoricheskikh-peremen-vfinlyandii#ixzz3kBZ4UkVZ>
7. Grimly D.M. The tone poem: genre, landscape and structural perspectives. *The Cambridge Companion to Sibelius.* Cambridge University Press, 2004. P. 95–117.
8. Murtumäki V. The problem of narrativity in the symphonic poem *En Saga* by Jean Sibelius. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music.* Berlin – New York: Mouton, 1995. P. 471–495.
9. Sibelius J. In his own words. URL: http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominsanoin_14.htm.
10. Sibelius J. Some viewpoints concerning folk music and its influence on the musical art. Grimley D.M. *Sibelius and his world.* Princeton University Press, 2011. P. 315–326.
11. Tarasti E. Sibelius as an icon of the Finns and others. *Sibelius Studies / ed. Timothy Jackson.* Cambridge University Press, 2001. 397 p.

REFERENCES

1. Zykov, S. N. (2014) The sacred image of a bird in Finno-Hungarian objects. Fundamental research. Moscow : Academy of Natural Sciences Vol. 9, pp. 1876–1880. [in Russian]
2. Kalevala. (2005) St. Petersburg: Astrel. URL: http://royallib.com/book/krusanov_pavel/kalevala.html [in Russian]
3. Lotman, Yu., Uspensky, B. (1992) Myth-Name-Culture. Articles on semiotics and typology of culture. Vol. I. Tallinn : Alexandra, pp. 56–76. [in Russian]
4. Lotman, Yu. (2010) Semiosphere. St. Petersburg : Art-SPb. [in Russian]
5. Lukina, N. V. (1990) Myth, legends, tales of the Khanty and Mansi. Moscow : Art [in Russian]
6. Nilova, V. I. (2005) The music of Sibelius in the context of culture land historical changes in Finland (late XIX – early XX century). PhDthesisabstract. St. Petersburg: Art-SPb URL: <http://cheloveknauka.com/muzykasibeliusa-v-kontekste-kulturno-istoricheskikh-peremen-vfinlyandi#ixzz3BZ4UkBZ> [in Russian]
7. Grimly, D. M. (2004) The tone poem: genre, landscape and structural perspectives. The Cambridge Companion to Sibelius. Cambridge University Press. Pp. 95–117 [in English]
8. Murtumaki, V. (1995) The problem of narrativity in the symphonic poem En Saga by Jean Sibelius. Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. Berlin – New York : Mouton. Pp. 471–495. [in English].
9. Sibelius, J. In his own words. Available at: http://www.sibelius.fi/english/omin_sanoin/ominsanoin_14.htm. [in English].
10. Sibelius, J. (2011) Some viewpoints concerning folk music and its influence on the musical artio Grimley D.M. Sibelius and his world. Princeton University Press. Pp. 315–326. [in English].
11. Tarasti, E. (2001) Sibelius as an icon of the Finns and others. *Sibelius Studies* / ed. Timothy Jackson. Cambridge University

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-7>**Лю Лу**

ORCID: 0009-0001-8058-045X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
569315499@qq.com

ПРОГРАМНІ ЧИННИКИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – виявити програмні передумови формування концептів часу та простору у фортепіанній музиці, зокрема у творах Ф. Шопена, довести значення структурно-композиційних та стилістичних засобів як хронотопічних чинників метафоризації музичного звучання, наділення його певними змістовими якостями. **Методологія статті** заснована на жанрово-стильовому семантичному та концептологічному підходах, передбачає залучення положень музичної текстології та розвиток убік музикознавчого метафорологічного методу. **Наукова новизна статті** визначається розвитком концептологічного підходу до програмних сторін фортепіанної творчості, виявленням нових якостей програмного методу, зокрема у творчості Ф. Шопена, за якими програмність формується на засадах метафоризації музичного мовлення. Характеризуються провідні концептуальні метафори в фортепіанній музиці Ф. Шопена як свідчення його авторського стильового мислення. **Вперше** визначається роль хоральності як наскрізної історичної когнітивної метафори, що набуває важливого значення в творчості Ф. Шопена. **Висновки статті** пропонують розглядати програмність як іманентну властивість музичного мислення та мовлення – результат розвитку переносних смислових означень, тобто метафоризації музичного смислу задля його більшої семантичної конкретності, структурно-композиційної визначеності. Проектування деяких положень метафорології, поняттєвих пропозицій теорії метафори Дж. Лакоффа до сфери фортепіанної творчості відриває шлях до поглибленого вивчення стильової семантики, зокрема фортепіанної творчості Шопена, до типологічного висвітлення провідних метафоричних засобів та концептуальних образів-смислів у творах Шопена. Відкривається провідна роль хоральності як концептуальної метафори в історичній еволюції європейської музики та у творчості Шопена.

Ключові слова: програмність в музиці, концептуальна метафора, концептуалізація, метафоризація, метафорологія, авторський стиль, музична стилістика, фортепіанна творчість, образ-концепт, хоральність.

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

Program factors of the conceptualization of musically-imaginative content in piano creativity

The purpose of the article is to reveal the program prerequisites for the formation of concepts of time and space in piano music, in particular in the works of F. Chopin, to prove the importance of structural-compositional and stylistic means as chronotopic factors of metaphorizing musical sound, endowing it with certain content qualities. The methodology of the article is based on genre-stylistic semantic and conceptual approaches, involves the involvement of the provisions of musical textology and the development of the musicological metaphorical method. The scientific novelty of the article is determined by the development of a conceptual approach to the programming aspects of piano creativity, the discovery of new qualities of the programming method, in particular in the work of F. Chopin, according to which programming is formed on the basis of the metaphorization of musical speech. The leading conceptual metaphors in F. Chopin's piano music are characterized as evidence of his author's stylistic thinking. For the first time, the role of chorale as an end-to-end historical cognitive metaphor, which acquires an important importance in the work of F. Chopin, is defined. The conclusions of the article propose to consider programming as an immanent property of musical thinking and speech – the result of the development of transferable semantic meanings, that is, the metaphorization of musical meaning for its greater semantic concreteness, structural and compositional certainty. Projecting some provisions of metaphorology, conceptual proposals of J. Lakoff's theory of metaphor to the field of piano creativity paves the way to an in-depth study of stylistic semantics, in particular Chopin's piano creativity, to typological coverage of the leading metaphorical means and conceptual images-meanings in Chopin's works. The leading role of chorale as a conceptual metaphor in the historical evolution of European music and in Chopin's work is revealed.

Key words: *programming in music, conceptual metaphor, conceptualization, metaphorization, metaphorology, author's style, musical stylistics, piano creativity, image-concept, chorality.*

Актуальність теми статті визначається двома основними чинниками. По-перше, для сучасного музикознавства надзвичайно важливим є розвиток концептологічного методу, тобто вивчення концептуальних властивостей музичного мовлення та специфіки формування та функціонування концептів у фортепіанному стилістично-стильовому середовищі. Не дивлячись на наявні концептологічні аспекти сучасної музичної текстології, до сьогодні цей метод є недостатньо адаптованим до метафорологічного механізму музичного твору, зокрема фортепіанного.

Це пояснюється, у тому числі, складністю визначення семантичного призначення часових та просторових умов, властивостей музики як мови, у цілому. Явище концептуальної метафори стає провідним на шляху до конкретизації оцінок «сміслової технології» фортепіанної музики, тобто притаманних їй способів та засобів народження смислових значень [2; 4; 7].

По-друге, завжди актуальними залишаються питання музичної програмності, як такого специфічного феномена, котрий здатен набувати концептуально-символічної ваги, тобто включатися до процесу смислоутворення та ставати провідним семіологічним знаряддям музики, особливо у період розвитку авторської програмності, тобто набуття програмними засобами значення індивідуального композиторського методу. І з цього боку принципово важливими постають хронотопічні чинники музичного тексту, такі складові музичної форми у її структурно-семантичному розумінні, котрі виникають внаслідок знаходження музичного феномена у часі та просторі, водночас [3; 9]. Не менш суттєвим є виявлення програмних чинників музичної творчості для виконавської інтерпретації та виконавського аналізу музичного тексту [5; 6].

Мета статті – виявити програмні передумови формування концептів часу та простору у фортепіанній музиці, зокрема у творах Ф. Шопена, довести значення структурно-композиційних та стилістичних засобів як хронотопічних чинників метафоризації музичного звучання, наділення його певними змістовими якостями.

Виклад основного матеріалу статті. Фортепіанне музичне мистецтво є різновидом інструментальної творчості, що базується на іманентно-семантичних властивостях музичного тексту – текстологічної основи музичного мовлення, утворює власний часовий та просторовий виміри, які взаємодіють між собою у напрямі до образного упредметнення у музичному звучанні. Воно постає особистісним, авторизованим та глибоко індивідуалізованим художнім ціннісним світом, тобто системною сукупністю музичних оцінок, кожна з яких є метафоричним утворенням, котре адресує до деяких сторін зовнішньої дійсності, але не

напряму, а в їх усвідомленні-переломленні уявою митця, тобто у вже музично-мовно переробленому розумінні. Смыслотворення в музиці, яке й породжує феномен музичної семантики, потребує врахування двох типів обумовленості, критеріїв художньої конвенції, котра визначає змістовність звукообразних форм.

Перший з них, котрий найбільше регулюється з боку жанрових умов та канонів музичної творчості, можна вважати контекстуальним, таким, що здійснює вплив зовнішньої соціокультурної дійсності, реальних життєвих умов та тих уявлень про людину, котрі домінують у художніх культурних осередках.

Інший проводиться крізь стильові шари музичної свідомості, свідчить про переважаючі способи музичного розуміння та психологічні домінанти індивідуальної людської свідомості, заслуговує назви інтенціонального, тобто такого, що іманентно притаманний людському розумінню та цілепокладанню. Постійна активна взаємодія завжди відображується у побудові музичної композиції, як завершеної та індивідуальної структури окремого твору; композиційний абрис та його змістові функції найбільше видають авторську оцінку логічних інструментів музичної творчості, тобто найбільше свідчать про авторський намір. Композиційна архітектоніка, як існування певної структури у часі музичного звучання, також у цілісній фактурно-текстовій комплектації твору – у просторі звукової реалізації, повинна розглядатися як перший та опорний щабель метафоричного перетворення виразових засобів музики на когнітивні утворення.

Когніція – встановлення тотожності явища та його *умовного імені* – необхідний компонент у виникненні сталого смислового значення музично-виразового прийому. Вона може визначатися як певна психологічна дія, котра відповідає способу отримання знання, впорядкування існуючого ментального матеріалу, відповідно до досвіду переживання. Когнітивні процеси мають призначення пробуджувати творчу мисленнєву активність людини, тобто актуалізувати головні рівні усвідомлення, отримання та перероблення, інформації – задля її подальшої трансляції як вже особистісного повідомлення. Таким шляхом в музиці відбувається засвоєння, трансформація й подальший розвиток існуючих

та загальноновизнаних норм музичного письма та образних уявлень, жанрових та стильових правил, *семантичних констант*.

Програмні компоненти музичного тексту перетворюються на фактори семантизації – з боку найменування, тобто знаходження сталих метафоричних імен, котрі варто сприймати як різновид когнітивних або концептуальних метафор. Саме вони визначають рівень індивідуалізації музичного задуму та музичної композиції. Когнітивні або концептуальні метафори – це текстові утворення, що мають найбільш усталені, міцні та щільні зв'язки між структурними прийомами та їх смисловими значенням, образними конотаціями. Як когнітивні феномени, вони також мають тенденцію метонімізації й подальшої символізації, тобто укріплення у самодостатності та самозначущості, поступово нівелюючи ефекти переносності, притаманні метафорі у момент її народження: зміст метафоричного висловлення стає прямим й буквальним, а потім ще починає породжувати власні імпресивні здатності (здатності вражати та навіювати почуття, ментальні стани, ідеї), тобто набувати нових цілісних якостей самопрецедентності. Таким чином виявляється, що формуванню концептуальних метафор в музиці сприяє *процес деривації*, суто інтертекстуальний феномен, котрий породжується історичним часовим процесом, також використовує специфіку композиційного фактичного та авторського психологічного умовного часу [1], висуваючи темпоральні показники й чинники на перший план музичного смислоутворення через програмну концептуалізацію.

Явище концептуальної або когнітивної метафори, рівно як і процес метафоризації людського мислення та мовлення, до сьогодні вивчаються, майже виключно, у філологічній галузі або стосовно тих видів діяльності, котрі включають до себе словесні форми. У дослідженні Дж. Лакоффа метафоричні способи мислення розглядаються на основі звичаєвого досвіду спілкування, доводячи глибинність та множинність видів цього мислення, також його необхідність для розвитку людської свідомості [12].

Концептуалізація постає завершальним, поняттєво-визначеним та експлікованим етапом створення метафоричних мис-

леннево-почуттєвих конструктів, причому присутність емоційного підтексту, почуттєвої зацікавленості людини у формуванні метафори, відповідає ціннісному призначенню концептуальних метафор, у цілому. Звісно природа цінності, котру відображує – створює людська свідомість, може бути різною. Але серед так званих онтологічних метафор, за термінологією Лакоффа, варто виокремлювати когнітивні часові моделі, тобто концептуалізацію відносин людини з часом (так само, як і з простором). Втім концепти часу, котрі обумовлені відносинами з простором, також справляють враження і «орієнтаційних» (знову – за Дж. Лакоффом). Особливо принципово дана єдність часо-просторових характеристик постає в мистецьких формах, видові мовні якості кожної з котрих налаштовані на перетворене втілення цілісного людського погляду на світ, тобто відзначені холистичністю, що є єдністю уявлень про час та простір, темпоральних та спатіальних оцінок.

Часові чинники є переважаючими у так званих темпоральних різновидах мистецтва, серед яких на перше місце, за безпосередністю існування у часі, виходить музика з її специфічною виконавською природою, тобто з необхідністю звукового втілення та слухового сприйняття художнього образу.

Когнітивні метафори часу та простору, в їх єдності, або хронотопічні концепти у різних семантичних призначеннях та семантичних версіях/інваріантах виповнюють романтичну музичну текстологію, стають головними показниками та критеріями авторського новаторства європейських композиторів-романтиків, серед яких у фортепіанній галузі особливе місце займає творчість Ф. Шопена.

Не дивлячись на численність та проблемну широту присвячених Шопену досліджень (див., напр.: [4; 8; 9; 10; 11]), метафорично-концептуальні засади його стильового мислення залишаються недостатньо виявленими, хоча саме їх систематизація дозволяє висвітлювати глибинні таємниці шопенівського музичного мовлення, котре є, водночас, цілком оригінальним авторським, тобто гранично індивідуалізованим, та всеприсутнім й зрозумілим, універсально значущим щодо іманентної виразової природи музики.

Ближче за інші підходить до виявлення специфічних програмних засад музичної композиції у шопенівській творчості Хе Веньлі, котрій вдається розвинути та програмно-композиційно диференціювати жанрові вибори та музично-стилістичні сфери фортепіанної музики Ф. Шопена, звернути увагу на категорію авторського музичного ідіостилю як таку, що найбільше залежить від логіки та семантики музичної хронотопізації.

У праці Хе Веньлі фортепіанна творчість Ф. Шопена вивчається на основі понять хронотопу і концепту, як таких, що рівною мірою вказують на процес образного самоздійснення музики у композиційному русі; доводиться, що даний рух задіює та поєднує різні жанрові моделі, тобто постає поліжанровим, відтак і полістилістичним.

Намагаючись виявити та структурно-семантично обґрунтувати провідні хронотопи-концепти в фортепіанних творах Шопена, авторка розвиває контекстуальний підхід, вельми виправданий у випадку вивчення чинників символізації музичного змісту, звертається до національного походження інтонаційного словника Шопена – до польської народної та прикладної побутової музики, з якої прийшли до творів Шопена певні жанрово-семантичні прототипи, мелодійні звороти. Вона відразу відзначає у своєму дослідженні, що «польська музика у її первинно-жанрових зразках була для Шопена макро-знаком спогадів, відкриттям теми повернення додому, витокami образів буття у рідному середовищі, справжнього Дому; це була втілена у звучанні пам'ять, як духовно-генетичний феномен, від якої розпочалася й особистісна пам'ять митця. З цією образною сферою пов'язані різноманітні поліжанрові ефекти, в яких беруть участь мазурочні та полонезні теми» [9, с. 7].

Також суттєвою й методично значущою постає думка дослідниці про те, що «...широко зрозуміла програмність... є одним з конструктивних принципів шопенівського стилю (ідіостилю), тому дозволяє шукати певні імена його образних концептів, як музично-понятійного втілення образного уявлення, образної ідеації» [9, с. 122].

Найбільш відповідними до контекстуальних та ззовні узагальнених національних витоків шопенівської програмності

постають жанрові форми мазурок та балад, близько до них, як опора на загальновідомі жанрові прецеденти, розміщені вальси, ноктюрни та прелюдії. При визначенні головних образів-концептів, ідіостильових хронотопів фортепіанної музики Ф. Шопена на перший план виходить польська тематична сфера. Польська тема, як широка програмна основа музики Шопена, обумовлює розвиток концептуальних метафор спогадів та повернення додому, справжнього Дому і, врешті-решт, пам'яті, буквальним втіленням якої проростають інтонації мазурок та полонезів, деякі баладні інтонації та пісенні мелодії. З образною сферою пам'яті пов'язані різноманітні поліжанрові ефекти, в яких беруть участь стилізовані та суто авторські теми, «коли навіть усередині однієї теми сполучаються риси контрастних жанрів – маршу й полонезу, полонезу та речитативу, хоралу й танцю, а також баркароли, балади, ноктюрна й мазурки» [9, с. 142].

Особлива роль баладного жанру у його перетвореному авторському (ідіостильовому) розумінні визначається тим, що у ньому концепт життєвого шляху набуває нового персоніфікованого особистого значення, так само, як композиції балад сприймаються як особисті розповіді, автобіографічна нарація. Таким чином балади, також ноктюрни та прелюдії, примушують виявляти вже суто внутрішні інтенціональні фактори програмного мислення музичного майстра, для якого жанрова модель стає приводом для створення власної змістової концепції, а тому ця модель є парадоксально зміненою, учудненою й навіть відчуженою від первинного взірця.

З інтенціональним планом метафоричного мислення Шопена виявляються пов'язаними найбільш важливі концепти його фортепіанних творів, так як Зустріч та Прощання, Втрата, Смерть, Любов, Боротьба, Воля, Політ, Порожнеча, Ностальгія-пригадування. Кожен з них передбачає певний тип переживання – емоційно-психологічну траєкторію, котра «прокладається» крізь мелодійно-фактурні конфігурації, тобто організується композиційно-стилістичним шляхом, внаслідок чого певні стилістичні групи, в єдності їх темпоральних та просторових ознак, стають своєрідними «концептуальними

доменами» вихідного призначення, водночас втілюють авторські ідеї та емоційні оцінки, тобто є семантичними «мішенями» (якщо використовувати запропоновану Дж. Лакоффом метафорологічну термінологію). Спільними чинниками усіх концептуальних музично-текстових утворень є час та простір, відтак неодмінною складовою загальної метафоризації музичного висловлення є концептуальна інтерпретація теморальних засобів з їх неодмінними проявами у фактурно-гармонічній вертикалі.

У дослідженні Хе Веньлі справедливо відзначається особлива роль і складність хронотопу баладності у творчості Ф. Шопена, оскільки композиція балади розширюється та опосередковує риси циклічності, також стає інтегруючою щодо провідних мовно-стилістичних авторських комплексів, котрі спроможні набувати цілісних метафоричних значень. Балада стає для композитора «збиральним» авторським жанром, у якому здійснюється найбільш широка лірико-драматико-епічна концепція, поєднуються усі головні образні уявлення, причому саме в такому порядку – від особистісно-інтимних до колективних позитивно-піднесених. Цей «ліричний літопис» Шопена дозволяє йому поєднувати інтимні спогади з типовими романтичними художніми уявленнями про героїчну особистість.

В поезії балад втілюються усі провідні концептуальні метафори, на їх основі вибудовується особлива авторська програма, котра має суто музичне походження, хоча й викликає багато паралелей з літературними творами, зокрема з поемами А. Мицкевича. Все ж таки, переважає автобіографічний, хоча й по романтичному перетворений, образ Людини, що долає долю та звільнює свій дух всупереч трагедійним обставинам.

Деяка героїзація музичного змісту, що, у цілому, не дуже притаманна Шопену, в баладах виникає у силу особливо активного та динамічного трактування просторових складових музичного тексту, з залученням усіх різновидів піаністичної техніки, у силу чого дані опуси набувають значення справжньої енциклопедії піаністичної майстерності.

Концептуальний зміст балад Шопена виявляє взаємозалежність їх провідних образів, також наявність сталого компендіуму

виразових фортепіанних прийомів, котрі зумовлюються романтичним розумінням ігрового призначення цього інструменту; зміст балад поєднує семантичні якості ораторського звернення та сповідального одкровення, дозволяє розкривати усі темброво-регістрові фарби фортепіанного звучання, створювати особливі контрасти верхніх та низьких регістрів, котрі сприяють граничному розширенню просторового обсягу звучання. Тому балади та «баладність» як мовна метафорична властивість шопенівської музики засвідчують головні програмні властивості не лише композиторського методу, а й виконавського мислення Шопена.

Базою для цього постають декілька основних комплексів фортепіанного тематизму. Основний з них визначається застосуванням жанрово-стилістичних синтагм, прийому «узагальнення через жанр», з впізнанням первинних прикладних функцій стилістики; інший – створенням нових фактурно-гармонічних сполучень, через які проходять основні мотиви, є вертикальною модифікацією (мелодієюгармонією) мелосного матеріалу. З фактурної точки зору найбільше розрізняються та набувають текстової самостійності такі «стилістичні метафори», як баладність, етюдність, прелюдійність, ноктюрновість, мазурочність, полонезність, вальсовість, пісенно-хоральний комплекс, деякі інші, вже похідні.

Особливу увагу викликають, як репрезентанти текстологічних чинників, специфічні шопенівські розділові та єднальні музичні «знаки» – шопенівський авторський синтаксис, з помітним впливом принципів виконавської форми та музичної орфоєпії; зокрема це засоби побудови кульмінаційних зон та вказівки на межі внутрішніх розділів, прийоми створення симетрії та різноманітні способи повторності, котрі увиразнюють розвиток головної ідеї; також способи завершення та створення «подвійного розв'язання» драматургічної колізії. Нарощування динаміки звучання або затухання звучності мають значення самостійних концепційних засобів, так само, як і пришвидження або уповільнення руху. Ефект концентрації уваги – приковування погляду до певного явища – також досягається виконавським

шляхом, виділенням окремої лінії, співзвуччя, фрази з полістистичної тематичної тканини твору, хоча це й передбачене побудовою композиторського тексту, у якому завжди ното-графічно відзначені найбільш важливі інтонаційні або гармонічні звороти.

Роль особливої концептуальної метафори виконує в фортепіанних творах Ф. Шопена хоральність, котра може поєднуватися з маршовою ходою, є потужним знаком прощання та оплакування, жалю та скорботи при розставанні з життям тощо. Як зазначає Хе Веньлі, це стилістичні виклади, прийоми, що «... свідчать про моменти зупинки руху, припинення розвитку, зникнення образу й звучання, розставання з живою звуковою матерією музики. Це свого роду музичні метонімії розставання та втрати, що супроводжують увесь музично-життєвий шлях Ф. Шопена, вказівки на останні та остаточні хронотопічні координати людського буття» [9, с. 132].

У дослідженні О. Самойленко відзначається, що хоральність в європейській музичній традиції має декілька тенденцій концептуалізації, зокрема завдяки опорі на культову монодію та її подальший, поліфонічно збагачений, багатоголосний розвиток; цей розвиток веде до семантики протестантського хоралу й до нових стилістичних можливостей гомофонно-гармонійної традиції [7]. Хоральність еволюціонує як концепт, тобто як сталі прийом та смислова величина водночас; метафори хоральності обумовлені різними структурно-стилістичними положеннями даного типу виразовості, з яких вихідний «класичний» вторинно-жанровий концепт пов'язаний з гармонійним чотириголоссям і акордово-контрапунктичним складом; втім, «у надрах» його зберігається й монодична побудова, але частіше вже не грегоріанська, а пісенна (духовно-пісенна). Саме до нього, як до потужної концептуальної метафори, що набуває спеціального авторські-стильового призначення, найчастіше звертається Ф. Шопен.

Наукова новизна статті визначається розвитком концептологічного підходу до програмних сторін фортепіанної творчості, виявленням нових якостей програмного методу, зокрема у твор-

чості Ф. Шопена, за якими програмність формується на засадах метафоризації музичного мовлення. Характеризуються провідні концептуальні метафори в фортепіанній музиці Ф. Шопена як свідчення його авторського стильового мислення. Вперше визначається роль хоральності як наскрізної історичної когнітивної метафори, що набуває важливого значення в творчості Ф. Шопена.

Висновки статті пропонують розглядати програмність як іманентну властивість музичного мислення та мовлення – результат розвитку переносних смислових означень, тобто метафоризації музичного смислу задля його більшої семантичної конкретності, структурно-композиційної визначеності. Проектування деяких положень метафорології, поняттєвих пропозицій теорії метафори Дж. Лакоффа до сфери фортепіанної творчості відриває шлях до поглибленого вивчення стильової семантики, зокрема фортепіанної творчості Шопена, до типологічного висвітлення провідних метафоричних засобів та концептуальних образів-сміслів у творах Шопена.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 341 с.
2. Лі Цзіюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ... докт. філософії. Одеса, 2024. 204 с.
3. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009. 199 с.
4. 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.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія : зб.ст. К., 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. 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.
7. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

8. Фридерик Шопен : Збірка статей. Ред.-упор. Я. Якубяк. Львів : Сполом, 2000. 256 с.

9. Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. Дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03. Одеса, 2020. 202 с.

10. Чеботаренко О. Фортепианная музыка Шопена в контексте современной исполнительской культуры // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики. 2012. Вип. 53. С. 209–213.

11. Школяренко С. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена. Дис. ... кандидата мистецтв.: спец. 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. 194 с.

12. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1980. 242 p.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). *Musical text. Structure and properties*. Moscow: Kompozitor [in Russian].

2. Li, Jiyu. (2024). *European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism*. Diss. ... Dr. philosophy Odessa [in Ukrainian].

3. Lisovaya, O. (2009). *Programmatic nature as a genre paradigm of chamber vocal music: on the problem of performer's understanding*. Diss. ... Cand. of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

4. Ma, Xingxin. (2018). *Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology)*. Diss. ... candidate arts.; special: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

5. Moskalenko, V. (2001). *A musical work as a text // Kyiv musicology: The text of a musical work: practice and theory: coll. st. K. Vol. 7. P. 3–10* [in Ukrainian].

6. Moskalenko, V. (2008). *Analysis from the perspective of musical interpretation // Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K. : NMAU. C. 106–112* [in Ukrainian].

7. Samoilenko, A. (2002). *Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue*. Odessa: Astroprint [in Russian].

8. Фрйдйірік Шопін: Збірка статей. (2000). Редактор-компілятор Я. Якубяк. Львів : Сполом [in Ukrainian].

9. He, Wenli. (2020). *Chronotopic plantings of F. Chopin's piano creativity: an interpretive-style approach*. dis. ... cand. myst. : special. 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

10. Chebotarenko, O. (2012). *Chopin's piano music in the context of modern performing culture // Social technologies: actual problems of theory and practice. Issue 53. P. 209–213* [in Russian].

11. Shkolyarenko, S. (2017). Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin. Diss. ... candidate of arts. : spec. 17.00.03 / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

12. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago ; London : The University of Chicago Press [in English].

УДК 783.29

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-8>**Чжу Сюаньян**

ORCID: 0000-0002-0420-9915

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
galina.shpak425597@gmail.com

ЖАНР РЕКВІЄМУ І ТРАУРНО-РИТУАЛЬНА ПРАКТИКА АНГЛІКАНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета роботи – виявлення історико-еволюційних шляхів розвитку та поетико-інтонаційних особливостей англіканського реквієму в англійській музично-історичній традиції минулого та сучасності. **Методологія роботи.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, історико-культурологічний, жанрово-стильовий підходи, що дозволяють виявити інтонаційно-драматургічну та конфесійну специфіку «англіканського реквієму». **Наукова новизна** статті визначена її дослідницьким ракурсом, що враховує не тільки оригінальність англійської меморіальної духовно-хорової спадщини, репрезентованої в жанрі реквієму, але й її конфесійну спрямованість, сформовану на теренах англіканської традиції та її культурно-релігійних настанов. **Висновки.** Історичні шляхи розвитку реквієму свідчать про поетапне формування його конфесійних різновидів. Еволюція католицького реквієму-спокути демонструє процеси його поступової секуляризації, що виявляється у тяжінні до фіксації граничних станів, полярних образів, у домінуючій ролі розділу «*Dies irae*», у посиленні контактності реквієму з музично-театральними жанрами при одночасному збереженні його духовно-етичної генези. На відміну від католицького реквієму, «траурна погребальна музика лютеранської традиції» не склалася у закінчений канонізований обряд, будучи реалізованою в культурно-музичній практиці у численних формах – від обиходного протестантського хоралу аж до різноманітних композиційних моделей бахівських духовних кантат та їх аналогів. Неприйняття протестантизмом спокутної функції католицького реквієму обумовило специфіку репрезентації в ньому теми смерті як Підсумку земного шляху людини, споконвічного закону Буття, що й визначає вирівненість емоційного тону всіх розділів названого жанру та виключає оперно-театральну драматизацію. Феномен англіканської церкви, з одного боку, увібрив в себе духовні настанови католицької та протестантської традицій, обумовивши появу «Високої» та «низької» церков, що доповнювали одна одну при домінантній ролі «серединного шляху». З іншого боку, відкритість англіканства різним духовним конфесійним традиціям виявилася співвідносно й з традиціями «Нерозділеної церкви», «давньозахідного

православ'я» та їх східнохристиянською гезезою. Заупокійна ритуальна практика англіканської церкви або «Англіканський реквієм», репрезентований в творчості англійських митців Нового часу, у своєму прагненні до «кафолічності» приходить до органічного синтезу позначених традицій, в яких католицька та протестантська позиції взаємно доповнюють одна одну.

Ключові слова: реквієм, «Німецький реквієм», «англіканський реквієм», англіканська церква, траурно-ритуальна практика, жанр, стиль, духовно-хорова творчість, католицтво, протестантизм, англіканство, «Нерозділена церква».

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

Genre of requiem and mourning-ritual practice of the Anglican tradition

The purpose of the work is to identify the historical-evolutionary ways of development and poetic-intonational features of the Anglican requiem in the English musical-historical tradition of the past and present. **Work methodology.** The interdisciplinary, historical-cultural, genre-stylistic approaches, which allow us to reveal the intonation-dramaturgical and confessional specifics of the “Anglican requiem” turned out to be essential for this work. **The scientific novelty** of the article is determined by its research perspective, which takes into account not only the originality of the English memorial spiritual and choral heritage, represented in the genre of the requiem, but also its confessional focus, formed on the grounds of the Anglican tradition and its cultic and religious instructions. **Conclusions.** The historical development of the requiem testifies to the gradual formation of its confessional varieties. The evolution of the Catholic requiem-atonement shows the processes of its gradual secularization, which is manifested in the tendency to fix limit states, polar images, in the dominant role of the “Dies irae” section, in the strengthening of the contact of the requiem with musical and theatrical genres while simultaneously preserving its spiritual and ethical genesis. Unlike the Catholic requiem, “mourning funeral music of the Lutheran tradition” did not develop into a finished canonized rite, being implemented in cult-musical practice in numerous forms – from the everyday Protestant chorale to various compositional models of Bach’s spiritual cantatas and their analogues. The non-acceptance by Protestantism of the redemptive function of the Catholic requiem determined the specificity of the representation of the theme of death in it as the Conclusion of the earthly path of man, the primordial law of Being, which determines the evenness of the emotional tone of all sections of the named genre and excludes operatic and theatrical dramatization. The phenomenon of the Anglican Church, on the one hand, absorbed the spiritual teachings of the Catholic and Protestant traditions, causing the emergence of “High” and “Low” churches, which complemented each other with the dominant role of the “middle way”. On the other hand, the openness of Anglicanism to various spiritual confessional traditions turned out to be correlated with the traditions of the “undivided church”, “ancient Western Orthodoxy” and their Eastern Christian genesis. The funeral ritual practice of the Anglican Church

or the “Anglican Requiem”, represented in the work of English artists of the New Age, in its desire for “Catholicity” comes to an organic synthesis of the marked traditions, in which the Catholic and Protestant positions mutually complement each other.

Key words: requiem, «German Requiem», «Anglican Requiem», Anglican Church, mourning and ritual practice, genre, style, spiritual and choral creativity, Catholicism, Protestantism, Anglicanism, «Undivided Church».

Актуальність теми дослідження. Жанр становить одну з найважливіших категорій культури та мистецтва, зокрема музичного, що визначає у сукупності їх поетико-змістовні та семантико-інтонаційні показники. В широкому мистецтвознавчому контексті жанр можна репрезентувати як «інваріант музичних творів-артефактів, що має певну соціо-культурну генезу з прикладною або естетичною телеологією, технологічно спирається на жанрову норму і створює жанрову традицію, що несе певну світообразність через закріплену знаковість, відображає культурну аксіосферу та є включеним до інтегруючої та ідентифікаційної функції культури» [цит. за: 17, с. 109–110]. Сказане є співвідносним і з тою жанровою сферою європейської музично-історичної традиції, котра безпосередньо пов’язана з християнським культом і з показовою для нього фіксацією уваги на духовній складовій життя людини та її «вічних» темах. Серед останніх суттєве місце належить темі смерті, позаяк вона є стрижневою в осмисленні багатьох культур та цивілізацій.

Одним з найбільш показових жанрів європейського музичного мистецтва минулого та сучасності, що ємно відтворює різноманітні аспекти цієї багатогранної теми, є реквієм. Він виник ще в епоху Середньовіччя та виявився затребуваним в культурі практично всіх наступних епох європейського культурно-історичного простору, демонструючи при цьому діалектику взаємодії в ньому жанрово-стильових новацій професійної композиторської творчості при одночасному збереженні свого жанрового культового «генетичного коду». У структуруванні останнього суттєву роль також відіграє й конфесійна спрямованість даного жанру, сформована на тлі історичних шляхів розвитку християнства та його культури. В цьому плані вельми цікавим для українського музикознавства постає дослідження англікан-

ського «напряму» історії реквієму, репрезентованого в творчості англійських композиторів минулого та сучасності (Дж. Раттер, К. Дженкіс, Б. Чілокотт, меморіальні опуси Дж. Тавенера та ін.). Затребувані в сучасній виконавській та науково-дослідницькій практиці, твори названих авторів, що мають перетини з типологією «англіканського реквієму», і нині потребують узагальнень мистецтвознавчого, музикознавчого та культурологічного порядку, що й визначає актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Реквієм в українській музикології вже досить давно став предметом різноманітних наукових розвідок. Проте більшість авторів розглядають саме католицьку «модель» жанру як базову, приділяючи їй досить суттєву увагу, в той час як його інші конфесійні різновиди поки не стали предметом фундаментального музично-історичного аналізу. Серед досліджень, в яких охоплено практично всі провідні етапи розвитку цього жанру, виділяємо монографію І. Гулеско [4], дисертацію та супутні публікації А. Єфіменко [5; 6]. Зазначимо, що остання авторка концентрує увагу не тільки на метаморфозах реквієму в культовій практиці та композиторській творчості Нового часу, але й на провідній темі-ідеї його поезики, зосередженій саме на тематиці смерті в її християнському тлумаченні. Буття реквієму на теренах сучасної української культури та музики складає предмет дослідницької уваги І. Вербицької-Шокот [1; 2]. Такого роду напрям дослідження «українського реквієму» репрезентовано й у публікаціях О. Коменди та І. Сухоцької [9], І. Палкіна [16], Лю Веньшу [12], А. Татарнікової [20] та ін., що відкривають нові «герменевтичні кола» невичерпного духовно-змістовного «наповнення» цього жанру та його національних інваріантів.

Конфесійний «кут зору» на поезику реквієму складає предмет дослідницьких розвідок О. Муравської [13; 14; 15], зосереджених в тому числі на жанрових особливостях «німецької траурної погребальної музики лютеранської традиції», узагальненій у терміні «німецький реквієм». Власне англійська духовно-хорова традиція реквіємної та меморіальної спрямованості є об'єктом пильного інтересу Ю. Кучурівського [10; 11], що вводить до українського музикознавчого обігу цілу низку творів

сучасних англійських композиторів, фіксує увагу не тільки на їх жанрово-стильових вподобаннях, але й частково торкаючись питання про їх конфесійну генезу. Такого ж роду проблематика показова й для публікації М. Гайдук [3], що звертається до аналітичних узагальнень реквіємної типології у «Simfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена. Серед численної зарубіжної бібліографії з історії реквієму виділяємо книгу А. Робертсона «Music of mourning and consolation» [23], автор якої, спираючись на велику кількість зразків даного жанру та його культових першоджерел (від Середньовіччя і аж до середини ХХ століття), що репрезентують християнську культуру у всьому її конфесійному різноманітті, фактично представляє історичну панораму розвитку не тільки власне латинського (католицького) реквієму, але й і всієї християнської «музики скорботи та втішання», як це заявлено у назві книги. Зазначимо, що суттєву увагу в цій монографії приділено й англійській меморіальній музиці початку ХХ століття. Проте вельми різноманітна палітра метаморфоз та перетворень реквієму в англійській музично-історичній традиції минулого та сучасності з урахуванням досить складних шляхів буття англіканської церкви та її духовних настанов і нині можна вважати цікавим об'єктом для подальших перспективних наукових розвідок.

Мета роботи – виявлення історико-еволюційних шляхів розвитку та поетико-інтонаційних особливостей англіканського реквієму в англійській музично-історичній традиції минулого та сучасності. **Методологія роботи.** Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, історико-культурологічний, жанрово-стильовий підходи, що дозволяють виявити інтонаційно-драматургічну та конфесійну специфіку «англіканського реквієму». **Наукова новизна** статті визначена її дослідницьким ракурсом, що враховує не тільки оригінальність англійської меморіальної духовно-хорової спадщини, репрезентованої в жанрі реквієму, але й її конфесійну спрямованість, сформовану на теренах англіканської традиції та її культурно-релігійних настанов.

Виклад основного матеріалу. Реквієм є своєрідним жанром-супутником практично всіх великих епох в історії Європи та її

культури, починаючи з часів Середньовіччя, що, так само як і його інші меморіальні аналоги, відтворює християнське духовно-етичне тлумачення феномену смерті [див.: 14, с. 4]. На думку А. Ефіменко, «самосутність» реквієму зосереджена на «християнському уявленні про смерть, як послідовній реалізації (на структурному, вербальному, інтрамузичному рівнях) християнської ідеї смерті-переходу (“преставлення”) від кінцевого до вічного» [6, с. 82].

Сказане багато в чому визначає актуальність реквієму та дотичної до нього меморіальної музики і в творчій практиці ХХ – початку ХХІ століть, його «вписаність» в непростий культурно-історичний та духовний контекст сучасності, позаяк цей жанр вже сприймається не тільки як важлива компонента католицької обрядності-ритуаліки або її концертний варіант, звернений до відповідної тематики. Апробований в творчості багатьох геніїв європейської музично-історичної традиції минулого та сучасності, реквієм ніби стає втіленням ідеї «сакральності» високої культури, що є особливо очевидним в період її постмодерного буття. На рівні своєрідного культурного символу він акумулює в собі безліч духовно-релігійних, естетично-філософських смислів, набуваючи згодом рис інтертекстуального твору з показовим для нього жанрово-стильовим синтезом у тлумаченні «вічної» теми людського буття та осмислення його духовного призначення.

Підкреслена роль культового конфесійного чинника в аналізі зразків реквієму різних епох багато в чому визначена також і актуальними для сучасного мистецтвознавства та музикознавства духовно-естетичними настановами, спрямованими на віднайдення культової генези культури та музики як їх семантичного «ядра» [див. про це детальніше: 19, с. 12–47]. Крім того, духовно-богословська та віросповідна специфіка тлумачення феномену смерті накладає відбиток й на особливості трактування реквієму та близьких до нього жанрів в умовах католицизму, лютеранства, англіканства, православ'я з їх відповідною диференціацією.

Латинський реквієм, безпосередньо пов'язаний перш за все з католицькою традицією та канонізований у постановках Тридентського собору (1545–1563), концентрував в своїх текстово-ритуальних та інтонаційно-співацьких показниках суттєві

аспекти духовного світосприйняття Західної Європи та їх еволюційні шляхи від середньовічного теоцентризму аж до його ренесансно-гуманістичної переорієнтації в наступну епоху. «Існуючи як своєрідна єднальна ланка між живими та померлими, відображаючи акт “спокутування”, реквієм у ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про смерть як *перехід* від тимчасового, страху, скорботи, каяття, тривоги до Спокою, Світла, Надії на Спасіння як справжнім цілям духовного життя християнина» [13, с. 53].

Позначені О. Муравською змістовні антитези поезики реквієму визначили не тільки сутність даного жанру, але й відкрили шляхи його подальшої еволюції в композиторській практиці Нового часу. Показове для нього тяжіння до втілення граничних станів, протистоянь Сакрального та грішного, концентрації внутрішнього психологізму та суб’єктивного осмислення його образно-сислового «наповнення» обумовлюють його зближення з виразними показниками музичного театру, що найбільш помітно у кульмінаційному виділенні розділу «*Dies irae*», співвідносному у такому драматургічному тлумаченні з «*Credo*» латинської меси. Саме на цю частину, де Бог та людина зведені воедино, віднині лягає основне смислове навантаження у розкритті ідейного змісту твору та його духовно-концептуальних настанов. Зазначені процеси секуляризації реквієму виявилися найбільш сконцентрованими у його зразках доби романтизму [див. про це детальніше в роботах А. Єфіменко: 5; 6], що виявляють не тільки її християнські шукання, але й громадянсько-патріотичний пафос, що в ряді країн Європи того часу генетично сходив саме до біблійних першоджерел. Закономірним їх продовженням можна вважати й долю латинського реквієму та його складових у творчій практиці композиторів ХХ– початку ХХІ століть.

Таким чином, «еволюція реквієму ослідчила рубіжні моменти західноєвропейського культурного руху: збереження християнського канону в епоху “двомірства”, відродження та “падіння” християнсько-католицької ідеї у Новий час». Все це створило особливі умови для «обмирщення жанру, який більш ніж інші, зберігав канон в епоху ренесансного “діалогу вір”». Зазначимо

також, що «релігійна ідея як частина раціоналізованого світобачення сконцентрувалася у художній типології [латинського] реквієму перш за все у його музичній якості» [13, с. 54, 55].

Принципово іншу «модель» християнського тлумачення теми смерті демонструє німецька лютеранська протестантська культова практика, в якій суттєве місце належить так званій «траурній погребальній музиці». Досліджуючи історію цієї сфери духовної музики, О. Муравська зазначає: «В практиці протестантських (лютеранських) богослужінь так звана “Німецька погребальна меса” (“Teutschen Begräbnis Missa”), а також “Німецький реквієм”, “Trauerlied” як її аналоги, не склалися у закінчений канонізований обряд, а являли собою своєрідне освячення цивільного ритуалу, позбавлене строгої церковної ортодоксії. Сказане обумовлює неможливість визначення цієї жанрової сфери духовної музики як “заупокійної”, оскільки цей термін асоціюється з обрядово-спокутною функцією відповідних жанрів у католицизмі і православ’ї. Це дає можливість загального визначення її як *траурної погребальної*. Водночас, лютеранська богослужбова практика допускає використання по відношенню до музики траурних актів таких визначень як “меса”, “реквієм”. Але вони функціонують не стільки в обрядово-містичній якості, скільки у метафоричній протинаправленій паралелі з католицькою традицією заупокійної музики, що склалася значно раніше» [14, с. 4–5].

Її формування здійснювалося перш за все у надрах духовних традицій та ідеології німецької Реформації. Традиції названої культово-жанрової сфери є очевидними в творчості Г. Шютца, Й. С. Баха (траурні кантати № 106, 198 та ін.), Й. Брамса («Німецький реквієм»), а також у творах німецьких авторів ХХ століття – П. Хіндемита («Бузковий реквієм»), Г. Ейслера (Реквієм «Ленін») та ін. Різноманіття духовно-творчих концепцій творів названих авторів проте не виключає спільності їх типологічних ознак, що концентруються навколо наступних показників «Німецького реквієму». Названий жанр «є художнім еквівалентом християнського уявлення про смерть як *підсумок* людського земного шляху; поняття “смерті-підсумку”, “смерті-заспокоєння”

у цьому жанрі підкреслює цінність людських справ, високий сенс земного шляху як Богом даного й орієнтованого на найвищі духовні авторитети; у “Німецькому реквіємі” відсутні драматичні антитези “Бог –людина”; вони компенсовані вірою у персонально-індивідуальне пізнання Бога і обумовлюють уявлення про Друге Пришестя не як про “Страшний Суд” [“Dies irae” в католицькому реквіємі], але як про “Вселюдське Воскресіння”; цей жанр орієнтований на ідею корпоративності, духовну єдність “я” і “ми”, виражену у стриманості емоційного тону більшої його розділів, що виключала авторську самодостатню індивідуалізацію висловлення і, одночасно, припускала свободу вибору структурної концепції жанру» [13, с. 79].

Таким чином, зазначені конфесійні «моделі» реквієму, затребувані у католицькій та протестантській традиціях, ніби відтворюють духовно-сміслові «полюси» розуміння і тлумачення християнського уявлення про смерть. З одного боку, фігурує усталена католицька ритуальна практика, в межах якої протягом багатьох століть формувалася текстово-структурна концепція латинського реквієму-спокути, що, при всіх жанрово-стильових метаморфозах, зберігається аж до нинішнього часу на рівні відтворення ідеї «смерті-переходу». З іншого боку, на основі німецької протестантської ідеології був сформований «Німецький реквієм», що не набув рис усталеної ритуаліки та відповідного текстово-структурного оформлення, надаючи водночас в цьому питанні певної свободи композиторів. В той же час апелювання концепції цього жанру до ідеї «смерті-підсумку» діяльного (в протестантському розумінні) життя людини, «смерті-гармонії» людського та Сакрального світів виявляє її контактність з архаїчним ранньохристиянським (в тому числі й зі східнохристиянським (візантійським)) світосприйняттям та його духовними настановами. Музично-інтонаційна складова названих жанрів в їх історичному розвитку фактично простягається від апелювань до церковно-співацького обиходу та його творчого осмислення аж до різноманітних форм виявлення жанрового синтезу духовно-хорової та оперної композиторської практики.

Жанрово-стильова специфіка реквієму в англіканській традиції тісно пов'язана з історичними шляхами розвитку названої християнської конфесії та її роллю у формуванні англійського «образу світу» та державності. Складність і неоднозначність настанов англіканства багато в чому визначені специфікою англійської Реформації, що увійшла в історію як «королівська Реформація», здійснена за велінням короля Генріха VIII, який, крім державно-політичних, переслідував передусім свої особисті інтереси.

Проте, як свідчать історичні факти, в оточенні короля в даний період фактично утворилися дві партії, одна з яких, очолювана Стефаном Гардінером, прагнула зберегти в недоторканності традиції католицького віровчення, тоді як їхня опозиція, на чолі якої був архієпископ Кентерберійський Кранмер, у своїх переконаннях віддавала перевагу ідеям протестантизму. Відомо, що саме під впливом Кранмера та його однодумців наприкінці 30-х років XVI століття Генріх VIII дозволив видання та розповсюдження Біблії в англійському перекладі. Зазначимо, що її фрагменти склали також основу траурної похоронної англіканської традиції, яка зберегла свою значущість аж до сьогодні. Їхня духовна цінність була очевидною і для багатьох англійських композиторів Нового часу (наприклад, для Дж. Раттера та його сучасників), які включали біблійні тексти в англійському перекладі у свої реквієми, створені вже наприкінці XX століття.

Епоха правління Едуарда VI (1547–1553) ознаменувала собою радикальний етап англійської Реформації та торжество протестантських ідей. Для цього періоду показовим є прагнення до уніфікації богослужбової практики нової церкви, символом якої стало видання «Книги спільних молитов» [8], що включала, зокрема, й відомості про специфіку англіканського похоронного обряду.

Наступна сторінка історії англіканської церкви була досить драматичною, оскільки за Марії Тюдор (1553–1558) почався зворотний процес відновлення католицизму і переслідування протестантів, у той час як у період правління Єлизавети I (1558–1603) Англіканська Церква була знову відновлена у своїх правах. Саме в цей період було остаточно сформовано компромісний доктринальний образ Англіканської Церкви – обраний

серединний шлях (via media) між католицизмом і протестантизмом, що позначився пізніше і в диференціації її специфіки, зображеній у поняттях про «Високу» з її перевагою католицьких доктрин і «низькою» (близькою до протестантського (кальвіністського) вчення) церквах [див. про це детальніше: 7].

Проте англіканство не обмежується шляхом компромісу між різними конфесійними традиціями. За всієї прихильності «Високої» церкви до папського Риму, вона не тотожна католицизму як такому, оскільки тяжіє і до своєї східнохристиянської генези. У світлі сказаного закономірними виглядають також духовні пошуки представників «Оксфордського руху», що ознаменували у XIX – на початку XX ст. як оновлення духовно-релігійного життя Британської імперії, так і процеси поступового зближення англіканської і православної церков. Останнє особливо очевидне у грандіозному проєкті І. Овербека щодо створення «Православного західного обряду», який за рядом історичних обставин не був доведений до кінця [15, с. 276–277].

Сказане повною мірою виявилось не тільки у духовно-релігійних шуканнях англійської нації, але й у її культурі, в особливій прихильності до «візантійського стилю» в архітектурних проєктах Дж. Ф. Бінтлі, у діяльності П'юджина. Вони певною мірою передбачили і творчі настанови великого англійського композитора кінця XX – початку XXI ст. – Джона Тавенера, фінал творчого шляху якого ознаменувався переходом у православ'я та створенням у 80–90-ті роки XX ст. цілого ряду творів реквіємної (!) тематики на православні тексти. Серед них – «Funeral Ikos», Панахида (на грецькі канонічні тексти), а також «Funeral Canticle».

Заупокійна практика Англіканської церкви або «Англіканський реквієм» так чи інакше увібрала в себе всі зазначені вище складності її історичного шляху. Її основні характеристики представлені в згаданому вище дослідженні А. Робертсона, в якому спеціально виділено розділ «Anglican funeral music» [23, с. 205–213]. В ньому розглядається генеза названої жанрової традиції, а також її найяскравіші зразки. Вирізняємо також дисертацію Jr. V. D. Dockery [22], проблематика якої безпосеред-

ньо пов'язана з дослідженням першоджерел та історії розвитку «англійського реквієму».

Узагальнюючи відомості з наведених вище джерел, слід зазначити, що заупокійна обрядовість у рамках англіканської традиції зазнала істотних змін у зв'язку з реформаційним рухом, який торкнувся у XVI ст. і Англії. На початковому етапі, зокрема у відомих «Десяти статтях» 1536 р. вказувалося, що «молитися за померлих – благочестиво. Але така молитва не повинна бути молитвою за порятунок від якоїсь кількості мук у чистилищі» [24]. У подібному підході вже очевидний певний компроміс між попередньою католицькою традицією та прагненням від неї відокремитися, оскільки вчення про чистилище показове лише для католицизму.

На наступному етапі англійської Реформації при королі Едуарді VI в першій редакції згадуваної вище «Книги спільних молитов» ще зберігалися молитви за мертвих, а також обряд причастя на похороні (communal at burials) [8]. Однак у редакції цієї книги, яка датується 1552 роком, молитви за мертвих вже відсутні.

Зрештою назване джерело молитовної практики англіканської церкви, яке «довгий час був основною богослужбовою збіркою в Англії, Уельсі та Ірландії, не містить заупокійної меси, але замість неї містить похоронну службу (burial service), що виконує функцію чину поховання померлих» [10, с. 12]. Позначений обряд включає сім біблійних фрагментів зі Старого і Нового Завіту, відомі парафіянам як «похоронні вислови».

Крім того, згідно з описами Ю. Кучурівського, «у чині поховання присутні також декілька додаткових молитов, які на розсуд священика можуть бути прочитані між третім і четвертим “реченням”. Наведені тексти чергуються з співом антемов або гімнів священиком, які озвучують конкретні канонічні тексти (Псалми 39 і 90). Самі “речення” можуть бути заспівані чи просто проговорені священиком. Музична складова даного обряду спирається на стилістику так званого англіканського співу (Anglican chant), яка склалася в результаті переосмислення християнської музичної традиції протестантськими богословами» [11, с. 398].

Тим не менш, згодом англіканські літургійні реформи стали передбачати також і «вчинення Євхаристії на похороні в різних

провінціях Англіканської громади. Англо-католики або “Висока Церква” часто включають частини римсько-католицької меси заупокійної служби як частину панахиди”. Наявність Євхаристії в англіканській траурній обрядовості виявляє її зв’язок з найдавнішими християнськими богослужбовими ритуальними практиками епохи «Нерозділеної церкви», згідно з якими Євхаристія «здійснювалася на трунах – як мучеників, так і звичайних віруючих, а також в усипальницях та меморіях» [21].

Зрештою Англіканська Церква, яка претендує на кафолічність своїх релігійних установок, приходять до своєрідного та органічного синтезу зазначених традицій, у яких католицька та протестантська (у широкому розумінні) практики, генетично висхідні в кінцевому підсумку до ранньосередньовічних ідей «Нерозділеної церкви» [15], взаємно доповнюють одне одного.

Сказане знайшло свій відбиток і в композиторській практиці Англії, у якій до XVI ст. домінував латинський католицький реквієм, а з початком періоду Реформації текстовою основою музики для похоронних та траурних церемоній ставали наведені вище біблійні фрагменти в англійському перекладі (Т. Морлі, J. Alcock, J. Parsons, L. Woodson). У XVII ст. дана традиція була вже підхоплена і розвинена у творчій спадщині Т. Томкінса, Дж. Фостера, О. Гіббонса, Г. Перселла, В. Крофта та ін. Останній із названих авторів у 1724 опублікував свій головний опус – «Духовна музика», який включав і Поминальну службу, затребувану і нині на державному похороні у Великобританії.

Англіканський реквієм виявився надзвичайно актуальним і в період англійського музичного «відродження» на рубежі XIX–XX ст., про що свідчить не лише творча практика цього періоду, а й феномен так званого «Вікторіанського культу смерті», пов’язаного з епохою правління королеви Вікторії. Культ жалоби в Британії стає масовим явищем у середовищі вищого та середнього класу і набуває чітко встановленого етикетом регламенту.

Творчість Ч. Станфорда, Ф. Деліуса, Дж. Харрісона, Е. Ллойда-Веббера, а також їх послідовників у XX ст., в тому числі Б. Бріттена, Дж. Тавенера та ін. характеризується великим інтересом саме до меморіальної жанрової сфери і перш за все до Рек-

вієму [див.: 22]. Більшість творів названих авторів є оригінальним симбіозом традиційних латинських текстів або їх вільної комбінації з поетичними або філософськими текстами минулого і сучасності, в тому числі із залученням неєвропейських авторів. Так, наприклад, Реквієм Дж. Раттера як один із найбільш показових творів такого роду, створених вже в другій половині ХХ ст., виявляється співвідносним саме з «класичною» англіканською традицією, в рамках якої органічно поєднані, з одного боку, структурні показники латинського реквієму, з іншого – відтворюються чотири із семи текстів («біблійних висловів») англіканської траурної церемонії. Сказане повною мірою підтверджує жанрову «стійкість» англіканського реквієму, типологія якого орієнтована на органічний синтез різних традицій, що генетично сягає ідей єдиного Християнства і «Нерозділеної церкви».

Висновки. Історичні шляхи розвитку реквієму свідчать про поетапне формування його конфесійних різновидів. Еволюція католицького реквієму-спокути демонструє процеси його поступової секуляризації, що виявляється у тяжінні до фіксації граничних станів, полярних образів, у домінуючій ролі розділу «Dies irae», у посиленні контактності реквієму з музично-театральними жанрами при одночасному збереженні його духовно-етичної генези. На відміну від католицького реквієму, «траурна погребальна музика лютеранської традиції» не склалася у закінчений канонізований обряд, будучи реалізованою в культово-музичній практиці у численних формах – від обиходного протестантського хоралу аж до різноманітних композиційних моделей бахівських духовних кантат та їх аналогів. Неприйняття протестантизмом спокутної функції католицького реквієму обумовило специфіку репрезентації в ньому теми смерті як Підсумку земного шляху людини, споконвічного закону Буття, що й визначає вирівненість емоційного тону всіх розділів названого жанру та виключає оперно-театральну драматизацію. Феномен англіканської церкви, з одного боку, увібрав в себе духовні настанови католицької та протестантської традицій, обумовивши появу «Високої» та «низької» церков, що доповнювали одна одну при домінантній ролі «серединного шляху».

З іншого боку, відкритість англіканства різним духовним конфесійним традиціям виявилася співвідсною й з традиціями «Нерозділеної церкви», «давньозахідного православ'я» та їх східнохристиянською генезою. Заупокійна ритуальна практика англіканської церкви або «Англіканський реквієм», репрезентований в творчості англійських митців Нового часу, у своєму прагненні до «кафолічності» приходять до органічного синтезу позначених традицій, в яких католицька та протестантська позиції взаємно доповнюють одна одну.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вербицька І. Трагування жанру реквієму у творчості композиторів Харківської школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. С. 290–298.
2. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хорівій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ХДАК ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 17 с.
3. Гайдук М. І. «Simfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 79–100.
4. Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті : монографія. Харківська державна академія культури. Харків, 2003. 175 с.
5. Єфіменко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 26 с.
6. Єфіменко А. Г. Формування змістовного комплексу реквієма на основі латинського канонічного тексту. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2003. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 81–90.
7. Ігнат'єва О. С. Англіканство: генеза, віросповідна цінність, місце в соціокультурному житті Англії : автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.11 – релігієзнавство / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2012. 18 с.
8. Книга спільних молитов. URL: https://uk.m.wikipedia.org/Книга_спільних_молитов (дата звернення: 18.07.2024 р.).
9. Коменда О. І., Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. наук. праць. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки. 2011. Вип. 7. С. 350–368.

10. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.

11. Кучурівський Ю. Національні аспекти розвитку реквієму в англійській музиці. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 3. С. 395–400.

12. Лю Веньшу. «Requiem на латинські канонічні тексти для дев'яти виконавців» Володимира Рунчака: особливості авторської трактовки жанру. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 34. Книга 1. С. 73–88.

13. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.

14. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури ХVІІ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

15. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музики ХVІІІ–ХХ століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.

16. Палкін І. В. Класифікація жанрових різновидів реквієму в процесі його історичної еволюції. *Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах* : збірник наукових праць. *Проблеми сучасного мистецтва і культури*. Харків : Стиль-Издат, 2003. С. 165–174.

17. Петровська Н. М. Духовно-етичні настанови сарматизму та їх відтворення у польській фортепіанній музиці ХІХ–ХХ століть : дис. ... доктора філософії: 034 – Культурологія / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 236 с.

18. Соловей Х. Втілення образів страшного суду в музиці різних часів («Dies irae» в реквіємах В. А. Моцарта, Дж. Верді, А. Шнітке). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 156–162.

19. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.

20. Татарнікова А. А. Славослівний аспект поетики реквієму «Lux aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 36. С. 198–204.

21. Ancient groove music. URL: <https://www.ancientgroove.co.uk/essays/burial.html> (дата звернення: 28.10. 23).

22. Dockery Jr. V. D. Tracing the Genesis of the English Requiem Trough Selected Works: Doctoral dissertation / University of South Carolina, 2019. 152 p.

23. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Vashington : Frederik A. Praeger Publisher, 1967. 300 s.

24. The Funeral Liturgy. URL: <http://anglican CathedralCornerbrook.com/resources/Funeral/FuneralLiturgyFormI.pdf> (дата звернення: 29.10.23).

REFERENCES

1. Verbyts'ka, I. (2004). Interpretation of the requiem genre in the work of composers of the Kharkiv school. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoryyi i praktyky osvity* : Zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv : KHDUM im. I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
2. Verbyts'ka-Shokot, I. (2007). Requiem genre in the choral work of Ukrainian composers abroad for millennia. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KHDAK im. I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
3. Hayduk, M. I. (2021). «Simfonia da Requiem» by Benjamin Britten: semantic and structural features of the requiem. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 47, 79–100 [in Ukrainian].
4. Hulesko, I. (2003). Musical and artistic typology of the requiem in the European cultural context. Monograph. Kharkiv : Kharkivs'ka derzhavna akademiya kul'tury [in Ukrainian].
5. Yefimenko, A. G. (1996). The evolution of the requiem genre in terms of the interpretation of the theme of death (requiem of the era of romanticism). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
6. Yefimenko, A. G. (2003). Formation of a meaningful requiem complex based on the Latin canonical text. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. 28, 81–90 [in Ukrainian].
7. Ihnat'yeva, O. S. (2012). Anglicanism: genesis, religious value, place in the socio-cultural life of England. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Kyyivs'kyy natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
8. Book of common prayers (2023). URL: https://uk.m.wikipedia.org/Книга_спільних_молитов
9. Komenda, O. I., Sukhots'ka, N. S. (2011). The intertextual space of Oleksandr Kozarenko's «Ukrainian Requiem». *Muzykoznavchi studiyi Instytutu mystetstv VNU imeni Lesi Ukrayinky ta NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho* : zb. nauk. prats'. Lutsk : Volyns'kyy natsional'nyy universytet imeni Lesi Ukrayinky. 7, 350–368 [in Ukrainian].
10. Kuchurivs'kyy, Yu. S. (2019). The genre tradition of the requiem in the work of British composers of the last third of the 20th – the beginning of the 21st century. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
11. Kuchurivs'kyy, Yu. S. (2018). National aspects of the development of the requiem in English music. *Visnyk NAKKKiM*. 3, 395–400 [in Ukrainian].
12. Lyu, Ven'shu (2022). “Requiem on Latin canonical texts for nine performers” by Volodymyr Runchak: features of the author's interpretation of the genre. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 34, 73–88 [in Ukrainian].
13. Muravs'ka, O. V. (2010). Essays on the history of foreign musical culture. Odessa : Drukars'kyy dim [in Ukrainian].
14. Muravs'ka, O. V. (2004). German mournful funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th–20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis.

Odessa : Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

15. Muravs'ka, O. V. (2017). The Eastern Christian paradigm of European culture and music of the 18th – 20th centuries : a monograph. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].

16. Palkin, I. V. (2003). Classification of genre varieties of the requiem in the process of its historical evolution. *Rozvytok innovatsiynykh protsesiv u navchal'no-vykhovnykh zakladakh* : Zbirnyk naukovykh prats'. Problemy suchasnoho mystetstva i kul'tury. Kharkiv : Style-Izdat [in Ukrainian].

17. Petrovs'ka, N. M. (2024). Spiritual and ethical guidelines of Sarmatism and their reproduction in Polish piano music of the 19th and 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

18. Solovey, KH. (2014). The embodiment of the images of the terrible judgment in the music of different times (“Dies irae” in the requiems of W. A. Mozart, J. Verdi, A. Schnittke). *Kyiv's'ke muzykoznavstvo*. 50, 156–162 [in Ukrainian].

19. Tatarnikova, A. A. (2020). Hallelujah paradigm of European culture and music (from Gothic to modern times) : monograph. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].

20. Tatarnikova, A. A. (2019). The liturgical aspect of the poetics of the requiem “Lux aeterna” by M. Shukh in the spirit of the spiritual traditions of Ukrainian culture. *Mystetstvoznavchi zapysky* : zb. nauk. Prats. 36, 198–204 [in Ukrainian].

21. Ancient groove music (2023). URL: <https://www.ancientgroove.co.uk/essays/burial.html>

22. Dockery, Jr. V. D. (2019). Tracing the Genesis of the English Requiem Trough Selected Works: Doctoral dissertation / University of South Carolina [in English].

23. Robertson, A. (1967). Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Vashington: Frederik A. Praeger Publisher [in English].

24. The Funeral Liturgy (2023). URL: <http://anglicanacathedralcornerbrook.com/resources/Funeral/FuneralLiturgyFormI.pdf>

УДК 78.01/.08+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-9>**Юй Гуаньцзин**

ORCID: 0009-0002-3232-7078

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
19568642@qq.com

ХУДОЖНЬО-МОВНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКИХ ФОРМ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ: КРИТЕРІЙ ЕМЕРДЖЕНТНОСТІ

Мета даної статті — розкрити значення емерджентності як головного критерію інтерпретативно-стильової унікальності оперного образу у його вокально-виконавському здійсненні. Запровадження даного критерію, зокрема до вивчення процесу сучасної інтерпретації тих європейських оперних творів, котрі визначають репертуарну основу світових оперних театрів, також є головним прецедентом оперної художньо-мовної свідомості, надають головні жанрові та стильові парадигми оперного мислення та мовлення. *Методологія* дослідження базується на жанрово-стильовому, аксіологічному та текстологічному підходах. Наголошується значення інтерпретативного аналізу, що дозволяє розвивати поняття інтерпретативного стилю щодо вокально-виконавських оперних форм. *Наукова новизна* даної статті полягає у доведенні значущості системного принципу емерджентності та важливості вивчення відповідних властивостей оперної творчості. Вперше запроваджується поняття емерджентних властивостей вокально-виконавської творчості як особистісно-центрованої та відповідальної за процес оновлення й осучаснення оперних форм, оперної драматургії у цілому. Пропонується підхід до оперного твору як динамічного хронотопічного утворення, що базується на дихотомії прецедентного та емерджентного начал, у котрій переломлюється єдність та розбіжність жанрових та стильових чинників, реалізується базовий синергійний потенціал оперного тексту. *Висновки* дозволяють зауважувати, що оперна творчість, як системне мистецьке явище, налаштована на відкриття прихованих смислових ресурсів людської свідомості, у єдності її соціальної та особистісної психологічної зумовленості. Впродовж усієї історії, людина прагне відкривати нові здатності та нові обрії існування, втілюючи їх у мистецькій діяльності, зокрема в оперній творчості. Вже як природна істота, людина має вроджені емерджентні потреби та властивості, які прагне розвивати та транслювати далі, вдосконалюючи за їх допомоги облаштування власної свідомості, відкриваючи нові ціннісні осередки культури.

Ключові слова: оперна творчість, вокально-виконавські форми, емерджентність, синергія, інтерпретативний стиль, оперна драматургія, ціннісні критерії.

Yu Guanjing, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Artistic-lingual principles of vocal performance forms in opera creativity: criterion of emergency

The purpose of this article is to reveal the meaning of emergency as the main criterion of the interpretative and stylistic uniqueness of the opera image in its vocal performance. The introduction of this criterion, in particular to the study of the process of modern interpretation of those European opera works that determine the repertory basis of the world's opera houses, is also the main precedent of opera's artistic and linguistic consciousness, and provides the main genre and style paradigms of opera thinking and speech. The research methodology is based on genre-stylistic, axiological and textological approaches. The importance of interpretive analysis is emphasized, which allows to develop the concept of interpretive style in relation to vocal and performing opera forms. The scientific novelty of this article, as can be seen from its main content, consists in proving the significance of the systemic principle of emergence and the importance of studying the relevant properties of opera creativity. For the first time, the concept of emergent properties of vocal and performing creativity as person-centered and responsible for the process of renewal and modernization of opera forms and opera drama as a whole is introduced. An approach to the opera work as a dynamic chronotopic formation is proposed, based on the dichotomy of precedent and emergent principles, in which the unity and divergence of genre and style factors are refracted, and the basic synergistic potential of the opera text is realized. The conclusions allow us to note that opera creativity, as a systemic artistic phenomenon, is determined to discover the hidden semantic resources of human consciousness, in the unity of its social and personal psychological conditioning. Throughout history, man strives to discover new abilities and new horizons of existence, embodying them in artistic activity, in particular in opera work. Already as a natural being, a person has innate emergent needs and properties, which he seeks to develop and broadcast further, improving with their help the arrangement of his own consciousness, opening new valuable centers of culture.

Key words: opera creativity, vocal performance forms, emergency, synergy, interpretive style, operatic dramaturgy, value criteria.

Актуальність теми статті зумовлюється зверненням до проблеми природи та діяння оперного твору, зокрема певного оперного образу, що постає багатоскладовим художнього-естетичним феноменом, але інтегрується на основі особистісних художніх та психологічних чинників, в новій єдності останніх. Саме ця

специфічна єдність визначає силу та напрям оперного діяння, взагалі стає головним критерієм смислової значущості оперного твору, тобто його центральним ціннісним показником. Йдеться не лише про особливе синтетичне походження оперної форми та оперної мови, а, навпаки, про залежність обох цих начал від функціонування особистісної творчої свідомості співака, котрий виконує провідну оперну роль, тобто забезпечує здійснення образу оперного героя виконавсько-інтерпретативним шляхом. Відомо, що основоположники оперної виконавської техніки вважали вміння своєрідно «роздвоюватися», а потім заново «збиратися» воєдино необхідним «вмінням входити до образу», з достатньою повнотою відтворювати особистісні почуття й способи висловлення емоцій [2; 7].

Художня цінність оперного твору у його історичному появленні й продовженні існування у театральному репертуарі залежить від тих його *нових властивостей*, котрі з'являються інтерпретативним особистісним шляхом, розширюючи смислові обрії та художньо-мовні можливості оперного образу. Дані властивості заслуговують бути названими *емерджентними*, оскільки, разом з передбачуваними синтетичними складовими та синергійними ефектами, *сприяють створенню нового неочікуваного результату, котрий відзначений смисловою та формотворчою унікальністю, неповторністю, засвідчує евристично-інтуїтивний потенціал виконавської артистичної свідомості*.

Кожне нове значуще виконання оперного образу, як образу оперного героя, постає художнім відкриттям саме з точки зору неочікуваності та непрогнозованості естетичного результату особистісної інтерпретації. У цілому, потужність оперного діяння забезпечується тим, що воно є сумою та інтегративним переплавленням множини особистісних інтерпретацій, починаючи з виконання окремих оперних партій і завершуючи режисерськими ідеями щодо сценографії та диригентськими тлумаченнями оперної партитури.

В існуючій музикознавчій літературі достатньо часто відзначається, що для формування образу оперного персонажу потрібна особлива синергійна основа, як, найперше, взаємодія свідомості

виконавця та психологічного змісту рольового образу, звідки й виникає своєрідне подвійне авторство – образу оперного персонажу та власної особистості, що існує з ним в активному діалозі. (див. про це: [1; 2; 3; 4; 7]).

Оперний художній синтез, що є закономірним проявом єдності задуму автора твору та його виконавського розуміння у процесі інтерпретації, може вважатися джерелом синергійних особливостей оперного виконання, оскільки задіює різні мовні та психологічні ресурси, креативні здатності свідомості та поведінки творчої особистості. В оперній формі актуалізуються всі способи людського самовираження – дія-поведінка, участь в умовних квазіжиттєвих драматичних подіях, вербальне спілкування, з підсиленою зовнішньою жестикулятивно-декоративною складовою, костюмованою презентацією, нарешті музичне інтонування та завершальне музично-мелодійне оформлення. Але лише синергійними характеристиками оперного діяння не можна обмежити визначення художньо-мовної природи оперного образу, оскільки головне у ній, як її ціннісний критерій та свідчення її завжди інноваційної сутності, здійснюється емерджентним шляхом.

Мета даної статті – розкрити значення емерджентності як головного критерію інтерпретативно-стильової унікальності оперного образу у його вокально-виконавському здійсненні. Запровадження даного критерію, зокрема до вивчення процесу сучасної інтерпретації тих європейських оперних творів, котрі визначають репертуарну основу світових оперних театрів, є головним прецедентом оперної художньо-мовної свідомості, надають головні жанрові та стильові парадигми оперного мислення та мовлення.

Виклад основного матеріалу статті. Найперше треба уточнити відповіді на запитання, у чому полягає принципова відмінність емерджентності, як властивості мистецької діяльності, у тому числі особистісної виконавської інтерпретації в оперній сфері, від відомих процесів синергії, у тому числі, стосовно специфіки саме оперної творчості; також – які стильові якості створюваного оперного образу заслуговують на найменування емерджентних.

Узагальнюючі деякі існуючі сьогодні загальні підходи до явища емерджентності [9; 10], зазначимо, що емерджентними ми вважаємо системи та процеси, котрі мають ознаки спонтанно-новостворених, коли за результатом виникають властивості, котрі не були притаманними жодному з попередніх компонентів. Більш за це: нові властивості системи, явища, процесу, що сприймаються як емерджентні, неможливо прогнозувати, тобто вони *завжди мають ефект несподіваності, але не можуть вважатися випадковими*. Саме сполучення непрогнозованості з закономірністю є особливою ознакою емерджентних феноменів. Емерджентність сприяє виявленню прихованих вимог та потреб, законів буття, причому і у природному, і у соціальному середовищах, тобто її можна вважати загальножиттєвим принципом, значно більш широкої дії, аніж синергійність. Остання вказує на співдію, взаємодію декількох сил, тобто має більш інструментальне значення, так само, як і синтез, і навіть синестезія. Звісно, певною мірою синергія сприяє підсиленню емерджентних властивостей явища, зокрема процесу оперної творчості, також вказує на ефект від цілого, що перевершує сумарну дію його частин. Але для емерджентності принципово важливим є *виникнення нової суттєвої властивості, нової якісної сторони процесу*, котра залишається у ньому надалі як нова можливість самоздійснення, саморегуляції та впливу певної системної організації. Синергія дозволяє поліпшити стан системи, а емерджентність радикально оновлює його, відкриваючи нові умови існування, стосовно мистецтва – нові ціннісно-сміслові обрії, котрі примушують змінюватися більшість технологічних передумов.

Зауважується, що емерджентність у будь-якому середовищі може мати різні рівні та різні ступені інтенсивності, а базовий рівень її представлений окремими колами явищ та дій, що визначають певні компоненти, але самі по собі ще не мають нових властивостей. Однак, коли вони вступають до активної взаємодії, формується новий механізм їх взаємовпливу, що значною мірою залежить від контексту й визначається такими факторами, як ступінь деталізації процесу, використовувана мова, наміри розрізняти канонічні ознаки, патерни і прецеденти від випадкових

чинників. «Слабка» емерджентність характеризує ситуації, коли явища або поведінкові моделі виникають безпосередньо з базових процесів (можна сказати, коли синтез та синергія є більш очевидними та домінуючими). «Сильна» емерджентність характеризує принципово нові явища, котрі не можуть бути передбачуваними принципово, незалежно від знання про процеси, що лежать в їх основі, тобто коли поведінка постає непоясненою з погляду компонентів системи – набуває рис надлишковості, надмірності, трансгресивності (долання встановлених меж).

Варто відзначити, що у сфері мистецтва та художнього мислення й сприйняття явище емерджентності є необхідною складовою поетики, тобто цілісної діяльнісної організації, оскільки художня галузь у її вторинній автономній видовій формі є орієнтованою на відкриття, інсайт, оригінальність й неповторність – унікальність – результату, особливо у його стильовій якості. Мистецтво у всіх вимірах, особливо в його розуміночеперекладачів інтерпретативній іпостасі, завжди намагається *перевершити себе*, що стає можливим лише на основі інтеграції та усвідомлення цілісності попереднього творчого досвіду. Відтак емерджентність виникає як провідна ціннісна ознака, там і тоді – де і коли накопичується потреба перебудови та зміни якості процесу, відкриття нових конструктивно-сміслових можливостей.

Емерджентність в мистецтві пов'язана з явищем накопичення мовно-виразового досвіду та розширенням й ускладненням мовно-виразової системи. В її основі знаходиться соціально-психологічний процес, що рівною мірою стосується колективної та особистісної свідомості, жанрового та стильового чинників творчості. Виникнення нової жанрової якості музичного формотворення, також, звісно, нових жанрових типів музики, є найбільш очевидним проявом емерджентної логіки музичної свідомості. Але головним чинником – збудником – емерджентної активності постає стильове начало, що безпосередньо зумовлене розвитком людської індивідуальності, у тому числі, у її художньому втіленні.

Якщо залучати поняття емерджентності до оперної вокально-виконавської творчості, то з ним виявляються пов'язаними

питання щодо почуттєвої природи людського сприйняття та оцінювання, зокрема характеристики вищих емоційних станів та мовних інструментів їх втілення, трансляції до реципієнтного кола. У дослідженні Лю Шитін справедливо зауважується, що «рух, що лежить в основі усіх життєвих проявів, отримує в оперному втіленні різноманітних безпосередніх та опосередкованих значень, може ставати й окремою знаковою величиною, входячи до програми режисерських сценічних дій. Але головним виміром художнього руху, що потрапляє до образної сфери, є психологічний, здатний приймати досить складні конфігурації та утворювати власні мережу внутрішніх відносин, прихований внутрішній смисловий малюнок образної дії» [7, с. 53–54].

Даний психологічний рух, що стає внутрішнім «художнім малюнком» оперного образу, варто розглядати як емерджентний чинник – як специфічне оперно-мовне синергійне художньо-смислового утворення, що на «базовому» рівні постає каталізатором взаємодії різних художньо-комунікативних кодів оперного тексту. Причому транслюється ця художньо-мовна синергія засобами виконавської свідомості, найбільше у вокально-виконавських формах, які є композиційною основою оперного твору. У вокально-виконавських формах, таких як арія, монолог речитатив-декламація, також ансамблі, що передбачають міжособистісну співочу взаємодію, здійснюються головні естетичні «надзадачі» оперної творчості, досягаються визначальні новації оперного музичного мовлення.

Особливістю художньої мови опери є особистісне переломлення загальної естетичної концепції, що, навіть у типізованому розумінні, надає процесу оперної інтерпретації характеру індивідуальності, а головне – робить сольних виконавців, вокалістів, найбільш відповідальними дійовими особами, головними репрезентантами синергійного потенціалу оперного твору. Опера мовна – найбільшою мірою є мовою оперних персонажів, на матеріалі партій яких засновані провідні музичні теми (лейт- та монотемі), також оркестровий супровід з його інструментально-тембровим розмаїттям. У процесі історичного становлення оперного жанру темброві функції оркестрових інструментів

специфікуються і приймають семантичні функції під впливом вокальних голосів та їх регістрових особливостей.

Таким чином, образ окремого персонажу, разом з ним – відповідна оперна партія та образ виконавця, є музичним осередками оперної дії, головними мовними компонентами цілого оперного тексту. Персоніфікація образного змісту опери у її музичному матеріалі дозволяє суб'єктивувати та виокремлювати узагальнені відвернені образи, явища, типи відношень. Так вже в опері «Орфей» К. Монтеверді музичними засобами втілюється ідея музики, котра стає наскрізним образом твору, перегукується окремими виразовими прийомами з образом Орфея, як носія музичного співочого начала.

З іншого боку, оперний співак-виконавець реалізує свою музично-інтонаційну місію разом з відповідним поетичним текстом, словесними компонентами музичної артикуляції; він також знаходиться всередині системи сценічних рухів, драматичних сценічних подій, тобто буквально грає певну роль, бере участь у розвитку сюжету та умовних театральних колізій. Він має власне пантомімічне, мімічне, постановочне сценічне завдання, яке виконує, знаходячись «в образі», у відповідному гримі та костюмі, котрі є необхідною частиною його нової (для нього, тому також і для реципієнтів) художньої особистості. Саме оперні співаки, які виконують певні оперні ролі, здатні суттєво оновити, модернізувати зсередини, на рівні смислотворення та ціннісних позицій, зміст оперного твору, на основі оновленої інтерпретації конкретних вокальних форм, способів вокального інтонування та розуміння семантики мелодійних побудов.

Тому інтерпретація «в образі» перетворюється на розуміння та інтерпретацію «в стилі», що належить вже не лише автору твору (композитору) або постановнику вистави (режисеру), а власному світовідчуттю артиста-виконавця, його особистісним психологічним потребам. Останні, у свою чергу, є відповіддю на запити того часу, до якого належить вокаліст-виконавець. «Голос часу» буквально лунає як голоси вокалістів, виконавців головних оперних ролей; через вокальну артикуляцію, що інтегрована зі специфічною словесною та зі способами сценічної

поведінки – театральними хронотопічними завданнями – реалізується прихований емерджентний стильовий потенціал оперного твору.

Тому з явищем емерджентності найбільше пов'язані уявлення про сучасність, актуалізацію, новітні риси оперної творчості у її особистісно-виконавському здійсненні. Вивчення оперних вокально-виконавських форм з цієї позиції примушує робити наголос на особистості співака як носія головного оперного діяння та його сучасного тлумачення.

Розвиваючи деякі думки Лю Шитін, можна визначити, що сучасне оперне виконання – це, найперше, відкриття нового неповторного унікального смислу оперного образу, котрий, водночас, має універсальну культурну цінність, дозволяє створювати нові художньо-мовні символічні позиції, надавати змоги наново переживати постійно важливі для людини почуття, укріплювати їх позитивний естетичний цenz.

Відкривається також відносність та дещо метафоричний сенс поняття про *сучасну* оперну творчість, котре означає не стільки нові оперні твори, скільки нові можливості оперної інтерпретації, зокрема такі, що спираються на традиційний загальноприйнятий репертуар; у цьому відношенні оперний театр відрізняється дивовижною вірністю своїм жанровим прецедентам, «взірцевим текстам». Можна сказати, що емерджентність як загальносистемна властивість оперної творчості, відштовхується від прецедентності як необхідної сторони оперної інституціональної практики, не стільки заперечує дану прецедентність, скільки користується нею, задля більшого ефекту та визнання сміливих й неочікуваних відкриттів.

Особлива вірність традиційним засадам відрізняє китайську оперну творчість, яка у сучасних умовах намагається залучити до свого сталого репертуарного середовища провідні класичні (у значенні взірцеві) європейські твори [5, с. 2 і далі]. Персоніфікація та індивідуалізація вокальної майстерності стають важливими показниками вже на рівні утримання національної театральної традиції, що орієнтована на багатоаспектний синтез, поєднує також різні стилі співу, котрі йдуть з різних провінцій Китаю, що

надає можливості розбудувати аріозно-пісенні і речитативні форми на основі діалектного інтонування. Ще більш важливою вона стає для сучасної оперної культури Китаю – як переважно виконавської (див. про це: [6]).

Як зазначає Жуань Юнчень, сьогодні важливо показати широту життя засобами акторської майстерності, знати правила, котрі допомагають у виконанні ролі, водночас вміти їх творчо застосовувати. Розподіл ролей та естетичних амплуа в традиційному китайському музичному театрі веде до систематизації прийомів музичного виконання, коли певним амплуа відповідають певні мелодійно-артикуляційні утворення. Від артиста-вокаліста чекають опанування усіма канонами співу, на підставі яких він має виявляти власні вокальні потреби та здатності. Театральний синтез у спектаклях найбільш відомого різновиду китайського театру (зокрема в Пекинській опері) дає унікальний зразок взаємодії мистецтв на сцені, коли окремі мистецтва, котрі включені своїми елементами до вистави, діють разом, але при цьому кожна зі складових мистецького цілого залишається самостійною [2, с. 12, 21, деякі інші]; відтак і тут, у традиційному театрі, емерджентні якості видобуваються суто вокально-виконавським особистісно-інтерпретативним шляхом, на основі передбачуваного синтезу-синергії різних художніх начал.

Емерджентний критерій вивчення оперної творчості передбачає виокремлення специфічних якостей оперної образної драматургії як суто виконавського явища, котре зумовлюється письмовим текстом оперного твору, але реалізується сценічним темпоральним шляхом, тобто є у провідному значенні усним феноменом, котрий відбувається «тут і зараз», локалізований у часопросторі та налаштований на певний соціокомунікативний контекст.

До сьогодні жанрові та стильові оцінки в оперознавстві були зосереджені навколо письмових текстів, оперної творчості як переважно композиторського феномена. Досвід ХХ століття виявляє, що у широкому соціальному розумінні оперна творчість є, насамперед, виконавським феноменом, котрий існує й розвивається завдяки діяльності видатних оперних співаків,

диригентів та режисерів, при цьому переважаючою частиною репертуару залишаються європейські твори, написані впродовж класико-романтичної доби.

Специфічна оперна емерджентність також може бути досягненою саме у проекції до виконавської форми оперного твору, з її поліфонічною складністю та з інтегративною роллю сольних вокальних партій – причому інтегративною і у мовно-музичному, і у художньо-смысловому відношеннях.

Динамічні драматургічні функції оперного образу, котрі забезпечують йому інноваційний та сучасний характер, виявляються у процесі постановочно-виконавського здійснення оперного твору, тобто у процесі цілісного естетичного впливу оперного змісту – оперної форми у її широкому розумінні.

Єдність усьому цьому процесу забезпечує, як вже зазначалось, вокальний мелос, що придбає архітектонічне значення, є системою мелодико-тематичних характеристик певних оперно-дійових осіб. Можна погодитись з Чень Сяо у тому, що саме при такому підході «оперні мелодії виявляються композиційно-семантичними траєкторіями розвитку образів оперних героїв, зі своїми кульмінаційними зонами й крапками перетинання, і це не проста взаємодія вокальних голосів, хоча вони й володіють особливою оперної тембровою експресією, але створення нових інтонаційних моделей людської особистості, здатних виступати її ідеальними прототипами» [8, с. 151].

Ціннісний підхід до явища оперної мови дозволяє виокремувати явище й поняття *інтерпретативного стилю опери* з боку індивідуально-особистісних показників вокально-виконавських форм, причому у контексті цілісної драматургії оперного твору, тобто у сценічному динамічному існуванні. Знову доцільно розвинути думку Чень Сяо, котра дуже близько підійшла до виявлення ефектів вокально-виконавської мовної емерджентності: здатність музично-звукового втілення оперної ідеї набувати концептуальної завершеності створює можливість висування творчої особистості вокаліста до головного осередку оперного тексту, при якому вокальний інтонаційний матеріал визначає особливості оперної мелодики та її драматургічні видозміни.

Серед провідних прийомів художньо-мовної вокально-виконавської інтерпретації, котрі визначаються як емерджентні чинники, тобто сприяють інноваційним проривам та смисловим відкриттям, відзначимо наступні.

Найперше – це досконалість й повнота вокального дихання та артикуляції, підвищена динаміка звучання голосу разом з плавністю та природністю звуковидобування, гнучкість звукоподання, наближена до природної вербалізованої. Наступним важливим чинником є використання індивідуальної фарби голосу – тембрових градацій – у відповідності до образних завдань, характеру та поведінки персонажу, тобто вміння «грати голосом», використовуючи увесь необхідний музично-тематичний матеріал. Але найбільш суттєвою є здатність до особистісної самореалізації, виходячи з усього обсягу знань та вмінь, як суб'єкту широкого художнього діалогу, котрий прагне перевтілення разом зі зберіганням власної неповторної смислової установки, унікального способу світовідчуття.

Наукова новизна даної статті, як виходить з її основного змісту, полягає у доведенні значущості системного принципу емерджентності та важливості вивчення відповідних властивостей оперної творчості. Вперше запроваджується поняття емерджентних властивостей вокально-виконавської творчості як особистісно-центрованої та відповідальної за процес оновлення й осучаснення оперних форм, оперної драматургії у цілому. Пропонується підхід до оперного твору як динамічного хроно-топічного утворення, що базується на дихотомії прецедентного та емерджентного начал, у котрій переломлюється єдність та розбіжність жанрових та стильових чинників, реалізується базовий синергійний потенціал оперного тексту.

Висновки дозволяють зауважувати, що оперна творчість, як системне мистецьке явище, налаштована на відкриття прихованих смислових ресурсів людської свідомості, у єдності її соціальної та особистісної психологічної зумовленості. Впродовж усієї історії, людина прагне відкривати нові здатності та нові обрії існування, втілюючи їх у мистецькій діяльності, зокрема в оперній творчості. Вже як природна істота, людина має вроджені емерджентні

потреби та властивості, які прагне розвивати та транслювати далі, вдосконалюючи за їх допомоги облаштування власної свідомості, відкриваючи нові ціннісні осередки культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен : дис.канд. искусствоведения; спец. : 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
2. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты. Дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
3. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ... кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2019. 193 с.
4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : Вища шк., 1999. 270 с.
5. Жуань Юнчень. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо : автореф. ... канд. искусств. ; спец.: 17.00.01 – Театральное искусство. М., 2013. 30 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров. Дис. ... кандидата педаг. наук; спец. : 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
7. Лю Шитін. Стилєвй парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід. Дис. ... доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 200 с.
8. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект. Дис. ... доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 204 с.
9. Corning, Peter (2002), «The Re-Emergence of „Emergence“: A Venerable Concept in Search of a Theory». *Complexity*, 7 (6): 18–30,
10. Steven, Johnson. 2001. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*. New York, NY.

REFERENCES

1. Bai, Quan. (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon : diss. candidate of art history ; speciality: 17.00.03 – musical art. Odessa [In Russian].
2. Bogatyrev, V. (2011). Opera creativity of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Diss. ... doctor of art history: 17.00.09 – theory and history of art. St. [In Russian].
3. Wang, Lunchuan. (2019). Opera plotology as a subject of contemporary musicology. Dissertation. ... candidate of mysticoznaznavstvo for fach 17.00.03 “Muzichne mysticoznaznavstvo”. Odessa [In Ukrainian].
4. Grebenyuk, N. (1999). Vocal and Performing Creativity: Psychological, Pedagogical and Art History Aspects. K. : Higher School [In Ukrainian].

5. Ruan, Yongchen. (2013). Beijing Opera as a Synthetic Scenic Action: author's abstract. ... candidate of arts; specialty: 17.00.01 – Theatre Art. Moscow [In Russian].

6. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training of performing staff. Dissertation. ... candidate of pedagogical sciences; specialty: 13.00.02 – Theory and methodology of teaching and education. St. Petersburg [In Russian].

7. Liu, Shitin. (2018). Style paradigms of Suchasnoi opera creativity: vocal and viconautical approach. Dissertation. ... Doctor of Philosophy for phase 025 “Muzichne mistetstvo”. Odessa, 2021. 200 c.

8. Chen, Xiao. (2021). Figurative poetics of European opera as a classical phenomenon: musical-interpretive aspect. Diss. ... doctor of philosophy in specialty 025 “Musical art”. Odesa [In Ukrainian].

9. Corning, Peter (2002), «The Re-Emergence of „Emergence“: A Venerable Concept in Search of a Theory», *Complexity*, 7 (6): 18–30 [In English].

10. Steven, Johnson. 2001. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*. New York, NY [In English].

УДК 78.03+782/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-10>**Сюй Сяожань**

ORCID: 0009-0006-9966-7287

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
xxr303129616@163.com

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ОПЕРНОГО ЛІБРЕТО У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета дослідження – розглянути актуальні питання вивчення оперного лібрето як системного феномену у світлі проблеми художньої інтерпретації. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні текстологічного, культурно-історичного, семіологічного, інтерпретологічного та музикознавчого аналітичного підходів, що включає порівняльний аналіз та вивчення особливостей художньо-драматургічної побудови оперного твору. **Наукова новизна** даної статті полягає у комплексному розгляді відокремлених один від одного текстів – першоджерела і оперного лібрето, що призводить до можливості створення багаторівневої моделі інтерпретації, що свідчить про інтертекстуальність як головну властивість лібрето оперного твору.

Висновки. Аналіз методологічних проблем оперної лібретології виявив багатошарову структуру тексту лібрето та його функціонування як універсального комунікативного феномена. Розглядаючи лібрето як семіотичний об'єкт, можна зробити висновок, що його співвідношення з літературним першоджерелом неминуче породжує проблему інтерпретації. Дослідження тексту опери як складного багатокomпонентного явища, у якому переплітаються літературний і музичний рівні, виявило проблему співвідношення понять «текст – інтертекст». Взаємодію різних знакових систем (літературного першоджерела та тексту лібрето) слід розглядати в контексті інтертекстуальності. Літературний першоджерело є відправною точкою для інтерпретації, тоді як процес створення оперного лібрето становить послідовність інтерпретативних актів. Початковий текст відображає авторську творчу волю, тоді як лібрето, будучи його переробкою, орієнтоване на реалізацію в музично-сценічній формі. Взаємодія композитора та лібретиста передбачає, що вони водночас виступають як інтерпретатори літературного тексту і як автори нової версії твору. У свою чергу, постановники оперних вистав вносять додаткові зміни в лібрето під час створення сценічної версії опери.

Ключові слова: опера, лібрето, лібретологія, оперний твір, оперний текст, художня інтерпретація, текстологічний підхід, проблема розуміння, герменевичний підхід, сценічна дія, інтертекстуальність.

Xu Xiaoran, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Current issues in the study of opera libretto in the context of artistic interpretation

The aim of this study is to examine the current issues related to the study of the opera libretto as a systemic phenomenon in light of the problem of artistic interpretation. **The research methodology** is based on the comprehensive application of textological, cultural-historical, semiological, interpretological, and musicological analytical approaches, incorporating comparative analysis and the study of the artistic-dramaturgical structure of operatic works. **The scientific novelty** of this article lies in the complex examination of texts that are traditionally considered separately – the literary source and the opera libretto – leading to the possibility of constructing a multi-level interpretative model. This approach highlights intertextuality as a fundamental characteristic of the opera libretto.

Conclusions. The analysis of methodological problems in opera librettology has revealed the multilayered structure of the libretto text and its function as a universal communicative phenomenon. Considering the libretto as a semiotic object, it becomes evident that its relationship with the literary source inevitably gives rise to the problem of interpretation. The study of the opera text as a complex, multi-component phenomenon, in which literary and musical levels intertwine, has brought to light the issue of the correlation between the concepts of “text” and “intertext.” The interaction between different semiotic systems (the literary source and the libretto text) should be examined in the context of intertextuality. The literary source serves as the initial point for interpretation, whereas the process of creating an opera libretto constitutes a sequence of interpretative acts. The original text reflects the author’s creative intent, while the libretto, as its adaptation, is oriented toward realization in a musical-theatrical form. The interaction between the composer and the librettist implies that they function both as interpreters of the literary text and as authors of a new artistic version. In turn, opera directors introduce additional modifications to the libretto during the creation of the staged version of the opera.

Key words: opera, libretto, librettology, operatic work, operatic text, artistic interpretation, textological approach, problem of understanding, hermeneutic approach, stage action, intertextuality.

Актуальність роботи. Актуальність дослідження зумовлена міждисциплінарною природою лібретології, що знаходиться на межі музичного та літературного мистецтв. Загальний розвиток оперного мистецтва та принципи його вивчення підтверджують, що проблема лібрето залишається однією з найскладніших і найважливіших для композиторів, постановників, виконавців

та дослідників. Однак оперне лібрето як унікальне явище потребує глибокого системного наукового аналізу, що пояснюється недостатністю розробленої методологічної бази, яка ґрунтується на науковому досвіді та чітких критеріях дослідження. У результаті лібрето опиняється на периферії академічного музикознавчого дискурсу, незважаючи на його ключову роль у формуванні оперного жанру.

Аналізуючи це явище, важливо розглянути поняттєво-термінологічні засади лібреттології. Опера як синтетичний жанр передбачає залучення широкого кола творчих сил, зокрема режисера, диригента, хореографа, вокальних та інструментальних виконавців, художників-декораторів, костюмерів, гримерів та інших фахівців. Однак кінцевим результатом оперного мистецтва стає саме сценічне втілення, оскільки опера існує передусім у процесі виконання. У зв'язку з цим постає необхідність розглядати лібрето не лише як літературний текст, а як складову частину складного художнього цілого.

Особливу складність становить проблема інтерпретації та трансформації літературного чи драматургічного твору в оперне лібрето. Цей процес передбачає перенесення змісту з однієї художньої системи в іншу, адаптацію структури, ритму та стилістики тексту відповідно до музичних і сценічних вимог. Таким чином, дослідження лібрето потребує врахування специфіки його функціонування в опері як жанрі, де літературний текст набуває нового смислового виміру в музично-сценічному контексті.

Мета дослідження – розглянути актуальні питання вивчення оперного лібрето як системного феномену у світлі проблеми художньої інтерпретації. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні текстологічного, культурно-історичного, семіологічного, інтерпретологічного та музикознавчого аналітичного підходів, що включає порівняльний аналіз та вивчення особливостей художньо-драматургічної побудови оперного твору. **Наукова новизна** даної статті полягає у комплексному розгляді відокремлених один від одного текстів – першоджерела і оперного лібрето, що призводить до можливості

створення багаторівневої моделі інтерпретації, що свідчить про інтертекстуальність як головну властивість лібрето оперного твору.

Викладення основного матеріалу. Центральним поняттям даної статті є лібрето, яке розглядається як літературний компонент синтетичного театрального твору, що об'єднує слово, музику та сценічну дію. В академічному музичному словнику цей термін має три значення: словесний текст музично-драматичного твору (опери, оперети, а в минулому також кантати та ораторії), літературний сценарій балетної вистави, а також короткий виклад змісту опери, оперети або балету [14, с. 267]. У галузі кінодраматургії лібрето може позначати сюжетний план або схему сценарію фільму, що вказує на розширення значень цього терміна.

Сучасні дослідники трактують лібрето не лише як текстову основу опери, а й як літературний фундамент інших вокально-інструментальних жанрів. Так, Л. Ковнацька використовує цей термін щодо літературного компонента вокального циклу [9, с. 322]. Крім того, у музичному мистецтві виникли змішані жанрові форми, такі як вокальна симфонія, симфонія з вокалом, балет із вокалізованими фрагментами та інші види музичної творчості, що включають словесний текст. У зв'язку з цим Г. Ганзбург пропонує широке розуміння лібрето, визначаючи його як будь-який словесний текст, який у поєднанні з музикою утворює художню цілісність, включаючи опери, оперети, мюзикли, ораторії, кантати, пісні, романси та мелодекламації [6, с. 115]. Однак у цьому дослідженні термін «лібрето» обмежується виключно оперним жанром.

Деякі дослідники розглядають лібрето не просто як текстову основу опери, а як самостійний художній жанр, наголошуючи на значущості структури лібрето, яка повинна забезпечувати розвиток «наскрізної лінії подій» і доводити драматичні колізії до максимальної виразності. Особливо цікавими є роздуми щодо відмінностей між лібрето та драматичною п'єсою. Так, треба особливо підкреслити що необхідно зберігати баланс між словесною та музичною логікою: зміст оперної дії розкривається однаковою мірою через текст і музику, а порушення

цього балансу на користь драматичної структури може зруйнувати саму природу опери. Все це дозволяє розглядати лібрето як драматургічний текст, створений на основі літературного першоджерела і призначений для музичного втілення.

В даному контексті важливо зазначити, що опера є особливим синтезом, у якому слово та музика утворюють нерозривну художню єдність, що дозволяє дослідникам акцентувати увагу на тісному взаємозв'язку лібрето та музичної драматургії, що виключає їхнє незалежне існування. Так, І. Пивоварова пропонує розглядати лібрето як різновид літературного твору, орієнтованого на музичну інтерпретацію та підпорядкованого принципам оперної драматургії [11, с. 13]. У свою чергу, Г. Ганзбург розширює це визначення, називаючи лібрето будь-яким словесним текстом, який, взаємодіючи з музикою, формує єдиний художній твір [5, с. 79].

Ці визначення дозволяють стверджувати, що лібрето не є самостійним літературним жанром, а створюється з урахуванням специфіки музичного вираження. Його структура та розвиток залежать від законів музичної драматургії, а текст виконує функцію зв'язкового елемента, що спрямовує сприйняття слухача та глядача. Таким чином, лібрето можна розглядати як особливу форму літературної творчості, яка існує виключно в синтетичному контексті опери.

У цьому ж контексті Г. Ганзбург обґрунтовує необхідність формування нової наукової дисципліни – «лібретології», яка охоплює вивчення текстів лібрето, їхніх структурних і функціональних особливостей, а також принципи їх створення [5, с. 78]. У межах цієї концепції він вводить термін «лібреттистика», що позначає сферу літературної творчості, пов'язаної з написанням текстів для музичного театру [5, с. 79].

Важливим аспектом композиційної структури опери є можливість розриву між послідовністю подій фабули та їхнім розташуванням у драматичному розвитку. Автор лібрето може довільно змінювати хронологію подій, створюючи іншу часову логіку твору. Поза фабульним розгортанням залишаються такі елементи, як пролог, епілог, інтермедії, що дозволяє гнучко організовувати сценічну дію.

Поняття сюжету в даному дослідженні розглядається в традиційній трактовці, прийнятій у літературознавстві та драматургії, з подальшою адаптацією до музичного мистецтва. Сюжет розкриває динаміку подій, що втілюється у послідовності дій. Так, М. Арановський зазначає, що процес завжди пов'язаний із дією, оскільки в ньому відбуваються певні події, що формують сюжетну структуру [1, с. 89], а сюжет у цьому контексті можна визначити як сукупність зображених рухів, що відображають розвиток твору.

З погляду семіотичного аналізу, будь-який мистецький твір є інтенціональним, тобто спрямованим на сприйняття реципієнтом, формуючи діалогічну модель комунікації. Саме через цей діалог текст набуває здатності «говорити», оскільки монологічна побудова зазвичай веде до ізоляції змісту. Процес розуміння твору пов'язаний з інтерпретацією, що включає весь комплекс міжособистісних комунікацій і семіотичних систем [15], а теорія інтерпретації корелює з принципами герменевтики.

Сам термін «герменевтика» походить від грецького «hermeneuein», що означає «роз'яснювати» або «тлумачити». В античній культурі він асоціювався з міфологічним образом Гермеса, який передавав божественні послання людям. Спочатку герменевтика формувалася як екзегетична дисципліна, зосереджена на тлумаченні священних текстів, однак згодом її принципи поширилися на різні сфери гуманітарного знання. У ХХ столітті концепція герменевтики набула особливого значення, ставши основою філософії розуміння, спрямованої на виявлення смислових структур, закріплених у знакових системах.

Взаємодія читача або слухача з текстом неминує приводить до необхідності інтерпретації. Термін «інтерпретація», що походить від латинського *interpretation* («роз'яснення»), став універсальним методологічним інструментом гуманітарних дисциплін. П. Рікер визначає інтерпретацію як мисленнєвий процес, спрямований на виявлення прихованих значень, що виходять за межі очевидного змісту [12, с. 18]. У цьому контексті інтерпретація слугує механізмом подолання культурно-історичної дистанції між епохою створення твору та його сприйняттям сучасним інтерпретатором. Вона являє собою діалог між реципієнтом

і автором, у ході якого читач або слухач реконструює текст, спираючись на уяву та здатність до художнього перевтілення. Автор, створюючи текст, кодує сенс, тоді як інтерпретатор, аналізуючи твір, прагне розшифрувати закладені в ньому ідеї, тим самим повторюючи творчий процес.

Процес розуміння неминуче пов'язаний з історичним контекстом: ми є частиною певної традиції, що формує наше сприйняття. Однак культурну спадщину не слід розглядати як статичне й незмінне явище, що передається без осмислення. Навпаки, вона являє собою динамічну систему, яка безперервно поповнюється в процесі її освоєння [12, с. 38].

Інтерес до інтерпретації як прояву індивідуального сприйняття посилюється у ХХ столітті, коли філософія множинності та плюралізму мислення привела до усвідомлення багатомірності кожного явища. У повсякденному розумінні інтерпретація означає пояснення або роз'яснення явищ навколишньої дійсності. В музичному мистецтві ж вона охоплює трактування твору в процесі його художнього відтворення, яке може набувати різних форм – від виконавської реалізації до критичного аналізу [7].

З погляду герменевтики, проблема розуміння тісно пов'язана із самопізнанням. Один із ключових постулатів герменевтичної методології полягає в тому, що текст не може бути сприйнятий пасивно: для його осмислення потрібна активна інтелектуальна робота з боку реципієнта. Інтерпретація не зводиться до простого відтворення чи розшифрування змісту; вона є творчим процесом, у ході якого нове значення формується в діалозі між текстом і суб'єктом, що його сприймає. Таким чином, процес розуміння завжди визначається історичним і соціальним контекстом, у якому опиняється інтерпретатор. На думку Г.-Г. Гадамера, будь-яка спроба ігнорувати вплив особистого досвіду на сприйняття тексту є методологічно некоректною. Він наголошує, що інтерпретатор прагне осягнути зміст тексту у його цілісності, але при цьому не може абстрагуватися від власної культурної та історичної ситуації. Навпаки, він має співвіднести текст із реальністю, у якій перебуває сам, оскільки лише так можливо досягти його справжнього розуміння [4, с. 383].

Герменевтична ситуація водночас обмежує та збагачує процес розуміння. З одного боку, вона формує межі сприйняття, зумовлені історичним і культурним середовищем. З іншого – саме в змінному контексті відкривається безліч нових інтерпретаційних можливостей, що дозволяють змісту тексту постійно оновлюватися, набуваючи нових відтінків.

Це набуває особливої значущості для творів, первісно призначених для виконання – таких як драма і різні музичні жанри. Їхня сутність передбачає множинні інтерпретації, що підтверджується при порівнянні різних лібрето, створених за одним і тим самим літературним джерелом. Відмінності у прочитанні не є лише суб'єктивними варіаціями, а являють собою реалізацію спочатку закладених у творі можливостей, які розкриваються через різні точки зору інтерпретаторів [4, с. 164]. У цьому сенсі лібрето, створене на основі драматичного твору, можна розглядати як один із етапів герменевтичного кола, чергову спробу наблизитися до його глибинного сенсу.

Попри те, що в галузі музичної герменевтики ще не сформувалися остаточні методологічні принципи інтерпретації, її вплив на музикознавство зростає з початку ХХ століття. Включення в науковий дискурс ідей семіотики, структурної та постструктуралістської теорії суттєво розширило межі аналізу музичних творів. Специфіка оперного жанру полягає в його синтетичній природі, що передбачає особливий процес смислоутворення. Тут словесний текст і музична тканина формують не просто сукупність елементів, а складну структуру, в якій зміст виникає у точці перетину вербального та музичного компонентів. Однак така трактовка, хоч і справедлива, не охоплює всієї складності процесу. Взаємодія лібрето і музики породжує не просто об'єднання значень, а принципово новий художній надзміст, що не зводиться ані до текстового, ані до музичного рівня окремо.

Простір для інтерпретації художніх текстів є практично безмежним. Різні підходи до трактування, що формуються під впливом історичних, культурних і стилістичних контекстів, стають рівноправними версіями смислового прочитання. Інтерпретація, як зазначав Г.-Г. Гадамер, є не просто аналізом тексту,

а зустрічю з твором, діалогом епох, стилів та ідеологій. У цьому контексті актуальними стають ключові категорії постструктуралізму – поняття «текст» та «інтертекстуальність», які визначають сучасне гуманітарне мислення.

Оперний текст є багатокомпонентною структурою, що поєднує літературний та музичний складники, тому його аналіз неминуче порушує питання взаємовідношення понять «текст» та «інтертекст», що передбачає дослідження зв'язків між лібрето та його літературним першоджерелом.

Будь-яке прочитання художнього тексту формує в свідомості читача власну систему образів, створюючи унікальне уявлення про його зміст. Завдяки багатовимірності текстової структури кожне нове сприйняття призводить до чергової інтерпретації, відкриваючи безмежні варіації тлумачень. Попри значний ступінь свободи в процесі інтерпретації, існує також сфера смислових обмежень, визначених внутрішньою структурою тексту. Ці межі слугують орієнтирами для подальшого осмислення та адаптації літературного матеріалу в оперному лібрето.

Ю. Лотман розглядає процес інтерпретації як форму перекладу з однієї семіотичної мови на іншу, підкреслюючи, що такий переклад завжди зберігає певний елемент метафоричності. У результаті створений «текст про текст» не просто модифікується, а якісно змінюється порівняно з оригіналом. Р. Барт, розвиваючи цю думку, вводить поняття множинності тексту, де значення формується у просторовій взаємодії різних смислових пластів [3, с. 417].

Інтерпретація як творчий процес охоплює різні сфери мистецтва, де ключовим аспектом є осмислення та трансформація вихідного матеріалу. У контексті адаптації літературного тексту до оперного формату можна виокремити два принципово важливі моменти: по-перше, інтерпретація спрямована на розкриття та переосмислення змісту першоджерела, по-друге, вона від самого початку має творчий характер, що неминуче веде до виникнення нового смислового змісту, відмінного від початкового. Таким чином, лібрето, створене на основі драматичного твору, є своєрідною «транскрипцією», у якій поєднуються інтерпретативні об'єктивні та суб'єктивні аспекти авторського задуму.

Проблематика інтерпретації також стосується виконавської діяльності, що відображається у дослідженнях, присвячених теоретичним аспектам художнього переосмислення. Так, Є. Гуренко пропонує класифікувати інтерпретацію за кількома критеріями. По-перше, це вторинний творчий процес, неможливий без попереднього акту створення твору. По-друге, він здійснюється через посередника-інтерпретатора, який має індивідуальний погляд на світ і спирається на специфічний виконавський метод [8, с. 36].

Повноцінний акт інтерпретації проходить кілька етапів: ознайомлення з першоджерелом, формування власної концепції та її втілення у виконанні. При цьому під «виконанням» мається на увазі будь-яка форма художнього відтворення [10]. Гуренко зазначає, що інтерпретація охоплює не лише музичні чи театральні постановки, а й адаптації, пов'язані з переходом творів з однієї художньої галузі в іншу, наприклад, з літератури в музику або живопис [8, с. 38]. Отже, інтерпретація є процесом створення нового художнього твору на основі вже існуючого джерела, вираженого в іншому виді мистецтва. У межах цього дослідження інтерпретація розглядається як творче перетворення літературного твору в текст оперного лібрето.

При адаптації драматичного твору для оперної сцени важливим залишається питання збереження впізнаваності оригіналу. Ця ідентифікація залежить як від змістового аспекту, так і від формальної побудови тексту. У цьому випадку літературний першоджерело виступає не лише як об'єкт інтерпретації, а й як відповідна точка процесу переробки. Створення лібрето є послідовністю інтерпретаційних актів, у межах яких початковий текст проходить кілька стадій трансформації: спочатку він адаптується в партитурі, а потім зазнає додаткових змін у процесі театральної постановки. Таким чином, композитор і лібретист водночас виступають як інтерпретатори вихідного тексту й автори його нової версії, а режисери й постановники додають подальші зміни, обумовлені специфікою сценічного втілення.

Найбільш традиційною формою інтерпретації в лібретології є адаптація літературно-драматичного твору. Тривала практика

перенесення літературних текстів у сферу інших мистецтв пояснюється універсальністю слова, що має широкі виражальні можливості. Літературні твори дають змогу багатопланово відображати дійсність, урізноманітнювати тематику й глибше розкривати образний світ. Крім того, сама природа сприйняття художнього слова нерідко породжує прагнення до його візуалізації, до своєрідного «матеріалізованого» втілення текстових образів.

Багато видів мистецтва, завдяки своїй синтетичній природі, потребують літературної основи, і це стосується не лише театру, а й кіно, балету, програмної інструментальної музики, а також опери, в якій взаємодія слова й музики створює новий цілісний художній вимір.

Трактування літературного першоджерела може варіюватися від детального слідування тексту до узагальненого підходу, за якого використовується лише загальна ідея твору. У кінематографі, наприклад, екранізації класичної літератури часто характеризуються ретельною передачею всіх аспектів оригіналу, включаючи сюжет, композицію та образну систему. Однак навіть узагальнені інтерпретації можуть передати глибинну сутність твору, розкриваючи його основні ідеї та концептуальне наповнення. Навпаки, надмірна деталізація під час перенесення тексту в інше художнє середовище може призвести до перевантаження, що перешкоджає розкриттю драматургічної структури й концепції нового твору.

У наукових дослідженнях, присвячених оперному жанру, інтерпретація літературного джерела завжди відігравала важливу роль. Оперне мистецтво передбачає «переклад» літературних творів у музичну форму, оскільки воно безпосередньо взаємодіє зі словесним текстом. Основою лібрето можуть бути твори різних жанрів, проте драма посідає серед них особливе місце, оскільки її театральна природа робить її найближчою до опери. Саме тому в цьому дослідженні головна увага приділяється особливостям адаптації драматичних творів для оперної сцени.

Б. Асаф'єв зазначав, що опера, виникнувши як новий вид музичного театру, поступово включала в себе елементи драматичного мистецтва, запозичуючи його жанрові форми та стильові напрями. Вона могла втілюватися у формі трагедії, комедії,

драми чи водевілю, але при цьому неминуче переосмислювала ці жанри з позицій музичного мистецтва, створюючи специфічні виражальні засоби [2, с. 324]. Цей процес трансформації охоплює широкий спектр явищ, зокрема зміну драматичного жанру в оперній постановці, переструктурування конфлікту, адаптацію композиції п'єси та створення сценарію, що відповідає вимогам оперного лібрето.

Особливого значення в цьому контексті набуває подвійна природа театральної п'єси. На відміну від багатьох інших літературних форм, п'єса спочатку передбачає сценічне втілення, що робить її відкритою і рухомою системою. Повноцінне розкриття авторського задуму можливе лише в процесі театального виконання, що потребує певної інтерпретації та адаптації тексту. Саме ця відкритість робить п'єсу сприятливою для музичної переробки, що призводить до її трансформації в оперне лібрето – особливу літературну структуру, призначену для музично-драматичного твору.

Музичний театр, спираючись на драматичне першоджерело, формує його художній образ не лише через сюжетні події, а й засобами музичної драматургії, ритмічної організації конфлікту, емоційного підтексту та глибинних смислових пластів. У зв'язку з цим виникає потреба комплексного аналізу літературного оригіналу, що включає дослідження його змісту, композиційної структури, мовних особливостей, мовної свідомості [див. 13], а також розгляд лібрето як форми музичного втілення драматичної ідеї.

Висновки. У сучасній музикознавчій науці відсутній самостійний напрям, присвячений вивченню оперного лібрето. Через своє проміжне положення між різними видами мистецтва лібрето залишається своєрідною «нейтральною зоною» (Г. Ганзбург). Упродовж тривалого часу ця сфера художньої творчості залишалася поза активним академічним вивченням, а її дослідження обмежувалося фрагментарними спостереженнями в працях філологів і музикознавців, що призвело до недооцінки художнього потенціалу лібрето і, як наслідок, до зниження якості текстів, створюваних для сучасних оперних постановок. Розробка

теоретичних основ лібретології сприяла б формуванню цієї дисципліни як окремого наукового напрямку, а також забезпечила б підготовку професійних лібретистів, що могло б суттєво підвищити рівень сучасних оперних текстів.

Аналіз методологічних проблем оперної лібретології виявив багатопланову структуру тексту лібрето та його функціонування як універсального комунікативного феномена. Розглядаючи лібрето як семіотичний об'єкт, можна зробити висновок, що його співвідношення з літературним першоджерелом неминуче породжує проблему інтерпретації. Звернення до «перед-постановочного» етапу створення опери дозволило уточнити ключові терміни цієї галузі, такі як «оперний текст», «лібрето» та деякі інші. У межах цього дослідження лібрето розглядається як інтертекстуальна модель літературно-драматичного першоджерела, що не має автономного статусу літературного жанру, але спочатку формується відповідно до специфіки музичного мистецтва.

Дослідження тексту опери як складного багатокомпонентного явища, у якому переплітаються літературний і музичний рівні, виявило проблему співвідношення понять «текст – інтертекст». Взаємодію різних знакових систем (літературного першоджерела та тексту лібрето) слід розглядати в контексті інтертекстуальності. У ширшому сенсі інтертекстуальні зв'язки виходять за межі однієї художньої мови та можуть об'єднувати різні види мистецтва: літературу, живопис, архітектуру, театр і музику. Однак у цьому дослідженні інтертекстуальність трактується передусім як літературний прийом, свідомо використаний у процесі моделювання тексту лібрето.

Літературний першоджерело є відправною точкою для інтерпретації, тоді як процес створення оперного лібрето становить послідовність інтерпретативних актів. Початковий текст відображає авторську творчу волю, тоді як лібрето, будучи його переробкою, орієнтоване на реалізацію в музично-сценічній формі. У зв'язку з цим текст оперної партитури є вторинним щодо літературного оригіналу, але первинним щодо театральної постановки, оскільки саме на його основі здійснюється фінальна

інтерпретація. Взаємодія композитора та лібретиста передбачає, що вони водночас виступають як інтерпретатори літературного тексту і як автори нової версії твору. У свою чергу, постановники оперних вистав вносять додаткові зміни в лібрето під час створення сценічної версії опери.

Таким чином, літературний першоджерело не є статичним об'єктом, а являє собою динамічний простір смислоутворення, що оновлюється залежно від історичного та культурного контексту. Кожна нова інтерпретація лібрето відкриває додаткові грані вихідного матеріалу, роблячи його змістовно невичерпним. Оскільки інтерпретація неминуче пов'язана з конкретними соціальними та історичними реаліями, оперне лібрето, створене на основі літературно-драматичного твору, є результатом багаторівневої інтерпретації, що охоплює образні, стильові та смислові трансформації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 344 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413–423.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
5. Ганзбург Г. О либреттологии. *Советская музыка*. 1990. № 2. С. 78–79.
6. Ганзбург Г. Шубертведение и либреттология. *Франц Шуберт: к 200-летию со дня рождения*. М., 1997. С. 111–115.
7. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.
8. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск : Изд-во НГК, 1985. 88 с.
9. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М. : Сов. композитор, 1974. 391 с.
10. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
11. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 22 с.

12. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М. : Медиум. Академия-Центр, 1995. 416 с.

13. Самойленко О., Осадча С. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 436–458.

14. Черная Е. Либретто. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. М., 1976. Т. 3. С. 266–267.

15. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998) Musical text. Structure and properties. М. : Kompozitor, 1998. [Ганзбург Г. О либреттологии in Russian]

2. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. L. : Muzyka. [in Russian]

3. Barth, R. (1994) From work to text. *Selected works. Semiotics. Poetics*. М. Pp. 413–423. [in Russian]

4. Gadamer, H.-G. (1988) Truth and method: Foundations of philosophical hermeneutics. М. : Progress. [in Russian]

5. Ganzburg, G. (1990) On librettology. *Soviet music*. No. 2. Pp. 78–79. [in Russian].

6. Ganzburg, G. (1997) Schubert studies and librettology. *Franz Schubert: on the 200th anniversary of his birth*. М. Pp. 111–115. [in Russian]

7. Gribinenko, Yu. (2023) Theoretical and categorical aspects of musical textology as an actual music science discipline: monograph. Odessa : Oldi+. [in Ukrainian]

8. Gurenko, E. (1985) Performing arts: methodological problems. Novosibirsk : Publishing House NGK. [in Russian]

9. Kovnatskaya, L. (1974) Benjamin Britten. М. : Sov. composer. [in Russian]

10. Moskalenko, V. (2013) Lectures on musical interpretation. Educational manual. Kyiv. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian]

11. Pivovarova, I. (2002) Libretto of the national opera: aspects of interpretation of the literary source: author's abstract. diss. ... candidate of art history. Magnitogorsk. [in Russian]

12. Ricoeur, P. (1995) Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics. М. : Medium. Academy-Center. [in Russian]

13. Samoilenko, O.; Osadcha, S. (2020) Musical semiology as a relevant aspect of the theory of mass communication. *Modern cultural studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing». Pp. 436–458. [in Ukrainian]

14. Chernaya E. Libretto. Musical encyclopedia : in 6 volumes. М., 1976. Т. 3. P. 266–267. [in Russian]

15. Osadcha, S., Wei, Lixian, Qiao, Zhi, Chen, Hongyu, Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01+78.03/783.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-11>

Світлана Вікторівна Осадча

ORCID: 0000-0002-0037-0787

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнології

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

svetikvick@gmail.com

КАНОН ЯК ОСНОВА ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРАВОСЛАВНОЇ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВАЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета дослідження – розглянути явище та поняття канону як основу функціонування православної богослужбово-співацької традиції з розглядом канону як особливої форми, створеної всередині традиції, під його безпосереднім впливом. **Методологія роботи** обумовлена інтеграцією музично-історичного, текстологічного, семіологічного, жанрово-типологічного та аналітичного музикознавчого методів. **Наукова новизна** даної статті зумовлена визначенням загальних теоретичних передумов вивчення літургійної традиції як феномена музичної культури з посиленням уваги до канонічних основ жанрової системи православної співочої традиції у зв'язку з чим пропонується новий підхід до жанрово-стильової системи православної співочої традиції.

Висновки. Аналіз культурно-історичних, богослужбово-прагматичних і художньо-семантичних принципів функціонування богослужбово-співочої традиції дає змогу виробити системні критерії, застосовні як до самого феномену літургійного співу, так і до його творців і виконавців. Музикант – чи то композитор, чи то співак – повинен у своїй творчості проявляти не лише художню майстерність, але й богословське осмислення, культивуючи в собі «кафолічну» свідомість Церкви. Ця свідомість передбачає усвідомлення своєї ролі у богослужінні як служіння, а не як самовираження. Відповідно, музикантові належить добровільно приймати на

себе обмеження, продиктовані літургійною традицією, щоб найповніше й найточніше втілити Слово Боже у музичній формі, уникаючи нав'язування власних естетичних уподобань і концепцій. Відповідно, богослужбово-співоча традиція у своїй основі повинна залишатися передусім «музикою богослужіння», підпорядкованою літургійній логіці та канонічній традиції. У зв'язку з цим слід ввести ще одне ключове поняття — церковність, яке найповніше відображає природу живого літургійного досвіду, без якого неможливе повноцінне розуміння богослужбових чиноспідувань.

Ключові слова: канон, канонічність, канонічні жанри, православна богослужбово-співачька традиція, літургійна традиція, духовність, духовні жанри, духовна творчість, літургійна символіка, церковність.

Osadcha Svitlana Viktorivna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Canon as the foundation of the functioning of the orthodox liturgical chanting tradition

The aim of this study is to examine the phenomenon and concept of the canon as the foundation of the functioning of the Orthodox liturgical chanting tradition, considering the canon as a distinct form developed within the tradition and under its direct influence. The research methodology integrates historical-musical, textological, semiological, genre-typological, and analytical musicological approaches. The scientific novelty of this article lies in identifying the general theoretical premises for studying the liturgical tradition as a phenomenon of musical culture, with an emphasis on the canonical foundations of the genre system of the Orthodox chanting tradition. In this regard, a new approach to the genre-stylistic system of Orthodox liturgical singing is proposed.

Conclusions. *The analysis of the cultural-historical, liturgical-pragmatic, and artistic-semantic principles governing the functioning of the liturgical chanting tradition makes it possible to develop systematic criteria applicable both to the phenomenon of liturgical singing itself and to its creators and performers. A musician—whether a composer or a singer—must manifest not only artistic mastery in their creative work but also theological reflection, cultivating within themselves an awareness of the “catholic” consciousness of the Church. This consciousness entails an understanding of one’s role in worship as a form of service rather than self-expression. Accordingly, the musician must voluntarily accept the constraints imposed by liturgical tradition in order to most fully and accurately embody the Divine Word in musical form, avoiding the imposition of personal aesthetic preferences and concepts. Thus, the liturgical chanting tradition must fundamentally remain, above all, “music of worship,” subordinated to liturgical logic and canonical tradition. In this context, it is necessary to introduce another key concept—churchliness, which most fully reflects the nature of the living liturgical experience, without which a comprehensive understanding of liturgical rites is impossible.*

Key words: canon, canonicity, canonical genres, Orthodox liturgical chanting tradition, liturgical tradition, spirituality, spiritual genres, sacred creativity, liturgical symbolism, churchliness.

Актуальність роботи. Вивчення унікальних художніх властивостей православної богослужбово-співацької традиції як надзвичайно важливої складової музично-історичного процесу дозволяє виявляти основні символічні можливості православного богослужіння і доводити їх до художньо-логічної завершеності. Водночас, враховуючи значну естетичну самодостатність богослужбово-співацької традиції, непорушним і провідним призначенням музики в структурі православного чинопослідування залишається її служебна функція. З огляду на спрямованість богослужбово-співацької практики на глибинне розуміння канону в якому зосереджені сакральні символи православної традиції, постає не лише питання функціональної складності жанрової панорами всередині богослужбово-співацької традиції, а й проблема застосування понять жанру, стилю та їх еволюції стосовно релігійно-обрядового досвіду. Окреслена проблематика, маючи широку міждисциплінарну значущість, знаходить найбільш повне розкриття саме в музикознавчому дискурсі, оскільки музична складова православного обряду виявляє його глибинні семантичні структури. Більше того, принципи формування та трансформації канонів, їх образно-символічне значення і семіотична архітектоніка отримують найбільш всебічне висвітлення в межах музикознавчого аналізу.

Мета дослідження – розглянути явище та поняття канону як основу функціонування православної богослужбово-співацької традиції з розглядом канону як особливої форми, створеної всередині традиції, під його безпосереднім впливом. **Методологія роботи** обумовлена інтеграцією музично-історичного, текстологічного, семіологічного, жанрово-типологічного та аналітичного музикознавчого методів. **Наукова новизна** даної статті зумовлена визначенням загальних теоретичних передумов вивчення літургійної традиції як феномена музичної культури з посиленням уваги до канонічних основ жанрової системи православної співочої традиції у зв'язку з чим пропонується новий підхід до жанрово-стильової системи православної співочої традиції.

Викладення основного матеріалу. У процесі осмислення феномену музичної культури необхідно враховувати як її сутнісні

риси, закріплені в канонічних релігійних практиках, так і індивідуалізовані характеристики, зумовлені конкретно-історичними формами світогляду та людської діяльності. У першому випадку підкреслюється інтегративний аспект культури, пов'язаний із процесами символізації, у другому – акцентується диференційоване начало, що проявляється у стилістичному різноманітті художніх форм. Розгляд цих двох підходів дає змогу виокремити різні історичні моделі жанрових систем у музиці, які відображають ставлення до феномену «духовної творчості». Особливий інтерес у контексті цього дослідження становлять концепції П. Флоренського, який осмислює культ як точку перетину іманентного та трансцендентного, а поряд із категоріями канону та церковності у його працях поняття культу набуває статусу структуротворчого елемента концепції «музики богослужіння». Естетичний принцип цілісності та нерозривності мистецтва отримує в православному богослужінні найбільш повне вираження, оскільки всі його елементи поєднані в органічну єдність, що унеможливує їх ізольоване сприйняття.

О. Павло Флоренський наголошує, що «у храмі, говорячи принципово, усе переплітається з усім»: архітектурний простір визначається не лише статичними формами, а й динамічними впливами, такими як рух кадильного диму, який, струмуючи стрічками голубуватого фіміаму, розширює і оживляє просторове сприйняття, пом'якшуючи жорсткість ліній і надаючи їм пластичної плинності [10, с. 517]. Значущість у літургійному дійстві набувають не лише візуальні аспекти, а й ритм рухів священнослужителів, аромат благовонь, запах палаючого воску. На думку П. Флоренського, «синтез храмового дійства... залучає у свій простір мистецтво вокальне і поезію – поезію всіх видів, саме ж дійство, у площині естетики, є музичною драмою» [10, с. 517]. Проте це поняття музичної драми не тотожне традиційному його розумінню в музикознавстві: у богослужбовому синтезі, пронизаному ритмом, розспівною псалмодією та інтонаційною мелодикою священницьких виголосів, міститься принципово інша музично-драматургічна логіка, органічно вбудована в структуру літургійного дійства.

У світогляді П. Флоренського особливе місце займало античне мистецтво і філософія, зокрема ідеї піфагорійців і Платона. Його роздуми значною мірою резонують із піфагорійським уявленням про сутність музики, згідно з яким вона визначається як «гармонійне з'єднання протилежностей, приведення до єдності множинного та узгодження несумісного» [2, с. 28]. Ця концепція, що знаходить продовження в його працях, обґрунтовує структурний і символічний синтез музичної форми в культовому просторі. Розвиваючи ідеї античних мислителів, П. Флоренський підкреслює, що початком будь-якого пізнання є подив, тоді як безпосередній дотик до предмета пізнання є необхідною умовою самого акту пізнання [6, с. 88]. При цьому свідченням досягнення такого дотику стає особливий внутрішній стан, який характеризується як потрясіння або страх. Це відчуття породжується проникненням у людське існування того, що виходить за межі емпірично осяжного, являючись «не-від-світу-цього».

Проникнення сакрального у сферу земного спричиняє розрив звичного досвіду і залишає відчуття причетності до трансцендентного, переживання явища, коли «неземне відкрилося». Внутрішнє потрясіння, викликане цим зіткненням, П. Флоренський називає Страхом Божим, наголошуючи на його антиномічній природі: він одночасно виступає рушійною силою людського буття, незмінно породжуючи діалектику ствердження та заперечення. У цьому сенсі Страх Божий постає як «провалля земного існування, звідки спрямовуються струмені, що живлять і зміцнюють його, з іншого світу. Одним словом – це є культ» [6, с. 89].

У своїх роботах П. Флоренський формулює одне з найбільш значущих визначень культу, згідно з яким він (культ) являє собою особливу сферу буття, в межах якої здійснюється з'єднання й зустріч іманентного і трансцендентного, нижнього і вищого, тимчасового і вічного, тлінного і нетлінного. У цьому ключі культ стає не просто формою ритуальної практики, а й універсальним механізмом взаємодії різних онтологічних порядків.

Одну з глав «Філософії культу» [9] П. Флоренський починає з ствердження архієпископа Ігнатія Воронезького про те, що християнська традиція живе виключно через таїнства. Єдиний мож-

ливий шлях до їх розуміння полягає не в абстрактному міркуванні, а в живій участі в них, оскільки будь-яке розмірковування про таїнства залишається лише наближенням до істини, але не самою істиною. Виходячи з цього, пізнання таїнства за допомогою інтелектуального аналізу неминуче виявляється обмеженим і однобічним, тоді як безпосередня участь у ньому розкриває його сутнісну глибину.

Культ, за П. Флоренським, трансформує природну реальність, надаючи їй ідеальну форму; при цьому суб'єктивне просвітлюється в об'єктивному. Він зазначає, що придушення афекту – тобто активного переживання сакрального – веде до руйнівних наслідків як для душі, так і для тіла. Боротьба з афектами, їхнє примусове придушення, за його словами, означає або «отруєння людства загнаними всередину пристрастями», або його повне виснаження та висушення, позбавлення самої життєвості та здатності до розвитку [6, с. 129]. Проте культ, на відміну від механістичних форм придушення емоцій, діє інакше: він не усуває афекти, а навпаки, доводить їх до найвищої напруги, приводячи до критичної точки їхнього внутрішнього розгортання, після якої настає очищення, зцілення і набуття нового онтологічного статусу.

Флоренський пов'язує походження культури з культом, підкреслюючи етимологічну спадкоємність понять *cultura* і *cultus*. Культура, за його думкою, є породженням культу, його природним продовженням і водночас його ослабленою, віддаленою оболонкою. Він стверджує: «Святині – це первинна творчість людини; культурні цінності – це похідні від культу, ніби відшарована лушпайка культу, подібна до сухої шкірки цибулинної рослини» [6, с. 75].

Таким чином, культ як першооснова творчої діяльності не лише встановлює зв'язок між людським і божественним, а й виступає ядром культури, що визначає її внутрішню спрямованість, а саме культ стає справжнім засобом духовного пізнання реальності й сенсу буття, який, втілюючись у речових формах святинь, стає наочним свідченням сакральної присутності. Розвиваючи цю думку, можна стверджувати, що харак-

тер сприйняття релігійних феноменів виявляє символічну природу сакрального досвіду. Якщо прийняти його твердження про похідний характер культури щодо культу, стає очевидним, що будь-яка культурна діяльність зрештою спрямована на символічне відтворення навколишньої реальності.

У найширшому сенсі культура, згідно з Флоренським, є творінням розуму, яке розпадається на дві складові: з одного боку, на виробництво речей, сенс яких не є очевидним; з іншого – на виробництво смислів, чия реальність та онтологічний статус також потребують обґрунтування. Він зауважує: «Необхідно доводити осмисленість речей і уречевленість смислів» [6, с. 103]. У цьому висловлюванні виражена ключова ідея його концепції: культурна творчість нерозривно пов'язана з сакральним виміром і вимагає постійного пошуку гармонії між матеріальним та ідеальним, між зовнішнім втіленням і внутрішнім смисловим наповненням.

Богослужіння, будучи центральною ланкою духовного життя, слугує не лише його осердям, а й середовищем, навколо якого органічно розвиваються всі інші форми релігійної діяльності, що беруть свій початок у культовому дійстві та сходять до «словесного» обряду. Уся людська життєдіяльність повинна бути співвіднесена з культом, безперервно спрямована до «абсолютного Центру – Голгофи й Воскресіння», оскільки саме ці дві події – хресна смерть і наступне Воскресіння Христа – формують стрижень усієї літургійної традиції. Саме про це говорить П. Флоренський, коли наголошує, що абсолютна культоцентричність поширюється на всі прояви життя, охоплюючи не лише ключові етапи людського існування, а й, здавалося б, найменші й незначні вчинки: «від колиски і до могили всі стани, всі вікові періоди, всі події життя, всі дії, всі рухи, всі прагнення, всі слова, все, навіть найменші й найнікчемніші вчинки повинні бути *культоцентричними*» (курсив наш – О. С.) [9, с. 156]. У цьому сенсі культурне життя, з точки зору Флоренського, не може містити нічого, що не було б обумовлене культом: у ньому відсутнє світське в його чистому вигляді, немає автономного мирського начала.

Таїнства, за Флоренським, являють собою граничні точки людського існування, точки дотику кінцевого з безкінечним, земного з небесним, умовного з безумовним, раціонального з ірраціональним. Він визначає їх як «безумовні точки нашого життя, безумовні точки умовного, небесні точки земного, духовні точки тілесного, логічні (від *λόγος*) точки стихійного, святі точки пристрасного, помірковані точки безмірного... вони і умовні, і безумовні водночас, вони – здійснені антиномії» [9, с. 164].

У цьому контексті таїнства розкривають усю повноту людського досвіду, пронизуючи як екзистенційні, так і онтологічні структури буття. Виходячи з цього, можна стверджувати, що таїнства не просто беруть участь у формуванні релігійного життя, а становлять його внутрішню організацію, його життєву вісь. Відповідно, для найбільш точного осягнення їхнього змісту необхідно вивчення службового послідування, тобто структури богослужіння, у рамках якого вони здійснюються.

У своєму літургійному оформленні таїнство постає як завершений релігійно-молитовний твір, що є результатом багатовікового соборного творення поколінь піснетворців, літургістів та аскетів. Проте це ставить питання про співвідношення понять «таїнство» і «обряд» у православної традиції. Термінологічна пара «таїнства і обряди» закріпилася як стійкий мовний зворот, при цьому в більшості випадків увага зосереджується на таїнствах, тоді як сама сутність обряду часто залишається без належного осмислення. Причина цього, ймовірно, полягає у сприйнятті обряду як вторинного щодо таїнства феномену, який має меншу сакральну значущість. Однак Флоренський критично розглядає таке протиставлення, стверджуючи, що поєднання «таїнства і обряди» вказує не на механічне співіснування двох різнорідних елементів, а на цілісність культу в його соборній повноті. Він наголошує, що не існує таїнства без обряду і обряду без таїнства: кожне з них передбачає інше, і лише в цій взаємодії можна говорити про справжню культову цілісність. Попри можливість абстрактного аналізу окремих обрядових форм, не можна забувати, що кожна з них існує лише в контексті загального літургійного організму.

Одним із ключових чинників, що забезпечують цілісність богослужбового дійства, виступає канон, а саме осягнення, розуміння та відчуття канону можна розглядати як одне з найважливіших завдань релігійного мислення, при цьому треба особливо підкреслити, що доступ до його глибинного змісту можливий лише за умови безпосередньої участі в ньому. «Найближче завдання – осягнути зміст канону, *зсередини проникнути* в нього, як у *згущений розум людства*» (*курсив наш – О. С.*) [7, с. 557]. Канон, у його розумінні, являє собою не просто сукупність приписів, а живу традицію, що втілює соборний досвід поколінь і має непорушне онтологічне значення.

Флоренський розглядає художню творчість у світлі канонічного принципу, стверджуючи, що справжній художник не прагне до суб'єктивного вираження власних естетичних уподобань, а спрямований на втілення об'єктивної істини, закладеної в самій природі речей. Істинний твір, за його думкою, не може бути відірваний від загальної традиції і повинен розглядатися в контексті всесвітньої історії, оскільки лише в цьому вимірі він набуває своєї справжньої цінності. Свідомо винайдений, позбавлений зв'язку з каноном твір не може бути визнаний істинним, оскільки йому бракує внутрішнього вкорінення у соборному досвіді людства. «Перевірене і очищене собором народів і поколінь» [7, с. 557], усе найцінніше і найістинніше було закріплене в каноні, який можна розглядати як найвище вираження соборного розуму людства.

Чим більш онтологічним є бачення художника, тим у більшій мірі його художнє втілення виявляється причетним до вселюдського і, відповідно, до канонічного виміру. Канонічна форма – це «форма найбільшої природності, те, простіше за що не вигадати, тоді як відступи від канонічних форм є обмежувальними і штучними. Навпаки, в канонічних формах дихається легко: вони відучують від випадкових, зайвих у справі рухів. Чим стійкіший і міцніший канон, тим глибше і чистіше він виражає вселюдську духовну потребу: канонічне є церковним, церковне – соборним, а соборне – вселюдським» [7, с. 562].

Отже, канонічна форма народжується і існує виключно всередині традиції, формуючись у живому зв'язку з каноном, під його

непорушним впливом. У цьому процесі багатовікової роботи свідомості, де випадкове неминуче відсіюється, а справжнє і глибинне закріплюється, розкривається сутність канонічної творчості. Так, канони церковного співу, так само як і принципи давньої іконопису, формувалися протягом століть, унаслідок чого вибудовувалася їхня особлива структура, що виражає органічну взаємодію слова і мелодії. Саме в межах канонічної форми піснеспівів укладена їхня змістова невичерпність, оскільки в її межах текст і музична інтонація не існують окремо, а становлять нерозривну єдність, втілену в богослужбовій традиції, заснованій на творіннях гімнотворців і Отців Церкви.

При цьому, значна частина світських істориків і представників «позитивістського богослов'я» схильні бачити в канонічній нормативності лише прояв церковного консерватизму, спробу «старечого утримання звичних форм і прийомів» [7, с. 556]. Проте таке судження корениться в нерозумінні не лише природи церковної традиції, а й сутності художньої творчості, адже канон, усупереч поширеній думці, ніколи не обмежував творчу свободу – навпаки, він слугував її вищою формою, способом виявлення справжнього дару. Флоренський наголошує: «важкі канонічні форми у всіх галузях мистецтва завжди були лише пробним каменем, на якому ламалися нікчемності й загострювалися справжні таланти» [7, с. 556]. Вимоги канону не є зовнішнім обмеженням, а навпаки, звільняють творчий потенціал, надаючи художнику вищий ступінь структурованої свободи: «вимоги канонічної форми або, точніше, дар від людства художнику канонічної форми – це звільнення, а не обмеження» [7, с. 556].

Саме через канон здійснюється спадкоємність традиції, її вкоріненість у соборному досвіді поколінь. У цьому контексті «музика богослужіння» не має на меті вираження індивідуально-особистісного начала; її призначення полягає у втіленні істини, вираженої в художній формі. Справжня богослужбова музика є невід'ємною від канонічної структури, у рамках якої вона формувалася і вдосконалювалася протягом століть. Особливо важливим у цьому аспекті є церковно-співочий канон, у якому відображений нерозривний зв'язок слова і наспіву. У богослужбовій традиції музична

форма не існує автономно, а завжди перебуває у співвіднесеності з текстом, являючи собою його інтонаційне розкриття.

Флоренський вводить поняття *homo liturges* (людини літургійної), стверджуючи, що саме в цьому вимірі людина розкривається як творець святинь, що, на його думку, і є вищим проявом людської діяльності. Діяльність, пов'язана зі створенням святинь, виявляється центральною, оскільки в ній найповніше виражена цілісність і глибина людського буття. У цьому контексті Флоренський виокремлює три роди людської діяльності, співвідносячи їх із творенням «інструментів», «машин» і «святинь». При цьому «художність» може проявитися в кожній із цих сфер, проте найповніше вона розкривається в літургійній діяльності [9]. У зв'язку з цим С. Аверинцев, розвиваючи ідеї Флоренського, вказує на існування особливого «православного літургійного почуття», яке забезпечує цілісне сприйняття богослужіння як єдиного органічного явища [1, с. 431].

Розглядаючи природу мистецтва в широкому філософському контексті, Флоренський доводить свою концепцію до точки перетину двох фундаментальних феноменів – культури і музики, виявляючи унікальні можливості останньої. Він вважає, що культура в своїй основі є діяльністю з організації простору, проте сама ця організація може здійснюватися різними способами. В одному випадку вона спрямована на структурування простору повсякденних життєвих відносин – тоді її вираженням стає техніка. В іншому випадку йдеться про створення мисленнєвої моделі дійсності – і тут перед нами сфера науки і філософії. Нарешті, існує особлива область, розташована між двома вищезазначеними: у ній створювані простори мають наочність і видиму конкретність, подібно до техніки, але водночас вони виключають безпосереднє життєве втручання, як це властиво науці та філософії. Ця форма організації простору і становить мистецтво [11].

Флоренський розглядає мистецтво не тільки як спосіб осягнення буття, а й як метод структурування людського досвіду. Проте, на відміну від технічного чи наукового мислення, художня творчість, на його думку, не прагне до суто функціонального або теоретичного освоєння дійсності, а пропонує інтуїтивно-переживальне її

осягнення, що найповніше втілюється у літургійному мистецтві. У цьому аспекті музика, як найбільш нематеріальна і водночас просторова форма мистецтва, виявляється найтісніше пов'язаною з культовим простором.

Теоретичні засади богослужбового співу формуються у рамках нормативних приписів, що визначають не тільки виконавську практику в храмі, а й саму природу музично-літургійного дійства, що обумовлює їхню тісну взаємопов'язаність із прагматикою обряду і його канонічною структурою. З часом ця нормативність поглиблюється, що призводить до формування співочих канонів, наділених власною музичною логікою. Перші богословсько-герменевтичні та гомілетичні основи богослужбового співу були закладені вже у IV столітті, насамперед у працях святителя Іоанна Золотоустого, архієпископа Константинопольського, який відіграв значну роль в організації церковного співу. Саме він вперше запровадив практику співочих хорів під керівництвом придворного музиканта, які брали участь у літургійних службах і всенічних бдіннях [4, с. 45].

Розмірковуючи над значенням богослужбового співу, святитель ставить фундаментальне питання: у чому полягає його призначення? За його словами, ніщо так не підносить душу, не «окрилює» її, не звільняє від земних уз, не налаштовує на істинну мудрість і презирство до мирського, як злагоджений і гармонійно побудований спів священних гімнів [5, с. 3]. Проте настільки піднесена оцінка духовного співу супроводжується у святителя категоричним розрізненням двох типів співочих традицій: богослужбової та світської. Якщо перша має очисну й повчальну дію, наповнюючи душу духовною силою і сприяючи зішестю Святого Духа, то друга здатна завдати душі неправної шкоди, руйнуючи її моральні устої: «від мирських пісень може бути шкода, загибель і багато інших зол, бо все те, що в них є поганого і безнравственного, проникаючи в душу, розслаблює її і розбещує» [5, с. 4].

Таким чином, будь-яке мистецтво, включене в простір богослужіння, повинно відповідати не тільки канонічним вимогам, але й духу Євангелія, сприяти глибшому проникненню

в зміст Святого Письма. У цьому сенсі церковне мистецтво у всіх своїх проявах набуває гомілетичної природи, оскільки слугує інструментом проповіді. Гомілетика як богословська дисципліна передбачає прагнення висловити повноту Божественного Одкровення за допомогою різних виражальних засобів – чи то слово, звук, колір чи жест. Однак, будучи актом служіння, богослужбове мистецтво виявляється антиномічним будь-якому прояву суб'єктивного утвердження власного «я». Воно співвідноситься з кенотичним служінням, образ якого втілений у самому акті смирення Христа, що омив ноги своїм учням. Як підкреслює В. Лоський [3], у цій концепції закладена ідея самозречення, подолання егоцентризму в ім'я служіння Богові й усьому людству. Справжнє богослужбове мистецтво вимагає від творця (чи то композитор, співак, гімнограф чи іконописець) відмови від індивідуальної експресії та повного занурення у традицію, співвіднесення з Переданням і глибокого усвідомлення соборної єдності віруючих.

Висновки. Аналіз культурно-історичних, богослужбово-прагматичних і художньо-семантичних принципів функціонування богослужбово-співочої традиції дає змогу виробити системні критерії, застосовні як до самого феномену літургійного співу, так і до його творців і виконавців. Музикант – чи то композитор, чи то співак – повинен у своїй творчості проявляти не лише художню майстерність, але й богословське осмислення, культивуючи в собі «кафолічну» свідомість Церкви. Ця свідомість передбачає усвідомлення своєї ролі у богослужінні як служіння, а не як самовираження. Відповідно, музикантові належить добровільно приймати на себе обмеження, продиктовані літургійною традицією, щоб найповніше й найточніше втілити Слово Боже у музичній формі, уникаючи нав'язування власних естетичних уподобань і концепцій. Саме через кенотичне відречення від суб'єктивного художник може здобути справжню свободу у Святому Дусі, здійснюючи свою творчість в єдності з церковним зібранням, у співпричетності з «соном свідків».

При цьому богослужбово-співоча традиція, відповідно до постанов II Нікейського собору, за жодних обставин не може

суперечити євангельському посланню. Цей принцип має негативний характер, оскільки він не містить жорстких приписів, а натомість вимагає постійної духовної пильності, поміркованості та строгості стилю. Євангельське послання, будучи передусім словом, у богослужінні набуває іншої природи: воно не просто виголошується, а вбирається у літургійну форму, і його сутність розкривається через музично-риторичну взаємодію. У сиро-візантійській традиції гімнографія від початку має проповідницький характер, а тому будь-яке слово в цьому просторі має бути очищене «семикратним вогнем», звільнене від суєтного і марного, оскільки воно стає носієм Божественного змісту.

Музика у богослужінні покликана слугувати цьому очищеному слову, стаючи посередником між людським і Божественним. Однак слід остерігатися редукції її значення до простого функціонального супроводу тексту. Вислів «музика служить слову» не слід сприймати як применшення ролі музичного начала у богослужінні, оскільки це суперечило б самій природі літургійного співу. У богослужінні слово і музика повинні перебувати у нерозривній єдності, так що можна було б сказати, що слово співає, а музика проголошує.

Формула *lex orandi – lex credendi* («молитовне правило – правило віри»), яка виражає принцип співвіднесеності літургійної та догматичної традиції, має безпосередній стосунок до ролі музики у богослужінні. Якщо молитовне правило є відображенням віронавчальних положень, то і музика повинна слідувати тим самим законам внутрішньої єдності. Ба більше, справедливим є і зворотне твердження: *lex credendi – lex orandi*, оскільки саме у музичному втіленні молитви виражається сама сутність віри. Це підкреслює не лише необхідність відповідності богослужбової музики догматичним приписам, а й її глибинну богословську природу.

Відповідно, богослужбово-співоча традиція у своїй основі повинна залишатися передусім «музикою богослужіння», підпорядкованою літургійній логіці та канонічній традиції. У зв'язку з цим слід ввести ще одне ключове поняття – *церковність*, яке найповніше відображає природу живого літургійного досвіду, без якого неможливе повноцінне розуміння богослужбових

чинопослідувань. Флоренський зазначає: «...церковність – ось ім'я тій пристані, де заспокоюється тривога серця, де вгамовуються домагання розуму, де великий спокій сходить у свідомість» [8, с. 35].

Церковність стає вираженням не тільки зовнішньої відповідності певним нормам, а й внутрішньої співпричетності до літургійного життя, свідомством духовного перебування у контексті канону. Там, де відсутня справжня церковність, виникає необхідність у її зовнішньому забезпеченні. У цьому сенсі церковність не лише визначає внутрішню структуру богослужіння, а й формує саму природу богослужбового мистецтва, встановлюючи межі можливого і встановлюючи критерії істинного.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. С.-Пб. : Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Античные мыслители об искусстве. Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве. М. : Искусство, 1938. 340 с.
3. Лосский Н. Богословские основы церковного пения. *Мартынов В. История богослужбного пения*. М. : РИО Федеральных архивов, 1994. С. 233–238.
4. Никольский А. Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков. *О церковном пении*. М. : Лодья, 2001. С. 27–61.
5. Свят. Иоанн Златоуст. Для чего употребляется пение. (Из Беседы на 41-й псалом). *О церковном пении*. М. : Лодья, 2001. С. 3–7.
6. Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды*, вып. 9. М., 1972. С. 85–248.
7. Флоренский П. Иконостас. *Христианство и культура*. М. : Аст, 2001. С. 521–627.
8. Флоренский П. Столп и утверждение истины. М. : Аст, 2003. 640 с.
9. Флоренский П. Философия культа. М.: Мысль, 2004. 684 с.
10. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств. *Христианство и культура*. М. : Аст, 2001. С. 508–521.
11. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20–36.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2004) Poetics of Early Byzantine Literature. St.-Pb. : Azbuka-classic. [in Russian]
2. Ancient thinkers on art. A collection of sayings by ancient greek philosophers and writers on art. (1938) M. : Iskusstvo. [in Russian]

3. Lossky, N. (1994) Theological Foundations of Church Singing. *Martynov V. History of Liturgical Singing*. M. : RIO Federal Archives. Pp. 233–238. [in Russian].

4. Nikolsky, A. (2001) Brief Essay on the History of Church Singing in the 1st-10th Centuries. *On Church Singing*. M. : Lod'ya. Pp. 27–61. [in Russian]

5. St. John, Chrysostom. (2001) Why Singing Is Used. (From the Conversation on the 41st Psalm). *On Church Singing*. M. : Lod'ya. Pp. 3–7. [in Russian]

6. Florensky, P. (1972) From the Theological Heritage. *Theological Works*, issue 9. M. Pp. 85–248. [in Russian]

7. Florensky, P. (2001) Iconostasis. *Christianity and Culture*. M. : Ast. Pp. 521–627. [in Russian]

8. Florensky, P. (2003) The Pillar and Approval of Truth. M. : Ast. [in Russian]

9. Florensky, P. (2004) Philosophy of Cult. M. : Mysl'. [in Russian]

10. Florensky, P. (2001) Temple Action as a Synthesis of Arts. *Christianity and Culture*. M. : Ast. P. 508–521 [in Russian]

11. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv – Toruń : Liha-Pres. P. 20–36. [in English].

УДК 78.01+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-12>**Олександра Аркадійвна Сапсович**

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужена артистка України,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

sapsovich@gmail.com

СЕМАНТИЧНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ЧИННИК ОБ'ЄКТИВНОГО ПРОЧИТАННЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ ВИКОНАВЦЕМ

Мета роботи полягає у виробленні музикознавчого та раціонально-виконавського розуміння та визначення феномену семантичної пам'яті індивіда на базі положень щодо ієрархічного місця цього явища в цілісній конструкції сприйняття та збереження, систематизації та конструювання інформації, що притаманні загальній та когнітивній психології. *Методологічною базою роботи* стали історичний, емпіричний, феноменологічний підходи до вивчення зазначеної проблематики. **Наукова новизна.** У статті вперше розлого вирішується питання щодо категоріальної належності семантичної пам'яті чи то до аспектів конструктивно-логічної, чи то емоційної пам'яті виконавця. Спираючись на наведений в корпусі статті огляд існуючих у психологічній літературі теорії семантичної пам'яті та долучаючи до дискурсу наш практичний виконавський досвід, нами виведено нове визначення поняття семантичної пам'яті митця. Вперше в українському музикознавстві категорія семантичної пам'яті репрезентується як одна з основних та найважливіших концептуальних складових об'єктивного прочитання виконавцем музичного твору. **Висновки.** Акт неформального сприйняття музичного мовлення композитора, що реалізується дійсним процесом співпереживання тим емоційним та інтелектуальним станам, які закладені у кожному окремому елементі музичного полотна, накопичення відомостей про генетичний витік практично кожної інтонації, лексеми, що утворює архітектуру твору – розуміється нами саме як семантична пам'ять – вибудовування та підключення виконавцем знання того «багажу» композитора, який, будучи безумовно суб'єктивним для самого автора будь-якого твору, має стати об'єктивністю буття музичного тексту для втілювача-інтерпретатора. У практичній площині останнє досягається співставленням епізодичного та семантичного знання – тобто «грою» автонеетичним та неетичним видами свідомості.

Ключові слова: семантичні мережі, семантична пам'ять, епізодична пам'ять, процедурне знання, пропозиційне знання, декларативна пам'ять, недеklarативна пам'ять, аутоноетична свідомість, ноетична свідомість, довгострокова пам'ять.

Sapsovych Oleksandra Arkadiivna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Special Piano Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic memory as an unbiased absolute or a factor of the performer's objective reading of the artistic content of the work

The purpose of the work is to develop a musicological and rational-performative understanding and definition of the semantic memory based on the provisions regarding the hierarchical place of this phenomenon in the integral structure of perception and preservation, systematization and construction of information inherent in general and cognitive psychology. **The methodological basis** of the work is historical, empirical, phenomenological approaches to the study of the mentioned issues. **Scientific novelty.** In the article, for the very first time, the question of the categorical belonging of semantic memory to the aspects of constructive-logical or emotional memory of the performer is solved. The given review of the theories of semantic memory existing in the psychological literature, together with our practical performing experience, produced the formulation of a new musicological and performing interpretation of this phenomenon. The category of semantic memory is represented as one of the main and most important conceptual components of the performer's objective reading of a musical piece or its components. **Conclusions.** The act of informal perception of the composer's musical speech, which is realized by the actual process of empathizing with those emotional and intellectual states that are embedded in each individual element of the musical canvas, the accumulation of information about the genetic origin of almost every intonation, lexeme that forms the architecture of the work – is understood by us precisely as semantic memory that is ment to be the performer's connection to the knowledge of the composer's "baggage", which, being unconditionally subjective for the author of any work, must become the objectivity of the existence of the musical text for the performer-interpreter. In the practical plane, the latter is achieved by comparing episodic and semantic knowledge – due to the auto-noetic and noetic types of consciousness.

Key words: semantic networks, semantic memory, episodic memory, procedural knowledge, propositional knowledge, declarative memory, non-declarative memory, auto-noetic consciousness, noetic consciousness, long-term memory.

Актуальність теми дослідження. Наближаючись до такої terra incognita, як семантична пам'ять виконавця¹ ми, перед усім, стикаємось з наступним питанням: чи семантична пам'ять є верхівкою айсберга, де айсберг в цілому – це загальна професійна пам'ять музиканта-виконавця, або ж семантична пам'ять – це верхівка айсберга під назвою *конструктивно-логічна пам'ять* митця? А якщо зробити припущення, що те ціле, частиною котрого виступає семантична пам'ять, є нічим іншим, як пам'яттю емоційною? Але ж у довідковій літературі ми читаємо, що «семантична пам'ять не зберігає емоційних реакцій на зовнішні фактори<...>» [7]. Якому ж флагманському аспекту пам'яті – образно-емоційному чи раціональному – дійсно підпорядковується феномен семантичної пам'яті і чому? Яке місце це явище посідає в парадигмі взаємовідносин виконавця з музичним текстом? Відповіді на ці питання, які ще ніколи не обговорювались у науковій та виконавській площині, ми спробуємо сконструювати в корпусі даної роботи.

Мета дослідження. Переглянути основні положення провідних вчених щодо явища семантичної пам'яті та, з огляду на цілепокладання виконавської діяльності музиканта, скласти нове, прикладне визначення даного поняття. Розглянути аргументи щодо відношення семантичної пам'яті до категорій конструктивно-логічної або емоційної пам'яті індивіда.

Наукова новизна полягає у вибудовуванні прикладного для музиканта-виконавця, подекуди феноменологічного, але, головним чином, емпіричного визначення такого глибокого явища, як семантична пам'ять.

Виклад основного матеріалу. Як було сказано Реєм Бредбері у його Марсіанських хроніках: «Наука – це не більше, ніж дослідження дива, яке ми ніколи не зможемо пояснити, а мистецтво – це інтерпретація цього дива» (переклад наш, – О. Сапсович) [4, с. 88]. Перефразуючи, або, радше, доповнюючи відомого письменника, припустимо, що, якщо мистецтво – це інтерпретація певного дива, то семантична пам'ять – є незаперечним чинником інтерпретації самого мистецтва. Тож не будемо більше зволікати та вдамося до інтерпретації базових визначень та власних інсайтів.

Щоб підібратися до кореляції поліфонічних та складних взаємовідносин пам'яті семантичної та емоційної, або семантичної та

¹ адже дане поняття дуже рідко використовується музикантами через свою термінологічну невизначенність стосовно саме музично-виконавського мистецтва

конструктивно-логічної – та визначити їх ієрархічні співвідношення, спочатку ми звернемося до моменту безпосереднього виникнення словосполучення семантичної пам'яті у загальній психології.

Термін «семантична пам'ять» було введено в науку наприкінці 1960-х років Майклом Россом Квіліаном, який запропонував концепцію «семантичних мереж» [6]. Якщо представити це поняття дуже схематично, то під семантичною мережею розуміється один із способів представлення знань. У самій назві цього феномена з'єднані терміни з двох наук: семантика в мовознавстві вивчає зміст одиниць мови, а мережа в математиці є різновидом *графа* – набору вершин, з'єднаних дугами (ребрами), яким присвоєно деяке число. У семантичній мережі роль вершин виконують поняття бази знань, а дуги (причому спрямовані) задають відносини з-поміж них. Отже, семантична мережа відбиває семантику предметної області у вигляді понять і відносин. Незважаючи на те, що дане словосполучення – дане поняття, на перший погляд, здається досить далеким від нашої музикознавчої області, ми, (не замислюючись над цим) використовуємо *семантичні мережі* практично постійно. Принципам побудови семантичних мереж підпорядковуються таблиці, пояснювальні малюнки, ними насичуються та подекуди прикрашаються презентації на численних конференціях та семінарах, де доповіді науковців супроводжуються слайдами. Так чи інакше, Квіліан вважав, що семантична пам'ять по суті є сукупністю семантичних мереж з організованою структурою та ієрархічним зв'язком. До вивчення явищ семантичних мереж звертався і Л. Виготський².

Але звернемося до явища безпосередньо семантичної пам'яті. Флагманом у розробці даного явища у сфері психології був Ендель

² Вчений виділяв різні рівні складових семантичної мережі та її категорій, виходячи з їх складності, узагальненості та специфіки роботи: – рівень узагальнення, що засноване на ознаках як таких, що виникають випадково.

– комплексне узагальнення, що ґрунтується на нестійких характеристиках.

– вже не комплексне узагальнення, але ще й не поняття, але скоріше перехідна форма, заснована на суттєвих, стійких характеристиках, які, проте, застосовні не завжди.

– узагальнення з урахуванням значимих ознак, загальних всім об'єктам у цій категорії. Так зване «справжнє», наукове, теоретичне поняття [1].

Тулв'інг – канадський психолог, фахівець із проблем психології розвитку та клінічної психології. Цей безумовно яскравий науковець займався проблемами пам'яті за двома напрямками:

– у першому основною ідеєю виступала думка про необхідність одночасного аналізу, кодування та згадування: те, що може бути згадане, залежить від конкретних умов актуального сприйняття [5]. Дане положення вбачається нами як дуже перспективне для розвитку техніки свідомого сприйняття музичної інформації.

– другий напрямок досліджень Е. Тулв'інга був пов'язаний з аналізом *довгострокової пам'яті*, яка їм ділилася на два підвиди – *процедурний тип і пропозиційний* – відповідно до знань, що знаходяться в них.

Проте, Тулв'інг був не єдиним психологом, що займався категоризацією наведених феноменів. У 80-ті роки минулого століття терміни «процедурна пам'ять» та «декларативна пам'ять» голоували у дослідженнях пацієнтів з амнезією у таких вчених, як Л. Сквайр та Н. Коен. Взагалі ж, наявне розподілення на зазначені види було слідством інтересу до когнітивної психології, розробники якої, спираючись на відмінність у пам'яті на дії та їх назву, і почали розрізняти процедурну і декларативну пам'ять.

Отже, **процедурна пам'ять** – це знання того, як здійснювати дії, це певна навичка³. Зазначимо, що процедурну пам'ять також прийнято називати *імпліцитною пам'яттю* – *пам'яттю дії*, або *недекларативною пам'яттю* (на відмінність від *декларативної*, яка є простором для збереження *пропозиційного знання*, про що буде йти мова далі).

Пропозиційне знання або ж **пропозиційна пам'ять** – знання того, що щось сталося і відповідає дійсності – це знання фактів.

³ Рухові та пізнавальні навички, умовні рефлексії – приклади прояву її роботи. Всі процеси, що не вимагають свідомої уваги та контролю, керуються процедурною пам'яттю. Процедурна пам'ять відображає нижчу форму пам'яті, що зберігає зв'язки між стимулами (подразниками) і реакціями у відповідь на них (навичками і рефлексами). Завдяки їй ми накопичуємо весь досвід, який отримуємо, виконуючи ті чи інші дії. Дії, які виконуються за допомогою процедурної пам'яті, не вимагають і не задіють свідомого роздуму, і згодом завдяки ній ми можемо несвідомо виконувати будь-які аналогічні дії.

Принциповою для нас є думка Тульвінга, згідно з якою *пропозиційне знання ділиться на епізодичне та семантичне, де епізодичне знання – це спогади про особистий досвід людей* (певною мірою дана категорія пропозиційного знання відповідає за явище аутоетичної свідомості – так як ми її розуміємо і про що будемо розмірковувати нище), *а семантичне знання – сума знань, засвоєних незалежно від місця та часу, це загальні відомості про світ* (що певною мірою віддзеркалює для нас явище вже ноетичної свідомості виконавця). Дві останні категорії становлять *декларативну пам'ять* та відображають поділ пам'яті щодо організації запам'ятовування.

На думку Е. Тульвінга, пропозиційна пам'ять є основною підсистемою, з неї виникає семантична пам'ять, з якої, своєю чергою вибудовується епізодична. Дана модель була апробована у численних експериментах, у тому числі при мозкових травмах. Зокрема, *було показано, що у хворих з амнезією важко порушено епізодичну пам'ять, тоді як семантична пам'ять залишається збереженою.*

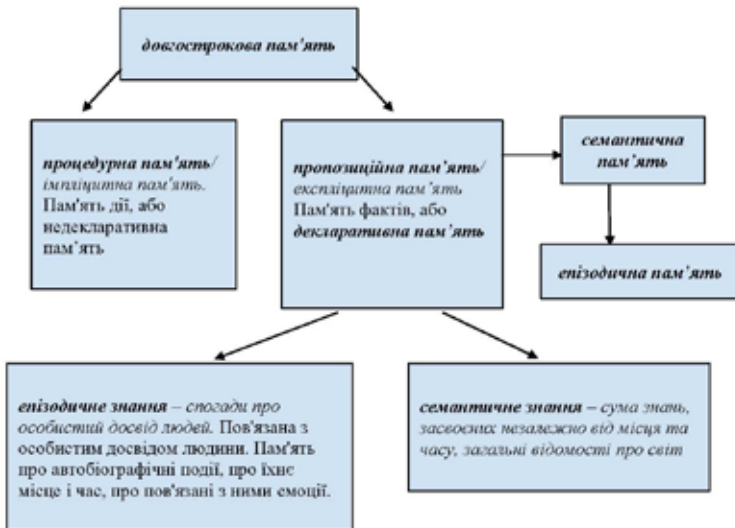


Рис. 1

Отже, згідно з психологічним поглядом, *епізодична пам'ять* = *епізодичне знання* – тісно пов'язана з особистим досвідом людини. Це пам'ять про автобіографічні події, про їхнє місце і час, про пов'язані з ними емоції. Для нашого мистецького дискурсу має значення, що саме в цьому виді пам'яті, між іншим, зберігаються результати сенсорно-перцептуально-афективної обробки, а епізодичні спогади, коли до них звертаються, виголошують емоційний, поведінковий образ пережитого. Наведені елементи дають нам змогу провести паралель між епізодичною пам'яттю та автоноетичною свідомістю автора, з яким працює (співпрацює крізь простір та час) виконавець – адже саме до вивчення так би мовити *«епізодичної пам'яті композитора»* (якщо спиратися на наведену картину визначення, яку вимальовує нам психологія у своєму відношенні до епізодичної пам'яті), ми маємо звертатися задля *максимально чіткого вибудовування у своїй свідомості того особистісного музичного щоденника, яким по суті є музичний авторський твір*.

Ми вже декілька разів використовували термін «автоноетична свідомість», час визначити наше чітке ставлення до цього поняття. Із загальної психології нам відомо, що *автоноетична свідомість* (термін, також розроблений Ендемом Тульвінгом) містить відповіді на запитання «що я пам'ятаю?». У той самий час *ноетична свідомість* характеризується відповідями на запитання «що я знаю?» [цит. по: 3].

О. Самойленко, своєю чергою, узагальнює визначення ноетичного як «здатність духовного до упредметнення»⁴ [2], що

⁴ Ноетичне створює особливий вимір «психологічної реальності» людини. Поняття про ноетичне пов'язане з трьома джерелами: філософсько-релігійними вченнями про світобудову, природничо-науковими теоріями еволюції життя на Землі й психологічними концепціями людини. Воно є похідним від понять «Нуса» (Аристотель і ноологічна теорія катарсису в інтерпретації вчення Аристотеля О. Лосевим), «ноогенеза» (Т. де Шарден), «ноосфери» (В.Вернадський), «ноетичного виміру свідомості» (В. Франкл – О. Леонтьєв). Кожне з даних понять у контексті відповідного підходу обумовлене розв'язанням питань про походження, організацію (облаштування, порядок) і доцільність *розумного* (тут і далі курсив наш, – О. С.) людського життя (грець. «ноос» – «розум»), претендує на позначення вищого (божественного) свідомості, розуму як інструмента *усвідомлення* всього, що відбувається з людиною у світі, усієї творчої *свідомої діяльності людини* [цит. по: 2].

повністю збігається з наведеною нами концепцією, адже ноетичне «що я знаю?» – у нашому розумінні саме і покликане *упредметнити*, зробити більш зрозумілим, засвоєним, *можливим для подальшого використання те*, що підпадає під категорію *духовності* автора музичного текста. Тож фактично, гнучке та персоніфіковане використання цих двох питань складають абсолютно цілісну систему (безумовно, у разі наявності повноцінних *відповідей* на зазначені питання). Так, пошук відповіді на перше питання – «що я пам'ятаю?» (що від другого відрізняється, як ми можемо припустити, *меншою* мірою (само)увідомленості), має сенс шукати безпосередньо у свідомості самого автора музичного твору. Інакше кажучи, ми маємо немов викрити, *що пам'ятає сам композитор* (або що він *пам'ятав* на момент написання відповідного твору). Тож ми звертаємося до *його* пам'яті, *його* автономної свідомості, яка виступає наповненою всім різноманіттям подій, що становлять *суб'єктивний світ автора*. Ну, а власне вивчення та розуміння цієї суб'єктивності, її *об'єктивізація для нас*, як не важко здогадатись, відповідає на друге питання – що вже власне я – виконавець-інтерпретатор *знаю* (про твір, над яким ведеться робота). ***Така форма самодіалогу може сприйматись нами як форма прояву ноетичної свідомості артиста.***

Такими ж плідними є і розбіжності між епізодичною та семантичною пам'яттю, які також декларує психологія. Так, наприклад, характер відтворення інформації у цих двох видах пам'яті відрізняється тим, що в епізодичній інформації ми згадуємо те, що відбувалося з нами особисто, говоримо: «Я пам'ятаю». У семантичній це звучить інакше: «Я знаю, я вивчав» (знову-таки маємо паралель з співвідношенням автономної свідомості і ноетичного початку, де, нагадаємо, ноетична свідомість відповідає на питання «що я знаю»).

Що ж до суто психологічного підходу до семантичної пам'яті, Тульвінг називав семантичною пам'яттю *знання речей, незалежних від особистого досвіду людини, пам'ять на слова та поняття, абстрактні ідеї та правила*.

Вчений вважав, що семантична пам'ять, по суті, є поліфонічною системою, що складається з елементів знань, є такою, що

служить для використання відповідних мовних засобів. Він наголошував, що елементами знань є вербальні символи (у тому числі слова, їх значення та відносини між ними; правила використання **символів**, понять та їх взаємозв'язків). Не в останню чергу саме це положення, що торкається процесу вербалізації та вдається до використання поняття символу, спонукає нас до впровадження явища семантичної пам'яті у музикознавчий дискурс.

Справа в тому, що для виконавця-піаніста слово «семантичний» історично пов'язано саме зі словами **фігура, символ** etc. *Семантичні фігури-символи* у творчості Й. С. Баха, наприклад, є тим мінімумом, який відповідає за базову ерудованість та професійний підхід у вивченні творів видатного композитора. За нашою логікою вибудовується такий ланцюг: семантичні фігури-їх вивчення-їх засвоєння-їх знання-їх використання, врешті решт пролонгована (*глибинна*) пам'ять на мову семантичними фігурами, яку використовує Й. С. Бах і яку практично можна знайти і встановити у свідомості виконавця відносно до творчості *будь-якого* композитора – без чого виконавське прочитання завжди залишатиметься любительським а не професійним – **дорівнює семантичній пам'яті у виконавця**.

Отже, слідуючи зазначеній логіці, саме цей аспект – семантичну пам'ять – ми воліємо відокремити як одну з граней, що утворюють багатоскладовий характер емоційної пам'яті – як пам'ять на *смісли, закладені композитором у інтонаційному коді свого полотна*.

Слідом за семантичною пам'яттю, що, як ми вже зрозуміли, створюється проникненням в автоноетичність свідомості композитора і відповідає за вибудовування (викривання) *об'єктивної* сторони прочитання художнього змісту твору, логічно припустити рівень вже *суб'єктивного* сприйняття музичного полотна самим кінцевим «передавачем» сенсу – музикантом-виконавцем-інтерпретатором. На полях відмітимо, що ми досить часто використовуємо слова *виконавець* та *інтерпретатор*, або *виконавець-інтерпретатор*, не усвідомлюючи зі всією глибиною, що різниця між цими двома поняттями приблизно така сама, як і між характеристиками *музикант-і-виконавець*. Можна бути блискучим музикантом і не

скласти яскраву виконавську кар'єру, так само як і можна бути надзвичайно успішним артистом сцени і... в дійсності слабким музикантом. Так і стосовно словосполучення «виконавець-інтерпретатор», ми маємо розуміти, що це – дві абсолютно різні сходинки майстерності. Бути виконавцем практично означає бути втілювачем задуму композитора, ставитися до авторського тексту високоморально, визнаючи та усвідомлюючи, що на твої плечі покладена місія зробити партитуру, що відображена лише на папері, існуючою у часі та просторі.

Надзвичайно важкий, копіткий та довгий шлях веде музиканта до дійсного досягнення статусу виконавця – відповідального, чесного, професійного. Але ще більше самовдосконалення потрібно для переходу виконавця до статусу інтерпретатора музики. Так само, як із явищами музиканта та виконавця, можна сказати, що, бути виконавцем-втілювачем волі композитора – ще *не означає* бути самобутнім інтерпретатором художнього явища, *але* бути визнаним інтерпретатором творчості будь-якої постаті на небосхилі композиторської скарбниці – *обов'язково* означає певною мірою бути професійним, ерудованим виконавцем цієї музики.

Оскільки ось ця друга сходинка, якій більш притаманне емоційне, ніж раціональне, інтуїтивне, ніж усвідомлене, про яку ми говоримо, акцентуючи суб'єктивний рівень співвідносин митця з музичним текстом, як ми бачимо, повністю базується, та виростає (*має* базуватись та *має* виростати) зі сходинки, на якій, своєю чергою, головує безпосереднє так би мовити «зрощування» з композиторським текстом у його об'єктивності та семантичній грамотності – саме тому ми і можемо говорити про семантичну пам'ять як про аспект кінечного алгоритму роботи саме пам'яті емоційної. Врешті-решт, інтерпретація, торкаючись якої, ми використали слово інтуїція, має народжуватися не на *вихідній* інтуїції особистості, а на грамотній інтуїції цієї особистості. Інтуїції, яка народжується в результаті отриманих знань, в тому числі таких, що стосуються семантики мовлення кожного композитора. В лінгвістиці є таке поняття як інтуїція мовлення. Коли ти довго вивчаєш певну іноземну мову, на певному етапі ти можеш *не знаючи* – безпомилково *вгадувати* значення грама-

тичної конструкції, переклад незнайомого слова, Дійти до якогось висновку стосовно розуміння незнайомої фрази або тексту, спираючись на власне *відчуття сенсу*. Так і в музиці – потрібно *грати, як відчуваєш, але відчувати правильно*. Навчитись відчувати грамотно, відчувати, базуючись на глибокій та широкій професійній ерудиції – глибинна задача, за яку в тому числі відповідає семантична пам'ять.

Висновки. Викладені вище положення – такі прості у своїй істинності, але такі складні на шляху досягнення, дозволяють нам в кінці кінців розмірковувати про семантичну пам'ять не просто як про аспект конструктивно-логічної пам'яті музиканта виконавця, про що йшла мова на початку даної статті і що здається прозорим та логічним, а і фундаментально включати семантичну пам'ять до аспектів емоційної пам'яті митця. Думаю, ми можемо погодитись, що, з такого ракурсу семантична пам'ять може презентуватись як ланцюг, що безпосередньо поєднує раціональне та емоційне у виконавському мистецтві, граючи роль пограничного порядку. Підсумовуючи, зазначимо, що у практичній площині, *співставлення епізодичного та семантичного знання – тобто «гра» автоноетичним та ноетичним видами свідомості, – є актом неформального сприйняття музичного мовлення композитора, є дійсним процесом співпереживання тих емоційних та інтелектуальних станів, що закладені у кожному окремому елементі музичного полотна, є накопиченням відомостей про генетичний витік практично кожної інтонації, лексеми, що утворює архітектоніку твору і, відтак, буде називатися нами **семантичною пам'яттю** – підключенням виконавцем знання того багажу композитора, який, будучи безумовно суб'єктивним для самого автора будь-якого твору, має стати **об'єктивністю буття музичного тексту для втілювача-інтерпретатора**.*

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Выготский Л. С. Собрание сочинений. Проблемы общей психологии : в 6 т. / ред. изд.: В. В. Давыдов. М. : Педагогика, 1982. Т. 1. 504 с.
2. Самойленко О. Культура як пам'ять та «пам'ять музики»: ноетична презумпція музичної творчості. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024).

3. Сапсович О. Емоційна пам'ять музиканта-виконавця (до постановки питання). Музичне мистецтво і культура: *Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2020. Вип 31/1. С. 147–160.

4. Bradbury R. *The Martian Chronicles*. Simon and Schuster, 2012. 241 p.

5. Craik, F. I. M., Tulving, E. Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology*, 104(3), 1975. 268–294. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.268>

6. Quillian R. M. *Semantic Memory*. Semantic Information Processing. Ed. by M. Minsky. Cambridge, 1968.

7. Tulving, E. Episodic and semantic memory. E. Tulving and W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory*. New York : Academic Press, 1972. p. 381–402.

REFERENCES

1. Vygotsky L. S. (1982). *Problems of general psychology* : in 6 volumes. Pedagogika, Vol. 1. 504 p. [in Russian]

2. Samoilenko O. Culture as memory and “memory of music”: a noetic presumption of musical creativity. URL: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> [in Ukrainian].

3. Sapsovych O. (2020). Emotional memory of the musician-performer (to the analysis of the question). *Musical art and culture : Scientific bulletin of A. V. Nezhdanova music academy*. Vol. 31/1, 147–160. [in Ukrainian]

4. Bradbury R. (2012). *The Martian Chronicles*. Simon and Schuster. 241 p. [in English]

5. Craik, F. I. M., Tulving, E. (1975). Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology : General*, 104(3), 268–294. doi: <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.268> [in English]

6. Quillian R. M. (1968). *Semantic Memory*. Semantic Information Processing, 227–270.

7. Tulving, E. (1972). Episodic and semantic memory. *Organization of Memory*, 381–402 [in English].

УДК 78.01+78.03/ 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-13>**Валерій Йосипович Регрут**

ORCID: 0009-0002-4643-0367

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

головний хормейстер

Одеського національного театру опери та балету

regrutvalerii@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАТИВНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ РОЗУМІННЯ

Метою статті є розгляд інтерпретативних основ виконавської діяльності у світлі проблеми розуміння, з видленням важливості герменевтичного підходу до дослідження проблеми інтерпретації. Методологія дослідження полягає у застосуванні естетичного, музично-історичного та музикознавчого методів із залученням виконавського підходу, у комплексі вони утворюють єдину методологічну основу, що дозволяє у всій повноті розглядати проблему інтерпретації, а також природу музичного розуміння як важливої основи виконавської діяльності. Наукова новизна даної статті полягає у виявленні взаємозв'язку між виконавською інтерпретацією та розумінням у контексті герменевтичної методології, а також на визначення ключових теоретичних засад, необхідних для осмислення феномена розуміння як музикознавчої проблеми.

Висновки. Матеріал дослідження та аналіз існуючих наукових розвідок доводить, що розуміння не зводиться до раціонального аналізу тексту і не вичерпується осмисленням логічної структури висловлювання, воно радше виступає як відправна точка, що спонукає до роздумів, але не детермінує сам процес інтерпретації. У цьому сенсі розуміння стає актом самоствердження інтерпретатора, способом його включеності у смислову реальність. Такий підхід робить розуміння не лише основою діяльності людини, а й фундаментальною умовою самого життя, оскільки саме в діалозі й у процесі смислотворення народжується справжня дійсність. Сукупність авторитетних висловлювань, що визначають традицію, несе в собі імпліцитний наказовий тон, оскільки традиція – це не просто нагромаджений досвід, а й механізм його нормативного закріплення. Проте час необоротний, а тому й традиція підлягає постійному перегляду. Те, що вчора вважалося істинним

і непорушним, завтра може видатися сумнівним або навіть хибним. У цьому напруженому діалозі між минулим і теперішнім, між установленим і змінним, між передсудами та критичним мисленням народжується процес розуміння, у якому минуле не просто передається, а щоразу заново осмислюється у горизонті сучасності.

Ключові слова: інтерпретація, музичне виконавство, музичне розуміння, герменевтичний підхід, герменевтика Г.-Г. Гадамера, музична інтерпретологія, виконавська традиція.

Regrut Valerii Yosypovych, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Chief Choirmaster of the Odesa National Opera and Ballet Theater

Interpretative foundations of performance activity in the light of the problem of understanding

The objective of this article is to examine the interpretative foundations of performance activity in the context of the problem of understanding, with an emphasis on the significance of the hermeneutic approach to the study of interpretation. **The research methodology** involves the application of aesthetic, music-historical, and musicological methods, supplemented by a performance-based approach. Together, these methods form a unified methodological framework that enables a comprehensive examination of the problem of interpretation, as well as the nature of musical understanding as a fundamental basis of performance activity. **The scientific novelty** of this study lies in revealing the relationship between performative interpretation and understanding within the context of hermeneutic methodology, as well as in defining the key theoretical principles necessary for comprehending the phenomenon of understanding as a musicological issue.

Conclusions. The research material and the analysis of existing scholarly investigations demonstrate that understanding is not reducible to the rational analysis of a text, nor is it exhausted by the comprehension of the logical structure of an utterance. Rather, it serves as a starting point that stimulates reflection but does not predetermine the interpretative process itself. In this sense, understanding becomes an act of self-affirmation on the part of the interpreter, a means of integrating oneself into the realm of meaning. Such an approach positions understanding not only as the foundation of human activity but also as a fundamental condition of life itself, since genuine reality emerges precisely in dialogue and in the process of meaning-making. The body of authoritative statements that constitute tradition carries an implicit prescriptive tone, for tradition is not merely an accumulation of experience but also a mechanism for its normative consolidation. However, time is irreversible, and thus tradition is subject to constant revision. What was once regarded as true and immutable may, in the future, appear questionable or even erroneous. In this dynamic dialogue between past and present, between the established and the evolving, between prejudices and critical thinking, the process of understanding emerges—not as a mere transmission

of the past, but as its continuous reinterpretation within the horizon of the contemporary era.

Key words: *interpretation, musical performance, musical understanding, hermeneutic approach, Hans-Georg Gadamer's hermeneutics, musical interpretation, performance tradition.*

Актуальність роботи. У сучасній музикознавчій думці інтерпретація займає одне з центральних місць, оскільки її природа та межі безпосередньо впливають на епістемологічні основи гуманітарного знання та його методологічні стратегії. Якщо раніше інтерпретація розглядалася лише як вторинний, похідний процес, то в останні десятиліття вона набуває статусу самостійного феномена людського буття. У зв'язку з цим спостерігається значний перегляд уявлень про її можливості, межі та смислове значення в різних сферах діяльності. Цей зсув у музикознавчій парадигмі можна позначити як «інтерпретаційний поворот», що справляє глибокий вплив на гуманітарні дисципліни.

Музична теорія, орієнтуючись на дослідження смислового змісту музичного тексту, дедалі частіше звертається до герменевтичних підходів, у яких центральне місце займає концепція розуміння. Однак, попри зростаючий інтерес до цієї проблематики, феномен розуміння, особливо в галузі музики, ще не зазнав достатньої теоретичної розробки. Осмислення природи музичного розуміння неможливе без звернення до ключових положень герменевтичної традиції, сформованої у працях Г.-Г. Гадамера.

Дотримуючись цього принципу, дана стаття ставить перед собою завдання виявлення тих аспектів герменевтичного вчення, які отримали найбільш послідовний розвиток у філософії Гадамера і можуть бути використані для обґрунтування теоретичних засад музичної інтерпретації. В останні роки в музикознавстві одне з провідних місць займає поняття «музикознавчої інтерпретології», що свідчить про зростаюче методологічне значення інтерпретації як самостійного предмета дослідження в музикознавстві [див. 5; 6]. Аналіз герменевтичних засад дозволяє не тільки прояснити саму сутність музичного розуміння, а й зміцнити його теоретичні основи, відкриваючи нові перспективи для інтерпретаційних стратегій у музикознавчій практиці.

Метою статті є розгляд інтерпретативних основ виконавської діяльності у світлі проблеми музичного розуміння, з виділенням важливості герменевтичного підходу до дослідження проблеми інтерпретації. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні естетичного, музично-історичного та музикознавчого методів із залученням виконавського підходу, у комплексі вони утворюють єдину методологічну основу, що дозволяє у всій повноті розглядати проблему інтерпретації, а також природу музичного розуміння як важливої основи виконавської діяльності. **Наукова новизна** даної статті полягає у виявленні взаємозв'язку між виконавською інтерпретацією та розумінням у контексті герменевтичної методології, а також на визначення ключових теоретичних засад, необхідних для осмислення феномена музичного розуміння.

Викладення основного матеріалу. Поняття інтерпретації значно передувє появі систематизованих інтерпретативних теорій. Уже в латинській традиції слово *interpres*, що означає посередника, тлумача або переговорника, містило в собі елемент ціннісного осмислення, оскільки походило від кореня *pretium*, що позначає «цінність» або «винагороду». Це вказує на те, що з найдавніших часів інтерпретація сприймалася не просто як процес передавання смислу, а як його трансформація, пов'язана з переоцінкою значень залежно від контексту і суб'єктивного сприйняття. Історично інтерпретація спочатку була частиною філології і використовувалася як інструмент тлумачення текстів. Однак її повернення в мовознавство у XX столітті призвело до значних методологічних зрушень і розширення меж розуміння мови в гуманітарних науках, в тому числі й музикознавстві [3].

Сучасна теорія інтерпретації розрізняє кілька аспектів цього феномена: інтерпретацію як елемент буденної мови, що позначає суб'єктивні способи розгляду проблематичних висловлювань або фактів; інтерпретацію як форму художньої презентації смислу, подібну до музичного виконання, що передбачає значний ступінь індивідуальності; інтерпретацію в логіці та лінгвістиці, де вона розуміється як процедура співвіднесення символів із певними сферами значень у межах формальної системи. Ці

підходи – дескриптивний, пояснювальний і оцінний – не можуть бути розглянуті ізольовано, оскільки лише їхнє комплексне осмислення дозволяє розкрити інтерпретацію в усій її смисловій багатшаровості.

Проблема інтерпретації залишається однією з найбільш обговорюваних у західній філософії другої половини ХХ – початку ХХІ століття, займаючи ключове місце в дискусіях, що розгорнулися в рамках герменевтичної традиції, представленої такими мислителями, як Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, П. Рікьор, Ю. Габермас та К.-О. Апель, а також у постструктуралістській і постмодерністській парадигмах, де її осмисленням займалися Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Делез, Ю. Крістева, Ж. Бодрійяр, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотар, П. де Ман, І. Хассан, Ф. Джеймсон, та інші. Попри відмінність підходів, інтерпретація в цих дискурсах розглядається не лише як методологічний інструмент аналізу текстів, а й як фундаментальна структура розуміння, що організовує сам процес пізнання [8]. Межі інтерпретації, її можливості та обмеження продовжують залишатися предметом запеклих дискусій, визначаючи напрямок філософської думки та створюючи передумови для формування нової інтерпретаційної парадигми, здатної охопити складну діалектику смислу, суб'єктивності та контексту.

Поступове розширення сфери рефлексії щодо самої природи інтерпретації можна вважати одним із найважливіших історичних здобутків герменевтики. Як теорія інтерпретації, герменевтика має тривалу історію, що сягає античності, коли коментатори прагнули виявити глибинні смисли текстів, незалежно від того, чи йшлося про релігійні, філософські або епічні твори. У Середньовіччі цей процес ускладнився: навіть у межах єдиної традиції тлумачі «священних» текстів доходили до різних, а подекуди й взаємовиключних висновків щодо значення окремих термінів, виразів і цілих доктрин. У період Реформації ці розбіжності досягли критичної точки, перетворившись на предмет нескінченних дискусій між філологами, істориками та юристами, які намагалися встановити автентичність і сакральний статус текстів. Саме в цей час герменевтика виходить за

межі богословської екзегези й набуває ширшого філософського виміру, що стало можливим завдяки працям Ф. Шлегеля та Ф. Шлейєрмахера, які прагнули включити її у філософський дискурс, а згодом і В. Дільтея, який побачив у герменевтиці основу всіх наук про дух, сполучну ланку між пізнанням історичної дійсності та самою природою людського буття [4].

Розвиваючи цю традицію, М. Гайдеггер радикально переглядає роль розуміння, перетворюючи його не просто на інструмент пізнання, а на фундаментальний онтологічний модус *Dasein*, структуру, що конститує саму екзистенцію людини. У такому підході акт розуміння перестає бути зовнішньою операцією над текстами або подіями й стає способом існування, у межах якого людина, взаємодіючи з історією, культурою, традицією, неминуче виходить за межі самої себе, залучаючись до процесу безперервного розгортання смислових горизонтів, подібно до розмотування клубка можливих інтерпретацій.

Цю думку розвиває Ганс-Георг Гадамер, один із найпроникливіших дослідників античної філософії та гегелівської традиції, учень Гайдеггера, який у 1960 році опублікував свою класичну працю *«Істина і метод»*. Він спирається на ідею свого вчителя про те, що герменевтичне коло – тобто процес розуміння, у якому кожен новий смисловий горизонт зумовлений уже наявним перед-розумінням, – не є порочним, а навпаки, виступає продуктивним механізмом інтерпретації, що дозволяє проникнути в початковий зміст. Герменевтичний метод вимагає підпорядкування досліджуваному предмету, зосередженості на об'єкті без відхилень, без втручання суб'єктивних коливань і емоційних реакцій, що саме по собі є однією з найскладніших технік розуміння.

Структура герменевтичного переходу, якщо виразити її схематично, полягає в наступному. Будь-який текст містить у собі сенс. Однак цей сенс не існує у вакуумі – він указує на щось, що виходить за його межі. Тлумач вступає в діалог із текстом, але не в стані абсолютної чистоти свідомості (*tabula rasa*), а вже маючи певне перед-розуміння (*Vorverständnis*). Це означає, що перше зіткнення з текстом завжди зумовлене попередніми очі-

куваннями, джерелом яких є культурна пам'ять, індивідуальний досвід і історична традиція. Однак оскільки всяке розуміння неминуче починається з гіпотези, то й інтерпретація залишається процесом, схильним до корекції: вихідне припущення може виявитися хибним, і лише подальший аналіз тексту, його внутрішньої структури та контексту покаже, наскільки точним був первісний проєкт розуміння.

Якщо текст чинить опір, виникає нова інтерпретаційна гіпотеза, за нею – наступна, потім ще одна, і цей процес теоретично нескінченний, оскільки сама герменевтика, спираючись на історичну мінливість смислів і контекстів, допускає можливість їх безперервного прояснення. У цьому й полягає її парадокс: прагнучи до початкового смислу, вона виявляє його не як остаточний результат, а як горизонт, що з кожним кроком віддаляється, спонукаючи до подальшого пошуку.

Свідомість інтерпретатора – це зовсім не *tabula rasa*, позбавлена упереджених установок, а скоріше *tabula plena*, насичена передсудами, очікуваннями, попередніми ідеями та культурними перед-розуміннями. Вона несе в собі сліди традиції, минулого досвіду і особистих інтуїцій, які неминуче впливають на процес розуміння. Однак герменевтично прояснена свідомість не прагне до повної об'єктивності чи забуття самої себе. Навпаки, її чутливість до інакшості тексту полягає в усвідомленні власних передумов і їхнього можливого впливу на інтерпретацію. Важливо не підпорядковувати текст наперед сформованим уявленням, не перетворювати його на пролог до вже сформульованих думок. Справжнє розуміння вимагає подолання антиципації – передбачення результату – і звільнення від догматичного сприйняття. Лише так можна наблизитися до автентичного звучання тексту, почути його початкову тональність і вступити з ним у справжній діалог.

З цих позицій Ганс-Георг Гадамер розвиває свою концепцію герменевтики як філософії розуміння, розглядаючи текст, його інтерпретацію та сам процес осмислення як нерозривну єдність смислоутворення. Саме він формує магістральний напрямок філософської герменевтики, у якому інтерпретація постає не

просто як метод, а як онтологічний процес, пов'язаний із історичною укоріненістю людського пізнання. Герменевтика в цьому сенсі стає наукою про передумови, можливості та межі розуміння, виявляючи механізми, за допомогою яких людина взаємодіє з традицією й історичною спадщиною.

Історично герменевтика складається як дисципліна ще в Середньовіччі, коли екзегеза біблійних текстів вимагала методологічних принципів тлумачення. Середньовічні тлумачі прагнули не лише пояснити писання, а й перевести їхній зміст у контекст іншої епохи, адаптуючи богословські істини до змінюваних реалій. У цьому процесі формуються основи інтерпретаційної традиції, яка згодом переросте в універсальну теорію розуміння.

Найбільш значний крок у цьому напрямку робить Фрідріх Шлейєрмахер (1768–1834), один із перших мислителів, який усвідомив необхідність систематизації герменевтики. Він виокремлює у тексті два фундаментальні аспекти: предметно-змістовий, пов'язаний із самим описуваним явищем, і індивідуально-особистісний, що визначає специфіку вираження думки, вибір стилістичних засобів, ритм і акценти висловлювання. На думку Шлейєрмахера, герменевтика має прагнути не лише до розкриття предметного змісту, а передусім до розуміння самого автора, його внутрішнього світу, мисленевого процесу, зафіксованого в тексті. Цей аспект, названий виражальним, стає центральним у традиції філософської герменевтики, оскільки інтерпретація у своєму найглибшому сенсі є не просто реконструкцією змісту, а й відновленням його справжнього джерела – мислячого суб'єкта, що стоїть за текстом.

У сучасній герменевтиці поняття «текст» трактується максимально широко, охоплюючи не лише письмові форми, зафіксовані в природній мові, а й будь-які знакові системи, а також усні висловлювання, емоційні реакції й навіть експресивні міжвиговкові вирази. Таким чином, текст у герменевтичному сенсі постає не просто як система знаків, а як універсальний спосіб фіксації та передавання смислу, у якому людське існування виявляє свої глибинні структури.

Центральним предметом герменевтики залишається феномен розуміння, що становить основу духовно-практичного досвіду людини. У цьому сенсі герменевтичні феномени, концептуально пов'язані з феноменологічною філософією Е. Гусерля, розглядаються не як окремі епізоди пізнання, а як сутнісні характеристики людського буття. У зв'язку з цим активно розробляється поняття *смыслеутворення* – терміну, запропонованого Гусерлем для позначення процесу формування смислу у свідомості суб'єкта. Смыслеутворення, будучи не просто когнітивним актом, а онтологічною структурою, проявляється у найрізноманітніших контекстах – у конкретних життєвих ситуаціях, у міжособистісних взаємодіях, в осмисленні особистого досвіду та історичних подій.

Фундаментальний тезис М. Гайдеггера про герменевтичність буття дозволив розглядати інтерпретацію не як допоміжну або похідну функцію свідомості, а як основу людського існування. Відтак, герменевтичні феномени вже не сприймаються як побічні ефекти пізнання, а набувають статусу визначальних структур розуміння світу. Людина існує не стільки в об'єктивній реальності, скільки в історико-культурному просторі, насиченому соціальними цінностями, традиціями й особистісними смислами. Осмислення людського буття вимагає не лише аналізу зовнішніх умов його існування, а й проникнення у глибинні підвалини його світогляду, мисленневих схем, естетичних орієнтацій і ціннісних установок. Зрозуміти людину означає реконструювати логіку її культурної ідентичності, виявляючи динаміку співвідношення індивідуального та колективного смислового досвіду.

Герменевтика ґрунтується на встановленні зв'язку між двома суб'єктами розуміння – інтерпретатором та інтерпретованим. Ці суб'єкти належать або до різних культур, або, якщо їхня культурна належність збігається, розрізняються за світоглядними орієнтаціями та особистими установками. Важливою характеристикою герменевтичних феноменів є їхня принципова ненаблюденність: вони не зводяться до фіксованих емпіричних фактів, а становлять приховану глибинну структуру культури й індивідуального досвіду.

Виділення герменевтичних феноменів в окрему область дослідження дозволяє прояснити механізми духовного досвіду, а також виявити базові принципи формування особистості й культурних традицій. В умовах інформаційного перенасичення, зростання концептуальних схем і інтерпретаційних моделей зростає потреба у пошуку достовірних способів розуміння, адекватної мови аналізу контекстів і підтекстів. Герменевтичний підхід, формуючись у руслі теорії інтерпретації, виявляє свою нерозривну пов'язаність із проблемою розуміння. У цьому діалозі розуміння та інтерпретація не просто доповнюють одне одного, а утворюють єдине смислове поле, у якому культура виявляє свою сутнісну логіку.

Відмінна особливість філософської герменевтики Ганса-Георга Гадамера полягає у зміщенні фокусу з традиційного тлумачення текстів на ширше розуміння герменевтичного процесу як фундаментального аспекту людського буття. Тому сама герменевтика є не лише «теорією та практикою тлумачення текстів» [1, с. 325], а й сферою філософського дослідження, і саме цей аспект становить сутність філософської герменевтики, що суттєво впливає на суміжні гуманітарні галузі, в тому числі на музикознавчі пошуки. Однак Гадамер радикально змінює традиційний підхід: він не просто філософізує герменевтику, а переносить її принципи у саму філософію, перетворюючи їх на інструмент онтологічного аналізу [1, с. 326].

Розробляючи свій метод, Гадамер спирається на традицію інтерпретації, поєднуючи її з екзистенційною герменевтикою Мартіна Гайдеггера, успадкувавши від свого вчителя центральне положення про те, що розуміння передує будь-якому пізнанню. Використовуючи феноменологічну редукцію, Гадамер послідовно усуває з розгляду судження, що ґрунтуються на буденному сприйнятті реальності чи некритично запозичені з наукового дискурсу, прагнучи виявити вихідні структури розуміння.

Фундаментальна істина герменевтики, за Гадамером, полягає в тому, що істина не належить одному суб'єкту – вона народжується винятково в процесі діалогу. Справжнє розуміння можливе лише за умови відкритої взаємодії, здатності чути іншого, вра-

ховувати його позицію, сприймати інакшість як ресурс, а не як перешкоду. «У всіх відношеннях підтримувати діалог, давати можливість висловитися іншому, вміти засвоювати сказане ним – ось у чому душа герменевтики» [1, с. 9].

Герменевтика, що передувала Гадамеру, показала, що розуміння досягається не завдяки механічному застосуванню методологічних процедур, а через діалогічну взаємодію суб'єктів пізнання. Однак Гадамер іде далі й пропонує онтологічне осмислення цього процесу, розширюючи проблематику герменевтики до питань світовідчуття, екзистенційних основ людського буття та історичної зумовленості розуміння. На відміну від традиційних підходів, зосереджених на розробці методик аналізу текстів, він прагне подолати суто гносеологічний підхід і вивести герменевтику на рівень фундаментальної онтології [9].

У цьому сенсі Гадамер продовжує проєкт Гайдеггера, який здійснив спробу трансформувати герменевтику в окрему філософію – філософію розуміння, де текстом постає не лише письмове висловлювання, а будь-яка форма комунікації між суб'єктами: усне мовлення, інтонація, погляд, жест, мовчання. Відповідно, розуміння не зводиться до реконструкції авторського задуму, а являє собою творчий процес, у якому інтерпретатор не просто відтворює початковий зміст, а неминуче створює новий.

З цих передумов випливає одне з ключових положень філософської герменевтики Гадамера: інтерпретація – це не відновлення «справжнього» тексту, а його продовження, включення в новий контекст, що надає йому додаткового смислового виміру. Таким чином, інтерпретація не фіксує зміст, а трансформує його, щоразу створюючи новий горизонт значень, нову історію тексту. У цьому й полягає принциповий розрив Гадамера з класичною традицією герменевтики, яка прагнула до відновлення автентичного значення.

Саме на основі цього нового розуміння інтерпретації Гадамер створює свою філософську герменевтику, що знаходить найбільш повне вираження у його фундаментальній праці «*Істина і метод*». У цій книзі він не лише обґрунтовує основні принципи свого підходу, а й вступає в полеміку з попередніми

концепціями інтерпретації, демонструючи, що герменевтика виходить за межі техніки тлумачення і перетворюється на засіб філософського осягнення світу.

У концепції Гадамера проблема розуміння набуває онтологічного виміру, у якому акт інтерпретації перестає бути простим аналізом тексту і перетворюється на процес осмислення, вкорінений у людському існуванні. Будь-яке звернення до тексту, згідно з цим підходом, вимагає не лише інтелектуального зусилля, а й залученості до живого досвіду смислоутворення, що ніколи не починається з нуля і не спрямовується до остаточного завершення [2]. Розуміння, таким чином, стає безперервним рухом, а текст – його динамічним полем, у якому горизонти смислу не фіксуються, а розширюються і змінюються залежно від позиції інтерпретатора.

Гадамер не лише допускає, а й стверджує необхідність особистісного прочитання тексту, його переосмислення і навіть своєрідного «переписування». Інтерпретація, за його думкою, не зводиться до відтворення початкового авторського задуму, а являє собою створення нового смислового цілого, власного *авторського тексту*. У підґрунті цього процесу лежить герменевтичний досвід, який Гадамер розглядає як алгоритм, що спрямовує процес розуміння. Саме досвід інтерпретатора формує його горизонт розуміння, і цей горизонт не є чимось статичним: він постійно переглядається, розширюється, взаємодіє з новими смислами, що виникають у процесі діалогу.

Мета розуміння у гадамерівській інтерпретації не полягає у точному відтворенні змістів тексту, не зводиться до відновлення думок і ідей автора, а спрямована на активізацію мислення самого інтерпретатора. Розуміння тут є не просто процесом пізнання, а формою продуктивного мислення, що здійснюється в діалозі з текстом через постановку запитань і пошук відповідей [7]. У цьому діалозі текст перестає бути зафіксованою системою значень і перетворюється на живий простір смислоутворення.

Спираючись на онтологічне прочитання проблеми розуміння, Гадамер стверджує, що розуміння є не стільки когнітивним актом, скільки способом наближення до повноти буття.

Воно не лише сприяє формуванню точніших уявлень про світ та інших людей, а й само стає умовою справжнього існування. Однак, попри всю значущість цього аспекту, для Гадамера він залишається вторинним, оскільки інструментальне розуміння, орієнтоване на адаптацію людини до соціокультурних умов, на його думку, перетворює життя на *псевдожиття*, підмінює його сутність механічним уписуванням суб'єкта в структуру суспільства. Тут Гадамер залишається вірним екзистенційній традиції, що походить від Гайдеггера, який розрізняв існування і буття, підкреслюючи, що перше не завжди співвідноситься з другим.

Висновки. Отже, розуміння не зводиться до раціонального аналізу тексту і не вичерпується осмисленням логічної структури висловлювання. Воно радше виступає як відправна точка, що спонукає до роздумів, але не детермінує сам процес інтерпретації. У цьому сенсі розуміння стає актом самоствердження інтерпретатора, способом його включеності у смислову реальність. Такий підхід робить розуміння не лише основою діяльності людини, а й фундаментальною умовою самого життя, оскільки саме в діалозі й у процесі смислоутворення народжується справжня дійсність.

При цьому смисл не створюється штучно, він не є конструкцією чистого розуму. Навпаки, він укорінений у самій тканині життя, у її *«густоті та щільності»*, як зазначає Гадамер. Смислоутворення відбувається не стільки на рівні рефлексії, скільки у глибинних шарах свідомості, що передують раціональному осмисленню. У цьому аспекті розуміння, як його трактує Гадамер, виходить за межі мисленнєвої діяльності, оскільки воно *«немислиме»* у строгому логічному сенсі. Воно здійснюється ще до поняттєвого рівня, на допоняттєвих і, отже, доязикових структурах сприйняття. У цьому сенсі герменевтика Гадамера виходить за межі традиційної філософії мови та логіки, вказуючи на фундаментальні механізми розуміння, що не залежать від формальної організації знакової системи, а передують їй, формуючи саму можливість осмислення реальності.

Гадамер наполегливо підкреслює, що розуміння неможливе без перед-розуміння, оскільки будь-яка інтерпретація вкорінена

в уже існуючих смислових горизонтах. Саме тому він вводить цілу мережу понять – «передбачення», «передсудження», «переднаміри» – акцентуючи увагу на тому, що людське сприйняття і діяльність формуються допредметними структурами, які передують усвідомленому акту розуміння. Ці структури не є довільними: вони детермінують саму можливість осмислення світу і зумовлюють герменевтичний досвід як спосіб людського існування.

У гадамерівській концепції розуміння не є пасивним відображенням смислу, а постає як смислоутворюючий акт, у якому «Я» стає точкою народження нових значень. У цьому сенсі інтерпретація – не просто процес розкриття наперед заданих значень, а спосіб конституювання смислової реальності. Індивід у своїй унікальності перестає бути простим проявом загальнолюдського, він стає творцем смислів, відкривачем нового простору і нового часу. Герменевтичний досвід, таким чином, постає як принципова відкритість світові, постійне «учнівство» перед буттям, у якому людина включена у безкінечний процес саморозуміння. Однак це *учнівство* нерозривно пов'язане з часом, оскільки розуміння можливе лише у контексті історії. Історичний час стає не лише середовищем осмислення, а й самою тканиною герменевтичного досвіду.

Гадамер незмінно повторює: *мислення не є безпередумовним*. Будь-яка інтерпретація ґрунтується на передумовах, що відображають історичність людського існування і формують саму структуру розуміння. Історія, за Гадамером, базується на передсудах, проте цей термін він розуміє кардинально інакше, ніж це прийнято в традиційній філософії Нового часу. На противагу раціоналістичним установкам Просвітництва, які прагнули очистити розум від передсудів, Гадамер стверджує, що передсуд – це не перешкода на шляху до істини, а її необхідна передумова. Просвітницька традиція трактувала передсуди як хибні переконання, які підлягають усуненню, але у гадамерівській герменевтиці вони набувають іншого статусу: передсуд – це *попереднє судження*, що передує усвідомленню, те підґрунтя, без якого сам процес розуміння взагалі неможливий.

Сукупність авторитетних висловлювань, що визначають традицію, несе в собі імпліцитний наказовий тон, оскільки традиція – це не просто нагромаджений досвід, а й механізм його нормативного закріплення. Гадамер порівнює наказ традиції з наказом часу: минулий досвід виступає не як нейтральне свідчення, а як веління, як історично вкорінена істина. Проте час необоротний, а тому й традиція підлягає постійному перегляду. Те, що вчора вважалося істинним і непорушним, завтра може видатися сумнівним або навіть хибним. У цьому напруженому діалозі між минулим і теперішнім, між усталеним і змінним, між передсудами та критичним мисленням народжується процес розуміння, у якому минуле не просто передається, а щоразу заново осмислюється у горизонті сучасності.

Людина неминуче залучена до безперервного діалогу з традицією, оскільки її існування укорінене в історичному контексті, а розуміння – у смислового горизонті минулого. Цей діалог стає своєрідним *боргом перед часом*, обов'язком перед історією, оскільки, звертаючись до традиції, людина звертається до самої історії, до її смислових засад і механізмів спадкоємності. Однак традиція не є статичною – її авторитет утілений у передсудах, які не диктують жорстких норм, а вимагають особистісного осмислення, переоцінки й творчої переробки. Розуміння, будучи актом особистого досвіду, потребує не пасивного засвоєння історичної спадщини, а активної взаємодії з нею, у процесі якої неминуче зміщуються акценти, а минуле переосмислюється у світлі нових смислових перспектив.

Ця ж логіка повною мірою застосовна до музичного мистецтва, де герменевтичний досвід виявляється як постійна взаємодія між жанровими традиціями та індивідуальним творчим актом. Музична інтерпретація постає не просто як відтворення приписаних канонів, а як живий діалог між історично вкоріненими формами та особистісною стилістичною інтерпретацією. Жанровий авторитет, що формується в межах традиції, не придушує свободу художнього висловлення, а, навпаки, стає точкою опори, від якої відштовхується індивідуальний стиль композитора чи виконавця. У цьому процесі, як і у філософській

герменевтиці, інтерпретація не є простим відтворенням, а являє собою творчий акт смислоутворення, у якому минуле і сучасне вступають у напружену взаємодію, відкриваючи нові горизонти музичного розуміння.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. 368 с.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
3. Герменевтика и музыкознание. М. : Музыка, 1984. 236 с.
4. Кошарний С. Герменевтика. *Філософський енциклопедичний словник*. К. : Абрис, 2002. 742 с.
5. Николаевська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ : монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
6. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
7. Чердниченко Т. Герменевтика музыкальная. *Музыкальный энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1990. С.133–212.
8. Чердниченко Т. Герменевтические тенденции в западном музыкознании 70-х – 80-х годов. *Общие проблемы искусства*. М.: Информкультура, 1984. Вып.1. Герменевтика и музыкознание. С. 8–29.
9. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Gadamer, H.-G. (1991) The relevance of beauty. М. : Art. 368 p. [in Russian]
2. Gadamer, H.-G. (1988) Truth and method: Fundamentals of philosophical hermeneutics. М.: Progress. 704 p. [in Russian]
3. Hermeneutics and musicology. (1984) М. : Muzyka. 236 p. [in Russian]
4. Kosharny, S. (2002) Hermeneutics. Philosophical encyclopedic dictionary. К. : Abris. 742 p. [in Ukrainian]
5. Nikolaevska, Y. (2020) Homo Interpretatus in the musical mysticism of the 20th – beginning of the 21st : monograph. Kharkiv : Fak. 576 p. [in Ukrainian]
6. Samoylenko, O. (2020) Psychology of Art: Modern Musicological Projections : Monograph. Odessa : Helvetica Publishing House. 236 p. [in Ukrainian]

7. Cherednichenko, T. (1990) Musical Hermeneutics. Musical Encyclopedic Dictionary. M. : Soviet Encyclopedia. Pp. 133–212. [in Russian]
8. Cherednichenko, T. (1984) Hermeneutic Tendencies in Western Musicology of the 70s–80s. General Problems of Art. M. : Informkultura. Issue 1. Hermeneutics and Musicology. Pp. 8–29. [in Russian]
9. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].

УДК 784.1+781

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-14>**Ганна Павлівна Копійка**

ORCID: 0000-0001-6291-9571

доктор філософії,

старший викладач кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

anna.korejka@gmail.com

ФАКТУРНА АЛЕАТОРИКА В ХОРОВИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета роботи – дослідження фактурної алеаторики в новітніх хорових творах сучасних українських композиторів, еволюційного шляху цієї композиторської техніки та виконавських засобів, що пов'язані з нею. **Методологія дослідження** спирається на історичний, системно-аналітичний, емпіричний, компаративний методи. **Наукова новизна.** В статті розглянуті найновітніші твори сучасних українських композиторів в історичному контексті, визначена роль алеаторних елементів в них і наведені корисні виконавські спостереження щодо створення потрібних композиторам звукових ефектів в алеаторних фрагментах. **Висновки.** Алеаторика є багатограним явищем, яке проявляється в різних формах (як у процесі створення музичного твору, так і в процесі його виконання), що об'єднані спільною ідеєю навмисної випадковості. Обмежена організація звукових матеріалів історично існувала з давніх часів, але в ХХ столітті вийшла на новий концептуальний рівень. Алеаторика виникла як діалектична реакція на тотальний структуралізм, ставши його безпосереднім і логічним продовженням. У сучасній музиці часто спостерігається синтез двох зазначених вище сторін алеаторики (імпровізації та випадкових процесів на етапі створення), що створює цікаве переплетення організованої і випадкової складової музичного твору. У даному дослідженні основна увага зосереджена на фактурній алеаториці, яка активно використовується сучасними композиторами, включаючи й українських авторів. Зовнішня складність нотного запису часто викликає у виконавців певні труднощі та непорозуміння, що, в свою чергу, може призводити до небажання занурюватися в простір сучасної музики. Проте, процес вивчення хорових творів, що містять алеаторні фрагменти, може бути значно спрощений за умови глибокого розуміння виконавцями основних принципів цієї техніки. Це дозволяє краще впоратися зі складними аспектами виконання і забезпечує більш ефективний та осмислений підхід до сучасної музики.

Ключові слова: алеаторика, фактура алеаторика, сучасна хорова музика, музика українських композиторів, виконавські засоби.

Копілка Hanna Pavlivna, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Textural aleatoricism in the latest choral works of contemporary Ukrainian composers

Research objective of the paper is to explore textural aleatoricism in the latest choral works of contemporary Ukrainian composers, the evolutionary path of this compositional technique, and the performance methods associated with it. **The methodology** is based on historical, system-analytical, empirical, and comparative methods. **The scientific novelty.** The article examines the most recent works of contemporary Ukrainian composers in a historical context, defines the role of aleatoric elements in them, and presents useful performance observations on achieving the sound effects desired by composers in aleatoric fragments. **Conclusions.** Aleatoricism is a multifaceted phenomenon that manifests in various forms (both in the process of creating a musical piece and in its performance), all united by the common idea of intentional randomness. Limited organization of sound materials has existed historically since ancient times, but in the 20th century, it reached a new conceptual level. Aleatoricism emerged as a dialectical response to total structuralism, becoming its direct and logical continuation. In modern music, there is often a synthesis of the two aspects of aleatorics mentioned (improvisation and random processes during the creation stage), creating an intriguing interplay between the organized and random components of a musical work. This study focuses primarily on textural aleatoricism, which is actively used by contemporary composers, including Ukrainian authors. The external complexity of the musical notation often presents certain difficulties and misunderstandings for performers, which in turn can lead to reluctance to engage with contemporary music. However, the process of studying choral works containing aleatoric fragments can be significantly simplified if performers have a deep understanding of the basic principles of this technique. This allows for better management of the complex aspects of performance and ensures a more effective and thoughtful approach to contemporary music.

Key words: aleatoricism, textural aleatoricism, contemporary choral music, music of Ukrainian composers, performance techniques.

Актуальність теми дослідження. Фактурна алеаторика знаходить широке застосування у творчості сучасних композиторів, зокрема й українських. Складність нотного тексту часто стає перешкодою для виконавців, викликаючи труднощі та непорозуміння, що, в свою чергу, може відштовхувати від сучасної музики. Однак, засвоєння хорових творів з алеаторними елементами може бути значно полегшене, якщо

виконавці добре орієнтуються в основних принципах цієї техніки. Це допомагає легше долати складні моменти виконання, сприяє більш осмисленому та ефективному підходу до сучасного репертуару.

Метою дослідження є аналіз прикладів фактурної алеаторики в сучасних хорових творах українських композиторів, а також вивчення еволюції цієї техніки та виконавських аспектів, пов'язаних з її застосуванням.

Наукова новизна. В сучасному музикознавстві на сьогоднішній день існує декілька базових робіт, що пов'язані з тематикою статті, серед яких: книга Ц. Когоутека «Техніка композиції в музиці ХХ ст.» [7], праці П. Булеза, що присвячені алеаториці [15], роботи П. Гріффітса [16]. У вітчизняному музикознавстві – дисертація О. Скрипника «Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.» [17], дисертація К. Майденберг-Тодорової «Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики» [18]. В нашому дослідженні акцент буде зроблено саме на *фактурній алеаториці*, що пов'язана з нашаруванням однорідних або різних інтонаційних формул, які виконуються музикантами одночасно, без особливої координації протягом певного часового відтинку (час звучання часто вказується в секундах). Причому композитор не виписує нотний текст, а лише дає власні ремарки щодо виконання (діапазон, регістр мелодичного малюнку, ритм, динаміку тощо), які музикант на власний розсуд обирає в процесі гри.

У статті проаналізовані найновіші твори сучасних українських композиторів, взяті у відповідному історичному контексті, виявлені значення алеаторних елементів та наведені корисні виконавські рекомендації щодо досягнення необхідних звукових ефектів у алеаторних фрагментах.

Виклад основного матеріалу. Алеаторика – це вид композиторської техніки, принципом якого є навмисна випадковість виникнення тих чи інших компонентів музичного тексту під час його творення або виконання. Цей напрям музичного авангардизму існує ще з 50-х років ХХ ст., але і досі твори

з елементами алеаторики викликають у виконавців деяку настороженість. Для того, щоб трохи відкрити завісу цього явища, спробуємо зануритись в глибини історії і пошукати там передумови виникнення у композиторів бажання не прописувати нотний текст повністю або дозволити виконавцям чи випадковій події стати співавторами звукового простору їх твору.

Взаємодія випадкового та закономірного відбувалася як у композиторському, так і виконавському мистецтві протягом багатьох століть. Варіаційно-імпровізаційні форми побутування музики були характерними як для західної, так і для східної культури, коли створення композиції не відокремлювалось від її виконання. Свободу вибору тих чи інших параметрів музичної композиції було надано виконавцям задовго до появи нотації, тим більше – виникнення алеаторики.

Отже, перший момент, на якому ми зосередимось – це імпрорвізація. Другий момент буде пов'язаний з впливом на створення музики випадкових етапів, процесів, елементів. Пройдемо тепер історичним шляхом по ключовим позиціям кожного.

1. Імпрорвізація.

Г. Різ зазначав, що убогість інформації про *давньогрецьку музику* свідчить швидше про процвітання в ті часи імпрорвізаторської практики [1, с.48]. Випадковість впливала на *одноголосну церковну музику* через багату та різноманітну орнаментацию мелодики, про що свідчить безліч версій тих самих піснеспівів у різних писемних джерелах.

У XII–XIV століттях процвітала сольна та ансамблева імпрорвізація *менестрелів, жонглерів та шпільманів*. *Ранній органум* також був багато в чому музикою, що імпрорвізується. Трактати, починаючи з XII століття, були не збірками завершених композицій, а керівництвами до створення органумів у вигляді «техніки поліфонічної прикраси монодії, коли два співака могли спонтанно застосувати чітко визначені правила» [3, 4].

У XV–XVI століттях почали розділяти записану та імпрорвізовану *вокальну поліфонію*, і одним з перших, хто «теоретично узагальнив давні середньовічні традиції поліфонічної імпрорвізації і розробив критерії розмежування двох видів контра-

пункту – імпровізованого (*contrapunctus mente*) і вигадуваного (*contrapunctus scripto*), був Йоан Тінкторіс, у трактаті «Книга про мистецтво контрапункту».

Імпровізація залишила слід у вокальних та інструментальних прикрасах *бароко* («*abbellimenti*»), орнаментальних варіаціях та варіюваннях реприз епохи *рококо*. Вона була значущою і в інших сферах культури: у XVI столітті в театральному мистецтві Італії висувається справжня школа професійної акторської імпровізації – це *commedia dell'arte*. Імпровізація вокальних ансамблів іноді призводила до випадкових дисонансів, які, на думку Банк'єрі («*Cortella musicale*», 1614), надають імпровізованому контрапункту «дивуючий ефект (*maraviglioso effetto*), особливий шарм і солодкий звук (*udito gustosissimo*)» [5, с. 13].

Імпровізаційну мелодико-орнаментальну практику успадкувала і *рання інструментальна музика*, про що свідчать перші нотовані клавірні п'єси з сильно прикрашеними верхніми голосами на тлі суворого кантус-фірмусу, записаного довгими тривалостями. У XVI–XVIII століттях імпровізаторські здатності інструменталістів мали велике значення¹.

У *французькому виконавстві* близько 70 років – від Луї до Франсуа Куперена – існувала традиція імпровізації нетактованих прелюдій вступного характеру, які існували у вигляді ескізного нарису, що включав кілька багатозвучних акордів, записаних цілими нотами без жодних ознак музичного синтаксису. Була поширена також одночасна *ансамблева імпровізація*. Так, в 1609 р. Агостіно Агаззарі опублікував трактат, адресований тим, хто грає концертну музику і бажає навчитися вільно імпровізувати по басу (техніка *basso continuo*). [6, с. 360].

В епоху *бароко* орнаментация ставала все суворішою і чіткіше зафіксованою, що частково було викликано надмірними «стараннями» виконавців, коли мелодичні фігури вставлялися експромтом і суперечили авторському задуму. Значимість імпровізації,

¹ Наприклад, для отримання посади органіста у церкві Св. Марка у Венеції у 1540 році здобувач повинен був без підготовки зіграти фантазію на задану тему з Киріє або 4-голосний мотет, начебто його виконали 4 співаки, потім в імітаційно-фугованій фактурі провести кантус-фірмус зі збірки хоралів у всіх 4 голосах і т. д.

Подібне відбувалося і в більш пізніх музичних методах побудови мелодії зі слів чи фраз (найбільш відомі *B-A-C-H*, шуманівські *Abegg*, *Gade*, *Asch*): елемент музичної тканини, породжений випадковістю, підганявся та пристосовувався до стилю автора та задуму твору.

Роль випадковості в процесі творів не ослабла і в XVII столітті. У 8-му розділі трактату «*Musurgia Universalis*», опублікованому в Римі в 1650 році, чернець Атанасіус Кірхер описав рід *композиційної машини*. Вона «складалася з ящика з кількома дерев'яними жолобами. На них були нанесені знаки для різних ступенів звукоряду, для метра та для ритму. Використання апарату, відомого як *Arca Musarithmica*, не вимагало нічого, крім вільної комбінації жолобів; механізм міг читати висоти, метр і ритм у чотирьох голосах» [8, с. 106–107].

У XIX столітті з'явилися інші апарати – «*Калейдакустікон*» («*The Kaleidacousticon*») (1822), що дозволяв створити сотні тисяч вальсів, і «*Творець квалдрилів*» («*The Quadrille Melodist*») професора Королівської академії музики Дж. Клінтона (1865), якому в результаті підкидання пари кісток виходили сотні тисяч квалдрилів.

У 1719 році монах Мауріціус Фогт без серйозних намірів відзначав у своєму музичному трактаті «*Conclave Thesauri magnaе artis musicae*», що «люди могли б складати музику *методом згинання шевських цвяхів* у різні форми, що відповідають різним музичним фігурам, а потім метання цих цвяхів з метою визначення порядку музичних фігур, розміщених у результаті випадкового випадання цвяхів» [9, с. 20].

У 1751 році в Лондоні Вільям Хейес (1707–1777) в анонімно виданому памфлеті «*Мистецтво створення музики абсолютно новим методом, що підходить при найнепересічніших здібностях*» [10] іронічно пропонував розбризкувати чорнило з пензля прямо по рукописному папері, а потім вписувати тактові риси та інші знаки нотації згідно з цими малюнками. Метод розбризкування чорнила Хейес назвав *Spruzzarino* (від іт. *spruzzare* – бризкати, розпорошувати) [8, 2].

Експерименти з чорнилами активно проводились і в більш пізні епохи, особливо в XX ст. Але, якщо не заходити так

далеко, можна згадати напіванекдотичну історію, яка наводить на думку про мінливості творчих здобутків. Дж. Россіні зізнавався, що одного разу випадково поставлена ним у партитурі ляпка «підказала» несподівану, але ефектну модуляцію в III акті опери «Мойсей у Єгипті» (1819). Коли він ненароком капнув пером на лист, підсихаюча пляма набула такої форми, що він тут же вирішив змінити тональність соль мінор, в якій звучала скорботна молитва «*Dal tuo stellato soglio*», на соль мажор, який несподівано й урочисто завершує фінал [11, с. 91]. Публіка була вражена таким рішенням та захоплено вітала автора.

К. Ф. Е. Бах у своєму «Задумі зробити подвійний контрапункт октави з 6-ти тактів без знань правил» («*Einfall, einen doppelten*»), виданому у Берліні в 1757 році, розташував матеріал так, що його «реальна простота була цілком прихована». «Задум» містить 9 взаємозамінних варіантів для кожного такту, що визначається за випадковим вибором числа від 1 до 9, а не шляхом кидання кісток.

Широко відома гра, що практикувалася Й. Гайдном – твір за допомогою підкидання кісток, при якому використовувалась цифрова таблиця. Видання мало назву «*Gioco filarmonico*» для двох скрипок або флейт і басу (1781) – «Філармонічна забава, або простий спосіб для творення нескінченного числа менуетів і тріо без знання правил контрапункту».

Музичні посібники з твору у вигляді таблиць і ігрових кісток не без диспуту приписувалися і В. Моцарту. Серед них – знайдене в його паперах «Керівництво, за допомогою якого ті, хто навіть не володіє знаннями про музичну композицію, зможуть скласти контрданс за допомогою лише двох кубиків» [12] (1793). З його ім'ям також пов'язувалася музична гра «Як складати вальси, лише повертаючи тетотум». *Teetotum* (Te-to-tum або T-totum) – дзига для ігор з літерами або числами на різних сторонах.

Багато оригінальних конструктивних ідей, наприклад, у ричеркарах *Фрескобальді*, виникли завдяки *Ars combinatorial* [13, с. 91]. Цей метод давав «можливість вибору групи взаємозамінних об'єктів», причому «вибір міг бути наданий випадковому чиннику».

У ХХ столітті до механізмів створення музики додався комп'ютер. У 1970–1980-х роках у Центрі досліджень математики та автоматизації в музиці Я. Ксенакіс розробив *поліагогічну обчислювальну систему (UPIC)*, що представляє собою «найскладнішу комп'ютерну систему зі своєю периферією, що створена для інтерактивної композиції музичних партитур і здатна перекладати графічну нотацію в звукові хвилі». [14, с. 527].

Підходячи до ХХ ст. ми можемо побачити наступні **тенденції**:

– та сторона алеаторики, що пов'язана з імпровізацією, на момент початку ХХ ст. перестала грати помітну роль в професійному виконавському мистецтві;

– одним із поштовхів до відродження імпровізаційних форм мистецтва та – пізніше – формування алеаторики став *розвиток джазу*. В більшості ж інших напрямків музики того часу нотний запис музичних творів ставав дедалі точнішим і суворішим за всіма параметрами композиції. *Алеаторика виникла як діалектична реакція на тотальний структуралізм*, ставши його безпосереднім і логічним продовженням.

– алеаторні композиції *авангардного періоду*, як правило, мали під собою серйозний філософсько-естетичний фундамент і зовсім не були кумедною грою для непрофесійних авторів чи виконавців музики;

– головна відмінність алеаторних творів від їхніх історичних попередників полягає в тому, що якщо раніше випадковість майже не впливала на стиль створюваної п'єси, то в сучасній музиці випадковість *дуже впливає на стиль композиції*.

Назву *«алеаторика»* вперше використав французький композитор, авангардист *П'єр Булез* у своїй статті «Алеа», де розглянув проблеми такого виду композиції.

Виділяють декілька **видів алеаторики**:

Обмежена (або контрольована) алеаторика:

– *фактурна* – нашарування однорідних або різних інтонаційних формул, які виконуються музикантами одночасно, без особливої координації протягом певного часового відтинку (час звучання вказується в секундах). Причому композитор не випишує нотний текст, а лише дає власні ремарки щодо виконання

(діапазон, регістр мелодичного малюнку, ритм, динаміку тощо), які музикант на власний розсуд обирає в процесі гри².

– *формотворча* – виконавцю пропонуються окремі уривки твору написані композитором, порядок виконання яких обирається в процесі гри.³

Необмежена (неконтрольована) алеаторика:

уся «музична партитура» зводиться до графічних позначок-натяків, які можуть суб'єктивно сприйматися виконавцем. Фактично, композиція твориться в момент виконання, композитор не може передбачити кінцевого результату⁴.

У творчості українських композиторів алеаторику разом з іншими засобами авангардизму почали використовувати від початку 60-х рр. випускники класу Б. Лятошинського: Л. Грабовський («Симфонічні фрески», 1961, «Тріо для фортепіано, скрипки і контрабаса», 1964), В. Годзяцький («Розриви площин» для фортепіано, 1973; «Домашні скерцо» для інструментального ансамблю, 1967), В. Сильвестров («Симфонія № 2», 1965), В. Губа («Демарш» для фортепіано, 1966) та ін.

Як і додекафонію, алеаторику в радянській Україні було затавровано як прояв «буржуазної ідеології». Від середини

² Приклади фактурно-обмеженої (контрольованої) алеаторики: В. Лютославський «Венеційські ігри» для камерного оркестру, IV частина (1960), «Три поеми Анрі Мішо» (№ 3) для голосів та камерного оркестру (1964), Струнний квартет (1964), «Paroles tissees» для тенора та камерного оркестру (1965), Симфонія № 2 (1967); Р. Шедрін «Фортепіанний концерт № 2» (II частина) (1966), «Геометрії звука» для камерного оркестру (1987); С. Губайдуліна «Ніч в Мемфісі» (V частина) (1968); Є. Станкович «Концерт для скрипки» (Алегро, в акомпанементі симфонічного оркестру).

³ Приклади формотворчої обмеженої (контрольованої) алеаторики: К. Штокгаузен «Фортепіанна п'еса XI» (1956), Я. Ксенакіс «Стратегії» для двох оркестрів (1963), Е. Денисов «Силуети» (II частина) (1969), Б. Мадерна «Серенада для супутника» (1969), П. Булез «Фортепіанна соната № 3».

⁴ Приклади необмеженої (неконтрольованої) алеаторики: М. Фельдман «Проекти» (1950–1951), Е. Браун – «Грудень 1952» з «Folio» (1952–1953), Дж. Кейдж «Музика для дзвонів № 2–3» (1954), К. Штокгаузен «Цикл» для одного ударника (1959), П. Шеффер «Non-stop» (1960), Р. Гаубеншток-Раматі – серії «Ігри», «Multiple» та ін.

70-х рр. офіційне ставлення до алеаторики дещо змінюється: використання її «окремих елементів та засобів» визнається можливим. Перший твір в українській музиці, оцінений владою з таких «ліберальних» позицій, – Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» Є. Станковича (на вірші П. Тичини, 1976; Державна премія УРСР ім. Т. Шевченка, 1977; у її другій частині використано алеаторику). Від серед. 70-х рр. алеаторика є основним засобом виразності не лише для композиторів-шістдесятників (крім В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, чималу роль вона відіграє у творчості В. Бібика, Ю. Іщенко), а й значної частини композиторів наступних поколінь (В. Зубицький, О. Левкович, В. Ланюк, В. Мужчиль, В. Шумейко, І. Щербаков, а також С. Зажитько, Ю. Гомельська, О. Гугель, О. Козаренко, К. Цепколенко, Л. Юрина та ін.).

Алеаторика широко застосовується не лише в інструментальній, а й у вокальній музиці (серед перших зразків – 5 хорів В. Бібика за романом «Гарячий сніг» Ю. Бондарева, 1975), у деяких мистецьких зразках знайдено органічний синтез алеаторики та українських етнофольклорних засад (симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Concerto festivo» В. Зубицького – один із перших алеаторних творів для оркестру українських народних інструментів, 1982). Алеаторика також була одним із чільних знарядь музичного гумору (цикл «Ще...» С. Зажитька, «Кінець гри» Л. Юриної, 1995, «Мерзота» С. Ярунського, 1997 та ін.).

При такому потужному історичному шляху, напевно, нікого не здивує те, що алеаторика цікавить і композиторів сьогодення. І проявів цього явища можна знайти багато в різних його формах. На початку дослідження була висловлена думка, що «і досі твори з елементами алеаторики викликають у виконавців деяку настороженість». І це дійсно так. Коли бачиш партитуру, в якій не прописано конкретно, що

і в якому метрі треба виконувати, це визиває спочатку стурбованість. Як зрозуміти волю автора? Чи так він хотів? Дуже часто в подібних хорових творах задумані автором ефекти виникають лише тоді, коли виконавців достатньо багато (контрольований хаос). В таких епізодах виконавцям важливо чітко зрозуміти свою «роль» і загальні принципи розвитку *звукового простору*, що створюється ними. Після цього виявляється, що «не так все страшно, як очі малюють». А звукові ефекти, дійсно, можуть виникати доволі цікаві.

Зараз ми зосередимось на фактурній алеаториці в хоровій музиці. В якості прикладів, розглянемо 2 твори: «Зоряна музика» на сл. Платона Воронька Ганни Копійки та «Колискова для Сашка» Кармелли Цепколенко. Вони обидва були написані для дитячого хору, але перероблені для мішаного складу.

«*Зоряна музика*» починається з сонорного остинатного «соль», що співають одразу кілька партій на різні склади та метри (алеаторно). Першоджерелом цього «соль», спочатку неусвідомленим, а потім – схваленим і прийнятим як даність, став звук сирени за вікном (твір був написаний в перший рік нашого «нескінченого лютого», коли звуки сирен за вікном сприймалися з широкою гамою почуттів і ігнорувати їх не виходило).

На остинатне «соль» через деякий час починають нашаровуватися різні фрази – через різні часові проміжки, начебто хаотично. Причому, в межах однієї партії можливе розгалуження: якщо її співають кілька виконавців, бажано, щоб вони співали НЕ синхронно. Тоді звукообразжальний ефект космосу («зоряної музики») буде сильнішим. На тлі цього багатоголового мерехтіння вступає соло. Солісту треба співати доволі *rubato*, так, щоб не співпадати спеціально з якоюсь партією. В процесі гармонічного руху важливо досягти того, щоб кожен поступово переходив на свою нову остинатну лінію, не кидаючи попередньої, щоб в остинатному мерехтінні не з'явилась «дірка».

В цьому прикладі алеаторики трохи незвичною є роль диригента, головна задача якого – не дуже заважати виконавцям. Максимум, що йому треба робити – показувати початки вступу голо-

сів та зміни їх ліній (але можна надати право керування часом в а-капельній частині твору самим виконавцям, якщо вони добре розуміють, якого ефекту повинні досягти).

Ще один алеаторно-сонорний епізод твору (з цифри 5) побудований на приголосних. В ньому можна орієнтуватись на позначені лінії, але виконувати їх досить вільно. В великому хорі варто сформуванати доволі численну «групу» (Group), щоб було добре чути шепіт. Цей епізод може звучати достатньо по-різному (в залежності від кількості співаків), але всі варіанти виходять по-своєму цікавими, тож, хормейстеру можна не дуже переживати з приводу того, якого звучання хотів добитись автор. Майже будь-який варіант вийде адекватним задуму.

Перейдемо тепер до другого твору – *«Колискової для Сашика»* Кармелли Цепколенко. В ньому теж є епізоди алеаторні, а є нотовані звичним чином (що насправді виявляються навіть важчими для виконання).

Починається твір з гучного крику на *fff*. Цікаво, що в кожній партії початковий звук є заданим. Вся вертикаль утворює кластер з семи різних звуків, розташованих по секундам, починаючи від «до» і завершуючись нотою «сі» (другої октави). В дитячому хорі найвищі ноти скоріш за все зможуть виконати лише декілька співаків (якщо взагалі такі знайдуться), але навіть якщо «акорд» буде іншим, потрібний композитору ефект здійсниться. Добиватись звучання саме такого акорду не обов'язково, звуки, що виписані, задають лише основну ідею: кожен співає високо і щось своє, намагаючись не співпадати з іншими. Якщо між якими-сь звуками вийдуть інтервали навіть менш ніж півтонові, це не буде давати концептуальних протиріч. Далі ми бачимо кілька глісандо. Це – алеаторне глісандо, без прив'язки до конкретних звуків. І чим хаотичнішим буде звучання, тим цікавіший ефект вийде.

Один з моментів, на які хотілося б звернути увагу: настроювання хору перед початком. Чи треба взагалі давати якісь конкретні звуки, якщо потім вони скоріш не прозвучать або швидко зникнуть під час глісандо? Вважаю, що так, треба. Звуки «сі» і «мі» знадобляться. Тому бажано, щоб у когось вони залишилися

стабільними (можна глісандувати, наприклад, на октаву вверх-вниз). Бо потім після затухання кластеру та шепоту на текст «шито», треба буде попасти а капела на квінту «мі»-«сі».

Вступний розділ звучить начебто занадто драматично для заявленого в назві жанру, але твір – не зовсім колискова, це скоріше життєвий нарис, театральна сценка. У вступі можна почути крик дитини (стомленої або роздратованої) і шепіт людей, що намагаються її заспокоїти. Після цього починається справжня колискова, що нотована стандартно.

Фрагмент з колисковою виглядає простіше, ніж попередній, але в ньому є свої складнощі: це хроматизми в басовому голосі і перехід тексту по різних голосам. Кожен повинен відчувати свою роль, відгукуючись динамікою на переключення планів.

Наступний алеаторний епізод проходить на текст «спи спи-и-ть». В ньому графічно виписано, хто за ким повинен вступати, але точний час не прописаний. І тут є два варіанти виконання: додавати нові звуки синхронно або хаотично. Авторка твору уточнила, що вірним є другий варіант. Виконавці повинні підлаштуватись один під одного так, щоб досягти потрібного ефекту хаотичності. Цей момент може викликати деякі складнощі, бо хористам в силу професійних звичок легше щось робити синхронно, ніж навпаки.

Далі – знову йде нотований епізод. Важливий момент – після алеаторики знайти квінту «фа#-до#». Друга «хвиля» заколисування ще більш хроматизована. Вона поступово драматизується і розгалужується. Половина партій зберігає остинатну діатоніку, решта голосів доходить до «ортодоксальної» хроматики з різним «рваним» текстом, хаотичним як думки під час засинання. Наступні рядки тексту домальовують картину засинання дитини її страхами («ходить сірий волохатий») і заспокоюванням від них («вовка не пустять»). Завершується епізод впевненим повторенням тріолей («не пустять...»). Розглянутий епізод – від спокійного заколисування квінтами до боротьби дитини зі своїми страхами – інтонаційно є найважчим фрагментом твору.

Останній епізод – знов алеаторний: він дуже картинний, звукообразальний, пов'язаний зі звуками природи вночі,

а саме – зі стрекотінням цвіркунів. Основні фонемі («квіклі», «цвіріклі») розподілені між різними голосами (це можуть бути солісти, або групи голосів хору) і починаються на фоні акорду спочатку наче здалека, а потім доходять до майже неперервного мерехтіння «з усіх боків». В цьому епізоді алеаторна складова є досить зручною і концептуально інтуїтивною (поступове прискорення повторень реплік). Але «солісти» повинні мати непогану дикцію: швидко повторювати «квіклі, квіклі, квіклі...» – доволі важко, текст поступово перетворюється на «кві-кві-кві-...» – і мені цей варіант вирішення проблеми здається непоганим і компромісним. Достатньо складним є акорд, на який треба спочатку попасти, а потім його тримати за ланцюговому диханні достатньо довго і з мікродинамікою. Диригент в цьому епізоді має більше керувати акордом, його динамікою і в меншій мірі солістами, показуючи їм лише узагальнено швидкість їх прискорень.

Висновки. Підведемо підсумки нашого дослідження. Ми пройшли тривалим історичним шляхом, спостерігаючи за креативною роллю випадковості в її співтворчості з композитором, і дійшли до сьогодення, що вже знаходиться на певній часовій відстані і від алеаторики як кумедної розваги для непрофесіоналів, і від епатажних експериментів ХХ століття. Можна спостерігати поступову еволюцію застосування алеаторних прийомів сучасними композиторами в напрямку практичності і зручності. Цей тезис на перший погляд здається абсурдним, якщо пригадати складнощі читання виконавцями алеаторного нотного тексту. Але він стає цілком зрозумілим після занурення у відповідний історичний контекст та підтверджується досвідом тих, кого нетрадиційна нотація не відштовхнула від осмислення провідної художньої ідеї композитора.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Reese, G. (1940). *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company, 1940. 424 p.
2. Ferand, E. (1961). *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p.
3. Bent, I. D. (1970). A 12th-century extemporizing technique. *The Musical Times*. 1970. Nr 111 (January). P. 33–37.

4. Steinitz, R. (1996). Music, math and chaos. *Musical Times*. 1996. Nr 137/3. P. 14–20.
5. Ferand, E. (1961). *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p.
6. Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947. 411 p.
7. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ века. *Алеаторика і музика тембров*. М.: «Музыка», 1976. С. 236–254.
8. Prieberg, F. K. (1960). *Musica ex Machina*. Berlin: Verlag Ullstein, 1960. 299 p.
9. Kirchmeyer, H. (1962). On the Historical Constitution of a Rationalistic Music. *Die Reihe*. 1962. Nr 8. P. 11–24.
10. Hayes, W. (1751). *The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity*. London: Printed for J. Lion, 1751. 32 p.
11. Weinstock, H. (1968) *Rossini. A Biography [Text]*. New York: A. A. Knopf, 1968. 560 p.
12. Mozart, W. A. (1798). *Instruction to compose without the least knowledge of Music so much Freman Waltzer or Schleifer as one pleases, by throwing a certain Number with two Dice*. Bonn: N. Simrock, 1798; Windmill Farm; Ampleforth, North Yorkshire: Emerson Edition Ltd., 2000. 6 p.
13. Гервер Л. *Ars combinatoria и полифоническая техника Дж. Фрескобальди. От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения*. Сб. статей по материалам научной конференции 24 февраля 2005 года; ред.-сост. Н. И. Тарасевич; сост. Т. Ф. Генова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова; изд-во НПФ «ТС – Прима», 2006. С. 87–88.
14. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. *Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов*. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.
15. Boulez, Pierre (1957). *Айя*. *Nouvelle Revue française*, no. 59 (1 November)
16. Griffiths, Paul (2001). *Aleatory*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.
17. Скрыпник А. *Композиционно-драматургические параметры алеаторики в симфоническом творчестве украинских композиторов второй половины ХХ века*. Дисс. ... канд. искусств, 17.00.03. Киев, 2009. 198 с.
18. Майденберг-Тодорова К. *Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поезії*. Дисс. ... канд. искусств. Одесса, 2014. 190 с.

REFERENCES

1. Reese, G. (1940). *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company, [in English].
2. Ferand, E. (1961). *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag. [in English].
3. Bent, I. D. (1970) A 12th-century extemporizing technique. *The Musical Times*. Nr 111 (January). P. 33–37. [in English].
4. Steinitz, R. (1996) Music, math and chaos. *Musical Times*. Nr 137/3. P. 14–20. [in English].
5. Ferand, E. (1961) *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction*. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p. [in English].
6. Bukofzer, M. F. (1947) *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947. 411 p. [in English].
7. Kohoutek, C. (1976) *Technique of composition in the music of the twentieth century. Aleatorics and music of timbres*. Moscow: “Muzyka”, 1976. Pp. 236–254. [in Russian].
8. Prieberg, F. K. (1960) *Musica ex Machina*. Berlin: Verlag Ullstein [in German].
9. Kirchmeyer, H. (1962) *On the Historical Constitution of a Rationalistic Music*. *Die Reihe*. Nr 8. P. 11–24. [in English].
10. Hayes, W. (1751) *The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity*. London: Printed for J. Lion [in English].
11. Weinstock, H. (1968). *Rossini. A Biography* [Text]. New York: A. A. Knopf, [in English].
12. Mozart, W. A. (1798; 2000) *Instruction to compose without the least knowledge of Music so much Freman Waltzer or Schleifer as one pleases, by throwing a certain Number with two Dice*. Bonn: N. Simrock; Windmill Farm; Ampleforth, North Yorkshire: Emerson Edition Ltd. 6 p. [in German].
13. Gerver, L. (2006). *Ars combinatoria and the polyphonic technique of G. Frescobaldi. From Guido to Cage: Polyphonic readings*. Collection of articles based on the materials of the scientific conference of February 24, 2005; ed. and compiled by N. I. Tarasevich; compiled by T. F. Genova. Moscow: Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute; Publishing House of NPF “TS – Prima”, Pp. 87–88. [in Russian].
14. Kholopov, Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. (2006). *Musical-theoretical systems: Textbook for historical-theoretical and composition faculties of music universities*. Moscow: Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky; Publishing house “Composer” [in Russian].
15. Boulez, Pierre (1957). *Айя*. *Nouvelle Revue française*, no. 59 (1 November) [in French].
16. Griffiths, Paul (2001). *Aleatory*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers. [in English].

17. Skripnik A. (2009). Compositional and dramatic parameters of aleatoricism in the symphonic works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century. Diss. ... phd. of Arts, 17.00.03. Kyiv [in Russian].

18. Maidenberg-Todorova, K. (2014). Aleatory-sonoristic composition as an interpretative phenomenon in the context of contemporary musical poetics. Diss. ... phd. of Arts. Odessa, [in Russian].

УДК 78.01+78.03/781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-15>**Наталія Валеріївна Ізуграфова**

ORCID: 0009-0003-1602-1893

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
izunataly3@gmail.com

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТЕМИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета статті полягає у виявленні загальногуманітарних та інтердисциплінарних передумов вивчення явища дитинства, семантики дитячості у європейській музиці. **Методологічну основу роботи** утворюють, насамперед, дослідження філософського, культурологічного, літературознавчого та психологічного напрямів, присвячені «дитячій темі» та феномену дитинства, в тому числі у музичному мистецтві. **Наукова новизна роботи** полягає у простеженні генезису «дитячої теми» в музичному мистецтві та розкритті змісту поняття семантики дитячості у його проекції на художньо-образний світ музичного мистецтва.

Висновки. Семантика дитячості у музиці пов'язана з ідеєю безмежної радості життя, з відмовою від трагічної колізії як обов'язкового елемента взаємин людини і світу. Тут відсутня експресіоністська гострота конфлікту, характерна для музики межі XIX–XX століть, а на перший план виходить світлий, гармонійний погляд на буття. У цьому сенсі дитячість постає як альтернатива експресіонізму, виникаючи як свого роду художній протест проти вузько-драматичних і деструктивних інтерпретацій світу. Хоча дитячість має глибоке історичне коріння і присутня у всьому художньому досвіді людства, як чітко оформлена, цілісна категорія музичної мови вона починає формуватися на межі XIX–XX століть. Саме в цей період вона стає самостійним елементом музичної виразності, відіграючи важливу роль у смислових пошуках композиторів XX століття. Семантика дитячості тісно пов'язана з класичною традицією, зокрема з її гармонізуючою функцією. При цьому йдеться не лише про період класицизму, а й про всі етапи історії мистецтва, де реалізуються принципи рівноваженості, симетрії, структурної ясності та прагнення до гармонії. У цьому сенсі звернення до класичних форм є природним прийомом для вираження дитячої семантики, оскільки дитячість у мистецтві часто пов'язана з ідеями спрощеності, ясності та первозданної чистоти.

Ключові слова: дитяча тема в музиці, етос дитячості, музичний жанр, стиль, семантика дитячості, теорія гри, хронотон, дитяча опера.

Izuhrafova Natalya Valeriivna, PhD, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Interdisciplinary prerequisites for the study of the childhood theme in European musical art

The aim of this article is to identify the general humanistic and interdisciplinary prerequisites for studying the phenomenon of childhood and the semantics of childlikeness in European music. **The methodological foundation** of this study primarily consists of philosophical, cultural, literary, and psychological research dedicated to the “childhood theme” and the phenomenon of childhood, including its manifestations in musical art. **The scientific novelty** of this work lies in tracing the genesis of the “childhood theme” in musical art and elucidating the content of the concept of childlike semantics as projected onto the artistic and figurative world of music.

Conclusions. The semantics of childlikeness in music is associated with the idea of boundless joy in life and the rejection of tragic conflict as a necessary component of human interaction with the world. Unlike the expressionist sharpness of conflict that characterizes music at the turn of the 19th and 20th centuries, the childhood theme foregrounds a bright and harmonious perception of existence. In this sense, childlikeness emerges as an alternative to expressionism, functioning as a kind of artistic protest against narrowly dramatic and destructive interpretations of the world. Although the notion of childlikeness has deep historical roots and is present throughout the entire artistic experience of humanity, it begins to take shape as a distinct and coherent category of musical language at the turn of the 19th and 20th centuries. During this period, it becomes an independent element of musical expressiveness, playing a crucial role in the semantic explorations of 20th-century composers. The semantics of childlikeness is closely linked to the classical tradition, particularly its harmonizing function. This connection is not limited to the Classical period but extends across all historical stages of art where the principles of balance, symmetry, structural clarity, and the pursuit of harmony are realized. In this regard, the appeal to classical forms is a natural means of expressing the semantics of childhood, as childlikeness in art is often associated with ideas of simplicity, clarity, and primordial purity.

Key words: childhood theme in music, ethos of childlikeness, musical genre, style, semantics of childlikeness, play theory, chronotope, children’s opera.

Актуальність роботи. Дитинство є предметом дослідження багатьох гуманітарних дисциплін, проте особливо важливим воно постає в межах філософсько-антропологічних

і соціально-психологічних студій, що виходять на феноменологічний рівень осмислення. Складність наукової інтерпретації дитинства зумовлена його подвійною природою: з одного боку, воно постає як об'єктивний віковий, фізіологічний і соціокультурний феномен, структурно вписаний у систему суспільних інститутів і біологічних процесів, а з іншого – розкривається як суб'єктивна категорія, пов'язана з особливим станом свідомості, що виходить за межі емпіричної даності. Ця свідомість здатна сприймати світ у його граничній відкритості, виступаючи архетиповою основою людського світосприйняття і породжуючи епіфеномен «дитячості» – невловимого, але культурно значущого стану, в якому втілюється першооснова інтуїтивного пізнання. У цьому сенсі дитинство, так само як і саме уявлення про дитину, є не лише біологічно обумовленою фазою людського існування, а й ціннісною категорією, що визначає не лише механізми відтворення людського роду, а й глибинні процеси духовного розвитку, становлення культурних зв'язків і трансляції традицій [10]. Саме тому дитинство і дитячість розглядаються не ізольовано, а в нерозривному зв'язку із системами етичних установок і фундаментальними характеристиками людського буття.

Попри ключову роль мистецтва у формуванні семантики дитячості, способи її художнього втілення залишаються значною мірою недослідженими. У науковій літературі поки що не існує єдиного підходу до аналізу художніх прийомів, які виражають дитячість як самостійну категорію художнього мислення. Це відкриває перспективу подальших досліджень, спрямованих на виявлення механізмів художнього втілення дитячої семантики, її виражальних засобів і стилістичних особливостей.

У межах культурних і художніх дискурсів особливу увагу дослідників привертає *етос дитячості*, тобто специфіка її виявлення у системі естетичних і смислових координат. Цей аспект дає змогу осмислювати феномен дитинства крізь призму семантичних та естетичних підходів, виокремлюючи у його структурі дві самостійні категорії – дитячість як особливий тип світосприйняття і семантику дитячості як знакову

систему, що фіксує способи її вираження. Дослідження цих понять потребує аналізу «дитячої теми» у соціокультурній практиці та художній творчості, адже саме в цих сферах дитинство отримує своє символічне оформлення.

Таким чином, формується складний ланцюг взаємопов'язаних понять: дитинство як базова категорія переходить у «дитячу тему», яка, своєю чергою, оформлюється у художніх і культурних образах, визначаючи концепти дитячості та її семантичних виявів. До цього ряду включається також поняття *дитячої субкультури*, що описує створений дітьми й для дітей простір, який формується у процесі соціалізації та передавання культурних смислів. У сучасних умовах ця категорія набуває дедалі більшого значення, оскільки сфера виховання, освіти і дитячого дозвілля стрімко розширюється, стаючи ключовим елементом культурно-комунікативного середовища.

Попри продуктивність поняття дитячої субкультури, слід зазначити, що воно вводить певні спрощення уявлення про взаємовідносини між дитинством і світом дорослих. Дитинство в цьому контексті постає не просто як одна з частин культурної структури, а як сакральний центр, своєрідна ціннісна парадигма, що визначає співвідношення інших аксіологічних констант культури. Тому розгляд дитинства в межах субкультурного аналізу, хоча й корисний, потребує доповнення складнішими інтерпретаційними моделями, які дозволяють розкрити його роль не лише як окремого сегмента, а як глибинного виміру всієї системи людського існування.

Музикознавчий внесок у вивчення цієї проблематики залишається відносно обмеженим (Т. Кочубей [4], О. Чеботаренко [5], Л. Шегда [7]), однак виявляє точки перетину з психологічними дослідженнями, особливо у питанні осмислення дитячості як символічного феномену. У цьому аспекті дитинство інтерпретується не лише як об'єкт художнього зображення, а й як носій специфічних смислових інтенцій, здатних до автономії, створення самостійних знакових систем і реалізації принципу алегоричності. У музичному мистецтві ці смислові структури знаходять вираження в особливих формах музичної мови,

де дитячі образи не стільки імітуються, скільки трансформуються у символічну реальність, відокремлену від безпосередньої вікової репрезентації.

Загальною характеристикою музикознавчих, психологічних і культурологічних досліджень феномену дитинства є акцент на ігрових аспектах, що приводить до актуалізації *теорії гри* в контексті дитячої свідомості та специфіки «*дитячих форм*» художньої творчості. Однак цей напрям, окреслений як лудологічний вектор аналізу, поки що залишається лише наміченим і не набув статусу самостійної методологічної концепції.

Сучасні дослідження дитинства, попри розмаїття підходів, виявляють стійку тенденцію до його позитивного осмислення. Дитинство сприймається як особлива сфера людського досвіду, вільна від суперечностей та егоцентричних механізмів дорослого буття. Воно постає моделлю *первинної людяності*, що втілює природну чистоту взаємин, надію на вдосконалення суспільного життя, вроджену спрямованість до сакрального та безкорисливу взаємодію зі світом. У цьому світлі *семантика дитячості* виявляється способом опредметнення сакрального боку людської природи, розкриваючи в ній імпульс оновлення та трансформації соціальної реальності [9].

Саме цим зумовлена актуалізація жанру дитячої опери в сучасній музичній культурі, де хронотоп художнього твору стає простором, що найточніше втілює феномен дитячості в його багатозначних значеннях. Проблема дитячості знаходить особливе відображення у філософських і психологічних дослідженнях, де вона часто розглядається в контексті міфологічних архетипів культової свідомості та символічних моделей оновлення буття. У низці випадків уявлення про дитяче набувають значень, близьких до категорії сакрального, пов'язуючись з ідеями божественної позачасовості та вічності. Це дозволяє стверджувати, що дитячість як культурний феномен має глибоке історичне коріння і сягає архетипових структур, що формують основу людської культури (див.: [2; 3; ін.]).

Дослідження О. Чеботаренко дозволяє розглядати дитячість у культурологічному ключі як особливу семантичну область

мистецтва, зокрема музичного. У цьому контексті особливого значення набуває інтерпретація роману Г. Гессе «Гра в бісер» [1; 6], де дитинство і юність постають як один із центральних образів, що організують символічну систему твору поряд із такими метаобразами, як Музика, Гра, Служіння. Увесь життєвий шлях Йозефа Кнехта – центрального персонажа роману – пронизаний мотивами чистоти, шляхетності, довіри та життєрадісності, що складають сутнісні характеристики дитячості. Проте найважливішим аспектом концепції Гессе є її зв'язок із музичною семантикою: дитячість у цьому контексті інтерпретується як одне з ключових смислових вимірів музичного мистецтва.

Слідуючи смисловій структурі роману Гессе, яка набуває особливої методологічної значущості для аналізу феномену дитячості, можна зазначити, що дитяче сприйняття світу багато в чому перегукується з художньою творчістю, оскільки обидва ці процеси ґрунтуються на поетизації дійсності, на її трансформації засобами уяви. Дитячість і поетизація виступають вираженням глибинної ігрової природи людської свідомості, її здатності створювати умовні моделі реальності, які, будучи породженням фантазії, впливають на саму картину світу. Таким чином, дитячість, розглянута крізь призму поетизації та ігрового мислення, формує не лише специфічну категорію художнього сприйняття, а й цілісну смислову стратегію, що лежить в основі семіотичних процесів у мистецтві, включно з музичною інтерпретацією.

Дитячість можна розглядати як невід'ємну частину поетичного сприйняття світу, однак між цими феноменами існує принципова відмінність. Поетичне світобачення передбачає наявність чітко вираженої особистісної позиції, що вимагає від суб'єкта здатності до саморефлексії та глибокого усвідомлення власної індивідуальності. У поетичній творчості особистість автора займає центральне місце: його суб'єктивний досвід, емоційні переживання та світоглядні пошуки стають своєрідною оптикою, крізь яку він осмислює реальність між індивідуальним світосприйняттям та об'єктивним порядком речей.

Дитячість, навпаки, позбавлена особистісних амбіцій і претензій. Її сутність полягає у безумовному прийнятті

світу в усій його багатогранності, у відкритості до будь-якого вияву реальності без внутрішнього опору. Дитяче сприйняття вирізняється інтуїтивною прозорістю та невимушеною чутливістю: воно не прагне до оцінки, не вибудовує опозицій, а органічно включає в себе все розмаїття життєвого досвіду. На відміну від поетичної позиції, схильної до драматизації та пошуку індивідуального вираження, дитяче світобачення не потребує самоствердження, його фундаментальною рисою є позитивність, орієнтація на повноту і гармонію буття.

Як уже зазначалося, дитячість не обмежується віковими рамками, а є універсальною якістю, притаманною людині на глибинному рівні. Саме тому вона має свої специфічні шляхи художнього втілення, через які набуває матеріальної форми у мистецтві. Будучи символічною категорією, дитячість сама по собі є знаком особливого ставлення людини до світу, а в художній творчості породжує знакові структури, що дозволяють їй стати повноцінною семантичною сферою мистецтва.

Дитинство, на відміну від дорослої фази життя, орієнтоване передусім на пізнання, а не на активне волевиявлення. Сприйняття навколишнього світу в цей період ґрунтується на переживанні новизни, на яскравості відкриттів, що робить дитячі роки насиченими поетичним змістом. Істотною характеристикою дитячої семантики є її зверненість до вічного, що виявляється в інтуїтивному прагненні до цілісності та гармонії всупереч складнощам і суперечностям життя. Саме ця фундаментальна властивість пояснює відчуття щастя, притаманне дитячим спогадам. У дитинстві людина опиняється найближче до справжніх глибин свого єства, до тієї внутрішньої цінності, яка залишається основою її особистості впродовж усього життя.

Перша половина людського життя, включно з дитинством, визначається невгамовною жагою щастя, тоді як друга – острахом нещастя. Можливість переживання щастя у дитинстві видається особливо інтенсивною, оскільки, як зазначає А. Шопенгауер, у цьому віці між людьми панує природна гармонія [8, с. 137]. Ця подібність зумовлена глибинною спорідненістю, що корениться в сокровенній природі людини, яку іноді називають божественною.

Вона пов'язана з найвищими духовними потенціями, які в дитинстві розкриваються найповніше, проте згодом затьмарюються марнотними й поверхневими турботами дорослого існування. У цьому контексті не випадково, що у світовій літературі образи дитинства і дитячості незмінно пов'язані з такими категоріями, як ідилія, що виражає досконалу гармонію, а також простота й наївність, які втілюють первинну чистоту сприйняття.

Ідилія постає як звернення до найбільш загальних і сталих аспектів людського існування, що виходять за межі часової мінливості. Її структура ґрунтується на ретельному відборі реалій, уникаючи дисонансних елементів, що могли б порушити відчуття цілісності. В ідилічному просторі межі між місцем і часом стираються, одне перетворюється на інше, формуючи особливу циклічну ритміку.

Дослідник указує на особливу роль єдності простору, що впливає на сприйняття часу та його меж. Коли людина протягом усього життя залишається пов'язаною з одним і тим самим місцем, це неминуче призводить до розмивання часових кордонів між різними етапами існування. Дитинство і старість сприймаються не як протилежні стани, а як частини єдиного життєвого кола, оскільки те саме оточення – знайомі пейзажі, природні об'єкти, домівки – створює відчуття неперервності досвіду.

Топографічна незмінність породжує ефект злитості, у якому початок життя і його завершення тісно пов'язані: місце народження і місце упокоєння людини можуть збігатися, що робить відчуття часу менш лінійним. Це єдність не лише об'єднує окремі моменти біографії, а й пов'язує різні покоління, які живуть в одному середовищі, серед тих самих об'єктів, за однакових умов. Тут виникає відчуття повільного, майже нерухомого плину часу, у якому минуле, сучасне й майбутнє існують нерозривно.

В історичному та жанровому розвитку образів дитячості можна виділити дві протилежні тенденції, які визначають її художнє та філософське осмислення.

Перша тенденція пов'язана з усерйозненням, сакралізацією, ритуалізацією дитячого світосприйняття. У цьому випадку дитячість перетворюється на абсолютну цінність, ідеальний стан,

що перебуває поза владою часу. Тут вона постає як сакральне начало, що втілює втрачений рай, первісну чистоту, гармонію та невинність, які в реальному житті є недосяжними. Саме тому дитячість у такому контексті існує як вигадка, як уявна конструкція, що виражає прагнення до досконалості, але не має міцного зв'язку з реальністю.

Друга тенденція, навпаки, акцентує зв'язки дитячості з ігровим, сміховим, пародійним началом людської творчості. Тут дитяче світосприйняття не сприймається як щось піднесене й незмінне, а, навпаки, як форма спрощення, навмисного зниження складних філософських концепцій, їхньої примітивізації або навіть пародії. У цьому випадку дитячість стає способом уникнення тяжкості буття, доказом його надмірності та штучності. Тут логіка дитячості протиставляється дорослому світобаченню так само, як швидкоплинне й мінливе протистоїть стабільному та постійному, як реальне протиставляється ідеальному, як миттєве – вічному.

У цих двох напрямках художнього осмислення дитячості відображаються основні суперечності людського світогляду: прагнення до ідеалу та втеча від нього, спроба утримати гармонію та водночас зруйнувати її через іронічне переосмислення, віра в чистоту та її розвінчання. Саме в цій діалектиці двох підходів розкривається складна структура дитячості як художнього, філософського і психологічного феномена. Дані тенденції формують різні художні стратегії осмислення дитячої семантики. Проте перш ніж говорити про художні прийоми, слід зазначити, що саме усвідомлення дитячості як самостійного світу, властивого не лише дітям, а й дорослим, виникло саме в мистецтві. Хоча передумови до цього можна знайти в архаїчних ритуалах, язичницьких і християнських культах, біблійних текстах, саме мистецтво оформило дитячість як окрему сферу свідомості, наділену власними законами сприйняття, логіки та емоцій.

Це явище не є випадковим, оскільки природа мистецтва багата в чому подібна до природи дитячості. Мистецтво, подібно до дитячого сприйняття, ґрунтується на грі, умовності, ілюзії. Воно також прагне до ідеалу, але при цьому потребує вкоріненості

у реальному досвіді, оскільки має бути зрозумілим і впізнаваним. Більше того, мистецтво, як і дитячість, є жестом довіри, спрямованим на можливості людської уяви та духовного пробудження. У цьому сенсі наївність мистецтва – не його слабкість, а його природний стан, який дозволяє досліджувати світ у чистому, незатьмареному вигляді.

Гармонійний світ у творчості Густава Малера виявляється нерозривно пов'язаним із найширшими пластами європейської музичної традиції. У його творах можна знайти безпосередні перегуки з віденською класикою, а також глибокий зв'язок із народною пісенною творчістю, зокрема з дитячими піснями. Це звернення до дитячого музичного матеріалу, як зазначає І. Барсова, пов'язане з характерною для Малера ідеєю *«золотої віку»* – міфу про безтурботний, ідилічний світ, не порушений конфліктами та трагізмом дорослого існування. Однак подібна інтерпретація не вичерпує всієї глибини композиторського методу.

Передусім, Малер прагне знайти музично-стильові рішення, які дозволять зафіксувати в звуці ідею естетичного й духовного подолання зла, втілити радість майстра, що досягнув досконалості художнього вираження. Його метод ґрунтується на стилізації, яка у його творчості набуває надзвичайного масштабу й різноманітних художніх форм, що подекуди є антиподами одне одного. Семантика дитячості у музиці Малера тісно пов'язана з цим стилістичним підходом, оскільки саме стилізація дозволяє композиторові дистанціюватися від вихідного матеріалу, іронічно або філософськи його осмислювати, виявляти закладені в ньому виражальні можливості та формувати новий музичний образ.

Таким чином, ігровий елемент стає важливою складовою дитячої семантики у творчості Малера. У його творах це проявляється як інтерактивне переосмислення канонів віденської класичної школи та народно-пісенної традиції. Однак характер цієї гри варіюється залежно від контексту: вона може бути іронічною, пародійною, відстороненою, навмисно гіперболізованою, що особливо помітно у використанні скерцозної стиліс-

тики. Водночас дитяча гра у музиці Малера не завжди пов'язана з гумором. Вона може слугувати способом подолання трагедії, проявлятися у гіперболізованій банальності (наприклад, у П'ятій симфонії) або, навпаки, підноситися до рівня глибокого релігійного почуття, вираженого у моральній утопії Восьмої симфонії.

Дитячі образи й мотиви в тій чи іншій формі пронизують усю творчість композитора. Так, наприклад, у Восьмій симфонії звучать хорові партії молодших ангелів, які не лише втілюють найвінність і чистоту, але й містять елементи грайливості, лукавства, легкої насмішливості – тих рис, які можна помітити й у ранніх симфоніях.

Саме це поєднання дитячої тематики, морального пошуку та ігрового підходу дозволяє провести паралелі між поетикою симфоній Малера та художньою логікою казки-притчі. У його творах можна помітити прагнення до посиленої умовності художнього образу, що зближує його музику зі світом філософської казки. У цьому контексті дитяча семантика у музиці Малера виявляється не просто стилізацією, а глибоким смисловим пластом, через який композитор осмислює вічні питання життя, смерті та духовного перетворення.

Дослідження семантики дитячості у творчості Малера дозволяє виявити стійкі принципи його музичної мови, що формують особливу образну сферу, пов'язану з дитячим сприйняттям світу. Одним із ключових аспектів стає персоніфікація гармонічних прийомів і розкриття нових смислових можливостей через протиставлення консонансів і дисонансів. Гармонічні рішення у музиці Малера набувають індивідуалізованого характеру, створюючи пластичне, мінливе звукове середовище, у якому дитячість сприймається як нестабільний, але живий і постійно трансформований стан.

Розмірковуючи про семантику дитячості, неможливо оминати проблему умовності художньої мови. У музиці умовність проявляється через узгодженість щодо значення того чи іншого виражального засобу, що формується історично й визначає жанрові конвенції. Саме така умовність дозволяє жанровій стилістиці ставати

носієм дитячої образності, у якій метафоричне прочитання дитячості тісно переплітається з традиціями фольклору та класичного мистецтва. У творчості Малера це виражається у багатшаровості стилю, у поєднанні різних рівнів виразності – від нормативних художніх образів до їх відчуженого осмислення, від формального жанрового передвизначення смислу до його руйнування з метою створення нових музично-концептуальних сутностей.

Таким чином, дитяча семантика у музиці Малера виявляється глибоко інтегрованою в його філософську концепцію. Вона існує на межі між реальним і уявним, між традицією та її подоланням, між гармонією й тривожною рефлексією. Це поєднання робить дитячу тему не просто частиною музичної виразності, а найважливішим засобом осмислення фундаментальних питань життя, смерті й духовного перетворення.

Висновки. Музикознавство досі не приділяє дитячій семантиці належної уваги, попри те, що сам термін «дитяче» (або «юнацьке»), доповнений різними епітетами, досить часто зустрічається у музикознавчих текстах. Проте ці випадки здебільшого є лише епізодичними згадками, без спроби виокремлення цього явища в цілісну систему значень і виражальних засобів. Водночас, якщо узагальнити найсуттєвіші та непоодинокі спостереження, можна виявити кілька ключових аспектів, пов'язаних із феноменом дитячості в музичному мистецтві.

По-перше, семантика дитячості у музиці пов'язана з ідеєю безмежної радості життя, з відмовою від трагічної колізії як обов'язкового елемента взаємин людини і світу. Тут відсутня експресіоністська гострота конфлікту, характерна для музики межі XIX–XX століть, а на перший план виходить світлий, гармонійний погляд на буття. У цьому сенсі дитячість постає як альтернатива експресіонізму, виникаючи як свого роду художній протест проти вузько-драматичних і деструктивних інтерпретацій світу. Саме тому дитяча семантика органічно входить в естетичний контекст неокласицизму, який прагне до врівноваженої та цілісної картини світу.

По-друге, хоча дитячість має глибоке історичне коріння і присутня у всьому художньому досвіді людства, як чітко

оформлена, цілісна категорія музичної мови вона починає формуватися на межі XIX–XX століть. Саме в цей період вона стає самостійним елементом музичної виразності, відіграючи важливу роль у смислових пошуках композиторів XX століття.

По-третє, семантика дитячості тісно пов'язана з класичною традицією, зокрема з її гармонізуючою функцією. При цьому йдеться не лише про період класицизму, а й про всі етапи історії мистецтва, де реалізуються принципи врівноваженості, симетрії, структурної ясності та прагнення до гармонії. У цьому сенсі звернення до класичних форм є природним прийомом для вираження дитячої семантики, оскільки дитячість у мистецтві часто пов'язана з ідеями спрощеності, ясності та первозданної чистоти.

По-четверте, важливою складовою дитячої семантики є відчуття єдності людини з природою. Дитячість як художнє явище тяжіє до пантеїзму, до уявлення про природу як живу, чисту й не викривлену реальність. Це пояснює інтерес до фольклорних жанрів, народної поезії та пісенності, оскільки саме вони, будучи анонімними й колективними, втілюють уявлення про людину як частину єдиного природного порядку. У музичному мистецтві XIX–XX століть фольклор стає символом універсальної творчої енергії, що відображає загальнолюдську художню природу. У цьому сенсі народна музика не лише збагачує професійну композиторську творчість, але й становить природну основу музичної дитячості.

По-п'яте, аналогічну функцію виконує і музика класицизму, яку композитори XX століття сприймають як універсальний гармонізувальний принцип. Вона втілює ідеальний баланс між раціональним і чуттєвим, духовним і душевним, логікою й експресією. У цьому сенсі звернення до класичних форм і методів композиції стає одним із ключових прийомів, що визначають виражальні засоби дитячої семантики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969. 418 с.
2. Зеньковский В. Психология детства. Екатеринбург, 1995. 346 с.

3. Кон И. Ребенок и общество: историко-этнографическая перспектива. М., 2003. 305 с.
4. Кочубей Т. Філософія дитинства: соціально-педагогічний аспект: навч. посіб. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2014. 185 с.
5. Чеботаренко О. Жанрова програмність у фортепіанній музиці Р. Шумана (на прикладі циклу «Альбом для юнацтва»): типологічний аспект. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип.143. С. 94–98.
6. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Спец.: 17.00.01 – теория и история культуры. Одесса, 1998. 162 с.
7. Шегда Л. Особливості мислення композитора Лесі Дичко та її творчий експеримент у музиці для дітей. К., 2012. 91 с.
8. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. М., 1990. 153 с.
9. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20-36.
10. Osadcha S. Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25-41.

REFERENCES

1. Hesse, G. (1969) *The Glass Bead Game*. M.: Fiction. 418 p. [in Russian]
2. Zenkovsky, V. (1995) *Psychology of childhood*. Ekaterinburg. 346 p. [in Russian]
3. Kon, I. (2003) *Child and society: historical and ethnographic perspective*. M. 305 p. [in Russian]
4. Kochubey, T. (2014) *Philosophy of childhood: social and pedagogical aspect: navch. pos_b*. Uman: FOP Zhovtiy O. 185 p. [in Ukrainian]
5. Chebotarenko, O. (2016) Genre programming in R. Schumann's piano music (as applied to the cycle "Album for the Young People"): typological aspect. *Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*. Kirovograd: RVV KDPU im. V. Vinnychenka. Vol. 143. Pp. 94–98. [in Ukrainian]
6. Chebotarenko, O. (1998) *Culturological aspects of performing form in music*. Diss. ... candidate of art history. Special: 17.00.01 – theory and history of culture. Odessa. 162 p. [in Russian]
7. Shegda, L. (2012) *Peculiarities of the mind of the composer Lesya Dichko and a creative experiment in music for children*. K. 91 p. [in Ukrainian]
8. Schopenhauer, A. (1990) *Aphorisms of worldly wisdom*. M. 153 p. [in Russian]
9. Osadcha, S. (2020) *Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. Music semiology: cate-*

gories and methods: collective monograph. Lviv-Toruń: Liha-Pres. P. 20-36. [in English].

10. Osadcha, S. (2020) Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres. C. 25-41. [in English].

УДК 78.036.9:78.011.26].071.2(410)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-16>**Ірина Олегівна Палій**

ORCID: 0000-0002-9874-6825

кандидатка мистецтвознавства,
старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
RNPL584@gmail.com

ДЖАЗ-РОК ЧИ РОК-ДЖАЗ: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ ТВОРІВ UNIONIQUE MUSIC ЗА ФЕНОТИПОМ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГУРТУ SOFT MACHINE)

Мета статті – визначити пріоритет організації музичного матеріалу залежно від типу мислення) музичних композицій *Unionique music* за методом фенотипів на прикладі творчості гурту *Soft Machine*. В даній статті дослідницьку увагу сфокусовано на творчості гурту *Soft Machine*, композиції якої знаходяться в «зоні перетину» різних сфер музикування – джазової, академічної та сфери рок-музики. Наразі жодне з жанрових визначень зазначеного вище музичного колективу не має цілісного, конкретного описання, в них існують багато суперечностей, тавтології та взаємозаміни. Англomовні музичні критики відносять творчість *Soft Machine* до таких жанрів, як прогресивний рок, джаз-рок, психоделічний рок, інструментальний рок, експериментальний рок. Для вирішення цих проблем ми визначили окрему категорію *Unionique music*, до якої відносяться музичні твори, що утворилися в результаті органічного поєднання елементів широкого спектру музичних сфер – від музики західноєвропейської академічної традиції до електронної музики. **Методологія статті** передбачає поєднання історичного, культурологічного, фенотипічного, жанрово-стильового методів аналізу темброво-акустичних параметрів звукоутворення. **Наукова новизна** зумовлюється вивченням творчості британського гурту *Soft Machine* в контексті домену *Unionique music*. *Unionique music* розглядається як музичний домен, в якому має місце взаємопроникнення мовних елементів музики попередніх доменів: етнічної музики та фольклору, західноєвропейської академічної традиції, джазу, електронної музики рок-та поп-музики тощо. **Висновки.** В результаті огляду найбільш показових композицій гурту *Soft Machine* за методом виокремлення фенотипу виявлено джазові «генетичні корені» музичного матеріалу

даного колективу. Продемонстровано, що на різних рівнях організації музичного матеріалу – форматворчому, ладо-інтонаційному, тембровому, концептуальному – творчість *Soft Machine* має більш тісні зв'язки з джазом, ніж із рок-музикою. Це дозволяє вирішити проблему жанрового визначення творчості даного гурту, яку тривалий час в колі зарубіжних музикознавців відносили до сфери рок-музики. Оскільки в композиціях *Soft Machine* мають місце ознаки междоменової взаємодії, це дає підстави вважати цей колектив доменом *Unionique music* із яскраво вираженим джазовим «ядром».

Ключові слова: *Unionique music*, домен, фенотип, гурт *Soft Machine*, глобалізаційні культурні процеси.

Paliy Iryna Olehivna, Candidate of Arts, Senior Lecturer at the Department of Orchestral Wind Instruments of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky

Jazz-rock or rock-jazz: to the problem of genre definition of the works of *Unionique music* by phenotype (using the *Soft Machine* band's legacy as an example)

The purpose of the article is to determine the priority of the organization of musical material depending on the type of thinking) of *Unionique music* compositions using the phenotype method on the example of the work of the *Soft Machine* band. In this article, research attention is focused on the work of the band *Soft Machine*, whose compositions are located in the “intersection zone” of various spheres of music making – jazz, academic and rock music. Currently, none of the genre definitions of the above-mentioned musical group has a coherent, concrete description, there are many contradictions, tautologies and interchanges in them. English-speaking music critics attribute the work of *Soft Machine* to such genres as progressive rock, jazz rock, psychedelic rock, instrumental rock, experimental rock. To solve these problems, we defined a separate category of *Unionique music*, which includes musical works formed as a result of an organic combination of elements of a wide range of musical spheres – from the music of the Western European academic tradition to electronic music. **The methodology** of the article involves a combination of historical, cultural, phenotypic, genre-style methods of analysis of timbre-acoustic parameters of sound creation. **The scientific novelty** is due to the study of the work of the British band *Soft Machine* in the context of the *Unionique music* domain. *Unionique music* is considered as a musical domain in which linguistic elements of music from previous domains interpenetrate: ethnic music and folklore, Western European academic tradition, jazz, electronic music, rock and pop music, etc. **Conclusions.** As a result of the review of the most revealing compositions of the *Soft Machine* band, the jazz «genetic roots» of the band's musical material were revealed by the method of phenotype isolation. It has been demonstrated that at various levels of organization of musical material – formative, lado-intonational, timbre, conceptual – the work of *Soft Machine* has closer connections with jazz than with rock music. This allows us to solve the problem of defining the genre of this band's work, which for a long time in the circle of foreign musicologists was attributed

to the field of rock music. Since *Soft Machine's* compositions show signs of cross-domain interaction, this gives reason to consider this collective a domain of *Unionique music* with a pronounced jazz «core».

Key words: *Unionique music*, domain, phenotype, *Soft Machine band*, globalization cultural processes.

Постановка проблеми. З початку XXI століття відзначається збільшення інтересу дослідників до глобалізаційних процесів у сфері музичної культури й мистецтва. З одного боку, ці процеси призводять до взаємопроникнення мовленнєвих елементів різних музичних напрямків, таких як західноєвропейська академічна традиція, етнічна музика, фольклор, джаз, рок та популярна музика. Подібна тенденція стає настільки поширеною, що в найближчому майбутньому може стати загальновизнаною серед широкого загалу. Звертаючи увагу на це, ми виокремили цілий новий музичний домен – *Unionique music*, до якого відносяться твори з подібним специфічним поєднанням мовленнєвих елементів, при цьому такі твори можуть бути написані у різноманітних жанрах та стилях. З іншого боку, оскільки твори *Unionique music* не можна згрупувати за такими категоріями, як жанр та стиль, виникає проблема визначення пріоритету музичного мислення авторів таких творів стосовно певних сфер музикування, що використовується в процесі організації музичного матеріалу. Для вирішення даної проблеми ми пропонуємо метод визначення природи композицій *Unionique music* за фенотипами. В цій статті ми продемонструємо визначення за фенотипом природи творчості британського гурту *Soft Machine*.

Аналіз джерельної бази. Як в англomовних, так і у вітчизняних музикознавчих колах тема поєднання музики з різною організацією її структурних компонентів (тобто, академічний та неакадемічний принципи музикування) все більше викликає дослідницький інтерес. Багато авторів відчують цю унікальність музичних творів, що виникли в результаті взаємодії принципово відмінних сфер музикування. Під час роботи над статтею нами було опрацьовано фундаментальні праці з теорії фенотипів як в біології, так і в філософії інформації: Р. Докінз [4], С. Блекмор [2], Л. Флоріді [6]. В даній статті увагу зосереджено на пробле-

матиці визначення фенотипічного пріоритету в творчості гурту Soft Machine, тому в якості важливих наукових джерел слід вказати роботи К. Голм-Гадсона [8], Д. Темперлі [13], П. Гегарті та М. Галлівела [7], Г. Шулера [17]. На жаль, питанням визначення жанрів музики, що знаходиться на «перетині» двох або більше різних музичних сфер та містить академічні та неакадемічні риси (композиції, які в авторській концепції класифіковано як окремих музичний домен під назвою *Unionique music*) в українському музикознавстві присвячено мало досліджень. Тож, **актуальність** пропонованої статті полягає в:

- відсутності системного дослідження стосовно окресленої проблематики;
- необхідності продемонструвати важливість визначення фенотипу того чи іншого музичного твору, що знаходиться «на перехресті» кардинально відмінних сфер музикування.

Мета статті – визначити пріоритет організації музичного матеріалу залежно від типу мислення) музичних композицій *Unionique music* за методом фенотипів на прикладі творчості гурту Soft Machine. **Об’єктом** статті представлено *Unionique music* – музичний домен, в якому має місце взаємопроникнення мовних елементів музики попередніх доменів: етнічної музики та фольклору, західноєвропейської академічної традиції, джазу, електронної музики рок-та поп-музики тощо. **Предмет** статті становить творчість британського гурту Soft Machine в контексті домену *Unionique music*. В статті застосовуються наступні **методи**: історичний, культурологічний, фенотипічний, жанрово-стильовий, метод аналізу темброво-акустичних параметрів звукоутворення.

Викладення основного матеріалу.

Творчий шлях гурту Soft Machine має цікаву історію. Одним з протиріч є визначення жанрово-стильової природи творів цього колективу. Хоча Soft Machine починали з рок-основи, й самі учасники в інтерв’ю позиціонували себе саме як рок-гурт [1], їх музичний матеріал поступово включав у себе більше джазових елементів. До середини 1970-х років музику Soft Machine можна було охарактеризувати більше як джаз, ніж рок, особливо

враховуючи інструментальну спрямованість та імпровізаційний підхід даного колективу. Однак ранні роботи гурту та дифузійна природа його творчого доробку в середині кар'єри ясно показують, що їх творчість слід розуміти як фундаторську у жанрі ф'южн джаз-рок [14]. Серед музичних критиків також існує думка стосовно первинного компонента у визначенні жанрово-стильової природи творчості Soft Machine як «джазоорієнтовний рок» (Jazz Related Rock) [15]. Варто зауважити, що при цьому Soft Machine перебувала здебільшого в колах спілкування рокерів та виступала перед відповідною, орієнтованою на рок-музику аудиторією.

Для того, щоб надати більше ясності до визначення жанрово-стильової природи гурту Soft Machine в рамках даної статті ми вважаємо за доцільне надати коротку інформацію стосовно розробленої нами концепції *Unionique music* та пов'язаних із цим явищем музичних фенотипів. Пропонована концепція спирається на класифікацію основних типів музичного матеріалу із принципово різною організацією виразних засобів. Під час виконання чи слухання ці типи музики потребують різного принципу мислення. По аналогії із класифікацією в біології ми називаємо зазначені типи «доменами». Адже в біології доменом вважається найвищий таксономічний ранг (синонімом слова «домен» є область, царина) [5]. До подібної класифікації вдавався Річард Міддлтон, він називав різні типи музики «пластами» (layers) [10]. Але ця дефініція не узгоджується із нашою концепцією, оскільки поняття «пласт» передбачає локалізовану статичність та є антиподом «музичній дифузії», яка є головним об'єктом даного дослідження.

В музиці ми виділяємо п'ять доменів. Перший представлений етнічною музикою та фольклором; другий – музикою західноєвропейської академічної традиції; третій – це джаз; четвертий – це музика, що виконується на електричних та електронних інструментах – «Plugged» (в англійській мові це слово означає «підключення»), тож, для реалізації такого типу музики потребується електричне живлення); та п'ятий домен – це вся та музика, що поєднує в собі всі попередні домени. Цей домен ми називаємо *Unionique*

*music*¹ (назву утворено з двох англійських слів «Union» – «об'єднання» та «Unique» – «унікальний», таким чином найбільш точно можна передати специфіку даного типу музики). Виникнення музичних доменів відбувалося поступово, на різних етапах еволюційного процесу. В музиці третього домену та, особливо, четвертого домену, коли взаємодіють багато різних принципів музичного мислення та сприйняття, виникає проблема визначення жанрової природи композицій. Проблему жанрової множинності не було вирішено протягом 50 років. Хоча багато авторів, що присвятили свої дослідження неакадемічній музиці, вказують на таку незручну позицію щодо жанрових та стилевих визначень. Наприклад, в категорію Progressive Rock можуть відносити дуже широке коло композицій, які містять в собі виразні засоби класичної музики, джазу. Але з більшою точністю визначити ступінь такого впливу, й власне природу (концепцію) музичного твору та виявити принципи мислення, орієнтири на певну організацію музичного матеріалу можна за допомогою методу визначення приналежності твору до того чи іншого музичного домену за фенотипами. Музичний твір представляє собою концепт, який має дуалістичну природу та виражається у дихотомічному вислові «ген-мем». Тобто, з позиції теорії інформації в сфері культури музичний твір має генний код, при цьому вважається «мемом» – одиницею культурної інформації. Як у вимірі генному, так і меметичному – об'єкт (організм) має зовнішню форму – фенотип (термін запозичено нами з біології та екстрапольовано на опис процесу створення музичного матеріалу). Таким чином, внутрішня організація музичного матеріалу визначається ген-мемами. Для ген-мема – це культурний вплив попередніх одиниць людського мемфонда. Фенотип – це зовнішній прояв гена в готовому організмі. Біолог-еволюціоніст Річард Докінз продовжує цю концепцію та вводить до наукового обігу поняття розширеного фенотипу – такий прояв гена, що дозволяє його носію

¹ Більш докладно про історію виникнення п'ятого домену Unionique music можна знайти в роботі Paliy I. Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education [12]

перетворювати об'єкти навколишнього світу, таким чином це перетворення об'єктів робить їх невід'ємною частиною існуванні генних носіїв [4]. Мова йде як про вміння, які існують в індивідів від самого народження (плести павутину, робити гнізда, будувати греблі), так і про здібності, яким індивід навчається протягом життя (наприклад, ходити). З цього слідує висновок стосовно інформативної природи розширеного фенотипу. Це є мемом (інформаційний шаблон, «матриця»), що вбудовано в пам'ять організму з самого початку, без необхідності навчатися, за допомогою генів. Таким чином, перша стадія виникнення *Unionique music* – формування «ядра» з більш малих одиниць – фенотипів від інших мемів. Багато складових частин формують ціле. Друга стадія – це коли саме «ядро» стає частиною іншої структури (системи) та породжує фенотипи. «Ядро» стає одним із складових елементів для формування наступного «ядра». Таким чином, в залежності від системи відліку, «ядро» може проявляти себе як ціле та як його окрема частина.

Тепер сфокусуємо увагу на творах гурту Soft Machine. Музичний матеріал колективу Soft Machine визначався (і визначається) музичними критиками як «психоделічний рок» [7], в той час, як ця музика має тісний зв'язок саме з джазовим доменом. Цей зв'язок сформувався завдяки потужному фенотипу, що включає в себе не лише відповідні елементи музичної мови джазу, але й позамузичні культурні процеси ХХ століття. Один з проявів джазового фенотипу демонструє зв'язок членів гурту Soft Machine із творчістю письменників біт-покоління, (Beat Generation), так званих «бітників». Значущими представниками цієї групи письменників вважаються такі особи, як Вільям Бероуз, Джек Керуак та Аллен Гінзберг. Їх творчість характеризує наявність такого виразного засобу, як-от автоматичне письмо (потік свідомості). Письменники біт-покоління мали зв'язок з джазовим музичуванням, адже принцип автоматичного письма за технікою є схожим з втіленням джазової імпровізації. Самі письменники часто підкреслювали значний вплив на їх творчі процеси з боку відомих на той час джазових музикантів, здебільшого з напряму бібоп, зокрема Чарлі Паркера, Арчі Шеппа, Кеннонбола Еддерлі, Діззі Гілеспі

та багато інших. В свою чергу, фенотип «бітників» став вагомим компонентом у формуванні музики нового напрямку, який в колах музичних критиків зазвичай називають «психоделічним роком».

Музичні інтереси гурту Soft Machine тісно пов'язані з творчістю представника біт-покоління Вільяма Берроуза. Грем Кевені стверджує, що Берроуз є письменником, який найбільше еклектично вплинув на поп-музику, «залишивши свій слід у цілому діапазоні від панку до техно, хіп-хопу до гранжу» [Jackson, с. 92]. Роботи Берроуза надихнули не лише музикантів гурту Soft Machine, але й пост-панк гурт 23 Skidoo, американську рок-гурт Steely Dan, трек Joy Division «Interzone», сингл New Romantic Duran Duran «Wild». Іноді Берроуза називають можливим джерелом етимології терміну Heavy Metal music через текст «Heavy Metal People of Uranus wrapped in cool blue mist of vaporized banknotes—And The Insect People of Minraud with metal music» [9, с. 92]. Марк Джексон [9] вважає, що резонанс творчості Берроуза в популярній музиці, на додаток до більш авангардних і експериментальних звукових практик, є свідченням чогось більшого, ніж прийняття його образу як виключно символу відданості контркультурним цінностям. Нарратив Берроуза не обмежується певною соціальною чи політичною сферою чи конкретною формою аудіопрактики. Видима присутність у таких різновидах рок-музики, як психоделічний рок, панк, пост-панк, індустріальній музиці та експериментальних звукових та аудіовізуальних практиках вказує на кочові можливості та відсутність керівної ідеології. На думку Марка Джексона, одна з інтерпретацій інтересу Берроуза до музичних практик могла бути частиною загальновищаної контркультурної програми письменника, так би мовити, програми культурної автономії, яка не відповідає центральній ідеології, а, навпаки, протистоїть їй [9]. Отже, спираючись на нашу концепцію фенотипів від мемів (одиниць інформації), можна вважати, що інформаційне «ядро» творчості Вільяма Берроуза було сформовано в результаті впливу музичного мистецтва джазових виконавців, тобто, джазового фенотипу. Письменник транслював через свою літературну творчість цей фенотип, який сприйняли представники молодого покоління рок-музикантів. Можливо,

саме тому до типової рок-музики композиції гурту Soft Machine мають більш віддалене відношення, ніж до джазу. Таким чином, цікавим є факт, що поява нового музичного напрямку відбулась крізь призму впливу не музичних творів, а літературних, тобто за наступною схемою: джаз – література – рок-музика.

Перед тим, як звернутися до аналізу творчості гурту Soft Machine, слід коротко зупинитися на деяких важливих еволюційних етапах музичного мистецтва, що пов'язані із формуванням четвертого («Plugged») та п'ятого (Unionique music) музичних доменів. Пізні шістдесяті роки ХХ століття позначені появою гібридного музичного напрямку джазу та рок-музики, що в багатьох джерелах мають назву ф'южн [7]. При цьому слід зазначити, що виникнення цього музичного напрямку відбулося завдяки залученню етнічних компонентів в рок-музику та елементів британського блюзу, що базується не лише на елементах етнічної музики чи фольклору, але й на залученні принципів джазової імпровізації. П. Гегарті та М. Галлівел підкреслюють пріоритет джазового принципу мислення в роботах колективів даного напрямку, але із використанням електрогітари, яка займає позицію лідера [7]. Отже, може йти мова про органічне поєднання джазового та «рокового» фенотипів. Для прогресивного рока важливим напрямом було залучення джазових елементів в рок (вектор: джаз – рок, тобто, домінуючу позицію займає джазовий фенотип), але ф'южн 1960-х базується на векторі проникнення елементів рока в джаз (домінування фенотипу від рок-музики). Вважається, що це зробив Майлз Девіс (під впливом віртуозного експериментатора – гітариста Джиммі Хендрікса): привнесення електричних та електронних інструментів, додавання блюзу, авангарду та етніки. Такі приклади музичних композицій ми відносимо до п'ятого (найпізніше сформованого) домену *Unionique music*.

Для деяких британських гуртів, творчість яких має відношення до напрямку «прогресивний рок», були характерними тенденції до використання елементів музичної мови джазової сфери музикування. Експерименти рок-музикантів з джазом, що беруть свій початок у ранніх 1960-х, дають підстави вважати цих музикантів винахідниками так званого напрямку «про-

тоф'южн», коли має місце взаємопроникнення виразних елементів двох різних сфер – джазу та рок-музики, тобто міждоменова взаємодія. Як найбільш яскравих представників даного явища слід назвати гурти Soft Machine та Pink Floyd. Саме гурт Soft Machine виступає предметом даної статті. У випадках, коли представники «progressive rock» наближалися до ф'южну, вони мали тенденцію уникати духовності (містицизму, спірітуалізму) на користь ексцентричного радикалізму, який характерний не лише для нонконформістських політичних мислителів, а й для візуального сюрреалізму, таких як Пітер Блейк і Джордж Меллі. Роберт Вайятт назвав Хіта Робінсона, Едварда Ліра та Тоні Вільямса джерелами натхнення для гри на барабанах і вокалу в Soft Machine. Версія ф'южн гурту походить із ліричних інтересів психоделії та поділяє її, відмовляючись від віртуозності на користь складних музичних конструкцій та структур. Для Роберта Вайятта джаз був місцем скоріше для експериментів, ніж для концептуального та наративного підходу до написання композицій. У своєму дебютному альбомі 1968 року «The Soft Machine» (Роберт Вайятт, Кевін Ойєрс і Майк Ретледж) створили безгітарний психоделічний рок-гурт. Гегарті та Галлівел підкреслюють, що модель джазового гурту, де навіть якщо присутні сольні партії, вони є спільними та вважаються важливою складовою прогресивного року; так само відмова від дотримання передбачуваної структури пісні, якій сприяє група з головним вокалом і гітарою – гітара часто зведена до мінімуму або навіть відсутня в музиці прогресивного року, у відмові від поп- чи рок-музики, де домінує один голос [7, с. 110]. Soft Machine рідко застосовує базову для рок-музики куплетну форму пісні-приспіву (We Did It Again повторює один рядок знову і знову), а інші треки розбиваються на частини, повністю змінюючи напрямом. Навіть більш очевидні рок-треки трансформовані грою на органі поза тональністю (без тонального центру, атональна гра), перкусією, яка відмовляється дотримуватися керівного ритму, або голосом Вайятта, що широко «блукає» по тональностях. Погляд Пола Стампа на «We Did It Again» стосується більшої частини цього першого альбому, де «пародійний поп поєднується

з темпами джаз-року» [7, с. 111]. Не зовсім тримає це все разом складний вокальний стиль Вайятта з його агресивною «слабкістю», явною відмовою від майстерності, технічної віртуозності, нехтуванням використовувати професійну вокальну техніку. З перших тактів композиції «Hope For Happiness» проводиться уривчаста вокальна партія Вайятта, що демонструє як структуруючий, так і деструктуючий підхід до музикування. Час від часу приспіву нагадують вторгнення в потік свідомості та дрейф мелодії (у «Save Yourself» і «Lullaby Letter»). Вокал Ойерса в пісні «Why are We Sleeping» – це не лише заклик до порядку перед завершенням 49-секундної «Box 25/4 Lid», але й спосіб підкреслити неприборканість міркувань Вайятта. Перший альбом Soft Machine виконано здебільшого в «роковій» манері, але вже прослідковується тенденція джазових зв'язків. Принцип гри барабанщика Роберта Вайатта містить ознаки як рок-, так і джазового музикування. Взагалі в нього свій унікальний стиль виконання, в якому можуть поєднуватися стилістичні риси джаза та рока. Композиції на першому альбомі, окрім I Should've Known, яка триває 7.27, мають невелику тривалість – 2,5–3,5 хвилин. В них присутня вокальна партія із текстом, форма пісень може бути куплетною, а може мати вільне викладання. Соло на клавішному синтезаторі виконується із використанням джазової гармонії, внаслідок чого сприймається як імпровізація в джазових канонах. Манера вокалу також варіюється та містить ознаки як рок-музики, так і джазу. В композиціях присутні часті зсуви метроритму, елементи свінгу змінюються на рівномірну ритмічну пульсацію, що притаманна рок-музиці. Багатоголосся із елементами англійського фольклору апелюють до рок-музикування (слід згадати пісні менестрелів). Більш до рок-сфери тяжіє композиція Memories, що представляє собою баладу із яскраво вираженою мелодійною лінією. Мелодія побудована за принципами західноєвропейської музики, викладена в гармонічному мінорі, хоча метричний розмір 12/8 натякає на блюзові корені цієї музики. На відміну від традицій рок-музики, електрогітара виконує функцію акомпанементу, але звучання електрогітари не здійснюється без залучення перетворювачів звуку; сольні фраг-

менти в цього інструмента виникають спорадично. Композиція *You Don't Remember*² має чітку ритмічну сітку, що притаманно рок-музиці, форма куплетна. Основний мотив виконується в інструментальному програванні та із використанням прийому «вокаліз». В двох останніх на альбомі композиціях викладено соло на електрогітарі, ритмічне оформлення також більше тяжіє до року: рівномірні пульсуючі восьмі в розмірі 4/4 із акцентуванням сильних перших долей тактів.

В другому альбомі *Soft Machine «Vollume Two»* (1969) – продовжується тенденція впливу рок-музики. Альбом презентує 15 композицій, різних за тривалістю у діапазоні від 1 до 8 хвилин. Альбому притаманна певна еклектичність, але це лише вказує на те, що учасники гурту знаходилися в стадії пошуку власного стилю звучання. Сприйняття музики гурту *Soft Machine* саме в контексті рок-музики підсилює ще й той факт, що учасниками колективу використовуються тембри електроінструментів, які більше мають відношення до сфери року, ніж до джазу. В перших альбомах немає таких інструментів, як саксофон та труба, проте є електрогітара, барабанна установка та клавішний синтезатор. Музичний матеріал перших альбомів насичений короткими патернами: в композиціях багато невеликих тем, які не розвиваються, одразу після експозиції мелодико-ритмічні малюнки змінюються. Також присутні чисельні різкі переходи від одного ритмічного патерну до іншого як в партіях інструментів, так і в партії вокалу. Взагалі в альбомі переважають тембр електрооргану та інтенсивна гра на ударних інструментах. Присутні також суто інструментальні композиції, в яких домінує остинатність та репитативна техніка. Перші три композиції в альбомі утворюють своєрідний цикл: перша та друга композиції виконують функцію крайніх розділів, останній виступає в якості репризи. В ній повторюється тема з першої композиції, що апелює до принципів лейтмотивів академічної музики західноєвропейської традиції. Друга композиція сприймається як середній розділ,

² Пізніше вона трансформується в тривалу композицію з яскраво вираженим джазовим фенотипом *Moon In June*, яка стане «візитною карткою» гурту.

вона носить імпровізаційний характер та виконується в інструментальному викладені. П. Гегарті та М. Галлівел вважають, що другий альбом *Soft Machine* запропонував майже пародійний рівень упорядкованості, надлишок якого доводив ілюзорність його контролю [7]. Перша сторона, «*Rivmic Melodies*», складається з десяти треків, включаючи дві частини «*Pataphysical Introduction*» і дві «*A Concise British Alphabet*» (одна з яких – алфавіт вперед, інша – у зворотному напрямку). Намір представити музику як антимистецтво присутній не лише у посиланні на теорію патафізики Альфреда Жаррі, але й у назві шостого треку «*Dada Was Here*» та наступного треку «*Have You Ever Been Green*», де Вайятт дякує Ноелю, Мітчю та Джиму – *The Jimi Hendrix Experience* – а не, скажімо, Арнольду Шенбергу, композитору твору, якому вони дякують у попередньому «*Thank You Pierrot Lunaire*». Згідно запропонованої нами концепції фенотипів – зовнішньою формою прояву інформаційного коду у дихотомії «ген-мем» – такі інтертекстуальні зв'язки демонструють сукупність фенотипів, які стали визначальними чинниками у формуванні індивідуального стилю гурту та сприяли створенню його (стилю) унікальності. Це фенотипи академічної музики (Шенберг), здебільшого, авангарду та мінімалізму; рок-музики; джазу; мистецьких течій дадаїзму та сюрреалізму.

У третьому альбомі гурту, «*Third*», що вийшов у 1970 році, музиканти відходять від «контрольованої алеаторики» дадаїзму, що мала місце в творчості *Soft Machine* 1967–1969 років. На альбомі «*Third*» пародійний порядок стає вимушеною свободою у композиціях тривалістю від 18 до 19 хвилин. Музикантами гурту планувалося, щоб кожен з учасників «досліджував» власний трек (аналогія з альбомом *Ummagumma* гурту *Pink Floyd*). Лише «*Moon In June*» Вайятта (тривалість 19. 08), на третій стороні, демонструє антихудожню естетику на даному етапі еволюційного шляху *Soft Machine*. Перша половина треку складається з фрагментів пісні (куплетна структура), і в той час як вокальна партія акумулює в собі ліричні ідеї, різноманіття тональностей, звукорядів та метроритмів, партія на барабанах часто функціонує в рамках типової рок-музики. Композиція завершується

музичним матеріалом, в якому виконавську та слухацьку увагу більше сфокусовано на віртуозності ударної установки. При цьому, в той час як перші два альбоми Soft Machine пропонували груповий безлад, Вайятт в третьому альбомі представляє «хаос» у «порядку» (структурована або контрольована алеаторика). Конфлікт музичних інтересів всередині колективу Soft Machine найбільш яскраво проявився саме в композиції «Moon In June».

Наступний, четвертий альбом гурту – «Fourth» (1971). В ньому вже більше виражена джазова складова. Використовується тембр натурального, акустичного роялю, гармонія насичена джазовими послідовностями акордів. Знову з'являється вокальна партія, але композиції вже не мають куплетної форми. На зв'язок із академічним авангардом вказує також назва композиції Thank You Pierrot Lunaire – як відповідь на твір «Місячний П'єро» А. Шенберга. В п'ятому альбомі гурту Soft Machine, який називається Grides джазовий компонент відчутний ще більш суттєво, й вже займає домінуючу позицію. В альбомі широко використовується тембр нового для гурту інструмента – саксофона, акомпанемент виконано згідно традицій джазового музикування. За структурою композиції альбому також мають джазовий нахил: спочатку проводиться тема на саксофоні, потім звучить імпровізація. При виконанні на всіх інструментах використовується джазова гармонія та ладо-інтонаційний устрій. Починаючи з цього альбому, музика Soft Machine стає цілком інструментальною. Барабани Роберта Вайятта не втрачають своєї пронизливої інтенсивності, незважаючи на те, що виконавець не використовує багато різних тембрів ударних та насичену поліритмію, як це роблять видатні джазові барабанщики. Але гра Вайятта відрізняється різноманітністю ритмічних малюнків, частотою їх змінювання та непередбачуваністю їх появи. Окрім цього, Вайятт нечасто використовує басові «бочки», так само, як і тарілки, тому в плані частотних коливань його партія характеризується перевагою «середніх» показників. Стосовно темпу, слід зазначити, що барабанна партія в Soft Machine немов «діє на випередження», підганяючи інших учасників. Альбом Noisette містить як вже раніш існуючі, так і нові композиції. «Тема на 12/8»

виконана в манері джазу епохи свінгу, зокрема, творчості Дюка Елінгтона. Тріольна пульсація в партіях барабанів, що є характерною стилістичною рисою Вайятта, пронизує весь музичний матеріал на мікро- (окремі композиції) та макро- (альбом взагалі) рівнях. Вперше такий ритм був застосований в пісні *Nore For Happiness*. Цікавою є віртуозна імпровізація на саксофоні. В даному альбомі вже може йти мова про формування власного індивідуального саунду колективу. Цікавим є також саунд електрооргану, із якого видобувається широкий спектр модифікованих звуків. Монотонність та зацикленість у музичному матеріалі є також важливим стилістичним компонентом гурту. Такий засіб бере свій початок від психоделічної культури, багато чинників якої запозичені із етнічних ритуальних заклинань. Саме в цьому альбомі присутня композиція вже під своєю остаточною назвою «*Moon in June*», що вражає насиченим інформаційним потоком, який втілено під час імпровізації.

Наступний альбом «*Fifth*» (1972) є подвійним, складається з двох частин. Перший диск містить чотири масштабні композиції тривалістю 18-19 хвилин. В цьому альбомі музиканти вирішили залучити тембри інструментів симфонічного оркестру. Відношення до нотного тексту також змінюється: в альбомі *Third* є фрагменти, які чітко прописані в нотах, а є цілком імпровізаційні. На другому диску записані інші варіанти композицій з першого диску. На наступному альбомі *Fourth* темброва складова продовжує поширюватись. В альбомі присутній чотиричастинний цикл композицій *Virtually*, які не мають своїх окремих назв, а відрізняються за порядковими номерами. З інструментів в альбомі *Fifth* домінує саксофон. Також з'являється тенденція використання етнічних інтонацій, ритмів та тембрів. Композиція *LBO* є цікавою, оскільки в ній міститься розгорнуте соло на ударних. Інша композиція *As If* виконана в канонах фрі-джазу Орнетта Коулмена. В альбомі *Six* роль саксофону та електрооргану розподіляється приблизно в рівних пропорціях, при цьому джазовий саунд зберігається. Техніка гри на барабанах теж трансформується: тепер вона має більшу схожість зі грою видатних джазових барабанщиків. Вона стає більш гучною та більш

різноманітною в тембровому плані. Також виконавець частіше використовує поліритмічні прийоми. Альбом *Seven* – цілковито «клавішний». Відчувається домінування гри на електрооргані. Всі композиції побудовані на сольних імпровізаціях цього інструмента. Оскільки в музичному матеріалі переважають електронні звуки клавішного синтезатора, він сприймається вже не як джазовий, а як схильний до емпієнтової електронної музики, як-от творчість Брайана Іно чи Клауса Шульца. В наступному альбомі *Bundles* знову повертається різноплановість. Це стосується як тембрів, так і гармонії, ритму та інтонації. Підключається електрогітара. Завдяки її тембру та принципу гри альбом сприймається більше в манері прогресивного (чи арт) року. Проте вокальної партії в ньому знову немає. Для альбому характерна також щільна фактура, саунд досить насичений. Композиції дуже відрізняються за характером: наприклад в *Hazard Profile 4* прослідковується яскраво виражене рифове мислення, *Gone Sailing* є цілком акустичною та представляє собою арпеджіо на гітарі із флажолетами. Композиція *Four Gongs Two Drums* присвячена широкому спектру виразних та технічних можливостей ударних інструментів. Присутні також композиції із розгорнутими соло-імпровізаціями на саксофоні.

Наступний альбом *Softs* (1976) демонструє прихильність учасників до прогресив- та джаз-року. Альбом 1981 року *Land Of Cockayne* пронизаний звуками 80-х. Продовжується тенденція джаз-рока.

Нарешті, останній альбом гурту *Hidden Details* (2018), що був записаний учасниками гурту після довгої перерви, є яскравим показником фенотипічних перевтілень. Альбом демонструє взаємопроникнення елементів рок-музики та джазу, причому обидві частини відчувають вплив фрі-джазу. Рок і джазові елементи деконструюють один одного, ставлячи форму як питання, а не як наповнення в нещодавно гомогенізованому стилі.

Альбом «*Other Doors*» (2023).

Після п'ятирічної перерви гурт *Soft Machine* записали новий альбом «*Other Doors*». Він цілком інструментальний, а більшість композицій мають короткий формат – тривалістю 3–5 хвилин. Пізня творчість *Soft Machine* виступає яскравим прикладом

домену *Unionique music*, де має місце змішування всіх попередніх чотирьох доменів – академічного авангарду, джазу, рок-музики та етнічної музичної сфери. В даному альбомі немає домінування конкретного фенотипу, фенотипи розподіляються приблизно в рівних пропорціях. Починається альбом з композиції *Careless eyes*, яка демонструє діалог між етнічною флейтою та електрогітарою. В одноіменній до альбому композиції *Other Doors* спостерігається взаємодія джазового та рок-фенотипів. З одного боку в композиції присутнє риффове мислення та соло електрогітари з типовим для рок-музики саундом та орієнтиром на блюзовий звукоряд, що апелює до рок-ідіоми. З іншого – соло саксофона з опорою на джазову гармонією та загальний імпровізаційний характер музичного матеріалу свідчать про наявність також джазової ідіоми. Структура композиції також демонструє органічне поєднання двох різних музичних сфер: 1 – тема (у типовому викладенні рок-музики); 2 – соло електрогітари (також в манері рок-музики); 3 – тема; 4 – соло саксофона (в манері джазу); 5 – тема та закінчення композиції. В *The Stars Apart* відбувається взаємопроникнення музичних елементів джазу, рок-музики та академічного авангарду. Рельєфна мелодійна тема, що виконується на електрогітарі в мінорі накладається на гармонічну послідовність джазових акордів. На барабанній установці в той самий час звучить супровід – «шафл», характерна риса блюзу. Також в академічній ідіомі виконується соло бас-гітари, в якому ритм та ладо-інтонаційний компонент орієнтовано на музику академічного авангарду. Композиція написана в тактовому розмірі 9/8, що не є типовим ані для рок-музики, ані для джазу. Структура *The Stars Apart* більш тяжіє до джазової – тема – почергові соло – тема. Композиція *Maybe Never* демонструє фенотип академічного авангарду. Академічна організація в даному випадку поєднується з тембровим компонентом четвертого домену – звучанням електроінструментів. А композиція *Back in Season* виконана в ранньому стилі гурту (психоделічний рок). Отже, в альбомі *Other Doors* присутні всі музичні домени, але ступінь їх прояву різний: джазовий та рок-компоненти виражені в альбомі більш яскраво, на третій позиції міститься ака-

демичний авангард, а етнічних музичних елементів найменша кількість.

Висновки. Soft Machine, впливовий гурт кінця 1960-х та початку 1970-х років, в творчості якого поєднуються елементи джазу, року та авангардної академічної музики. Soft Machine була однією з перших груп, яка включила електронні ефекти та магнітофонні петлі у свою музику, особливо під час живих виступів. Розширена імпровізація була значною частиною живих виступів гурту, спираючись як на джазові, так і на рок-та академічні принципи музикування. Еволюційний шлях гурту Soft Machine можна умовно поділити на чотири етапи:

1. Ранній період: перші два альбоми гурту більше вкорінені в психоделічний рок, з композиціями невеликого обсягу, орієнтованими на пісенну форму. Пріоритет ідіоми рок-музики, хоча, як ми показали, від самого початку творчого шляху колективу музика Soft Machine мала джазовий фенотип.

2. Середній період: такі альбоми, як «Third» і «Fourth», демонструють зрушення в бік джазового домену з довшими, складнішими інструментальними композиціями.

3. Пізній період: звучання гурту продовжувало розвиватися, ставши ще більш орієнтованим на джаз та експериментальним, особливо після відходу оригінальних учасників, таких як Роберт Вайятт. До традицій рок-музики та джазу додаються виразні елементи академічного авангарду.

4. Сучасний період. Останні два альбоми гурту Soft Machine демонструють появу в творах ще одного домену – етнічного. Таким чином, сучасна творчість гурту, згідно нашої концепції, може бути визначена як *Unionique music*, де має місце поєднання всіх чотирьох доменів. При цьому, первинним є джазовий фенотип, який був та залишається фундаментом в композиціях Soft Machine. Окремо необхідно зазначити, що музика колективу змінювалась під впливом її учасників. Склад гурту часто змінювався, і це відображалось на музичному мисленні та саунді. Багато музикантів, що грали в Soft Machine, створили успішну власну сольну кар'єру, їхня творчість унікальна та неповторна.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Breznikar, K. (2024) Soft Machine | Interview | New Album, 'Other Doors' [електронний ресурс], режим доступу: <https://www.psychedellicbabymag.com/2024/04/soft-machine-interview-new-album-other-doors.html>, дата звернення 10. 06. 2024.
2. Blackmore, Susan (2000). *The Meme Machine*. Oxford University Press. 288 p.
3. Brackett, D. (2016) *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. University of California Press.
4. Dawkins, Richard. (2016) *The Selfish Gene: 40th Anniversary Edition (Oxford Landmark Science) 4th Edition*. 544 p.
5. Doolittle, W. Ford (2020). Evolution: Two domains of life or three? . *Current Biology*. 30 (4). P. 177–179.
6. Floridi, L. (1999) *Philosophy and Computing: An Introduction*. London/New York: Routledge.
7. Hegarty, P., Halliwell, M. (2011) *Beyond and Before: Progressive Rock since 1960s*. Bloomsbury Academic.
8. Holm-Hudson, K. (2013). *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge.
9. Jackson, M. (2014) *Nothing Short of Complete Libetration: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art*, London College of Communication University. Submitted as requirement for the degree of Doctor of Philosophy. 215 p.
10. Middleton, R. (1990) *Studying popular music*. Open University Press; Illustrated edition. 336 p.
11. Moore, A. (2001) *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock (Ashgate Popular and Folk Music)*. Routledge; 2nd edition.
12. Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education* , 2019. 55(55):22–32
13. Temperley, D. (2018). *The Musical Language of Rock*. Oxford University Press.
14. Scaruffi, P. (2024) Soft Machine [електронний ресурс], режим доступу: <https://www.scaruffi.com/vol2/softmach.html>, дата звернення 10. 06. 2024
15. Soft Machine (2024) [електронний ресурс], режим доступу: <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/soft-machine>), дата звернення: 10. 06. 2024.
16. Steingress, G. (2002) What is Hybrid Music? An Epilogue. *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. №9. Мьнстер – Hamburg – London, p. 297–325.
17. Schuller, G. (1999) *Musings: The Musical Worlds Of Gunther Schuller*. Da Capo Press; First Edition. 320 p.

REFERENCES

1. Breznikar, K. (2024) Soft Machine | Interview | New Album, ‘Other Doors’ [електронний ресурс], режим доступу: <https://www.psychedelictbabymag.com/2024/04/soft-machine-interview-new-album-other-doors.html>, дата звернення 10. 06. 2024.
2. Blackmore, Susan (2000). *The Meme Machine*. Oxford University Press. 288 p.
3. Brackett, D. (2016) *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. University of California Press.
4. Dawkins, Richard. (2016) *The Selfish Gene*: 40th Anniversary Edition (Oxford Landmark Science) 4th Edition. 544 p.
5. Doolittle, W. Ford (2020). Evolution: Two domains of life or three? *Current Biology*. 30 (4). P. 177–179.
6. Floridi, L. (1999) *Philosophy and Computing: An Introduction*. London/New York: Routledge.
7. Hegarty, P., Halliwell, M. (2011) *Beyond and Before: Progressive Rock since 1960s*. Bloomsbury Academic.
8. Holm-Hudson, K. (2013). *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge.
9. Jackson, M. (2014) *Nothing Short of Complete Liberation: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art*, London College of Communication University. Submitted as requirement for the degree of Doctor of Philosophy. 215 p.
10. Middleton, R. (1990) *Studying popular music*. Open University Press; Illustrated edition. 336 p.
11. Moore, A. (2001) *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (Ashgate Popular and Folk Music). Routledge; 2nd edition.
12. Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education* , 2019. 55(55):22–32
13. Temperley, D. (2018). *The Musical Language of Rock*. Oxford University Press.
14. Scaruffi, P. (2024) Soft Machine [електронний ресурс], режим доступу: <https://www.scaruffi.com/vol2/softmach.html>, дата звернення 10. 06. 2024
15. Soft Machine (2024) [електронний ресурс], режим доступу: <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/soft-machine>), дата звернення: 10. 06. 2024.
16. Steingress, G. (2002) What is Hybrid Music? An Epilogue. *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. № 9. Mьnster – Hamburg – London, p. 297–325.
17. Schuller, G. (1999) *Musings: The Musical Worlds Of Gunther Schuller*. Da Capo Press; First Edition. 320 p.

УДК 78.01/.03/.07+781.68/783

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-17>**Олена Іванівна Харченко**

ORCID: 0009-0008-5860-812X

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

ІСТОРИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ: ВІД ЛІТУРГІЧНИХ ВИТОКІВ ДО ДУХОВНОГО КОНЦЕРТУ

Мета статті – виявити історичні передумови та творчо-інституціональні чинники, показники сучасної хорової творчості, виявити її переважаючу релігійно-літургічну природу. **Методологічна основа** роботи визначена історико-стильовим та жанрово-типологічним підходами, передбачає виконавсько-текстологічний аналіз явищ хорової творчості. **Наукова новизна** статті обумовлена обґрунтуванням особливої духовно-символічної природи української хорової традиції, виявленням її головних жанрово-семантичних чинників. Виявляється, що провідна музична хорова символіка має перехідний жанрово-стильовий характер, віддзеркалює історичні взаємини між первинною релігійно-прагматичною та вторинною художньо-авторською сферами. Визначаються провідні жанрові тенденції розвитку хорової мовно-стилістичної сфери, як такі, що поєднують інтереси професійної та просвітницької творчої практики. **Висновки.** У цілому, вирішальним для музикознавчого розуміння феномена духовності стає вивчення взаємодії первинних і вторинних жанрових начал у музиці, як процесу, що має свої історичні, логічні й семантичні засади, передбачає власні мовно-стилістичні канони, що продовжують своє актуальне існування у сучасний період. При цьому головним постає питання про можливість переходу від одного історико-семантичного (парадигматичного) взірця втілення духовності в музиці до іншого. Духовність як особливий музичний феномен виявляє історично рухливу символічну природу; найбільший інтерес до символічних аспектів духовності й до духовності виникає в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя, відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) – терпить певну кризу; за цією кризою починається нове відродження, ініціативний прорив культури до нових цінностей, що не виключає, навіть припускає, й ремінісценцію попередніх.

Ключові слова: сучасна хорова практика, жанрово-семантичні пролегомени, літургійні витоки, духовність, духовний концерт, духовно-символічна природа хорового співу.

Kharchenko Olena Ivanivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Historical and genre-semantic prolegomena of modern choral practice: from liturgical origin to a spiritual concert

The purpose of the article is to identify the historical prerequisites and creative and institutional factors, indicators of modern choral creativity, which has a predominant religious and liturgical focus. The methodological basis of the work is determined by historical-stylistic and genre-typological approaches, it involves a performance-textological analysis of the phenomena of choral creativity. The scientific novelty of the article is due to the substantiation of the special spiritual and symbolic nature of the Ukrainian choral tradition, the identification of its main genre-semantic factors. It turns out that the leading musical choral symbolism has a transitional genre-stylistic character, reflects the historical relations between the primary religious-pragmatic and secondary artistic-author spheres. The leading genre trends in the development of the choral linguistic and stylistic sphere are defined as those that combine the interests of professional and educational creative practice. Conclusions. In general, the study of the interaction of primary and secondary genre principles in music, as a process that has its own historical, logical and semantic foundations, assumes its own linguistic and stylistic canons, which continue their actual existence in the modern period, is crucial for the musicological understanding of the phenomenon of spirituality. At the same time, the main question arises about the possibility of transition from one historical-semantic (paradigmatic) model of the embodiment of spirituality in music to another. Spirituality as a special musical phenomenon reveals a historically moving symbolic nature; the greatest interest in the symbolic aspects of spirituality and in spirituality arises in transitional eras, when the semantic content of human life, corresponding to it – the genre-stylistic content of music (art) – suffers a certain crisis. It is known that after this crisis, a new revival begins, an initiative breakthrough of culture towards new values, which does not exclude, even assumes, the reminiscence of the previous ones.

Key words: *modern choral practice, genre-semantic prolegomena, liturgical origins, spirituality, spiritual concert, spiritual-symbolic nature of choral singing.*

Актуальність теми статті зумовлена зверненням до проблеми духовності та явища символізації як споріднених між собою феноменів культурного буття людини, що визначають смисловий зміст та ціннісне призначення мистецтва, найбільше у його колективних формах. Саме історія культури

надає можливість простежити еволюцію людської духовності, зокрема, шляхів втілення духовного начала в художніх символах. Недарма С. Аверінцев надавав загального визначення історії культури як історії духовної символіки [1]. Відтак музикознавчі визначення духовності безпосередньо залежать від спостережень над структурними й змістовними специфічними ознаками музичної культури. Це завдання завжди є складним, оскільки музичній мові властиві особливі абстрагованість, автономність, а специфічна художня логіка є досить незалежною від логіки життєвих зв'язків. Водночас звукова інтонаційна природа музики робить її необхідним і постійним супутником у людських випробуваннях, а музика, як особливий спосіб комунікації, висловлення, пронизує всі сторони людської діяльності.

Зважаючи на те, що музична культура виявляється частиною загальної художньої культури, можна допустити, що саме та галузь художньої культури, яка пов'язана з музичною творчістю, є своєрідним концентрованим проявом духовної культури певного періоду.

Мета статті – виявити історичні передумови та творчо-інституціональні чинники, показники сучасної хорової творчості, її переважаючу релігійно-літургічну спрямованість.

Виклад основного змісту статті. У вирішенні основних питань існування музичної культури важливими виявляються два рівні: теоретичний, пов'язаний з висвітленням полемічних міркувань з приводу категорій культури, художньої й музичної зокрема, і з обговоренням специфічного характеру музики у контексті інших мистецтв; історичний, пов'язаний з проясненням реальних закономірностей у житті культури, її типології, також з обговоренням основних факторів її буття [3].

Поняття про самобутні національні музичні культури виростають на основі декількох критеріїв, серед яких: світоглядний, пов'язаний з вивченням музичної культури з погляду переважної ідеології, оцінок світу й місця в ньому людини; інституціональний, який звертає увагу на устояні функції музики в системі духовно-символічних відносин, з'ясовує, якими інститутами заохочується або, навпаки, обмежується місце музикантів у суспільстві,

місце музики в соціальній ієрархії в цілому і т. д.; жанровий (стильовий), пов'язаний з обговоренням провідних жанрів: традиційних або новаторських, первинних або вторинних, з виділенням пріоритетних жанрових начал, які визначають музичний тезаурус культури; комунікативно-семантичний, спрямований на вивчення творчих систем, що встановилися, музичної мови й шляхів її соціальної адаптації, внаслідок чого музичні засоби стають носіями конкретних смислів.

Н. Шахназарова пропонує обговорення різних типів національних культур не тільки з позиції їх синхронного існування, але й у плані історичної – горизонтальної – наступності, як взаємодію середньовічного і європейського типів досвіду. Ці два історичні типи професіоналізму Н. Шахназарова вважала проявом різних форм естетичного світогляду й естетичного відношення до дійсності, оскільки вони засновані на різному розумінні ролі особистості в художній творчості. Інакше кажучи, одним з критеріїв оцінки характеру культури Н. Шахназарова вважає спосіб здійснення естетичної ідеї, який пов'язаний з явищем авторства. Вона також підсилює увагу до вищих естетичних рівнів еволюції музичної культури, причому звертаючись до конкретного матеріалу, певних композиційних форм [12].

В музичній культурі можна відкрити систему специфікованих символів, інтонаційно та жанрово упредметнених значень, на основі якої формуються шляхи й способи духовної формотворчості в широкому розумінні цього слова, що містять у собі як універсальні, тобто незмінно властиві культурі, риси, так і специфічні, які важливі для окремого історичного періоду. Таким чином виникає можливість зіставлення двох головних історичних типів інтерпретації духовності в музиці. Їх важливість для музикознавчого розгляду полягає в тому, що в них, по-перше, відбилися фундаментальні жанрові основи музичної творчості, по-друге, позначилися ті потреби в духовності, які сьогодні переживають своє нове відродження й скеровують жанрові пошуки сучасних композиторів та виконавців у русло нового синтезу.

Історико-культурологічна обумовленість музикознавчих уявлень про духовність може бути пояснена як жанрова, якщо

розглядати жанрову побудову музики як багаторівневу. Головні жанрові сфери музики виникають як історичні системи жанрів. Перша з них, історично більш рання, пов'язана з перевагою прагматичної спрямованості, з повновладдям первинних жанрів, перевагою традиції анонімності, з униканням індивідуально-особистісних позицій, з підпорядкуванням загальним стильовим канонам, з принципом повторів-переносів прийомів і текстів, з пріоритетом ідеї тотожності. Інша, яка остаточно затверджується в післяренесансний період і, загалом, означає виникнення чистої абсолютної музики, має такі риси, як художня автономія й воля, що передбачає визначальну роль авторської особистості; затвердження меж твору як унікального, уникання стильових збігів і прагнення до новацій, до стильових відкриттів; як тенденція подолання відомого, розширення художньої свідомості [2].

Естетичними темами або духовними темами двох основних музично-жанрових систем є тема сакралізації людського буття як безпосереднього прилучення людини до найвищих позитивних цінностей – з відомим відходом від особистих інтересів (для першого, первинно-храмового жанрового середовища музики); тема самопізнання – поглиблення в особистісну свідомість з усіма її неповторними психологічними особливостями й драматичними моментами самоздійснення особистості, яка може трансформуватися у своєрідний мікрокосмічний сюжет; зусилля інтимного зосередження свідомості розкриваються як драматичні, людина може випробувати духовний підйом, але як емоційно-суб'єктивний, з несталими наслідками його сприйняття навколишніми.

У перехідні кризові часи культурної історії першорядного значення набувають діалогічні контекстуальні функції музичних жанрів і стилів. Ці функції створюють певні жанрово-стильові парадигми музичної творчості. Привертає увагу й той факт, що музикознавчі спостереження над перехідністю виникли при звертанні до границі XVII–XVIII століть. Діалог релігійного й мирського, який на цьому рубежі може обертатися діалогом національного та інонаціонального, загальноєвропейського, розгортається як діалог про можливості духовних жанрів у музиці [2].

На границі XIX–XX століть такий перехідний характер музичної творчості повторюється й підсилюється, а на межі XX та XXI стає винятково яскравим та набуває нових стильових рис, зумовлених вже розвитком метамодерністичної свідомості та оновленим значенням аматорських художніх форм [8]. Вже з середини XIX століття у вітчизняній музиці, у першу чергу, у хоровій, окреслюються дві рівнозначні жанрові тенденції. Перша з них пов'язана з розвитком традиційного служебного співу, зі збереженням високого професійного авторитету літургічної музики, зі збереженням і ростом інтересу до культової хорової музики як найбільш давньої та тривалої традиції національного мистецтва. Друга тенденція означає нові уявлення про можливості хорової музики – вже за межами культової практики та у зв'язку з усім досвідом світської композиторської творчості, виявляє нове відношення до жанрово-семантичних можливостей хорової музики, починає вимагати окремої форми, автономних композиційних рішень та специфікованого виконавського досвіду, особливої виконавської практики.

Не випадково цей діалог жанрових тенденцій найбільш помітно позначається в сфері хорової творчості: адже вона створює стильовий фундамент традиційної вокально-хорової музики, вітчизняної музичної культури в цілому. Тому впродовж XX століття, з особливим посиленням цієї тенденції музичної культури саме до кінця століття, хорові жанри зберігають свою головну історичну місію зближення сакрального і мірського аспектів духовності. Очевидно, що сьогодні, на новій межі століть, спостерігається нова криза культури, яка мобілізує, актуалізує усі фундаментальні властивості музики.

В сфері світської хорової музики постійно йде пошук тих засобів і прийомів, які дозволяють їй стати повноправним заступником усього семантичного багатства культових хорових жанрів. У першу чергу, світська традиція хорової музики, формуючись, претендує на такі ж височину й глибину, узагальненість і священність смислів, які властиві церковному мистецтву. Інакше кажучи, вона намагається перенести літургічну ідею в іншу галузь музичної культури, де їй можливо буде дати нове тлумачення, не обмежене ритуальними діями й атрибутами.

Якщо церковна хорова музика спрямована до пошуків індивідуалізованих стильових авторських форм, то світська хорова музика виявляє тенденцію до універсальних жанрових канонів, до такого ступеня уesuпільнення ідеї художнього опусу, що авторська індивідуальність розчиняється у непереборному авторитеті жанру. Таким авторитетом для вітчизняних композиторів, художників, письменників, мислителів є літургичний молитовний досвід у різних його аспектах, адже релігійне етичне відношення спирається на альтруїстичну мораль і на соборність, тому претендує на те, щоб стати головною смисловою доміантою вітчизняної хорової музики на межі століть. Для розвитку феномена духовності в контексті світської традиції особливо важливими уявляються *три принципи*: великої форми як ідея універсальної композиції, що поєднує в собі найбільш істотні сторони досвіду церковного й світського формоутворення; синтезу різних шляхів втілення духовних проблем людини в музиці, який розкривається, у першу чергу, як принцип тематичного жанрово-стилістичного синтезу, має на увазі також зближення (зрощення) гомофонно-гармонійного й поліфонічного письма; вибору словесного тексту як не тільки програмної передумови музичного змісту, але і як опорного конструктивно-драматургічного начала, що підлягає процесу музичного інтонування, пояснюючи його логіку.

Саме тому в українській музиці кінця ХХ століття широко поширюються стильові прообрази й стилістичні знаки тих хороших жанрів, які, з одного боку, виникли як перехідні, з особливою метою зв'язати, привести до взаєморозуміння протилежні по характеру історичні епохи, з іншого боку – стали важливими носіями національних ознак музичного стилю й тому здатними впроваджувати ідею духовності до контексту національної свідомості, створювати власний музично-стильовий контент.

Яскравим прикладом перехідних хороших жанрів, досвід яких зберігає актуальність для сучасної хорової творчості, є кант і духовний концерт, зокрема партесний різновид останнього. Кант історично склався як жанр-посередник не в одному, а в багатьох напрямках: між релігійно-співочим і народно-пісенним мисте-

цтвом; народно-побутовою (пізніше – аматорською) і професійною музикою; між обцинно-традиційним і оригінально-авторським підходами; між середньовічним типом музичного мислення й загальноєвропейським; між вокальним і інструментальним інтонаційно-жанровими шарами музики; між різними етно-національними напрямками вітчизняної традиції. Кант і партесний концерт вирішують спільне стильове завдання засвоєння європейських гармонійних правил, і, у той же час, збереження властивостей національного мелосу. Інакше кажучи, кант і партесний концерт являють собою дві жанрові форми одного стильового процесу. У силу того, що в канті мелодично розвинені верхні голоси (у чому, можливо, відбилися й традиції народного багатоголосся), у той час, як у партесному концерті провідним залишається тенор (у дусі церковної традиції *cantus firmus*), кант інтонаційно більш яскравий і рухливий. Саме ця відмінність дозволяє говорити про те, що кант більшою мірою вплинув на тип мелодики в класичному духовному концерті.

Партесний концерт був повністю обумовлений професійною творчістю; кант – напівусний, напівпрофесійний жанр, зв'язаний, з одного боку, з релігійно-співочою традицією, а з іншого – з народно-пісенним мистецтвом. На нашу думку, цю подвійність кант привносить і в партесний концерт. Запозичаючи мелодику кантів, його інтонаційні особливості (сплав знаменної мелодики й народної пісні, інтонацій інструментальної музики, наприклад, віватних кантів, деякі танцювально-моторні звороти), партесний концерт виявляється на межі церковного й світського мистецтва.

Для партесного концерту кант має фактурно-стилістичне й образне значення; за допомогою його впливу відбувається семантичне відновлення сфери хорового концерту та зростання у ньому нової образної сфери.

Посередництво канта між народно-побутовою і професійною традиціями яскраво прослідковується в вертепі (українському ляльковому театрі, який виникає наприкінці XVII століття). Два культурологічних начала – церковне й світське – активно взаємодіють у двох, на перший погляд протилежних, частинах вертепного театру: перша частина – закінчена п'єса, яка заснована

на біблійній легенді; друга частина – своєрідна народна комедія з усіма її закономірностями (відбором типових побутових сцен з підкреслено-спрощеною народною мовою, жартами й анекдотами) [5; 11].

Кант виступає в ролі посередника й між традиційним та авторським. Саме в практиці цього жанру стає типовим перенос готових мелодійних моделей від одного тексту до іншого. Кант зберіг традицію запозичення й переносу мелодій, яка обертається практикою цитування в професійній творчості Нового часу. Також кант виступає і як посередник між різними інтонаційно-жанровими шарами музики – вокальним і інструментальним. Особливо виразно це проявляється в стилістиці панегричного канта. Авторизація канта, придбання ним вторинних жанрових ознак виникає на шляху його включення до системи іншого, великого жанру: партесного концерту, духовного концерту, літургії (до жанрової полісистеми), тому кант пояснюється найбільше тим контекстом, до якого він входить. Саме при включенні канта до іншої жанрової системи виникає своєрідна канонізація його мови, він перетворюється на «постійний епітет» (термін Н. Герасимової-Персидської) [7].

За спостереженням Н. Герасимової-Персидської, саме в партесному співі музика вперше відверто виступає як інтерпретатор тексту [6]. Це двосторонній процес: з одного боку, музичний елемент поглиблює зміст тексту, а з іншого – слово закріплює за певними інтонаційними оборотами деякі значення, завдяки постійним зв'язкам з ними. На перший план виступає не стільки ілюстративність музики, скільки передача емоційного фарбування слова. Центр притягання переноситься на емоційну наповненість слова, воно виступає як знак певної емоції. Оскільки емоційний підтекст може бути загальним для різних слів, остільки музика виявляє здатність передавати неявні смислові відносини між словами; завдяки цьому саме інтонаційно-музичні відносини визначають емоційно-образні сфери тексту. Новий тип музики прагне до загостреного вираження полярних почуттів; саме так він визначає внутрішньо-жанрові розподіли на концерти святкові (урочисті) і жалісні (зворушливі, скорботні).

Дана внутрішньо-жанрова поляризація музичної семантики, по-перше, здійснюється партесним концертом, щоб далі бути сприйнятої духовним концертом катерининської доби; по-друге, вона пов'язана зі значенневою (стилістичною) формульністю таких різновидів канта, як панегіричний, віватний та ліричний.

В українській музиці кінця ХІХ – початку ХХ століття кант також досить яскраво виражає функції духовної традиції. Кант ніколи не віддалявся від культового співу в такій мірі, щоб втратити головне джерело своєї семантики. Саме в класичний період української музики кант прагне до жанрової чистоти й самоствердження як духовний жанр, продовжуючи існувати в українській музиці як стильова й тематична модель, таким чином стаючи невід'ємною частиною національної духовної семантики. Спільність національного й духовного в жанровій природі й стилі канта, а також те, що кант був і залишається прикладом найбільш довготривалої еволюції жанру зі збереженням його важливих семантичних рис, привертає увагу до нього українських композиторів у період формування нової національної школи. Дана обставина дозволяє зрозуміти й те, чому інтереси до національного й до духовного в українській музиці завжди сполучаються.

Так, М. Леонтович звертається до традиційних літургічних жанрів; у жанрах духовної музики працюють К. Стеценко, О. Кошиць, М. Вербицький; у творчій спадщині М. Лисенко – основоположника професійної композиторської школи ХІХ – ХХ століття, – є такі твори, як обробки кантів і стародавніх псалмів, а також два духовні твори: хоровий концерт «Куди піду від Імені Твого, Господи» і Херувимська. Таким чином, кантовість в українській музиці можна представити як особливий спосіб проголошення музичного матеріалу, спосіб висловлення, який надає національного характеру семантичним складовим музики.

Історія партесного співу також пов'язана з переходом від однієї системи музичного мислення, яка тривалий час уявлялась єдиною й нерушимою, до іншої, яка не викликала одноставного схвалення, навіть навпаки, вважалася чужою католицькою традицією. В долі партесного співу відбилася подвійність світогляду перехідної доби: цю подвійність визначають постійний

діалог свого-чужого як вітчизняного й західноєвропейського, релігійного й світського, вокального акапельного, збереженого загальною формою партесів, і інструментального, що проникає у цей спів у вигляді окремих музичних формул, засобів організації вертикалі й фактурного розвитку. З погляду перехідних ознак, жанрова природа партесного співу майже збігається з природою канта. Тому не випадково стилістичні прийоми канта й партесів з однаковим успіхом застосовуються в концертній формі церковного співу. Незважаючи на те, що партесний концерт виникає як позаслужбений жанр, а його мова – як недостатньо канонічна для церковної музики – може викликати бурхливі протести (приклади яких наведені в музикознавчій літературі), духовне призначення цього історичного різновиду концерту не викликає сумнівів. Тому й у назві концерту відсутнє слово духовний. Це найменування стане головним жанровим визначенням у більш пізній формі концерту, що утворюється в другій половині XVIII століття й сягає високого художнього рівня, вже як авторська композиція, у творчості Д.Бортнянського й А. Веделя.

На жаль, досить розгорнуте і аргументоване порівняння партесного та духовного концертів, які являють собою настільки історично розведені форми одного концертного жанру, що здаються окремими самостійними жанрами, ще не стало спеціальною темою музикознавчого дослідження. Партесний концерт як перехідний жанр відповідає завданню переходу від однієї системи музичної мови (середньовічної), яка не має яскраво виражених іманентних стильових розмежувань, до іншої, яка до таких розмежувань скерована. Для партесного співу внутрішньо-композиційна стилістична різноманітність ще не відкрилася. Він залишається переважно анонімним, а всі причетні до цього типу співу тексти не тільки родинними, але майже тотожними в стильовому й драматургічному відношеннях; таким чином, партесний концерт зберігає важливу умову естетики тотожності.

Стилістична й стильова уніфікованість жанру веде до того, що він звертається як до головної семантичної антитези до протиставлення гучного 12-тиголосного tutti і прозорого, більш повільного (звичайно в тридольному розмірі) триголосся, яке

наближається до кантового. Вже з погляду хорової гучнісної динаміки виникає контраст, який рівняється контрасту вселюдського та інтимно-особистісного. У літургічному співі такі моменти полегшення фактури передавали стан міркування й розчулення [10].

Усі прийоми партесного співу виникали залежно від поетичного тексту. Тому музична побудова відрізнялася, з одного боку строфічністю, що встоялась, з іншого боку – відкритістю, наскрізним розвитком (до того ж вона залишалась одночастинною). Такою же відкритою завжди залишалась природа партесного концерту взагалі: тому що в ньому відбувалось змагання двох історичних музичних поетик [9].

Духовний катерининський концерт вже повністю обумовлений контекстом світської музичної практики; це не позбавляє його перехідності, діалогічності, але визначає зовсім інший характер останньої. По-перше, форма духовного концерту керується вже автономно-музичною логікою. Їй властиві не тільки циклічність, але й особлива композиційна структура кожної з частин, що втілюють розвинені західноєвропейські форми, від двочастинної до фугової. По-друге, цей історичний різновид концерту спирається на гармонійне чотириголосся з мелодійною функцією верхніх голосів. До речі, саме ці голоси насичуються оперними інтонаціями, нагадують тематизм італійських арій, тобто виявляють емоційну експресію, ніяк не призначену для мови церковного жанру. По-третє, внутрішньо-композиційною особливістю катерининського концерту стає стилістичний контраст або стилістична багатоскладовість. Вона пояснюється тим, що у цій жанровій формі триває діалог національного і європейського як, у першу чергу, духовного й мирського. Але цей діалог стає повністю міжавторським. Звідси виникає здатність жанру до зіставлень різних жанрово-стилістичних типів музичного висловлення, своєрідна енциклопедичність, яка передбачає ускладненість лексики класичних симфонічних творів, а ширше – веде до того явища поліжанровості й полістилістики, яке ХХ століття вважає своїм власним відкриттям. Саме з погляду авторської поетики найбільш самобутніми й, на той

же час, найбільш відмінними, є постаті Д. Бортнянського та А. Веделя. Одним з критеріїв їх відмінності стає відношення названих композиторів до стилістики канта. Цікаво, що кант зберігається як жанр-посередник і в бутті духовного концерту, але для Д. Бортнянського він важливий своєю формульною стороною, тобто риторичними функціями; тому Д. Бортнянський і застосовує його як одну з важливих жанрових емблем, до того ж звертається й до лірико-філософського, і до віватного, панегіричного різновидів канта [9].

Прагнення до класицистської врівноваженої стильової манери в музиці Д. Бортнянського поєднується з ліричною експресією головних інтонаційних ходів. Але лірика Д. Бортнянського не індивідуалізована; напруга мелодійного розвитку в його концертах завжди підкоряється фактурно-гармонійної вертикалі. Д. Бортнянський схиляється до помірно-канонічного використання всіх відомих йому музичних жанрово-стильових зворотів: від інструментальних, які нагадують стилістику кадансу в клавірних сонатах Моцарта, до народнопісенних, які часом зливаються з кантовими. Концерти Д. Бортнянського деякою мірою обумовлені його офіційним професійним положенням керівника столичної російської капели. Інтерпретація жанру духовного концерту, а тому й самої духовної теми, у творчості А. Веделя стає лірико-драматичною, у явній залежності від власної долі композитора. Стилістика канта в концертах А. Веделя не відділена від можливих інших жанрових прототипів мелосу й фактури. Навпаки, кантовість стає інтегруючим наскрізним стилеутворюючим фактором композиції, у першу чергу, визначаючи широту й фігураційно-орнаментальний характер мелодійного розвитку. Завдяки канту в музику А. Веделя приходять риси інших жанрів – знаменного співу, народних дум, народної пісні (насамперед – міський), пісень-романсів. Тому кант стає для А. Веделя головним засобом моностилістичної організації, який виявляється не тільки в межах одного твору, але й у межах усієї творчості А. Веделя [4].

Стихія концертності, саме як хорової духовної, причетної до сакрального, у творчості А. Веделя трансформується у бік пере-

осмислювання особистого начала в загальній семантиці й конкретній музичній мові даного жанру. З одного боку, А. Ведель відкриває несподівану волю тлумачення теми духовного жанру, звертаючи її до драматизму особистісної долі (у цьому, як і у всій творчості, він явно виступає спадкоємцем М. Березовського); з іншого боку, він відкриває ту тенденцію сакралізованої лірики, яка стане важливою тенденцією стильового розвитку української композиторської школи на сучасному етапі.

Наукова новизна статті обумовлена обґрунтуванням особливої духовно-символічної природи української хорової традиції, виявленням її головних жанрово-семантичних чинників. Виявляється, що провідна музична хорова символіка має перехідний жанрово-стильовий характер, віддзеркалює історичні взаємини між первинною релігійно-прагматичною та вторинною художньо-авторською сферами. Визначаються провідні жанрові тенденції розвитку хорової мовно-стилістичної сфери, як такі, що поєднують інтереси професійної та позапрофесійної, просвітницької творчої практики.

Висновки. У цілому, вирішальним для музикознавчого розуміння феномена духовності стає вивчення взаємодії первинних і вторинних жанрових начал у музиці, як процесу, що має свої історичні, логічні й семантичні засади, передбачає власні мовно-стилістичні канони, котрі продовжують своє актуальне існування у сучасний період. При цьому головним постає питання про можливість переходу від одного історико-семантичного (парадигматичного) взірця втілення духовності в музиці до іншого.

Духовність як особливий музичний феномен виявляє історично рухливу символічну природу; найбільший інтерес до символічних аспектів духовності й до духовності виникає в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя, відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) – терпить певну кризу. Відома логіка історичного процесу дозволяє сподіватися, що за цією кризою починається нове відродження, ініціативний прорив культури до нових цінностей, що не виключає, навіть припускає й ремінісценцію попередніх.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С. С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 214–244.
2. Александрова Н. Литургическая музыка как жанрово-стилевой феномен в творчестве отечественных композиторов конца XX – начала XXI столетия. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2008. 192 с.
3. Анипко Е. Обиходное и авторское в традиции Одесской храмовой музыки (на материале певческой практики Свято-Успенского Одесского кафедрального собора). Дипломная работа. Одесса, 1995. 111 с.
4. Боровик М. Про впливи народної пісні на мелодіку А.Веделя // Укр. музикознавство. Вип. 6. К., 1971. С. 137–152.
5. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVII в. Вып. XXI. М., 1987. С. 72–112.
6. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983.
7. Герасимова-Персидская Н. Постоянные эпитеты в хоровом творчестве конца ХУП – первой половины ХУШ вв. // Русская хоровая музыка XVI–XVIII вв. М., 1986. С. 136–152.
8. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка VII века. Встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
9. Герасимова-Персидская Н. Жанр канона в богослужебном пении XVII – XVIII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 237–252.
10. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К.: Музична Україна, 1978. 182 с.
11. Історія української музики: В 6 т. АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського. Редколегія: М.Гордійчук та ін. Т. 2. К.: Наукова думка, 1989.
12. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. М., 1983. 153 с.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (1999). Towards Clarification of the Meaning of the Inscription above the Conch of the Central Apse of St. Sophia of Kyiv // S. S. Averintsev. Sophia – Logos. Dictionary. K.: Spirit and Letter. P. 214–244 [In Russian].
2. Aleksandrova, N. (2008). Liturgical Music as a Genre-Stylistic Phenomenon in the Works of Russian Composers of the Late 20th – Early 21st Century. Diss. ... Cand. of Arts; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa, 2008 [In Russian].
3. Anipko, E. (1995). Everyday and Author's Music in the Tradition of Odessa Church Music (Based on the Singing Practice of the Holy Dormition Odessa Cathedral). Diploma Thesis. Odessa [In Russian].

4. Borovyk, M. (1971). About the influence of folk song on the melody of A. Vedel // *Ukr. musicology*. Vol. 6. K. P. 137–152 [In Ukrainian].
5. Vladyshevskaya, T. (1987). Partesny choral concert in the Baroque era // *Traditions of Russian musical culture of the 17th century*. Issue XXI. Moscow. P. 72–112 [In Russian].
6. Gerasimova-Persidskaya, N. (1983). Partesny concert in the history of musical culture. Moscow: Muzyka [In Russian].
7. Gerasimova-Persidskaya, N. (1986). Permanent epithets in choral creativity of the end of the 17th – first half of the 18th centuries // *Russian choral music of the 16th – 18th centuries*. Moscow. P. 136–152 [In Russian].
8. Gerasimova-Persidskaya, N. (1994). Russian music of the 7th century. Meeting of two eras. Moscow: Muzyka [In Russian].
9. Gerasimova-Persidskaya, N. (2003). The canon genre in liturgical singing of the 17th – 18th centuries. // *Byzantium and Eastern Europe. Liturgical and musical connections. Hymnology*. Issue 4. Moscow: Progress-Tradition. P. 237–252 [In Russian].
10. Gerasimova-Persidska, N. (1978). Choral concert in Ukraine in the XVII-XVIII centuries. K.: Musical Ukraine [In Ukrainian].
11. History of Ukrainian music: In the 6th volume. (1989). Of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of Art History, Folklore and Ethnography named after M. Rylskyi. Editorial board: M. Gordiychuk and others. T. 2. K.: Naukova dumka [In Ukrainian].
12. Shakhnazarova, N. (1983). Music of the East and Music of the West. Moscow [In Russian].

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-18>**Сюй Няньцзя**

ORCID: 0009-0009-7772-3905

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

ЦИКЛІЧНА ЛОГІКА СЮЇТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ТА ЇЇ ІСТОРИЧНІ ЖАНРОВІ ПРЕЦЕДЕНТИ

Мета даної статті – виявити історичні стильові чинники еволюції сюїтності як базового циклічного феномена у сфері інструментальної музики, охарактеризувати основні жанрові модифікації сюїтної циклічності у камерно-інструментальній творчості. Необхідним є також обґрунтування стильових та стилістичних передумов, за якими циклічні риси виявляються у стосунках музичного тексту з часом в його композиційній та історичній формах, також у просторових показниках жанрового змісту, у співвідношеннях музично-мовних констант. **Методологія** роботи полягає в опорі на жанрово-семантичний та історико-стильовий підходи у їх методичній єдності та взаємній теоретичній обґрунтованості. **Наукова новизна** статті виявляється в розширенні жанрово-семантичного підходу до явища сюїтності, котре набуває наскрізного значення та постійної еволюції у контексті музично-історичного процесу, зокрема у поєднанні критеріїв сюїтності та циклічності й вивченні їх взаємозалежності. Відкривається стильова підоснова розвитку не лише сюїтної композиції, а й логіки циклоутворенні, розкривається збиральна художньо-образна та конструктивна місія сюїтного жанру у сукупності його провідних історичних моделей (жанрово-композиційних прецедентів), доводиться універсальна системна логіка циклічності як провідного музично-композиційного принципу, часопросторового художнього чинника. **Висновки.** Матеріал даної статті дозволяє засвідчувати, що логіка сюїтного формотворення відображує провідні історичні потреби автономного музичного мислення, а жанр інструментальної сюїти володіє особливою художньою предметністю, котра привертає до нього увагу від доби бароко до сьогоденні. Сюїтна композиція придбає різні жанрові модифікації, водночас має яскраво виражену прецедентність, тобто тенденцію повертатися до минулого досвіду, до попередньо визначених конструктивних та семантичних настанов. Таким чином вона накопичує принципи циклізації та затверджує специфічну циклічну природу музичної форми та музичного змісту у їх неодмінній єдності.

Ключові слова: інструментальна сюїта, сюїтність, новосюїтна композиція, дифузійна сюїтна модель, циклічна логіка, циклічність, циклоутворення, жанрові прецеденти, концептуальна циклічна форма, часова циклічність.

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

Cyclic logic of suite composition and its historical genre precedents

The purpose of this article is to reveal the historical stylistic factors of the evolution of suiteiteness as a basic cyclical phenomenon in the field of instrumental music, to characterize the main genre modifications of suiteiteness in chamber-instrumental creativity. It is also necessary to justify the stylistic and stylistic prerequisites, according to which cyclic features are revealed in the relationship of the musical text with time in its compositional and historical forms, as well as in the spatial indicators of the genre content, in the relationships of musical and linguistic constants. **The methodology** of the work consists in relying on genre-semantic and historically stylistic approaches in their methodological unity and mutual theoretical validity. **The scientific novelty** of the article is manifested in the expansion of the genre-semantic approach to the phenomenon of suiteiteness, which acquires a cross-cutting meaning and constant evolution in the context of the musical-historical process, in particular, in the combination of the criteria of suiteiteness and cyclicity and the study of their interdependence. The stylistic underpinnings of the development of not only suite composition, but also the logic of cycle formation are revealed, the collective artistic and constructive mission of the suite genre is revealed in the aggregate of its leading historical models (genre-compositional precedents), the universal systemic logic of cyclicity as a leading musical-compositional principle, spatio-temporal artistic factor. **Conclusions.** The material of this article allows us to testify that the logic of suite formation reflects the leading historical needs of autonomous musical thinking, and the instrumental suite genre has a special artistic objectivity that attracts attention to it from the Baroque era to the present day. A suite composition will acquire various genre modifications, at the same time it has a pronounced precedent, that is, a tendency to return to past experience, to predetermined constructive and semantic guidelines. In this way, it accumulates the principles of cyclization and affirms the specific cyclical nature of musical form and musical content in their essential unity.

Key words: instrumental suite, suiteiteness, new suite composition, diffusion suite model, cyclic logic, cyclicity, cycle formation, genre precedents, conceptual cyclic form, temporal cyclicity.

Актуальність теми та провідних позицій даної статті обумовлюється зростаючою значущістю принципів сюїтності в інструментальній творчості, зокрема у фортепіанній музиці. Впродовж двох останніх століть, від періоду романтизму до доби

експресіонізму та неокласицизму, роль сюїтності як структурно-композиційного та жанрово-семантичного принципу розповсюджується з клавірної галузі на усі напрями оркестрово-інструментальної музики, тобто розширює масштаби, виходить за межі камерної творчості, набуває жанрового різноманіття. Розпочинаючись з традиційної прикладної первинно-жанрової схеми, сюїтна композиція доростає до різних форм жанрової та авторської програмності, набуває композиційно-стилістичної множинності та стильової складності. Але постійним і наскрізним для усіх історичних версій сюїтності залишається *циклічний спосіб побудови композиції* у цілому. Можна зазначити, що циклічність в інструментальній музиці специфікується саме на основі сюїтної структури, котра, таким чином, виявляється вихідним типом камерно-інструментального циклу.

На жаль, явище циклічності як основоположне для сюїтного мислення та переважаюче у різноманітних інструментальних формах ще не набуло спеціального теоретичного вивчення, хоча в багатьох музикознавчих працях зустрічається думка про призначення циклічності як парадигми музичного формотворення, що проявляється на різних логічних рівнях музичної композиції, віддзеркалюється у функціях музичного тексту, також переломлюється в образних чинниках музичної семантики, навіть проявляється в організаційно-діяльнісній стороні музичнотворчого процесу [1–2; 3; 4; 5; 7; 8; 10; 11].

Мета даної статті – виявити історичні стильові чинники еволюції сюїтності як базового циклічного феномена у сфері інструментальної музики, охарактеризувати основні жанрові модифікації сюїтної циклічності у камерно-інструментальній творчості. Необхідним є також обґрунтування стильових та стилістичних передумов, за якими циклічні риси виявляються у стосунках музичного тексту з часом в його композиційній та історичній формах, також у просторових показниках жанрового змісту, у співвідношеннях музично-мовних констант.

Виклад основного матеріалу статті. Циклічність виникає як іманентна властивість музичної мови та логіки музичної композиції. В циклічну взаємодію вступають певні «музич-

но-логічні прототипи», тобто вона організується на рівні форми тому, що виникає у контенті музичного тематизму, семантичними складовими якого є мовлення, моторика та ігрові відношення, що надають епічні, драматичні та ліричні наголоси музично-семантичним конфігураціям [8]. У дослідженні Ма Сінсін явище циклічності розглядається у проекції до фортепіанно-виконавської форми з її стилістичними векторами; за її спостереженням, циклічні параметри музичного тексту є необхідною композиційною та стильовою умовою виконавської творчості, передбачають взаємодію специфічних музичних стилістичних комплексів або груп структурно-семантичних прийомів [7]. З точки зору накопичення жанрових семантичних ознак, безсумнівним розквітом циклічного формотворення відзначена музична творчість доби романтизму, котру (особливо у пізній період) відрізняє специфічна програмна естетична установка, а також зародження тенденції ретроспективизму, зокрема як необарокової, що повертає до образів сюїти XVII – першої половини XVIII століття.

Вже у ренесансно-барокову добу інструментальна сюїта виявилась чутливою до взаємодії з іншими типами циклів, у тому числі програмними вокальними та інструментальними концертно-сонатними. При відносній волі й рівноправності частин сюїти в її основі закладається форма, що володіє глибокою внутрішньою єдністю, котра передається семантичній єдності жанру. Ця єдність з боку образного змісту претендує на відбиття різноманітних типів руху, серед яких первинним постає зовнішній моторний пластичний рух – як рух у часі, втім не умовно-фізичний, а художньо-образно перетворений, наділений новими психологічними якостями. Водночас специфікою сюїтної циклічності можна вважати особливу «анфіладну» логіку розгорнення багаточастинної композиції, у якій фактор часу поступається просторовому. Сутність сюїтної драматургії полягає не у не виявленні причинного зв'язку явищ, як у сонатному циклі, а в узгодженні різних музично-текстових компонентів та приведенні їх до циклічної рівноваги. Барокова та ранньо-класицистична сюїта знайшла розвиток у різних національних школах,

що привело до розширення кола прикладних жанрів, тематизм котрих був включений до циклу – не лише танцювальних, а й нових концертних, загального музично-моторного змісту, п'єс.

Система загальностильових типологічних ознак композиційно-жанрової моделі старовинної сюїти, системність внутрішньої організації особливого типу барокової сюїти, що склалась у період творчості Й. Баха, є вихідним критерієм у підході до розгляду циклічної традиції камерної інструментальної творчості у фортепіанних композиціях першої третини ХХ століття, котрі розвивають деякі стильові ретроспективні риси. Так, для французьких композиторів імпресіоністичного напрямку провідного значення набуває завдання відтворення національної традиції, різноманітного поетизованого відбиття світу в музично-мовній формі, що набуває нових естетичних параметрів [6]. Переосмислення старовинних жанрів у сюїтах імпресіоністів пов'язане з розширенням фактурно-гармонічного середовища, внутрішнім темброво-сенсуалістичним збагненням образу, що відбувається з опорою на оновлену авторську програмність, тобто з перевагою оригінальної авторської ідеї. Так, «Гробниця Куперена» М. Равеля присвячена не стільки великому клавесиністу, скільки стильовій своєрідності французького клавірного мистецтва ХVIII століття, його специфічним хроноартикуляційним настановам. І для наступного покоління французьких майстрів клавесинна сюїта залишається важливим жанрово-стильовим і стилістичним прецедентом, в опорі на який вибудовуються інструментальні цикли у Ф. Пуленка, Ж. Оріка, А. Онегера.

Важливим етапом еволюції та реконструкції циклоутворюючих принципів сюїти – логіки циклізації, у цілому, постає початок ХХ століття. Для А. Шенберга, представника експресіоністського напрямку, жанрова модель сюїти стає, насамперед, взірцем раціональної логіки, нормативних фактурних прийомів організації музичного матеріалу. Інший тип циклізації та вибір музичного матеріалу здійснюють прихильники неокласицизму, у творах котрих традиції барокової сюїти виражені не настільки помітно, часто відсутні інструментальні й танцювальні жанрові елементи, а багаточастинна структура являє собою гібридиза-

цію рис, характерних для різних циклічних жанрових структур (клавірних, ансамблевих, оркестрових). Такими є неокласичні фортепіанні сюїти А. Казелли, Д. Маліпєро, І. Стравінського. У цілому, неокласицизм як стильовий напрям у галузі фортепіанної музики засвоює й розвиває не танцювально-жанрову модель інструментальної сюїти, а *нову дифузійну сюїтну побудову*, котра включається у різні жанрові контексти, навіть оперні та симфонічні. Майже обов'язковою частиною такої нової, умовно названої неокласичною, сюїти є прелюдія, котра відкриває сюїти А. Шенберга, К. Дебюссі, М. Равеля, Ж. Оріка. З нових найменувань та жанрових внутрішніх позицій виокремлюється токато, що досить часто входить до структури новосюїтного циклу. Токато виконує роль фіналу в сюїтах Дебюссі й Равеля; вона є вступною частиною в сюїті оп. 10 Д. Енеску.

Заключні частини сюїтних циклів мають особливі функції, оскільки вони знаменують підсумкові завдання темпоритмічного розвитку на рівні циклічної композиції. Як правило, ці п'єси є найбільш швидкими частинами, що робить композицію сюїти спрямованою до фінальної темпоральної кульмінації. У цілому, переосмислення циклу сюїти у першій третині ХХ ст. стає однією з домінуючих формоутворюючих концепцій новосюїтної багаточастинної форми. У новітніх композиціях відбиті тенденції взаємодії різних типів циклізації, а програмність постає однією з найбільш сталих та авторські вагомих стильових рис. У річищі новітньої сюїтності програмні авторські стильові принципи та умовні неокласичні способи сюїтного письма утворюють єдине русло циклізації.

Одна з характерних програмних моделей циклу, у якому програма й сюїтний принцип набувають нової структурно-сислової єдності – модель музичного каталогу, що у ХХ столітті звичайно пов'язується з творами, у заголовку яких вона безпосередньо заявлена. Це камерно-вокальні цикли «Каталог сільськогосподарських машин» (1919) оп. 56 і «Каталог квітів» (1920) оп. 60 Д. Мійо, фортепіанний «Каталог птахів» (1958) Мессіана. Звертання до «каталогу» і «науково-художній» аспект циклу Мессіана пояснюється орнітологічною діяльністю композитора,

котрий надихався «космічними» пантеїстичними картинами світу в «Екзотичних птахах» і «Пробудженні птахів» [3; 6].

До моменту появи «вокальних каталогів» Д. Мійо в галузі інструментальної музики вже були створені цикли й сюїти А. Казелли, Д. Маліп'єро, О. Респігі, І. Стравінського й інших авторів, у заголовках котрих не було винесене поняття каталогу, але котрі мали каталогоподібну програму або жанрову структуру. Якщо враховувати, що, як і в епоху бароко, дотепність і експеримент стає одним з мотивів творчості композиторів ХХ століття, то цілком можна припустити, що в задумі «Каталогів» містився мотив прямого переліку – опису можливої музично-образної предметності, привертання уваги до речового світу – світу штучних культурних речей, артефактів. Цей мотив багато в чому перегукувався зі своєрідної, іронічно забарвленою фіксацією авторського відношення до специфічної проблематики музичного мовлення.

Еволюційні риси сюїтного циклу у ХХ столітті відображують переродження тональної системи, розхитування основ музичної форми, множинність нестійких стилів і емансипацію індивідуальних авторських манер. У цьому контексті циклічність як компонент програмного задуму здатна поставати музично-образною моделлю світу або музичної культури, що відзначена комунікативною складністю та образним різноманіттям, втім узгодженим на основі магістральної ідеї циклу.

Перерахування однорідних типізованих образів у програмі – характерна риса програмних циклів ХХ століття, яку можна розглядати як принцип, що лежить в основі циклічної мовної логіки. Рядоположення образів відповідає головному логічному принципу циклу, виявляє структуровану програмність як зовнішнє вираження організації форми, тобто таку, що частково переймає на себе смислотворюючі функції. Вона в певній мері прогнозує драматургічний план музичного циклу й типізує сприйняття елементів багаточастинної композиції. Цей фактор поєднує цикли з формально різними структурно-смысловими підставами.

Принцип програмного переосмислення жанрів за ознакою часу їх походження й побутування трактується в сюїтних компо-

зиціях з історико-жанрових позицій. У них романтичні й сучасні жанри набувають характеру «знаків часу» та музично-естетичних орієнтирів, що притаманні певним культурним осередкам, і це сприяє самозростанню значеннєвої сторони твору. Звернення композиторів до національних джерел інструментальної новосюїтної багаточастинності сполучається з узагальненими уявленнями про інструментальний цикл як міжнаціональне та транскультуральне специфічне музичне явище, котре дозволяє відображувати індивідуальні творчі методи; своєрідність і оригінальність кожного твору суміщається з його достатньо очевидною прецедентною основою.

Загальною якістю різноманітних способів циклізації залишається тяжіння до архітектонічної стрункості, структурно-жанрової симетрії, функціональної визначеності частин і замкнутості сюїтних композицій. У цій тенденції проглядається вплив внутрішніх закономірностей сюїтних циклів бахівського типу як взірцевих, квазі-класичних. Найбільш послідовно умовну бахівську сюїтну модель перетворює А. Шенберг у фортепіанній Сюїті ор. 25, котра займає особливе місце в контексті неканонічних циклів. Вона заслуговує на особливу увагу не тільки як один з перших додекафонних творів, але і як композиція, що відображує результат мовно-стилістичного перелому, який привів Шенберга до ідеї додекафонної техніки.

Музично-конструктивні ідеї додекафонного методу, втілені в Сюїті ор. 25, виявилися співзвучними деяким магістральним ідеям часу – розвитку інформаційно-мовної систематики, настановам структурної лінгвістики, методу лінгвістичної редукції філософської проблематики, які обговорювалися учасниками Віденського логічного кружка. Цей твір сфокусував експеримент автора та визначив опорну композиційну модель циклу в актуальному для часу стильовому та технологічному аспектах. Шенберг перетворює і переосмислює у ньому низку структурно-композиційних ознак, що йдуть від жанрово-стильової моделі сюїти Й. Баха.

У трактуванні жанрової структури сюїти Шенберг йде шляхом комбінації німецьких барокових та пізньоромантичних

традицій; у послідовність старовинних танців XVII–XVIII століть включене Інтермецо.

Цикл написаний між 1921 і 1923 роками; його основна тема-серія складається зі звуків E–F–G–D \flat –G \flat –E \flat –A \flat –D–B–C–A–B \flat . (Був вперше виконаний учнем Шенберга Е. Штейєрманом у Відні 25 лютого 1924 року). В даній композиції Шенберг вперше застосував техніку транспозиції та інверсії серії, а також ракоходної імітації. Цикл складається з шести частин, серед яких Präludium (Прелюдия), Gavotte (Гавот), що включає монограму B–A–C–H, Musette (Мюзет), Intermezzo (Інтермецо), Menuet et trio (Менуэт и трио), Gigue (Жига).

Унікальність трактування серії Шенбергом у Сюїті ор. 25 полягає в цілеспрямованій імітації особливостей тональних і інтонаційних зв'язків, принципів формоутворення старовинної сюїти. Цей твір є єдиним у своєму роді у творчості композитора відносно тематичної концентрації та образного навантаження інтонаційних конфігурацій. Імітація специфіки тональних і інтонаційних зв'язків, принципів формоутворення сюїти доби бароко – просвітництва визначає основні складові серійного розвитку в Сюїті ор. 25. Серія в сюїті виявляється еквівалентом тональної єдності частин, джерелом тематизму; нарешті, на основі серійної організації проступають і особливості формоутворення. Цементуючому значенню єдиної тональної сфери, усередині якої розгортався художній світ бахівської сюїти, Шенберг протиставляє сталість абсолютної висотності звукового поля інтегрованої музичної тканини, що створює особливу цілісність циклічної побудови.

Конструктивна специфіка музичної тканини сюїти розрахована на слухове сприйняття й на створення максимального в умовах додекафонної техніки відчуття сталості звукової атмосфери. Це досягається системою технологічних обмежень в «роботі» з серією, спрямованих на її інтонаційну концентрацію, на збереження абсолютної висотності інтонаційного рельєфу в модифікаціях серійного матеріалу. Збереження конструктивних принципів барокової стильової моделі, що виявилось в трактуванні жанрової структури Сюїти ор. 25, утворює

основу її творчої інтерпретації. Прагнення до створення цілісної розгорнутої композиції спрямувало увагу композитора до повного, детального осмислення й творчого відтворення типологізованих особливостей «механізму» внутрішнього об'єднання поліжанрової структури барокової сюїти. Її інтонаційна єдність забезпечена серією як джерелом музичного розвитку; Шенберг, обравши основою свого твору жанрову модель далекого минулого, переосмислив її з позицій митця ХХ століття. Дана серія органічно включається до циклічної структури його музичної мови. Образно-драматургічна сторона серійної моделі (що входить до типологічних ознак жанру) своєрідно переломлюється крізь призму експресіоністського світосприйняття. Спектр цього переломлення включає й гротескну деформацію танцювальної пластики, що надає вигадливого, ірреального характеру образному ладу жанрових п'єс, і найтонші психологічні нюанси суб'єктивного авторського світу. З цього погляду, історико-стильова модель є для композитора особливою формою самовираження. Наявність у даній сюїтній моделі ознак різностильових асоціацій у комбінації з їх авторською інтерпретацією, вносить до музичної концепції риси особливо структурованого діалогу. Ієрархічний механізм утворення звукового складу додекафонного твору апелює до сфери традиційного музичного синтаксису й, відповідно, до сфери специфічної музичної семантики. Відтак додекафонія в Сюїті Шенберга апелює до жанрів і форм, що склалися в традиційній тонально-ладовій системі мислення.

Серійний принцип за своєю сутністю не є тотожним механізму однотонального буття сюїти. Але він орієнтований на здійснення тих самих функцій, тому на аперцептивно-асоціативному рівні серійне письмо може бути порівнюваним з однотональним композиційним об'єднанням номерів сюїти.

У цілому, циклоутворення в Сюїті ор. 25 спрямоване від найменших елементів музичної мови до «проростання» вищих смислових рівнів. Композиційна симетрія цих рівнів обумовлює впорядкування структурних елементів музичної мови з семантичної, жанрової та історико-стильової позицій. Ієрархічне ускладнення змісту веде до утворення оновленої та авторські

запрограмованої з боку мовних засобів *концептуальної циклічної форми*. У культурно-стильовому контексті, до якого належить цей твір, класична тональна система постає певною «віссю» симетрії в розвитку музичного мистецтва, а інноваційна сюїтна творчість мислиться як рух до нової централізованої єдності.

Таким чином, підпорядкування історичної моделі (вихідного жанрового прецеденту) інструментальної сюїти сучасному художньому мисленню, особливостям індивідуального композиторського стильового мислення зумовлює появу композицій, що мають різні за складом та ступенем новизни циклічні побудови. Це багато в чому обумовлене специфікою комбінації в композиторській інтерпретації традиційних ознак моделі й нових логічних засобів, породжених тенденціями часу й творчою індивідуальністю композитора. Асиміляція різних стильових тенденцій у мистецтві ХХ століття вносить нове слово до художнього змісту, драматургії, тематизму, форми та внутрішньої організації нової сюїти. Особливості інтерпретації жанрової моделі минулого ведуть до появи циклів, що володіють якісно новою структурною організацією, котра є особливим щаблем розвитку традицій, особливим етапом еволюції не лише жанру, а й загальномузичної логіки циклоутворення.

Широкий погляд на добу бароко дозволяє побачити у ній деяку історичну творчу константу, яка може періодично виникати в історії в переломно-перехідні епохи й циклічно повторюватися – таким чином *в самій історії сюїтного циклу виникає часова й змістова циклічність*. Глибинна подібність початку ХХ століття й доби бароко надає додаткового обґрунтування подібності процесів еволюції музичного мистецтва даних історичних періодів. Для мистецтва переломних епох характерно загострене почуття новизни, але не меншу гостроту здобуває й проблема традицій, оскільки у такі періоди актуалізується прагнення відчути взаємозв'язок минулого з сьогоденням.

Враховуючи причини звернення до жанру старовинної сюїти й специфіку її інтерпретації в сучасній фортепіанній музиці, можна намітити особливості співвідношення цієї ретроспективної, водночас інноваційної, творчої тенденції з неокласицизмом як стильовим напрямком, що засвоює жанрові моделі попе-

редніх епох, асимілює риси і бароко, і класицизму. Від мистецтва бароко йдуть підвищені почуттєва експресія та динамізм, інтерес до усіх форм руху, втілюваного музичним звучанням; від класицизму приходять інтелектуальна рівновага, тяжіння до порядку та «правильності», що стає синонімом краси й гармонії. В основі музичної поетики доби неокласицизму (неокласики), що зберігає свій творчий потенціал і сьогодні, переважає установка на відродження загублених засад цілісності світовідчуження, раціональності й доцільності. Крізь цю призму неокласицизм вибірково сприймає естетичні якості класицизму, бароко, ренесансу та деяких інших епох, стилів минулого, що робить жанрову модель сюїти однією з найбільш пріоритетних у сучасній композиторській та музично-виконавській практиці.

Наукова новизна статті виявляється в розширенні жанрово-семантичного підходу до явища сюїтності, котре набуває наскрізного значення та постійної еволюції у контексті музично-історичного процесу, зокрема у поєднанні критеріїв сюїтності та циклічності й вивченні їх взаємозалежності. Відкривається стильова підоснова розвитку не лише сюїтної композиції, а й логіки циклоутворенні, розкривається збиральна художньо-образна та конструктивна місія сюїтного жанру у сукупності його провідних історичних моделей (жанрово-композиційних прецедентів), доводиться універсальна системна логіка циклічності як провідного музично-композиційного принципу, часо-просторового художнього чинника.

Висновки. Матеріал даної статті дозволяє засвідчувати, що логіка сюїтного формотворення відображає провідні історичні потреби автономного музичного мислення, а жанр інструментальної сюїти володіє особливою художньою предметністю, котра привертає до нього увагу від доби бароко до сьогодні. Сюїтна композиція придбає різні жанрові модифікації, водночас має яскраво виражену прецедентність, тобто тенденцію повертатися до минулого досвіду, до попередньо визначених конструктивних та семантичних настанов. Таким чином вона накопичує принципи циклізації та затверджує специфічну циклічну природу музичної форми та музичного змісту у їх невідмінній єдності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
2. Бобровский В. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл // Книга о музыке. М.: Сов. композитор, 1975. С. 293–309.
3. Екимовский В. Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 301 с.
4. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід. Дис. ... канд. мистецтв.; спец: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 217 с.
5. Кашкадамова Н. Виконання музики на клавішно-струнних інструментах навч. посібник. Київ: Освіта України, 2010. 416 с.
6. Лі Цзіюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ... докт. філософії. Одеса, 2024. 204 с.
7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
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. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
10. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Неждановой. Одеса, 2012. 239 с.
11. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
12. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
13. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Fondation SAGEM, 1981. 173 p.

REFERENCES

1. Bobrovsky, V. (1978). Functional foundations of musical form. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Bobrovsky, V. (1975). Cyclic forms. Suite. Sonata cycle / V. Bobrovsky // Book on music. M.: Sov. composer P. 293-309 [in Russian].
3. Ekimovsky, V. (1987). Olivier Messiaen: Life and work. Moscow: Sov. composer [in Russian].
4. Ilchko, M. (2018). The Ukrainian piano suite as a subject of musicological discourse: a historiological approach. Diss. ... candidate arts.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].
5. Kashkadamova, N. (2010). Performance of music on keyboard and string instruments. manual. Kyiv: Education of Ukraine [in Ukrainian].
6. Li, Jiyu. (2024). European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Diss. ... Dr. philosophy Odesa [in Ukrainian].

7. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: history and modernity. M. [in Russian].
8. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Diss. ... candidate arts.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].
9. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of Musical Composition. Moscow [in Russian].
10. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: thesis... Ph.D. art studies: 17.00.03 / ONMA named after A. V. Nezhdanova Odesa [in Ukrainian].
11. Samoylenko, A. (2002). Musicology and Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
12. Kholopova, V. (1999). Forms of Musical Works: A Textbook. St. Petersburg: Lan [in Russian].
13. Samuel, C. (1981). Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Fondation SAGEM [in English].

УДК 78.03+782.1+781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-19>**Цю Сяочжень**

ORCID: 0009-0008-1424-2322

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
викладач

Лучжоуського професійно-технічного коледжу
qixiaozhen1966@gmail.com

МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ ЧИННИК ОПЕРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ: ІННОВАЦІЙНІ РИСИ МОЦАРТІВСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ПОЕТИКИ

Мета даної статті — виявити, яким чином «велика» символіка культури впливає на еволюцію жанрової форми опери та у чому полягає інноваційний сенс музично-символічної мови опер В. Моцарта. Також стаття прагне довести особливу антропоморфну природу оперної символіки, як синтетичного, так і суто музичного походження, тобто побудову мови оперного жанру «за образом та подобою» людської істоти, у служінні вже людині та суто людському розумінню смислу буття — на відміну від цілепокладання релігійно-храмового ритуалу. **Методологія** статті обумовлена історико-жанровим, семіологічним та системним підходами, вона передбачає розвиток символічного ракурсу оперознавчого аналізу. **Наукова новизна** статті може бути визначеною як виявлення специфічної природи оперної символіки, що передбачає поєднання двох семантичних планів та двох провідних семіологічних механізмів, які йдуть, перший, з боку первинної літургічної символіки, інший — з боку музично виразової (мовно-стилістичної) сфери. Поглиблюється оцінка засадничого символічного призначення трагічної антиномії, зокрема семантики *Dies irae*, через історію якої просвічує становлення автономної музичної семантики, з її прихованими символічними інтенціями. **Висновки** дозволяють зазначити, що символіка в музиці має походження від «великої» символіки культури, тому завжди зберігає у своєму змісті відбиток головної екзистенціальної антиномії як протистояння життя — смерті, з усіма супутніми феноменами. На даній загальносимволічній основі виникає специфічна музична символіка, котра відображує власні експресивні здатності музичної мови, природу власний образний та знаковий потенціал, поглиблюється та диференціюється. Творчість В. Моцарта, зокрема його оперні твори, серед яких виокремлюється, як найбільш інноваційний за жанровим та

композиційним тлумаченням твору, опера Дон Жуан, підтверджує важливість та єдність обох шляхів формування музичної символіки – втілення символічних знакових феноменів в музиці.

Ключові слова: символи в музиці, музична символіка, «велика» символіка культури, музично-символічна мова, оперний жанр, символологія, трагічна антиномія, символіка трагічного.

Qiu Xiaozhen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Lecturer of the Luzhou Vocational and Technical College

Musical symbolism as a dramaturgical factor of opera composition: innovative features of Mozart's opera poetics

The purpose of this article is to reveal how the “great” symbolism of culture affects the evolution of the genre form of the opera and what is the innovative meaning of the musical-symbolic language of W. Mozart's operas. Also, the article seeks to prove the special anthropomorphic nature of opera symbolism, both of synthetic and purely musical origin, that is, the construction of the language of the opera genre “in the image and likeness” of a human being, in the service of a person and a purely human understanding of the meaning of being – in contrast to the goal setting of religious temple ritual. **The methodology** of the article is determined by historical-genre, semiological and systemic approaches, it involves the development of the symbolological perspective of opera-scientific analysis. **The scientific novelty** of the article can be defined as the discovery of the specific nature of opera symbolism, which involves the combination of two semantic plans and two leading semiological mechanisms, the first from the primary liturgical symbolism, the other from the musically expressive (linguistic-stylistic) sphere. The assessment of the fundamental symbolic purpose of the tragic antinomy, in particular the semantics of *Dies irae*, is deepened, through the history of which the formation of autonomous musical semantics with its hidden symbolic intentions shines through. **The conclusions** allow us to note that the symbolism in music originates from the “great” symbolism of culture, therefore it always retains in its content the imprint of the main existential antinomy as a confrontation between life and death, with all the accompanying phenomena. On this general semantic basis, a specific musical symbolism arises, which reflects its own expressive abilities of the musical language, increases its own figurative and symbolic potential, deepens and differentiates. The creativity of V. Mozart, in particular his operatic works, among which the opera *Don Juan* stands out as the most innovative work in terms of genre and compositional interpretation, confirms the importance and unity of both ways of forming musical symbolism – the embodiment of symbolic phenomena in music.

Key words: symbols in music, musical symbolism, “great” cultural symbolism, musical-symbolic language, opera genre, symbology, tragic antinomy, tragic symbolism.

Актуальність теми та провідних питань даної статті визнається зверненням до проблеми музичної символіки, як такої,

що стосується усіх без виключення жанрових сфер музичного мистецтва та значною мірою зумовлює інтертекстуальне середовище музики. Явище символу в музиці не є тотожним поняттю музичної символіки, оскільки ці два феномена вказують на різні рівні знакової системи музики – різні способи породження знаків в музиці та надання їм символічної значущості. Обидва вони входять до виразової системи – семіологічного механізму – оперного твору, котрий рівною мірою є чутливим до загальної художньо-естетичної символіки та до специфічних іманентно-музичних шляхів формування музичних значень. Історична поетика опери сприяла переводу – транспозиції загальнохудожніх й навіть загальнокультурних передумов символізації до галузі суто музичної стилістики, тобто до сукупності логіко-семантичних формул, котрі визначають чисту або абсолютну мову музики. Проблема музичної символіки як складової оперної композиції, таким чином, передбачає два шляхи вивчення – з боку позамузичних витоків оперних образів та форм; зсередини специфічних музично-виразових засобів.

Звертаючись до музикознавчої літератури, переконуємось у тому, що теоретична проблема символу в музиці ще не поставлена в достатньому обсязі, значною мірою тому, що лише нещодавно почав розвиватися семіологічний напрям музичної науки, а поняття про знакову систему музики та її мовні структурно-функціональні здатності залишається відкритим, з суттєвою невизначеністю щодо термінології [8; 9]. Значно більше методичних та поняттєвих «підказок» відкриває історичний напрям вивчення музично-жанрової системи, у тому числі оперної творчості, котра успадковує чинники музичної семіотизації від середньовіччя та доби ренесансу, тобто, у цілому, від сакральної ритуалізованої традиції, з її опорою на синкретичну літургічну символіку (див. про це, зокрема: [1; 2; 3; 5; 7; 10]).

Досвід релігійної первинно-жанрової системи, особливо у перехідний ренесансний період, дозволяє вказувати на існування метатекстуальної символічної сфери літургічної лексики, котра може тлумачитися також як *універсальна аксіосфера художньої культури* з особливою зосередженістю на екзистенціалах смерті,

фінальності буття, відходу з життєвої реальності, переміщення до потойбічних просторів. Дана сфера з різними естетичними наголосами, від міфоепічного до загостреного трагедійного, визначає коло людинознавчої тематики у добу бароко, сприяючи розвитку сюжетно-тематичних моделей оперної творчості.

Мета даної статті – виявити, яким чином «велика» символіка культури впливає на еволюцію жанрової форми опери та у чому полягає інноваційний сенс музично-символічної мови опер В. Моцарта. Також стаття прагне довести особливу антропоморфну природу оперної символіки, як синтетичного, так і суто музичного походження, тобто побудову мови оперного жанру «за образом та подобою» людської істоти, у служінні вже людині та суто людському розумінню смислу буття – на відміну від цілепокладання релігійно-храмового ритуалу.

Виклад основного матеріалу статті. Опера семантика у сукупності її провідних семантичних складових бере початок з філософії музики доби відродження, котра відбивала концепцію всемогутності людини, здатної розміститися в осередку світопобудови та оглянути, охопити все власною духовно-практичною діяльністю [6]. Водночас від середньовіччя була успадкована думка про людину як підвладну божественним законам буття, нездатну впоратися з власною долею, неспівставною за масштабом буття та переживання з істинно великими явищами. Від ренесансу до бароко успішно транслюється антиномічна картина світу, у якій людина постає водночас і могутньою, і безпомічною, хоча здатною на певне протистояння; цінність людського життя розглядається як ймовірна-проективна, зумовлена прагненням істини, добра, краси – відповідно до людських уявлень про дані етико-естетичні сутності. Відчуття страху перед тою безоднею смерті, з якою людина не здатна впоратись, водночас надія на спасіння, переродження переживання страху на стан надії – «страху божого», що є понад надією надія, стають символічним змістом семантичної формули *Dies irae*, що проходить червоною ниткою крізь композиторську творчість від барокової доби до сучасності, впливає на ті способи музичного втілення трагічної теми, котрі стануть показовими для оперної форми.

Специфіка розвитку даного метатекстуального знаку в авторській музичній творчості, зокрема в оперній, зумовлена тим, що його загальнокультурна та специфічно музична семантичні сторони роз'єднуються і розвиваються окремо одна від одної, хоча й у певному, хоча й віддаленому, асоціативному зв'язку.

Перша, загальносимволічна, сторона йде від змісту словесного тексту, що породжує низку споріднених змістових художніх феноменів, впливає на образні концепції та сюжеттику як храмових, так і світських композицій. Так, Й. Бах і Г. Гендель створювали художню символіку, котра володіла справжньою трагічною величиною; узагальнений «образ» Дня гніву створюється у бахівських «Страстях по Матфею» – його найбільш монументальному епіко-трагічному творі, музично-синтетична форма якого дозволяє поєднувати драматичні мелодії з великим колом ліричних образів, проводити крізь композицію піднесені хоральні звучання, створювати різноманітні лейтінтонаційні зв'язки всередині певного комплексу тем, насамперед відзначених сумним, покайним звучанням, символізуючим хід на Голгофу та акт розп'яття, тобто самопожертву бога заради людини. Пасіони Й. Баха є взірцем цілісного, символічно насиченого музичного полотна, у якому всі вербальні та музичні складові підпорядковані спільній меті – осмисленню смерті як виклику усьому людству. Відповідно до вже існуючої літургічної практики, голос Христа віддається високому басу, образ євангеліста – тенору; хори наділені узагальнено-символічним, драматичним значенням, що несуть слова «віруючих», іноді вигуки натовпу. Навіть інструментальні темброві ефекти залучаються до створення семантичних контрастів, коли Бах за допомоги витриманих акордів струнних та паузування намагається передати трагічний момент відчаю, коли Христос розп'ятий і волає до Отця. Окремі мотиви «Страстей» стали стійкими формулами, подібними з секвенцією *Dies Irae*, тобто перетворились – завдяки тексту твору і також виходу за його межі, в інші жанрові контексти – на самостійні музичні символи.

Бахівська семантика може розглядатися як взірець доби Провсвітництва, на який рівняється музична естетика класицизму,

для якої постійною темою стало піднесене (героїчне) протистояння людини фатуму, разом з запереченням всевладності смерті.

Творчість В. Моцарта також може бути розглянутою з точки зору осмислення та втілення теми «страху божого», тобто протистояння смерті силою людського духу, але вже за межами літургійних прототипів, з повним перенесенням у сферу секуляризованих образів, навіть у композиції Реквієму. Використання риторичних функцій секвенції *Dies Irae*, в обох позиціях – як словесно-змістовій та як музично-експресивній, поєднує стилістику опери «Дон Жуан» з образним світом Реквієму, у якому Моцарт зміг звернутися до тексту секвенції найбільш безпосередньо. Загальний художній образ Реквієму можна узагальнити змістом відомої генделівської цитати «І ранами Його ми зцілилися» з ораторії «Месія». Текст *Dies Irae* Моцарт піддав ретельному й упередженому коментуванню, особливо картину Страшного Суду, доповнену композитором детальним зображенням грішників, з величними звуками «чудесної труби», тромбонам і басом (*Tuba mirum spargens sonum* – царствене явище Самого Судії; *Rex tremendae majestatis* – сцена страти грішників, спалених у Геені вогненній). Причому Страшний Суд для Моцарта є моментом вищого покарання людей, якому він протиставляє *Lacrimosa*, що дарує розраду й рятування від жаху, примирення страждальців з Богом, надію на зустріч з Вічністю. Так, за справедливою думкою Є. Чигарьової, Моцарту вдалося здолати традиційні межі тлумачення образу смерті *Dies Irae*, створивши суттєву життєдайну людську опозицію [10, с. 71]. Дана опозиція стала головним інструментом, естетичним та музично-інтонаційним, символізації образу Дон Жуана в однойменній опері.

Інноваційні символічні риси концепції та музичного матеріалу даної опери зумовлюються не лише тим, що В. Моцарт наділяє образ (статую) Командора значенням (семантичною функцією) посланника загробного світу, що виголошує своє «Так» у момент переходу з життя до смерті, коли здригаються усі звичайні живі душі, разом з Лепорелло. У другому фіналі другої дії Церліна, Мазетто й Лепорелло досить відкрито відправляють Дон Жуана до царства Аїда: «Нехай же цей мерзотник назавжди залишиться

в Прозерпини з Плутоном». Причому «вирок» Дон Жуану написаний у стилістиці *Dies Irae*: і текст Моцарта, і текст секвенції містять «ключове слово» – «трепет», яке в секвенції вживається двічі. Асоціації з *Dies Irae* викликає й вираження *in questo giorno* («у цей день») – майже пряма цитата богослужбного тексту («День гніву, той день»). В музичному тематизмі опери, відповідно до основного та найбільш контрастного розподілу персонажів та їх музичних характеристик, досить чітко виявлений тематизм, що характеризує, звісно умовно-риторично, потойбічний світ та «вирок» смерті, також страх перед нею – і – музичний матеріал, що упредметнює найбільш «людяні» почуття, зокрема прагнення кохання та веселощів, насолоди життям.

Втілення даної трагічної антиномії визначає символічний світ даної опери Моцарта, так само, як і його музичної мови у цілому, для якої стилістика колективних жанрів ритуального призначення була носієм семантики знерухомлення – втрати спроможності рухатися, остаточного підпорядкування вищій силі, втрати свободи. Прагнення до свободи – основоположна та найбільш визначальна риса характеру Дон Жуана, що виражається усією системою музично-тематичних відносин.

Недарма Дон Жуан займає особливе місце в його оперній поезії: інтерпретація Моцартом теми та ідеї Дон Жуана, як одного з «вічних образів», донині залишається взірцевою й неперевершеною з точки зору глибини розуміння та катартичного діяння названого образу.

Моцартівську інтерпретацію можна називати повним й остаточним виправданням Дон Жуана, хоча і після цього Л. Бетховен називав сюжет «Дон Жуана» аморальним і віддавав перевагу «Чарівній флейті». Однак Моцарт розгледів в цьому образі усі головні парадокси людської особистості та протиріччя драми людського життя, «веселої драми», як він її назвав, але лише тому, що такою її був здатним зробити Дон Жуан. Музична символіка в опері діє навіть всупереч зовнішньому сюжетному плану, котрий веде до фінального традиційного морального засудження головного героя.

Унікальною рисою твору Моцарта є саме те, що він робить музичний матеріал головним засобом формування символічних

значень та уявлення про характер героя, тобто він створює образ дійсно суто музичними засобами. З музично-тематичної драматургії опери значно ясніше проступає її головний символічний смисл, її прихована вершинна образна семіотика, аніж зі сценічної дії та словесного тексту.

Тому умовне покарання головного персонажа наприкінці опери обертається, завдяки музичному звучанню, «знаком» його перемоги над суспільними гальмами, долання усіляких меж у пошуку справжньої свободи духа.

Своєрідний «психологічний контрапункт», що виникає в опері між образами Жуана й Командора, розв'язується музично-тематичним шляхом на користь Дон Жуана. Ця образна дуель життя і смерті починається з інтродукції до опери, а завершується в останніх «крапках» фіналу, тобто є магістраллю усього оперного образного розвитку, що отримує кульмінацію у фіналі. Водночас варто зауважити, що позитивний смисл характеру Дон Жуана не вичерпується його протистоянням Командору – як страху смерті та вгасанню почуття любові. Свої власні, особливі відносини Дон Жуан встановлює з усіма діючими особами; не тільки з «тріо месників», але й з лірико-патетичною Ельвірою й простодушно-пасторальними Церліною та Мазетто, нарешті, з профанно-грубуватим Лепорелло. Інтонації Дон Жуана, показові для нього тонально-ладові ознаки впроваджуються в партії інших персонажів, підкоряють собі їх характери, виявляючи особливу владу Жуана над людьми (не тільки над жінками), його талант «творчості життя». Так, центром збирання музичного Его Жуана є його Арія з Шампанським (Сі-бемоль мажор), значення якої повною мірою розкривається монотематичним шляхом, тобто завдяки участі її елементів в ансамблевих сценах, у звертанні до інших персонажів опери.

У ході опери Дон Жуана й Командора характеризує контрастний музичний матеріал: мажор – мінор, перевага автентичних зворотів, діатоніки, тризвуків і квартових зворотів у партії Жуана – плагальності, альтерацій, відхилень, хроматичних ходів, фрігійського ладу, зменшених інтервалів у партії Командора. Однак в Арії з шампанським у середній частині звучить

хроматизована фраза, у гармонії з'являється подвійна домінанта й мажор переміняється мінором, тобто присутні стилістичні елементи образу Командора. І навпаки. Вступ в увертюрі починається з кварта й полуавтентичного звороту. За слухним спостереженням Є. Чигарьової, «також як мажорний тетрахорд мотиву арії з шампанським являє собою дзеркальне відбиття фрігійського тетрахорду увертюри, лейтінтервал Дон-Жуана (автентична кварта) є своєрідним оберненням теми-епіграфа (висхідний рух замість спадного й стале закінчення замість несталого). Така «подібність по контрасту» зайвий раз доводить, що конфліктні сфери мають взаємозворотність, це два вияви однієї ідеї» [10, с. 90]. Нагадаємо також, що Ре мажор, як одна з тональних «фарб» Дон Жуана, є однойменним до ре мінору – лейт-тональності Командора й «месників».

Більшість сучасних авторів (див., напр.: [2; 3; 7; 10] солідарні в тому, що в «Дон Жуані» Моцарт пропонує новий ракурс розгляду людської особистості, тому що Дон Жуан одночасно грає в життя й кидає йому виклик. У той же час, у композиції опери Моцарта втримуються істотні передумови розуміння образу й характеру Дон Жуана як піднесено-трагічного. Символічною є фраза, вимовлена Дон Жуаном на цвинтарі: «Як ніч прекрасна, і світла, і прохолодна! Ця ніч немов створена для любові й насолод». У цих словах опосередковано виражене переживання неможливості для людини в її прагненні до любові тієї досконалості, якою володіє прекрасне у природному середовищі.

Можна припустити, що в даній опері в одному персонажі Моцарт здійснив, і здійснив саме музичним шляхом, складний образно-символічний синтез, оскільки образний зміст персонажного плану Дон Жуана містить у собі усі провідні семантичні лінії опери, котрі утворюють головну концепцію, транслюють центральну ідею оперної композиції. Також зазначимо, що завдяки цьому моцартівський Дон Жуан постає дійсно класичним взірцем створення оперного образу-символу, бо втілює людський ідеал у всій його повноті й складності та у зв'язку з головною антиномією людського буття.

Відтак, у цілому, зазначимо, що вивчення конкретних музично-драматургічних чинників оперного образу переконає, по-перше, у наявності специфічних естетичних передумов здійснення оперного образного синтезу як наслідку цілісної інтерпретації сюжетного ходу та характеру персонажу; по-друге, у провідному значенні катарсису як результату жанрового оперного діяння; по-третє, у специфіці організації та здійснення символізації в опері переважно музичним шляхом, тобто у музичній стороні оперного твору.

Можемо відзначити також, що явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке авторське, композиторське та виконавське, розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке сприяє перетворенню трагедійного конфлікту у форму та мовне річище піднесеного символічного осмислення.

Трагічне в його оперному художньо-естетичному втіленні запрограмоване на символічне втілення, як загально-образними, так і суто музичними шляхами. Воно також потребує ефекту катарсису як відчуття причетності до родового людського безсмертя – незалежно від конкретної художньо-композиційної модифікації [4]; воно існує усередині не тільки трагедійного, а й драматичного, ліричного, комедійного різновидів, сюжетних відгалужень опери. Тому *символіка трагічного* притаманна і іншим операм В. Моцарта. Шлях провідних персонажів опер В. Моцарта – це шлях перетворення вигнанця на ідеального героя, і це зумовлює провідну роль в операх різних варіантів мотиву випробувань. Даний мотив постає на музичному рівні *стилістичним випробуванням* тематичних структур, протиставленням різних музично-інтонаційних комплексів, сягаючи рівня трагічного «психологічного контрапункту» та його катартичного переживання-розв'язання.

Наукова новизна статті може бути визначеною як виявлення специфічної природи оперної символіки, що передбачає поєднання двох семантичних планів та двох провідних семіологічних механізмів, котрі йдуть, перший, з боку первинної літургічної символіки, інший – з боку музично виразової (мовно-стилістичної) сфери. Поглиблюється оцінка засадничого символічного

призначення трагічної антиномії, зокрема семантики *Dies irae*, через історію якої просвічує становлення автономної музичної семантики, з її прихованими символічними інтенціями.

Висновки дозволяють зазначати, що символіка в музиці має походження від «великої» символіки культури, тому завжди зберігає у своєму змісті відбиток головної екзистенціальної антиномії як протистояння життя – смерті, з усіма супутніми феноменами. На даній загальносмысловій основі виникає специфічна музична символіка, котра відображує власні експресивні здатності музичної мови, прирощує власний образний та знаковий потенціал, поглиблюється та диференціюється. Творчість В. Моцарта, зокрема його оперні твори, серед яких виокремлюється, як найбільш інноваційний за жанровим та композиційним тлумаченням твір, опера *Дон Жуан*, підтверджує важливість та єдність обох шляхів формування музичної символіки – втілення символічних знакових феноменів в музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнителности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Сб. тр. С-Пб., 1991. С. 36–92.
2. Ван Пен. Тема *Дон Жуана* как семантическая парадигма европейского музыкального искусства (XVIII–XX вв.). Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 184 с.
3. Вудфорд П. Моцарт: пер. с англ. Челябинск, 1999. 154 с.
4. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
5. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия. Л., 1952. 344 с.
6. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М., 1977. 372 с.
7. Маркези Г В. Моцарт. Опера. М., 1990. С. 245–266.
8. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С. 82–99.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
10. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность, Семантика. Г.: Едиториал, 2000. 280 с.

REFERENCES

Berezovchuk, L. (1991). Opera as a synthetic genre (preliminary notes on the psychological prerequisites of the principle of complementarity and the role of ego in musical theater) // Musical Theater. Sat. tr. S-Pb. P. 36-92 [in Russian].

Wang, Peng. (2015). The theme of Don Juan as a semantic paradigm of European musical art (XVIII–XX centuries). Diss. ... candidate Art.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Russian].

Woodford, P. (1999). Mozart: trans. with English Chelyabinsk [in Russian].

Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].

Druskin, M. (1952). Questions about the musical dramaturgy of the opera. On the material of classical heritage. L. [in Russian].

Zoltai, D. (1977). Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from its inception to Hegel. Trans. with German M. [in Russian].

Marchesi, H. (1990). V. Mozart. Opera. M. P. 245–266 [in Russian].

Medushevsky, V. (1986). The artistic picture of the world in music (to the analysis of the concept) // Artistic creativity. Questions of complex study. L. P. 82–99.

Nazaikinsky, E. (1982). Logic of musical composition. M. [in Russian].

Chigareva, E. (2000). Mozart's operas in the context of the culture of his time. Artistic individuality, Semantics. G.: Editorial [in Russian].

УДК 78.03+782.1/781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-20>**Чжоу Фен**

ORCID: 0009-0006-2393-6161

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
839094514@qq.com

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ КАТЕГОРІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Мета статті – виявити провідні аспекти функціонування та застосування категорії оперного тексту у сучасному музикознавчому дискурсі. **Методологія** дослідження базується на поєднанні та комплексному застосуванні текстологічного, семіологічного, оперознавчого, сценографічного та музикознавчого аналітичного підходів, що включає компаративний аналіз та дослідження особливостей функціонування категорії та явища оперного тексту. **Наукова новизна дослідження** визначається його текстологічною спрямованістю. Досвід комплексного розгляду раніше відокремлених один від одного текстів призводить до відкриття цілісного феномену – оперного тексту як унікального багаторівневого явища.

Висновки. Комплексне вивчення функціонування оперного тексту дозволяє виявляти його двоїсту природу: з одного боку, мобільні елементи володіють значною мірою змінюваності, що дозволяє їм адаптуватися до конкретної сценічної інтерпретації, але, з іншого боку, вони є похідними та вторинними щодо більш стабільних компонентів. Це означає, що, незважаючи на свою варіативність, такі елементи, як сценічні рішення, мізансцени, темп виконання чи інтонаційні акценти, неминуче співвідносяться з більш усталеними структурами, які формують основу оперного тексту. З точки зору прагматики оперний текст слід розглядати як складний, недискретний знак, у якому межі між означуваним та там що означає є рухомими й не завжди чітко визначеними. Ця недискретність зумовлена природою сценічного мистецтва, де сприйняття глядача одночасно охоплює кілька шарів інформації – музичний, візуальний, вербальний, а їх взаємодія створює смислові ефекти, що виходять за межі кожного з цих рівнів. У такому розумінні партитура може розглядатися як фундаментальний текст, що зберігає свою незмінність, тоді як сценічна трактовка та виконавська реалізація формують рівень семантичного потенціалу твору.

Ключові слова: текст, текстологічний підхід, семіотика мистецтва, музичний текст, опера, оперний текст, оперний театр, театральність, сценічна інтерпретація оперного тексту.

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

Some aspects of the functioning of the category of opera text in contemporary musicological discourse

The aim of this article is to identify the key aspects of the functioning and application of the category of opera text in contemporary musicological discourse. The research methodology is based on the integration and comprehensive application of textological, semiological, operatic, scenographic, and musicological analytical approaches. It includes comparative analysis and an investigation of the characteristics and functioning of the category and phenomenon of opera text. The scientific novelty of this study is determined by its textological orientation. The experience of comprehensively examining previously separate texts leads to the discovery of a holistic phenomenon—the opera text as a unique multi-level entity.

Conclusions. *A comprehensive study of the functioning of opera text reveals its dual nature. On the one hand, its mobile elements possess a high degree of variability, allowing them to adapt to specific stage interpretations. On the other hand, they are derivative and secondary to more stable components. This suggests that despite their variability, elements such as staging decisions, mise-en-scenes, performance tempo, or intonational accents inevitably correlate with more established structures that form the foundation of the opera text. From a pragmatic perspective, the opera text should be regarded as a complex, non-discrete sign in which the boundaries between the signifier and the signified are fluid and not always clearly defined. This non-discreteness arises from the nature of stage art, where audience perception simultaneously encompasses multiple layers of information—musical, visual, and verbal. Their interaction generates semantic effects that transcend any single level of representation. In this sense, the score can be considered the fundamental text that retains its invariability, while stage interpretation and performance realization shape the semantic potential of the work.*

Key words: *text, textological approach, semiotics of art, musical text, opera, opera text, opera theater, theatricality, stage interpretation of opera text.*

Актуальність статті. Розширення меж поняття «текст» і його універсалізація пов'язані з пошуком структурних і смислових закономірностей, притаманних різним знаковим системам. Цей процес зумовлений тим, що текст дедалі частіше розглядається не лише як лінгвістична одиниця, а й як ширша культурна форма, що поєднує вербальні, візуальні та аудіальні коди. Такий підхід дає змогу застосовувати семіотичні методи не тільки у філології, а й в інших гуманітарних науках, зокрема в історії мистецтва, театрознавстві та музикознавстві. У музикознавстві текст розглядається як багаторівневий феномен, що охоплює не лише музично-драматургічний

матеріал, а й його сценічну реалізацію. Вистава, як складне комунікативне явище, являє собою систему взаємодіючих знаків, у якій синтезуються елементи різних художніх мов. У цьому контексті поняття оперного тексту включає не лише вербальний та музичний рівні твору, а й усе сценічне дійство загалом, включаючи мізансцени, пластичну та акторську виразність виконавців, сценічне світлове оформлення та декорації.

Семіотичний аналіз дозволяє розглядати театр як особливу знакову систему, у якій сенс виникає не лише на рівні вербального коду, а й унаслідок взаємодії множинних виражальних засобів. Це відкриває можливість вивчення оперного театру в межах загальної семіотики мистецтва, що, у свою чергу, сприяє глибшому розумінню механізмів сценічного втілення та глядацької інтерпретації, враховуючи його структурну складність і багаторівність. У трактуванні Р. Барта [3] театральна вистава є особливою формою інформаційної поліфонії, а сам театр стає привілейованим об'єктом семіотики, оскільки саме в ньому найяскравіше виявляються ключові проблеми семіотичного аналізу: співвідношення між усталеними правилами сценічної дії та її виконанням (аналогія між мовою і мовленням), природа театального знаку, його символічність або умовність, різні рівні його значень та їхня взаємодія. Важливим аспектом аналізу є виявлення відмінностей між денотативним (буквальним) і конотативним (асоціативним) рівнями повідомлення, що дає змогу простежити глибокі семантичні шари оперного тексту. Театральна, в тому числі й музично-театральна система, маючи притаманну їй поліфонічність, принципово відрізняється від лінійної структури мови, що робить її особливо важливим об'єктом дослідження в межах семіотики.

Викладення основного матеріалу. Оперний текст є складним багатокомпонентним явищем, що виникає внаслідок взаємодії різних елементів. У низці досліджень наголошується на його багатозаровості та комплексності. У дослідженнях присвячених даній проблематиці нерідко зазначається, що поняття оперного тексту охоплює не лише сюжет і інтонаційне рішення, а й характеристики персонажів, темброву палітру, драматургію, а також ремарки, які разом формують нерозривне ціле.

Для більш точного розуміння оперного тексту важливо звернутися до поняття «текст» у його найзагальнішому значенні. У новоевропейській традиції цей термін (від лат. *textus* – «тканина», «переплетення») є однією з центральних категорій гуманітарного знання. Хоча дана категорія є широко вживаємою у різних гуманітарних наукових напрямках, в тому числі у музикознавстві, разом з тим остаточного універсального та чітко визначеного трактування цього поняття досі не існує, хоча про це ще писав Д. Лихачов, говорячи що категорія «тексту» залишається недостатньо диференційованою [7, с. 127]. Завдяки своїй універсальності поняття «тексту» охоплює майже будь-яке культурне явище, що ускладнює його визначення у жорстких межах.

Сучасні дослідження трактують «текст» як феномен культурно-історичного ряду, що об'єднує корпус артефактів, виражених не лише у вербальній, а й в інших знакових системах, і, що найголовніше, таких, що підлягають інтерпретації [5]. Таким чином, текст є не лише фіксованим об'єктом, але й динамічним явищем, залученим до процесу смислового осмислення та переробки. Його основна функція – участь у соціальній комунікації, що підкреслюється в дослідженнях про текст як медіатор смислів. У цьому контексті текст можна розглядати як соціальне явище, що характеризується просторовою фіксацією (візуальною, акустичною тощо), навмисною передачею інформації та передбачуваною можливістю адекватного сприйняття.

З точки зору структуралізму текст розглядається як вияв мовної системи в конкретному висловлюванні, де він є вторинним щодо мови, але водночас визначає її структурні можливості. І. П. Льюїс, цитуючи Ж. Дерріда, вказує на радикальний тезис постструктуралізму, згідно з яким «нічого не існує поза текстом», а сам індивід неминуче існує «всередині тексту» – у межах певної історичної свідомості, доступної нам лише через тексти [6, с. 55]. Це розширене розуміння тексту дозволяє розглядати оперу не тільки як сценічний твір, а й як складну знакову систему, що формує простір смислів, доступний для інтерпретації та переосмислення.

На сьогодні в різних наукових напрямках сформувалися різноманітні підходи до вивчення феномену тексту, що свідчить

про розширення його смислового поля. У сучасній семіотиці (Р. Барт, Ю. Лотман) текст розглядається як багатозначне утворення, що має складну систему смислів. Дослідники, які займаються вивченням художнього тексту, приходять до різних трактувань його сутності.

Так, згідно з Р. Бартом, текст не можна ототожнювати з твором. Скоріше, він виступає як основа, умова існування твору, а не його завершена форма. Текст являє собою неструктуроване культурне поле, множинність смислів, яку Ю. Крістева називає гено-текстом. Твір же, навпаки, організований ієрархічно та структурно впорядкований, будучи фено-текстом. Він стає видимою частиною тексту, тоді як текст у його повному розумінні залишається прихованим за межами твору. Барт підкреслює: «... твір є речовим фрагментом, ... а текст – полем методологічних операцій» [4, с. 415].

Ю. Лотман визначає текст через такі характеристики, як вираженість, структурність та відмежованість. З його точки зору, текст – це не просто структурна одиниця, а й соціальний феномен, який функціонує всередині культурного простору [11, с. 61–63]. Він наголошує на принциповій різниці між лінгвістично вираженими повідомленнями та текстами, які мають додаткову значущу вираженість у певній культурній системі. У цьому сенсі текст – це не просто мовленнєва чи знакова побудова, а своєрідний «пам'ятник здійсненого висловлювання», квінтесенція мови в її активному прояві [11].

Таким чином, практично будь-яке повідомлення може бути осмислене як текст, якщо воно інтерпретується в такому ключі та виконує текстову функцію в суспільстві. Треба особливо підкреслити, що статус «об'єкта» текст набуває лише в процесі інтерпретації, коли він протиставляється природним феноменам (як елемент внутрішнього досвіду) та свідомості (як не-я), перетворюючись на культурний об'єкт. Особливу увагу в цьому контексті заслуговує спостереження Ю. Лотмана про те, що текст функціонує як складна система різномірних семіотичних просторів, усередині яких циркулює початкове повідомлення [12, с. 427]. Ця множинність відносин у тексті визначає його

багаторівневу структуру, формуючи багату мережу значень. Лотман підкреслює, що чим більше інтерпретаційних можливостей надає текст, тим вищою є його художня цінність. Навпаки, тексти, що допускають обмежену кількість трактувань, втрачають свою естетичну довговічність і наближаються до нехудожніх форм [11, с. 78].

У музичному мистецтві ступінь умовності сенсу настільки велика, що дозволяє широку амплітуду інтерпретацій. Це розходження вимагає розмежування понять «текст» у загальному значенні (як комунікативне повідомлення) і «музичного тексту», специфіка якого принципово відрізняється від літературного чи будь-якого вербального тексту. М. Арановський визначає музичний текст через його інтерпретаційну природу, що, по суті, є ключовою умовою існування художнього тексту: «Музичним текстом ми будемо називати таку звукову послідовність, яка інтерпретується суб'єктом як така, що відноситься до музики, є структурою, побудованою за нормами якоїсь історичної різновиди музичної мови, і несе той чи інший інтуїтивно осягнений зміст» [1, с. 35]. Це визначення підкреслює множинність суб'єктивних трактувань, якими наділяється музичний текст у процесі сприйняття.

Сучасна культура робить поняття тексту універсальним: воно охоплює практично будь-яку структуру, яку можна інтерпретувати як текст. Саме тому інтерпретація є неминучим аспектом взаємодії з твором, формуючи з ним діалог. Текст, створюючи нові смисли, неминуче породжує комунікативну ситуацію, яка охоплює не тільки сам текст, а й його контекст – епоху, культуру, традицію. Таким чином, у сучасному гуманітарному знанні текст розглядається як універсальний носій смислів, що функціонує в межах діалогічної моделі культури.

Невичерпність сенсу тексту перетворює сам процес сприйняття на активне продукування нових значень. Ю. Лотман стверджує, що «текст виявляє властивості інтелектуального пристрою: він не тільки передає вкладену в нього ззовні інформацію, але й трансформує повідомлення та виробляє нові» [9, с. 160]. У цьому аспекті текст кардинально відрізняється від

формальних повідомлень в штучних мовах, оскільки передбачає можливість множинних смислових варіацій, трансформацій і навіть помилок. Текст не є лише сховищем інформації – він, скоріше, є механізмом породження нових смислів.

Особливо складним є питання про співвідношення «тексту» та «коду» в театральній практиці. Тут цілком виправдане введення терміна «сценічний текст», оскільки театральна вистава відповідає основним характеристикам тексту: 1) вираженість, 2) відмежованість, 3) єдина смислова цільова спрямованість. Однак усередині сценічного тексту можна виділити різні субтексти, які, згідно з Лотманом [10], поділяються на словесний, ігровий та живописно-музично-світловий. Ці елементи мають водночас високу ступінь автономності та семантичну єдність, але при цьому їх кодування принципово відрізняється. Це створює ефект множинності смислових пластів, що існують у межах єдиного театального твору.

Відмінною особливістю сценічного тексту є його варіативність: він не є фіксованою реалізацією заздалегідь заданої програми, а являє собою динамічний простір смислової гри. У кожному новому виконанні він втілюється по-різному, що робить його принципово нестабільним. Ю. Лотман розглядає сценічний текст як динамічну систему, яка не є строгою і фіксованою, а, навпаки, має високу ступінь варіативності. Він підкреслює, що театральний твір ніколи не існує в єдиній, незмінній формі. Кожне нове виконання вистави призводить до народження нової смислової конфігурації, оскільки постановка не може бути відтворена механічно. Сценічний текст, за Лотманом, є не статичною структурою, а ігровою взаємодією безлічі елементів, у якій актори, режисери та глядачі стають співавторами.

Таким чином, на відміну від літературного тексту, що має жорстко зафіксовану послідовність знаків, театральний твір не може бути зведений до незмінного канону. Він народжується в момент виконання, що робить його простором смислової невідзначеності та художнього пошуку. У кожному конкретному випадку постановки взаємодія субтекстів – словесного, візуального, музичного – створює новий смисловий баланс, який не

повторюється точно. Це пояснює, чому один і той самий твір може сприйматися по-різному залежно від історичного та культурного контексту [11].

Питання кодування сценічного тексту становить особливий аспект аналізу театрального мистецтва, оскільки його зміст формується шляхом багаторазових процесів знакового перетворення. У рамках досліджень Ю. Лотмана сценічний текст розглядається як складне семіотичне явище, що об'єднує два типи знаків: з одного боку, дискретні елементи, такі як вербальні компоненти тексту, а з іншого – єдиний, складно структурований знак, сформований за допомогою пластики, жестів і мізансцен. Подібна подвійність театрального знаку дозволяє розглядати сценічний текст як своєрідний семіотичний ансамбль, у якому поєднуються різні способи кодування змісту. Лотман акцентує увагу на тому, що ця взаємодія не зводиться до простого накладання знакових систем, а призводить до створення єдиного, недискретного цілого, що має певну структурну цілісність. Він вказує на моменти особливої концентрації смислів, що виникають у театральній системі, коли певні жести, мімічні вирази чи пластичні форми стають знаками, які мають автономну семантичну значущість. Саме завдяки такій взаємодії театральний ансамбль демонструє парадоксальне поєднання єдності та різноманіття [10].

Концепція Лотмана органічно перегукується з ідеями театрального авангарду ХХ століття, зокрема з теоретичними розробками Антонена Арто, який, досліджуючи природу театральної мови, акцентував увагу на її початково синтетичному характері. Арто відстоював ідею того, що театр не може і не повинен бути простим відтворенням літературного тексту, а являє собою самодостатнє художнє явище, у якому сенс створюється на сцені «тут і зараз». Він виступав проти ілюстративного підходу до театру, стверджуючи, що постановка має базуватися на унікальній системі знаків, яка потребує особливого способу фіксації та передачі. У своїй концепції він пропонував шукати нові шляхи запису театральної мови, розглядаючи як можливі моделі музичну нотацію або навіть шифровані коди. Арто підкреслював необхідність створення нової системи

знаків, що дозволяє не тільки фіксувати виставу, а й передавати її художній зміст із максимальною точністю [2, с. 72].

Особливе місце в його теоретичних пошуках займає концепція ієрогліфа, який, за А. Арто, є найвищим ступенем сценічного знаку, адже на відміну від традиційного розуміння сценічного символу, ієрогліф у театрі має не просто позначати, а породжувати зміст, стаючи органічним елементом сценічної дії. Арто наполягав на тому, що сценічний знак, побудований за принципом ієрогліфа, поєднує в собі сутність і її зображення, усуваючи межу між означуваним і означаючим. Це веде до створення унікальної театральної реальності, у якій форма і зміст зливаються в нероздільне ціле. Згідно з його уявленнями, саме ієрогліфічний театр має здатність транслювати архетипічні сенси, забезпечуючи пряму та нерозривну взаємодію між сценічною дією і її сприйняттям глядачем. У цьому контексті ієрогліф виступає як умовна партитура театрального твору, у якій кожен елемент підпорядкований єдиній системі знаків, що забезпечує максимальну виразність і точність сценічної мови.

Ідеї Лотмана і Арто збігаються в тому, що сценічний текст не можна звести до лінійної послідовності знаків, а слід розглядати як складну, багатопланову систему смислів, у якій кожна сценічна дія, жест, поза чи мізансцена є невід'ємною частиною єдиного семантичного ансамблю.

Оперна вистава, будучи складною театальною структурою, являє собою поліфонічне явище з точки зору семіології. Ця багатоплановість зумовлена поєднанням різних систем кодування, взаємодія яких формує багатий семантичний контекст. В опері значення породжується не лише в межах окремих смислових пластів, а й у процесі їхнього перетину та зіткнення. Наприклад, вербальний текст, інтонаційні характеристики музичного матеріалу та акторська гра можуть або доповнювати одне одного, підсилюючи загальний художній ефект, або вступати в суперечність, створюючи драматургічно значущі розбіжності. Подібні дисонанси особливо важливі для розкриття складних психологічних станів персонажів, вираження прихованих емоцій, недомовленості чи драматичної напруги.

Важливо враховувати, що вистава не є безпосереднім і однозначним результатом інтерпретації авторського задуму режисером. Театр за своєю суттю є колективним мистецтвом, де кожен учасник постановки вносить до нього власне трактування. Різниця у художніх поглядах режисера, диригента, сценографа, акторів та інших творчих учасників процесу призводить до того, що фінальний сценічний текст формується як результат взаємодії (а іноді й протиборства) різних концепцій його творців.

Тому оперну виставу не можна розглядати як просту трансляцію сенсу, закладеного автором твору. Композитор і лібретист можуть мати різні художні орієнтири, що породжує певні семантичні напруження вже на рівні створення оперного тексту. Характерним прикладом такого складного взаємодії є співпраця Джузеппе Верді й Арріґо Бойто під час роботи над оперою «Отелло», у ході якої лібретист прагнув змістити акцент на образ Яго, створюючи інший драматургічний баланс у творі. Це свідчить про те, що навіть на етапі створення опери її семантичний зміст формується в процесі активного діалогу між учасниками творчого процесу.

Важливим аспектом смислотворення в опері є сценічна інтерпретація. Окрім вербального та музичного тексту, вистава формується і через сценічний текст, який включає постановку, мізансценічне рішення, роботу з простором і світлом, пластичне вираження, костюми та багато інших елементів. У цьому контексті можна стверджувати, що сценічна постановка активізує і виявляє певні аспекти семантичного потенціалу твору, а семантичний потенціал тексту – це його здатність взаємодіяти з різними історичними й культурними контекстами, у яких він сприймається. Переміщуючись у часі та просторі, текст опиняється в нових інтерпретаційних умовах, що неминуче призводить до варіативності його прочитання.

При цьому сценічна інтерпретація, якщо вона не вимагає внесення змін у сам текст твору, є його іманентною частиною, оскільки будь-які можливі трактування повинні логічно випливати з внутрішньої структури опери. У цьому контексті Ю. Лотман підкреслює, що інтерпретація не здатна привнести в текст

неіснуючі в ньому початково смислові коди, але може активізувати ті елементи структури, які раніше залишалися на периферії. Це означає, що нові смислові акценти у виставі виникають не за рахунок введення зовнішніх елементів, а через процес актуалізації вже закладених у творі можливостей [8, с. 153].

Таким чином, ключовим аспектом сценічної інтерпретації є її прагматична складова – спосіб використання та осмислення оперного тексту в межах конкретної постановки. Саме прагматика стає визначальним чинником при аналізі сценічних рішень, оскільки вона дозволяє виявити особливості функціонування опери в різних культурних та історичних контекстах. У цьому дослідженні основна увага буде зосереджена саме на прагматичних аспектах оперного жанру, що дасть змогу глибше висвітлити проблеми сценічної інтерпретації та її взаємодії з музичним текстом.

Узагальнюючи структурні та комунікативні особливості театральної вистави, можна запропонувати використовувати термін «оперний текст» для позначення всього, що відбувається на сцені під час оперного спектаклю. У глядацькому сприйнятті предмети, персонажі та події, що перебувають у межах сценічного простору, набувають додаткового смислового наповнення, перетворюючись на значущі елементи цілісного художнього послання. Таким чином, будь-яка сценічна дія або елемент постановки може розглядатися як частина оперного тексту, але його інтерпретація залежить не лише від внутрішньої організації цього тексту, а й від активності глядацького сприйняття.

Оперний текст являє собою складну багаторівневу систему, що виникає в результаті взаємодії різних субтекстів – звукового, вербального та візуального. Під субтекстом тут розуміється особливий пласт інформації, закріплений за певним виражальним засобом. Так, звуковий субтекст втілюється в партитурі та її виконанні силами оркестру, хору й солістів під керівництвом диригента; вербальний субтекст виражений текстом лібрето, у якому зафіксовано драматургічний і поетичний задум твору; візуальний субтекст включає сценографію, світлове оформлення, акторську пластику та мізансценічні рішення. Однак не

у всіх випадках усі три субтексти присутні в однаковій мірі. Наприклад, концертне виконання опери або аудіозаписи є жанровими модифікаціями оперного тексту, у яких відсутній візуальний субтекст, що змінює умови його сприйняття.

Структура оперного тексту характеризується співвідношенням елементів, які мають властивості константності та мобільності. Найбільш стабільними його компонентами традиційно є партитура та лібрето, проте і вони можуть зазнавати змін у процесі виконання: скорочення, контамінації, вставні номери, а також наявність кількох редакцій одного й того самого твору свідчать про гнучкість і варіативність оперного тексту [14]. У цьому сенсі опера зберігає спадщину містеріального театру, у якому кожне виконання виступає як ритуальне повторення початкової події. Саме це співвідношення між незмінними елементами та можливостями варіативного виконання відображає міфологічну природу оперного тексту.

Ієрархічність структури оперного тексту проявляється по-різному залежно від підготовки глядача. Для аудиторії, яка знайома з твором заздалегідь – через партитуру, аудіозаписи чи інші постановки, – сприйняття опери стає аналітичним процесом, що дозволяє порівнювати й співвідносити сценічну інтерпретацію з оригінальним музичним текстом. Однак для глядача, який вперше стикається з цим твором саме в межах конкретної постановки, оперний текст постає як недискретне художнє явище, цілісний макрознак, у якому окремі рівні сприйняття зливаються. Таке розуміння оперного спектаклю перегукується з концепцією Я. Мукаржовського, який розглядав театральний текст як складну багатокомпонентну структуру, організовану за принципом макрознаку [13].

Особливо важливим аспектом сценічної інтерпретації є вибір варіанту виконання оперного твору, якщо він допускає різні редакції або послідовності сцен. Наприклад, у *Казках Гофмана* Жака Оффенбаха можливе змінення порядку актів: в одному варіанті твір завершується актом *Джюльєтта*, в іншому – актом *Антонія*. Вибір тієї чи іншої редакції впливає на архетипічний зміст вистави: фінальне завершення історії у венеціанському

епізоді з образом Джульєтти підкреслює романтичну лінію розчарованого героя-мандрівника, що наближається до байронівського Дон Жуана, тоді як фінал з актом *Антонія* виводить на перший план архетип трагічної містичної сили мистецтва, що співвідноситься з мотивами новели Гофмана *Дон Жуан*. Це демонструє, що інтерпретація оперного твору може не просто актуалізувати певні його смисли, а й суттєво видозмінювати загальну концепцію спектаклю, формуючи різні акценти та символічні значення.

Висновки. Комплексне вивчення функціонування оперного тексту дозволяє виявляти його двоїсту природу: з одного боку, мобільні елементи володіють значною мірою змінюваності, що дозволяє їм адаптуватися до конкретної сценічної інтерпретації, але, з іншого боку, вони є похідними та вторинними щодо більш стабільних компонентів. Це означає, що, незважаючи на свою варіативність, такі елементи, як сценічні рішення, мізансцени, темп виконання чи інтонаційні акценти, неминуче співвідносяться з більш усталеними структурами, які формують основу оперного тексту.

З точки зору прагматики оперний текст слід розглядати як складний, недискретний знак, у якому межі між означуваним та там що означає є рухомими й не завжди чітко визначеними. Ця недискретність зумовлена природою сценічного мистецтва, де сприйняття глядача одночасно охоплює кілька шарів інформації – музичний, візуальний, вербальний, а їх взаємодія створює смислові ефекти, що виходять за межі кожного з цих рівнів.

На рівні мови-об'єкта опера являє собою складний знаковий комплекс, у якому стійкі елементи (партитура, традиційні сценічні рішення, закріплені канони жестів і поз) виконують функцію того що означає, а всі можливі інтерпретації та варіативні прочитання – функцію означуваного. У такому розумінні партитура може розглядатися як фундаментальний текст, що зберігає свою незмінність, тоді як сценічна трактовка та виконавська реалізація формують рівень семантичного потенціалу твору.

На рівні метамови вся опера загалом може бути осмислена як те що означає, тоді як означуване визначається конкретною постановкою, тими виражальними засобами, які використовуються в певній

інтерпретації, та тими сенсами, що актуалізуються в процесі виконання. Таким чином, в оперному тексті, що має тривірневу знакову структуру, спостерігається унікальне з погляду семиотики явище: за збереження константних елементів варіативність зосереджується саме в зоні означуваного. Це дозволяє кожній постановці виявляти нові смислові пласти, не виходячи за межі загальної структури твору, але варіюючи семантичні акценти, які можуть бути по-різному інтерпретовані як виконавцями, так і глядачами.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Арто А. Театр жестокости (первый манифест). *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда*. М.: ГИТИС, 1992. С. 68–78.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
4. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413–423.
5. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни: монографія. Одеса: Олді+, 2023. 512 с.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: ИНТРАДА, 1998. 258 с.
7. Лихачев Д. Текстология. М.: Наука, 1983. 270 с.
8. Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
9. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *История и типология русской культуры*. СПб., 2002. С. 158–162.
10. Лотман Ю. Семиотика сцены. *Театр*. 1980. № 1. С. 89–99.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. СПб., 2000. С. 14–285.
12. Лотман Ю. Текст в тексте. *Об искусстве. Статьи. Заметки. Выступления*. СПб., 2000. С. 423–436.
13. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
14. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998) Musical text. Structure and properties. M.: Kompozitor. [in Russian].

2. Artaud, A. (1992) Theatre of cruelty (first manifesto). *As always – about the avant-garde: Anthology of the French theatrical avant-garde*. M.: GITIS. Pp. 68–78. [in Russian]
3. Barthes, R. (1994) Selected works: Semiotics. Poetics. M.: Progress. [in Russian].
4. Barthes, R. (1994) From work to text. *Selected works. Semiotics. Poetics*. M. Pp. 413–423. [in Russian].
5. Gribinenko, Yu. (2023) Theoretical and categorical issues of music textology as a relevant musicological discipline: monograph. Odessa: Oldi+. [in Ukrainian].
6. Ilyin, I. (1998) Postmodernism from its origins to the end of the century: the evolution of the scientific myth. M.: INTRADA. [in Russian].
7. Likhachev, D. (1983) Textology. M.: Nauka. [in Russian]
8. Lotman, Yu. (1992) Selected articles: In 3 vols. Vol. 1: Articles on semiotics and typology of culture. Tallinn: Alexandra. [in Russian]
9. Lotman, Yu. (2002) Semiotics of Culture and the Concept of Text. *History and Typology of Russian Culture*. SPb. Pp. 158–162. [in Russian]
10. Lotman, Yu. (1980) Semiotics of the Scene. *Theatre*, No. 1. Pp. 89–99. [in Russian].
11. Lotman, Yu. (2000) The Structure of the Fiction Text. *About Art*. SPb. Pp. 14–285. [in Russian]
12. Lotman, Yu. (2000) Text within the Text. *About Art. Articles. Notes. Speeches*. SPb. Pp. 423–436. [in Russian]
13. Mukarovsky, Ya. (1994) Research in Aesthetics and Theory of Art. M.: Iskusstvo. [in Russian].
14. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03+784/784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-21>

Лариса Миколаївна Лобода

ORCID: 0000-0001-5446-2380

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lobodasong@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ТА ПСИХОЕМОЦІЙНА ОСНОВА ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛАДИ Ф. ШУБЕРТА «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ» (ERLKÖNIG)

Мета дослідження – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні напрямки вивчення художньо-образної та психоемоційної основи вокальної інтерпретації Балади Ф. Шуберта «Вільшаний король» (Erlkönig). *Методологія роботи* базується на музично-історичному та текстологічному підходах, спираючись на поглиблений жанрово-стилістичний аналіз, у тому числі виконавських мовленнєвих засобів. *Наукова новизна* даної статті зумовлюється визначенням особливих художньо-образних та психоемоційних властивостей вокальної інтерпретації камерно-вокальних творів (на прикладі Балади Ф. Шуберта «Вільшаний король» (Erlkönig)). *Визначаються* зв'язки між особистісними уявленнями виконавця, образними характеристиками герою камерно-вокального твору та способами виконання.

Висновки. У камерно-вокальному творі розвиток емоційного імпульсу являє собою процес, що триває протягом усього музичного висловлювання. Цей імпульс, закладений на початку, отримує логічний розвиток у межах єдиної художньої концепції. У більшості камерно-вокальних творів імпульс є цілісним і неперервним, що можна простежити у романсах європейських композиторів, разом з тим, у деяких творах, зокрема у баладі Франца Шуберта «Вільшаний король», спостерігається

співіснування кількох емоційних імпульсів у рамках однієї музичної структури. Загальна особливість камерно-вокального жанру полягає в тому, що кожен емоційний імпульс розвивається автономно, не вступаючи в складну взаємодію з іншими. Саме тому процес його розгортання залишається лінійним, а роль кожного образу в оповіді визначається виключно звуковими характеристиками. На відміну від складних багатопланивих драматургічних структур опери, тут відсутнє активне взаємопроникнення різних емоційних станів. Ступінь ідентифікації співака з ліричним героєм визначається особливостями кожного конкретного нотного й вербального тексту. У камерно-вокальному жанрі виконавець стає безпосереднім посередником між музичним образом і слухачем, моделюючи виразне наповнення залежно від закладеної композитором емоційної траєкторії.

Ключові слова: камерно-вокальне виконавство, вокальна інтерпретація, художній образ, психоемоційна основа вокальної інтерпретації, камерно-вокальна творчість Ф. Шуберта, балада «Вільшаний король» (*Erlkönig*), музика і слово, моноопера, quasi-моноопера.

Loboda Larysa Mykolaivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Artistic-imagery and psycho-emotional foundation of vocal interpretation in F. Schubert's Ballad "Erlkönig"

The objective of this study is to outline the primary directions of development and the key areas of research concerning the artistic-imagery and psycho-emotional foundation of vocal interpretation in Franz Schubert's ballad *Erlkönig*. **The methodology** is based on a music-historical and textological approach, relying on an in-depth genre and stylistic analysis, including an examination of performance speech techniques. **The scientific novelty** of this article lies in identifying the specific artistic and psycho-emotional characteristics of vocal interpretation in chamber vocal compositions, exemplified by Schubert's *Erlkönig*. The study explores the relationships between the performer's personal interpretative vision, the imagery of the characters in chamber vocal works, and the means of vocal execution.

Conclusions. In chamber vocal music, the development of an emotional impulse unfolds throughout the entire musical utterance. This impulse, embedded at the beginning, undergoes logical evolution within a unified artistic conception. In most chamber vocal works, the emotional impulse is integral and continuous, a characteristic observable in the art songs of European composers. However, in certain compositions, such as Schubert's *Erlkönig*, multiple emotional impulses coexist within a single musical structure. A defining feature of the chamber vocal genre is that each emotional impulse develops autonomously, without complex interactions with others. As a result, its unfolding remains linear, and the role of each character in the narrative is determined solely by sonic characteristics. Unlike the intricate, multi-layered dramaturgical structures of opera, chamber vocal works lack active interpenetration of different emotional states. The degree of a singer's

identification with the lyrical persona is dictated by the specificities of both the musical and verbal text. In this genre, the performer serves as a direct mediator between the musical image and the listener, shaping expressive content in accordance with the emotional trajectory embedded by the composer.

Key words: *chamber vocal performance, vocal interpretation, artistic image, psycho-emotional foundation of vocal interpretation, chamber vocal works of F. Schubert, ballad Erlkönig, music and text, mono-opera, quasi-monoopera.*

Актуальність цього дослідження зумовлена не лише сучасними тенденціями музикознавства, а й низкою принципів питань, пов'язаних із природою співочого мистецтва. Особлива роль, яку відіграє співак-соліст у виконавській практиці, потребує глибокого аналізу емоційно-психологічних процесів, що лежать в основі його творчості. Особистість вокаліста в цьому контексті набуває статусу ключового медіатора, що забезпечує втілення музично-вербального тексту. Однак саме ця функція диктує необхідність обмеження його самостійного впливу, що, своєю чергою, вимагає виключення багатьох аспектів, які не входять у межі досліджуваної проблеми.

Людський голос, будучи унікальним інструментом, перевершує всі інші музичні засоби виразності своїми можливостями. Це зумовлено його здатністю чинити безпосередній емоційний вплив, що робить вокальну музику особливо тонким і багатограним засобом художнього вираження. На думку низки дослідників, саме «особливий енергетичний струм, тонкий чуттєвий вплив на психофізіологічну структуру» [1, с. 63] формує феномен вокального мистецтва, відрізняючи його від інших видів музичного виконавства.

У цьому контексті балада Франца Шуберта «*Вільшаний король*» (Erlkönig) постає не просто як шедевр камерної вокальної лірики, а як твір, що є найвищим зразком драматичного нарративу у вокальному жанрі [2]. Сьогодні вона визнана одним із найзначущіших творів в історії камерного вокалу. Завдяки своїй високій художній складності це музичне полотно входить до репертуару провідних світових вокалістів, які розглядають його виконання як показник технічної майстерності й артистичної виразності.

Балада являє собою складну драматургічну конструкцію, у якій один співак втілює одразу чотири персонажі: оповідача, батька, сина та Вільшаного короля. Кожен із цих образів має власні вокально-темброві й ритмічні характеристики, що потребує від виконавця високої гнучкості та чіткого розмежування інтонаційних сфер. Партія оповідача, якому належить найважливіша функція – оприлюднення трагічного фіналу, що наповнена драматичними інтонаціями й виконується в баритоновому регістрі. Образ дитини, сповнений відчаю та наростаючого страху, втілений у високій теноровій теситурі, причому його партія піднімається на півтона вгору з кожним повторенням, посилюючи емоційне напруження. *Вільшаний король*, навпаки, представлений м'якою, спокусливою мелодією, що звучить на піанісімо у середньому теноровому регістрі, створюючи ілюзію солодкого зачарування. Голос батька звучить у низькому басовому регістрі, підкреслюючи його стривоженість і занепокоєння.

Окрім чотирьох вокальних персонажів, у баладі присутній і п'ятий образ–кінь, рух якого передається акомпанементом. Неперервне звучання швидких тріолей у фортепіанній партії створює ритмічну ілюзію стрімкого галопу, символізуючи марну спробу втечі від неминучої загибелі. Ця деталь надає творові динамічної завершеності, посилюючи його драматичний ефект. «*Вільшаний король*» (Erlkönig) – це не просто вокальний твір, а складна сценічна мініатюра, у якій вокаліст створює повноцінну драматургічну панораму, передаючи найтонші відтінки емоцій і психологічних станів персонажів.

Виклад основного матеріалу. Психологічний аспект вокального виконавства має особливу природу, зумовлену глибоким взаємозв'язком між характером звучання голосу та внутрішнім емоційним напруженням виконавця. На відміну від драматичного актора, який здатний вибудовувати образ, спираючись на загальний психологічний малюнок ролі, співак змушений передавати найтонші нюанси внутрішнього стану персонажа безпосередньо через вокальну лінію. Без цієї інтонаційної виразності, без ретельного опрацювання емоційного підтексту неможливо адекватно реалізувати вокальну партію, оскільки саме темброві

й динамічні нюанси стають ключовими засобами музично-драматичного оповідання.

Вокальний звук має унікальну здатність впливати на слухача. На відміну від міміки чи жестів актора, які сприймаються лише в безпосередній близькості, співочий голос проникає в будь-який простір зали, забезпечуючи потужний художній ефект. Тому виразність вокального виконання безпосередньо залежить від того, наскільки глибоко співак занурюється в психологічну природу свого персонажа. Людський голос, будучи водночас музичним інструментом і засобом емоційного самовираження, несе в собі значний заряд психологічної енергії, яка передає внутрішній стан образу.

У сучасному мистецтві значущість емоційно-психологічних процесів багаторазово зростає, оскільки підсилюється роль невербального, підтекстового рівня художніх творів. Художня реальність дедалі частіше вибудовується на основі інтуїтивного, чуттєвого сприйняття, а смислова інтерпретація твору залежить не лише від конкретних текстових значень, а й від прихованих смислів, закладених у музичній інтонації.

Дослідники зазначають, що в сучасному суспільстві все більшого значення набувають способи сприйняття, засновані на інтуїції та емоційному відгуку, що призводить до зростання ролі підтекстів в мистецтві та визначає необхідність особливої уваги до прихованих, підсвідомо сприйраних аспектів художньої комунікації [1, с. 5].

Найяскравіше цей принцип проявляється в музиці, яка, не будучи прив'язаною до точкових предметних значень, зберігає в собі чуттєву ауру смислів [1, с. 5]. У вокальному мистецтві ця особливість набуває особливого значення, оскільки емоції, що становлять основу внутрішнього світу персонажа, не просто виражаються, а трансформуються в музичну тканину, стаючи частиною художнього наративу. У результаті музичний текст постає не просто як супровід поетичного слова, а як його метафоричне продовження, що відображає зміни емоційного стану героя через найтонші інтонаційні варіації.

Балада *«Вільшаний король»* написана Францем Шубертом у 1782 році і є одним із найвиразніших зразків європейського

камерно-вокального мистецтва. Композитор створює твір на основі однойменного вірша Йоганна Вольфганга фон Гете, обираючи жанр балади як форму, у якій оповідний елемент набуває першорядного значення [2]. Оповідальний характер композиції зумовлює її драматургічну структуру: саме Оповідач стає центральним елементом твору, оскільки він не лише передає сюжет, а й формує емоційне сприйняття подій, що розгортаються в музичному просторі.

Через свою драматургічну функцію Оповідач постає ключовою фігурою балади, що дозволяє розглядати твір як його сольне висловлювання, своєрідну *«монооперу»*. Якби основним носієм драматургічного розвитку став Вільшаний король, можна було б говорити не про баладу, а про казкову оперу, у якій саме його голос визначав би музично-драматичний розвиток. Однак у цьому випадку саме Оповідач є зв'язковою ланкою між усіма персонажами і тим, хто формує сприйняття подій. Безперечно, інтерпретація балади Шуберта як *«моноопери Оповідача»* залишається дискусійною, проте її структура справді містить елементи драматичної дії: динамічний розвиток подій, вираження психологічних реакцій героїв та протистояння двох сил – захисника й агресора. Ці характеристики співвідносяться з драматургічною схемою Фрайтага, що дає підстави розглядати *«Вільшаного короля»* як твір із жанровою подвійністю, що знаходиться на межі між баладою та монооперою.

Не менш важливим аспектом є прихована драматургія твору. Вона проявляється через співчуття, яке пронизує оповідь: Оповідач не залишається безстороннім спостерігачем, його голос передає тривогу, напруження й трагізм того, що відбувається. У цьому контексті цікаво, що кульмінація та розв'язка винесені в самий фінал – це виходить за межі традиційної драматичної структури, але підкреслює особливу природу конфлікту. У центрі цього протистояння знаходяться дві сили, що борються за свідомість і долю дитини: Батько, який прагне захистити її, та Вільшаний король, що намагається підкорити її своїй владі. При цьому відсутні сцени відкритого патетичного вираження почуттів – наприклад, реакція на смерть дитини не отримує розгор-

нутаго музичного втілення. Фінальна трагедія не стає об'єктом емоційного акценту, а подається з максимальною стриманістю.

Слід зауважити, що подібні паралелі не варто сприймати як спробу остаточної жанрової класифікації. Наявність драматичних елементів у баладі пояснюється її належністю до міжжанрової сфери, що дозволяє виявляти в ній риси, які зближують її з іншими музичними формами. В основі сюжету лежить архаїчна міфологічна модель: образ Вільшаного короля походить від давнього анімізму, від уявлень про духів лісу, які виникли зі страху перед прихованими в ньому небезпеками.

Окремої уваги заслуговує вокальна драматургія, що реалізується через особливу систему перемикачів між персонажами. Оповідач не лише веде оповідь, але й миттєво перевтілюється в кожного з героїв, відтворюючи їхні репліки. У ці моменти відбуваються змістові переходи, коли виконавець змінює вокальну манеру, створюючи ефект множинності дійових осіб. Усі персонажі сприймаються як зовнішні образи, що існують у світі Оповідача, але водночас цілком належать його внутрішньому переживанню. Один із найзначущіших переходів відбувається у фіналі: рядки про прибуття вершника та про те, що дитина в його руках вже мертва, розділені на змістовому рівні, але в музичній тканині вони поєднані як єдиний, трагічний підсумок. Такі переходи можна розглядати не лише як чергування персонажів, а й як зміну емоційних станів – саме вони формують звукову драматургію твору [3]. Зміна регістрів, тембрових характеристик і динамічних відтінків дозволяє не лише розмежувати образи, але й виявити особливий внутрішній зв'язок між ними: драматичне зіткнення зовнішніх подій із внутрішніми переживаннями виражається через вокальні інтонації, але водночас залишається прихованим на рівні музичного підтексту.

У баладі взаємодія хаосу і порядку проявляється винятково через динаміку персонажів: Дитина, що відчуває страх і перебуває в стані тривожного збудження, символізує хаос, тоді як її Батько, який прагне повернути їй відчуття безпеки, втілює порядок. Цікаво, що Вільшаний король, попри свою інфернальну природу, також належить до категорії порядку, але особливого – він

усоблює незмінну, вічну силу, перед якою людина виявляється беззахисною. Водночас музична структура твору не підтримує активної взаємодії між інструментальною та вокальною партіями в тій мірі, в якій це могло б підсилити драматичний ефект: інструментальний супровід виконує суто акомпануючу функцію, залишаючи провідну роль голосу. Проте саме через інтерпретацію Оповідача, його емоційні акценти та суб'єктивне сприйняття відбувається смислове наповнення подій, що розгортаються.

Оскільки саме він визначає, як історія буде почута слухачем, Оповідач фактично не має самостійної музичної характеристики. Він не є окремим дійовим персонажем, а слугує лише носієм образів, через якого розгортаються події. Можна сказати, що вся звукова тканина твору являє собою його внутрішній монолог, крізь який він передає голоси персонажів. Таким чином, балада – це не об'єктивне оповідання, а суб'єктивне бачення ситуації, залежне від сприйняття та внутрішнього світу самого Оповідача.

Тут важливе не стільки індивідуальне окреслення кожного героя, скільки їх співвідношення між собою. Оповідач фіксує увагу на певних моментах, які для нього є найбільш значущими та емоційно важливими. Він виокремлює їх із загального потоку подій, запам'ятовує, подумки повертається до них – отже, вони залишили глибокий слід у його свідомості. Така вибірковість уже свідчить про його особисті якості: він явно людина чутлива, сприйнятлива, емоційно залучена. Але що саме привернуло його увагу в цій історії? Ми бачимо, що він зосереджений на конфлікті між дитячим світосприйняттям та раціональною позицією батька, на страхові перед невідомою силою, з якою стикається герой, та на боротьбі за його життя. Такий вибір мимоволі наштовхує на припущення, що Оповідач сам перебуває у віці, коли подібні події набувають особливої особистісної значущості. Можливо, він пережив хворобу або втрату власної дитини – з огляду на високу дитячу смертність у той період, така гіпотеза видається цілком імовірною. У такому випадку його інтерес до баладного сюжету набуває глибоко особистого характеру, а саме оповідання – додаткового психологічного рівня.

Відсутність чітко окреслених характеристик Оповідача за наявності детально розроблених образів, якими він оперує, є характерною рисою вербальної структури, що зустрічається не лише в літературі, а й в оперних творах. У низці випадків композитори прямо позначають подібні фрагменти як «розповідь», підкреслюючи їхню роль у музичній драматургії.

Якщо розглядати баладу Франца Шуберта не як самостійний твір, а як частину більшого драматичного цілого, вона могла б отримати назву, що акцентує її наративну природу, наприклад, «Оповідь про Вільшаного короля» або «Розповідь про хворобу та смерть». Таке переосмислення підкреслює ключову роль Оповідача, який не лише передає події, але й визначає їхнє сприйняття. Залежно від його функції в сюжеті – чи є він просто стороннім спостерігачем, другом Батька або ж взагалі істотою з ірреального світу – змінюється сама природа історії.

Однією з можливих інтерпретацій може бути трактування подій як жахливого сну або хворобливого видіння. Можливо, у Дитини лише на мить піднялася температура, але уява батьків, підживлена тривогою, створює зловісні образи, перетворюючи звичайний стан недомагання на містичну загрозу. У такому випадку Вільшаний король стає породженням страху, а напружена нічна подорож – проєкцією тривожних роздумів дорослої людини. Як відомо, страх має властивість перебільшувати реальність, і сприйняття дійсності, спотворене панікою, перетворює підсвідомі фантазії на майже відчутні образи.

Більше того, можна припустити, що вся історія балади – це не об'єктивно реальна подія, а суб'єктивний внутрішній монолог. Наприклад, якщо уявити її як розповідь, що ведеться не від імені Батька, а від імені матері, зануреної в тривожні роздуми. У такому разі баладу можна було б виконати жіночим голосом, хоча подібні трактування поки що не набули широкого розповсюдження. Проте такий варіант відкриває цікаву паралель: межі між зовнішнім і внутрішнім світом розмиваються, а уявні об'єкти набувають тієї ж реальності, що й події фізичного буття. Це дає можливість розглядати твір як історію без прямого адресата, що виникає у свідомості самого Оповідача.

Таким чином, балада щораз більше виявляє ознаки quasi-моноопери, в якій Оповідач є центральним персонажем, а всі інші фігури є не стільки самостійними героями, скільки втіленими в його свідомості силами. Їхня поява виражається через вокальні засоби виразності, включаючи зміну фонетичного забарвлення голосу, що робить Оповідача єдиним активним носієм дії.

При цьому важливо зазначити, що в цьому творі немає персонажів у звичному розумінні – тут ми маємо справу не з індивідуальними героями, а з персоніфікованими силами, кожна з яких має свою символіку та специфічний емоційний заряд. Це властиво камерно-вокальним творам, у яких відсутній лінійний розвиток характерів, натомість представлена радше схематична емоційна конструкція. За таких умов не може бути динамічного емоційного вектору – розвиток образів обмежений хронологічними рамками композиції. Натомість виникають емоційні інтенції, що окреслюють межі образних сфер, серед яких можна виділити три основні: Батько, Дитина та Вільшаний король. Саме ця триєдність чітко простежується у виконанні Дітріха Фішера-Діскау, який демонструє глибоку диференціацію емоційних станів.

Кожен із цих образів розвивається за власним типом емоційної динаміки. Батько втілює лінійний процес заспокоєння: його партія вибудована в логіці поступового *diminuendo*, де він усе наполегливіше намагається передати дитині відчуття безпеки. Дитина, навпаки, рухається у напрямку *crescendo*, передаючи страх через наростання динаміки та темпове прискорення, що підкреслює зростаючу паніку. Вільшаний король залишається незмінним: його голос, на перший погляд м'який і манливий, зберігає стабільність, що робить його образ особливо зловісним – він не реагує на події, його присутність незмінна і невідчужлива зовнішнім обставинам. Таким чином, перед нами три контрастні лінії емоційного процесу: у Батька – лінія згасання, у Дитини – лінія наростання, у Вільшаного короля – статичний, непорушний вираз сили.

Батько, будучи однією з центральних фігур балади, вокально втілений у відносно стабільній формі: його партія не містить різ-

ких динамічних перепадів, оскільки його завдання – зберігати зовнішній спокій і не дозволити дитині піддатися паніці. Його нотно-вербальна структура побудована на чітко фіксованих сигнальних інтонаціях, що інтерпретуються виконавцем через текстові й звукові характеристики. У цьому сенсі Батько стає голосом розуму, який протистоїть ірраціональному страху дитини та гіпнотичному впливу Вільшаного короля. Однак, попри цю стійкість, він виявляється безсилим перед неминучим фіналом – трагічний кінець уже зумовлений, і його голос, що звучить на тлі трагедії, залишається символом приреченої боротьби.

Партія Батька в баладі Франца Шуберта характеризується спокійним, урівноваженим вокальним звучанням, яке відображає його спробу вселити впевненість і умиротворення Дитині. Його дихання відзначається глибиною та плавністю, що підкреслює кантилену його партії. Воно рівне, без різких перебоїв, і повністю відповідає його психологічному налаштуванню на спокій. Вокальний звук Батька має середню інтенсивність і забарвлений м'якими тембрами з переважанням нижніх формантних частот, що пов'язано з природною теситурою партії. *Vibrato* зведене до мінімуму, що надає його голосу стійкості та монолітності. Відсутність акцентованих звуків підкреслює його прагнення створити рівну, безперервну лінію звучання, яка підтримує загальне відчуття стабільності та контролю над ситуацією. Для слухача вокальні характеристики Батька формують враження внутрішньої сили й упевненості, які проявляються в густому й насиченому тембрі, у мажорному забарвленні інтонацій, що передають відчуття захисту й надійності. Направленість звучання його голосу орієнтована виключно на Дитину, оскільки вся його партія є спробою відвернути її від тривожних думок і переконати у відсутності загрози.

На противагу цьому, партія Дитини є втіленням панічного страху, який виражається через насичені, інтенсивні вокальні інтонації, що передають емоційний напружений стан. Вона спочатку налякана, і це проявляється в усіх аспектах її звучання. Дихання напружене, з тривалими паузами, оскільки вона фактично кричить, намагаючись донести свій страх до Батька. Лінія

її звукоутворення динамічно наростає, створюючи враження постійного посилення тривожного стану. Співоче дихання має імпульсивний характер, його інтенсивність нерівномірна, що відповідає стану зростаючої паніки. У партії Дитини переважають верхні формантні частоти, що особливо помітно у високій теситурі, яка підкреслює її емоційну нестабільність. *Vibrato* використовується майже протягом усієї партії, причому його інтенсивність зростає синхронно з розвитком *crescendo*, що ще більше підкреслює неконтрольованість її стану. Акценти розподіляються хаотично, їх не можна систематизувати, оскільки вони слідуєть за інтонаціями панічного крику, а не за логікою музичного розвитку.

Таким чином, партії Батька й Дитини являють собою протилежні вокально-інтонаційні процеси, що формують драматургічний контраст балади. У свою чергу, Вільшаний король є статичною, непорушною силою, що не піддається жодним змінам. Його вокальна партія відзначається особливою тембровою м'якістю, що створює враження лагідного й гіпнотичного звучання. Він співає у більш низькому динамічному діапазоні, використовуючи плавні фрази, що нагадують колискову. Відсутність різних динамічних змін робить його образ ще більш зловісним – у його голосі немає ні страху, ні хвилювання, що тільки посилює загрозу його присутності.

Поєднання трьох протилежних емоційних векторів – згасючого спокою Батька, наростаючого жаху Дитини та холодно-кровної незворушності Вільшаного короля – створює унікальну драматичну напругу балади. У цій взаємодії полягає її головна виразна сила: конфлікт не реалізується через зіткнення персонажів, а розгортається виключно у сфері вокальної драматургії. Інтонаційне розмаїття, контрасти динаміки та тембру формують складну систему емоційних напружень, що є основою художнього ефекту «Вільшаного короля».

Слухове сприйняття цієї вокальної партії формує відчуття страху, що наростає з кожним новим повторенням мотивів. Фізичне втілення образу створюється через низку характеристик звучання: активна інтенсивність інтонацій підкреслює крайню ступінь збу-

дження персонажа, а мінорне забарвлення тембру закріплює його стан відчаю. Направленість голосових інтонацій завжди спрямована до Батька, проте, на відміну від останнього, Дитина не отримує очікуваного ефекту заспокоєння. Його голос стає дедалі надривнішим, що виражається в підвищенні щільності звучання й поступовому зростанні динаміки (*crescendo*), створюючи враження невпинно посиленого страху. У результаті вокальна партія Дитини являє собою суцільне *crescendo*, що доводить його емоційний стан до крайньої точки, аж до фінальної розв'язки.

Образ Вільшаного короля вибудовується за третім емотивним імпульсом, який кардинально відрізняється від партій Батька й Дитини. Його вокальна лінія побудована на безпристрасності, незворушності та холодній впевненості, що підкреслюють його незмінність і дистанційованість від людських емоцій.

Дихання Вільшаного короля легке, майже непомітне, з мінімальними затримками, що створює враження невагомості, відсутності фізичних зусиль. Його звукоутворення являє собою плавну, текучу кантилену в дусі *bel canto*, що відповідає образу істоти, позбавленої земних тривог і сумнівів. Дихання рівне й неглибоке, не передбачає інтенсивного звукового тиску. Основний баланс формантних частот зміщений у бік високих частот, що пов'язано з природною теситурою партії. *Vibrato* присутнє майже на всьому протязі партії, створюючи ефект нестабільності, невловимості й потойбічної природи персонажа. Акцентовані звуки практично відсутні, оскільки його вокальна лінія побудована на плавних, ненав'язливих інтонаціях, що робить його мовлення обволікаючим і гіпнотичним.

Слухач сприймає цей образ через низку специфічних характеристик вокального звучання. Інтенсивність звуку майже відсутня, що підкреслює його статичність і незмінність. Тональне сприйняття асоціюється з мажорною забарвленістю, яка в одному випадку несе відтінок спокуси й обманливого заспокоєння, а в іншому – передає тріумф його влади, особливо виразний у фінальній декларації: «З неволі чи з волі візьму тебе я!» (пер. з німецької М. Рильського). Протягом усієї партії звучання залишається легким, повітряним, проте в кульмінаційний момент

набуває різкої, агресивної забарвленості, що свідчить про розкриття його справжньої сутності. Таким чином, вокальна лінія Вільшаного короля вибудована так, щоб підкреслити його оманливу м'якість, яка приховує під собою невідворотну загрозу.

Висновки. У камерно-вокальному творі розвиток емоційного імпульсу являє собою процес, що триває протягом усього музичного висловлювання. Цей імпульс, закладений на початку, отримує логічний розвиток у межах єдиної художньої концепції. У більшості камерно-вокальних творів імпульс є цілісним і неперервним, що можна простежити у романсах європейських композиторів, разом з тим, у деяких творах, зокрема у баладі Франца Шуберта «Вільшаний король», спостерігається співіснування кількох емоційних імпульсів у рамках однієї музичної структури. Загальна особливість камерно-вокального жанру полягає в тому, що кожен емоційний імпульс розвивається автономно, не вступаючи в складну взаємодію з іншими. Саме тому процес його розгортання залишається лінійним, а роль кожного образу в оповіді визначається виключно звуковими характеристиками. На відміну від складних багатопланових драматургічних структур опери, тут відсутнє активне взаємопроникнення різних емоційних станів.

Ступінь ідентифікації співака з ліричним героєм визначається особливостями кожного конкретного нотного й вербального тексту. У камерно-вокальному жанрі виконавець стає безпосереднім посередником між музичним образом і слухачем, моделюючи виразне наповнення залежно від закладеної композитором емоційної траєкторії.

У баладі Шуберта «Вільшаний король» відсутні чіткі переходи між персонажами, проте змінюється їхнє сприйняття з боку Оповідача. Сам Оповідач не наділений індивідуальними звуковими характеристиками; його завдання полягає у відтворенні оповіді через чергування різних вокальних відтінків. Виконавець, що інтерпретує цю баладу, свідомо обирає, крізь яку призму представити події – з позиції Вільшаного короля, Батька чи Дитини. Таким чином, уся композиція сприймається як quasi-моноопера, в якій решта персонажів не є самостійними

драматургічними одиницями, а постають проєкціями внутрішньої свідомості Оповідача.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Коляденко Н. Синестетичність музикально-художественного сознания: на матеріалі искусства XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
2. Хохлов Ю. Песни Шуберга: черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.
3. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiivanenko A., Grybynenko J., Ovsyannikova-Trel O. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25. Pp. 190–192.

REFERENCES

1. Kolyadenko, N. (2005) Synestheticity of musical and artistic consciousness: based on the art of the twentieth century. Novosibirsk: Novosibirsk state conservatory. 392 p. [in Russian]
2. Khokhlov, Yu. (1987) Schubert's songs: features of style. Moscow: Muzyka, 1987. 302 p. [in Russian]
3. Samoilenko, O.; Osadcha, S; Chernoiivanenko, A.; Grybynenko, J.; Ovsyannikova-Trel, O. (2022) Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25. Pp. 190–192. [in English].

УДК 78.03+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-22>**Павло Михайлович Муляр**

ORCID: 0000-0001-7214-2460

кандидат мистецтвознавства, професор

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

Заслужений діяч мистецтв України

mulyar.pavel1@gmail.com

ЕКСПЕРИМЕНТИ «EUPHONIC SOUNDS» СКОТТА ДЖОПЛІНА: РОЗШИРЕННЯ ЖАНРУ КЛАСИЧНОГО РЕГТАЙМУ

*Метою дослідження є виявлення у музичній гармонії та композиційних техніках Скотта Джоупліна, зокрема у творі «Euphonic Sounds», взаємозв'язку між традиційними регтаймовими формами та новаторськими гармонічними експериментами, що виходять за межі жанру. Аналіз базується на гармонічному підході, що об'єднує традиційні методи аналізу регтайму з новими теоретичними концепціями хроматизму і модуляції. **Методологічна основа** включає компаративний аналіз регтайму Джоупліна і європейської класичної музики, а також культурологічний метод, що розглядає вплив історичних гармонічних експериментів на розвиток американського джазу. **Наукова новизна** полягає в інтеграції елементів хроматичної гармонії та їхніх впливів на подальший розвиток джазу в контексті історії регтайму. **Висновки** свідчать про те, що Джоуплін, використовуючи складні гармонічні конструкції, таких як мінорна неаполітанська гармонія та французький збільшений шостий акорд, значно розширив гармонічні можливості регтайму, створюючи нову музичну мову. Цей підхід відкрив шлях до нових гармонічних нововведень у джазі, до створення нових експериментальних музичних форм і продемонстрував, як традиційні ритмічні структури можуть поєднуватися з інноваційними гармонічними техніками, забезпечуючи таким чином перехід від регтайму до джазу як більш складної і виразної музичної форми. Твір *Euphonic Sounds* Скотта Джоупліна є яскравим прикладом того, як композитор зумів підняти жанр регтайму до рівня високого музичного мистецтва, поєднавши традиційні ритмічні структури з гармонічними інноваціями, які виходять за межі жанру. Гармонічні рішення, застосовані у цьому творі, демонструють його глибоке розуміння не лише основ гармонії, а й більш складних хроматичних технік, які на той час активно використовували композитори європейської класичної музики. Один з ключових аспектів *Euphonic Sounds* полягає в його*

гармонічній складності. Джоуплін виходить за межі типового регтаймового словника, впроваджуючи такі техніки, як хроматичні проходження, заміна функційних акордів і тривалі модуляції. Це робить музику набагато багатшою і виразнішою, порівняно з більш ранніми регтаймами, такими як «Maple Leaf Rag».

Ключові слова: Скотт Джоуплін, фортепіанне виконавство, експериментальні музичні форми, регтайм, джаз, передджазовий період, джазова стилістика, музична мова.

Muliar Pavlo Mykhailovych, Ph.D. in Art Studies, Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Honored Artist of Ukraine

Experiments in Scott Joplin's "Euphonic Sounds": expanding the genre of classical ragtime

The aim of this study is to uncover the interplay between traditional ragtime forms and innovative harmonic experiments that transcend the genre in Scott Joplin's music, particularly in his composition Euphonic Sounds. The analysis employs a harmonic approach, integrating traditional methods of ragtime analysis with contemporary theoretical frameworks on chromaticism and modulation. The methodological foundation includes a comparative analysis of Joplin's ragtime works and European classical music, as well as a cultural approach that examines the influence of historical harmonic experiments on the evolution of American jazz. The scientific novelty of this research lies in the integration of chromatic harmonic elements and their impact on the subsequent development of jazz within the historical context of ragtime.

Conclusions. *The findings suggest that Joplin, by employing sophisticated harmonic structures such as minor Neapolitan harmony and the French augmented sixth chord, significantly expanded the harmonic possibilities of ragtime, thereby creating a new musical language. This approach paved the way for further harmonic innovations in jazz, the creation of experimental musical forms, and demonstrated how traditional rhythmic structures could be combined with innovative harmonic techniques, facilitating the transition from ragtime to jazz as a more complex and expressive musical form. Scott Joplin's Euphonic Sounds serves as a vivid example of how the composer elevated the ragtime genre to the level of high musical art by blending traditional rhythmic structures with harmonic innovations that transcend the boundaries of the genre. The harmonic solutions employed in this composition reveal Joplin's profound understanding not only of the foundations of harmony but also of more intricate chromatic techniques actively utilized by European classical composers of the time. One of the key aspects of Euphonic Sounds is its harmonic complexity. Joplin transcends the conventional ragtime lexicon, introducing techniques such as chromatic passages, functional chord substitutions, and extended modulations. These innovations render the music significantly richer and more expressive compared to earlier rags, such as Maple Leaf Rag.*

Key words: *Scott Joplin, piano performance, experimental musical forms, ragtime, jazz, pre-jazz era, jazz stylistics, musical language.*

Актуальність теми роботи пояснюється там, що творчість Скотта Джоปลіна та значення його стильових пошуків для сучасного фортепіанного виконавства є майже невизначеними у вітчизняній музикознавчій літературі. Музика Скотта Джоปลіна займає важливе місце в художній спадщині, передуючи багатьом досягненням у розвитку афроамериканської музики передджазового періоду. Незважаючи на це, серед сучасних виконавців побутує уявлення про регтайм як про явище, яке втратило свою актуальність і не має прямого зв'язку з новими напрямками джазу. У цьому контексті особливого значення набуває уточнення стану досліджень творчості С. Джоปลіна, внесок якого в афроамериканську музичну культуру довгий час залишався недооціненим. У першій половині ХХ століття досліджень, присвячених Джопліну, було вкрай мало, що відображало загальний брак уваги до спадщини афроамериканських композиторів.

Активізація наукового інтересу до творчості Джоปลіна відбулася у другій половині ХХ століття. Вона була зумовлена розширенням дослідницьких практик у сфері джазу, госпелу, регтайму та блюзу, а також масштабним переглядом підходів до расових питань. Саме у цей період творча спадщина Джоปลіна почала сприйматися як важливий елемент передджазової культури, що проливає світло на генеалогію джазового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Дослідження місця та ролі Скотта Джоปลіна в масових музичних практиках розпочалося у 1940-х роках. На думку Е. Берліна, регтайм був домінуючим стилем в американській популярній музиці протягом двох десятиліть – від кінця 1890-х до кінця 1910-х років. Він став першим унікальним національним музичним стилем у США, з якого пізніше розвинулися популярна пісня та джаз. Регтайм пережив кілька періодів відродження інтересу, проте кожен із них після 1940 року був здебільшого пов'язаний із залученням уваги до архаїчного джазу. Одним із перших серйозних дослідників спадщини С. Джоปลіна був Руді Блеш, який разом із Гарріет Дженіс у 1950 році опублікував основоположну працю, присвячену історичним, соціокультурним і музичним аспектам регтайму [4].

Походження регтайму залишається предметом дискусій. Як зазначає Хассе [3, с. 6], його витоки недостатньо зрозумілі, а думки дослідників суттєво різняться. Воно [5, с. 28] визначає регтайм як перший стиль джазу, що виник близько 1890 року, підкреслюючи, що головною характеристикою жанру є синкопований ритм. У своїх працях Воно [5] описує ключову ритмічну особливість регтайму, яка полягає у синкопованості, тобто у зміщенні акцентів із традиційно сильних долей на слабкі. Це протиставляється маршовому ритму, де акценти припадають на першу і третю долі такту. У регтаймі ритмічне зміщення створює відчуття «розриву» звичної метричної структури, що формує його характерне звучання. Ця синкопована ритміка вважається основою жанру і відображає інноваційний підхід до музичної організації часу, що став важливим попередником джазу [5, с. 28].

Географічне походження регтайму також залишається дискусійним. Дж. Хассе [3, с. 7] наводить свідчення, які вказують на такі регіони, як Чикаго і Сент-Луїс. Цей жанр, що відрізняється синкопованою мелодійною лінією, ритмічним басом та простою гармонією, був продуктом культурного синтезу. Регтайм увібрав у себе вплив музики афроамериканців, елементи європейської класичної музики та специфічний «американський дух» кінця XIX століття, що зробило його гібридним жанром, який перебував на межі традицій.

Регтайм, поширюючись територією США, зайняв важливе місце в Седалії, штат Міссурі, яка стала одним із ключових центрів його розвитку. Як підкреслюють Руді Блеш і Гарріет Дженіс, Седалія відіграла унікальну роль у формуванні афроамериканської громади та популяризації регтайму. Це місто надало афроамериканцям можливість займатися більш різноманітною працею, ніж у багатьох інших регіонах країни, де домінувала робота на залізниці. У Седалії представники афроамериканської спільноти працювали в готелях, ресторанах, крамницях та інших сферах обслуговування, а також відкривали власні підприємства – перукарні, бари та торговельні лавки. Справедливіше ставлення до афроамериканців, наявність шкіл з високим рівнем освіти та доступ до громадських парків сприяли не лише

економічному процвітання, а й культурному розвитку міста, що створювало сприятливі умови для творчої активності [1].

Історично важливим етапом стало початок публікації регтаймів у 1897 році. Першим опублікованим твором, пов'язаним із цим жанром, став *Mississippi Rag* Вільяма Г. Крелла, білого композитора. Проте знаковою подією для афроамериканської музичної культури стало видання *Harlem Rag* Тома Турпіна – першого твору у стилі регтайм, створеного афроамериканським композитором. Ці події підкреслюють мультикультурний характер походження регтайму, який із самого початку формувався як синтез різних музичних традицій.

Термін «регтайм» отримав свою назву завдяки характерній ритмічній структурі, що вирізняється «розірваним» ритмом. Едвард Берлін пояснює, що «зробити раг» означало трансформувати стандартну мелодію, насичуючи її синкопованими ритмами та ускладнюючи метричну структуру. Ця інновація, протиставлена рівним маршовим ритмам, надавала регтайму характерного звучання, роблячи його одним із найсвіжіших і найдинамічніших музичних жанрів свого часу. Унікальна ритмічна мова та енергійне звучання регтайму забезпечили його популярність, а також підготували основу для подальшого розвитку джазової традиції.

Наприкінці 1907 року композитор і піаніст Скотт Джоуплін залишив Середній Захід Сполучених Штатів, де він провів більшу частину свого життя, і переїхав до Нью-Йорка в пошуках нових видавців для своїх музичних творів та фінансування опери «Трімоніша». Видавництво *Seminary Music*, що спеціалізувалося на сучасній пісенній творчості, зацікавилася фортепіанними творами Джоупліна в стилі регтайму і в 1908 та 1909 роках випустило вісім його творів, серед яких «*Euphonic Sounds*». На титульній сторінці цей регтайм був описаний як «синкопована новинка» та є одним із найекспериментальніших і найтехнічно складних творів Джоупліна. За словами музикознавця Руді Блеша «твір настільки технічно вимогливий, що його виконання стало своєрідною перевіркою майстерності для музикантів новоутвореного Гарлемського (східного) стилю регтайму» [2, с. 206].

У цьому творі Джопплін досліджує розвинену стилістично хроматичну гармонію та сміливі модуляції. Часте застосування збільшених секстакордів, хроматичних медіантних відносин і прогресій на півтоноу. В «Euphonic Sounds» демонструє хроматичний підхід, характерний для європейської музики початку ХХ століття, значно перевищуючи гармонійні досягнення більшості американських композиторів того часу.

Для розуміння експериментальної природи «Euphonic Sounds» важливо розглянути творчий шлях Скотта Джоппліна як композитора регтайму. В ранній період свого життя, проживаючи в Тексаркані, на кордоні штатів Техас і Арканзас, Джопплін був під впливом різноманітних музичних стилів. Початок його композиторської діяльності припадає на кінець 1890-х років, після його переїзду в Седалію, штат Міссурі, у 1894 році. Перший опублікований твір Джоппліна, «Original Rags», з'явився у 1899 році, а невдовзі того ж року він випустив свій найвідоміший регтайм «Maple Leaf Rag». Ця композиція знаменувала початок його десятирічного співробітництва з видавництвом John Stark & Son, яке гарантувало йому роялті в розмірі одного цента за кожен проданий копію. Протягом наступних двох десятиліть «Maple Leaf Rag» забезпечував Джоппліну постійний дохід. Після цього успіху, у 1901 році Джопплін переїхав до Сент-Луїса, де написав низку значущих творів, зокрема «The Easy Winners» (1901), «Elite Syncopations» і «The Entertainer» (1902), що зміцнило його репутацію як провідного композитора регтайму.

Однак, особисті та професійні труднощі Джоппліна на початку ХХ століття мали значний вплив на його життя. Перший шлюб з Белль Джонс закінчився розлученням у 1901 році, а їхня єдина дитина померла у 1903 році. Другий шлюб, з Фредді Александер у 1904 році, завершився її смертю через 10 тижнів після весілля. Прем'єра його опери «Почесний гість» у 1903 році була успішною, але гастрольний тур було скасовано через фінансові труднощі. Після смерті Белль у 1905 році Джопплін залишив Сент-Луїс і повернувся до кочового життя, врешті-решт оселившись у Нью-Йорку.

Переїзд до Нью-Йорка, а також його шлюб із Лотті Стокс у 1909 році, сприяли відновленню творчого підйому Джоппліна.

У 1907 році його перші регтайми, зокрема «Gladiolus Rag» і «Searchlight Rag», були видані Джоозефом В. Стерном. У 1908 році Джоуплін розпочав співпрацю з видавництвом Seminary Music, яке випустило низку його творів, включно з «Sugar Cane», «Pine Apple Rag», «Wall Street Rag» та експериментальним «Euphonic Sounds», що відзначився складністю гармонічної мови та сміливістю у музичній структурі.

Структурно «Euphonic Sounds» дотримується традиційної форми, характерної для попередніх творів Джоупліна, зокрема регтаймів. Композиція написана в формі п'ятичастинного рондо (АВАСА), що відповідає класичному зразку. Кожен із трьох 16-тактових розділів розбивається на чотири чотиритактові фрази. Така регулярність форми не є недоліком, оскільки подібна структура використовується і в маршах Джона Філіпа Соуза, і у вальсах Йоганна Штрауса, а також у багатьох піснях епохи Tin Pan Alley. Схожі риси можна побачити і в мазурках Шопена. Однак у гармонічному аспекті цей твір є відчутно нетиповим для жанру регтайму. Джоуплін демонструє віртуозне володіння хроматичною гармонією та сміливу модуляцію до віддалених тональностей, не відступаючи при цьому від чіткої чотиритактової фразової структури. Початковий розділ твору залишається відносно стриманим, але містить натяки на більш складні гармонічні експерименти, які розвиваються у наступних частинах твору.

Після вступу, складеного зі стандартної чотиритактової фрази, Джоуплін одразу вводить характерний хроматичний рифф (поступове підвищення від F через F-дієз до G), що свідчить про прагнення композитора до розширення гармонійної палітри. Перший розділ (А) композиції «Euphonic Sounds» дотримується традиційної для регтаймів Джоупліна тематичної структури: 16-тактовий період із подвійною структурою. Дві чотиритактові фрази утворюють передню частину, що завершується напівкаденцією, а наступні дві фрази варіюють цей матеріал, закінчуючи ідеальною автентичною каденцією. Така форма є типовою для композиторського стилю Джоупліна і виявляється у формальній побудові рівня фраз, що утворюють структуру abab.

Гармонічні новації у «Euphonic Sounds» починаються вже з перших тактів: початковий тонічний акорд одразу допов-

нюється зменшеним септакордом. Далі Джопплін модулює до домінанти відносного соль мінору, що є незвичним для перших розділів його регтаймів (модуляція зазвичай з'являється в більш пізніх розділах). Особливо цікавою є фінальна каденція, яка використовує модальну зміну: чергування мажорної тоніки та мінорної субдомінанти. Ця гармонічна прогресія підкреслює понижену шосту ступінь (соль-бемоль), що вирішується у F мелодійній лінії, задаючи хроматичний мотив, який буде відігравати ключову роль у подальшому розвитку твору.

Найбільш радикальні гармонійні експерименти Джопплін залишає для розділів В та С. Розділ С, попри уявну простоту, заслуговує на детальніший аналіз. Інтерлюдія в ре мінорі швидко модулює до відносного фа мажору, але особливу увагу привертає гармонічне відхилення до ре бемоль мажору – пониженої субмедіанти від F. Це хроматичне відхилення затримує каденцію, створюючи додаткове напруження у фразовій структурі. Ре бемоль мажор також відіграє важливу роль у розділі В, підсилюючи загальну гармонічну взаємодію між розділами. Каденція в фа мажорі, з додаванням гармонії шістдесятитричної гармонії, завершує цей розділ, що ще раз підкреслює хроматичне багатство та структурну витонченість твору.

Початкова тема, і розділ С відповідають звичним процесам Джоппліна як в тональному, так і в гармонійному плані. Проте розділ В є значно сміливішим. Саме цей фрагмент, безсумнівно, вразив Джонсона і Блеша своєю незвично сучасною гармонією. У цьому 16-тактовому сегменті Джопплін хроматично піднімається від сі бемоль мажору до ре бемоль мажору, перш ніж завершити домінантою до основного ключа. Можна лише уявити здивування виконавця, коли той перегортає сторінку і бачить цей гармонійний маневр на початку розділу (див. Приклад 1).



Приклад 1. «Euphonic Sounds», такти 21–24 (як записав Джопплін)

Раптовий перехід від сі бемоль мажору до області пониженої тоніки (через її домінанту, фа дієз мажор) є надзвичайно ексцентричним. Більш технічно правильне (хоч і важке для читання) написання цього фрагмента прояснює його гармонійний контекст (див. Приклад 2).

Хроматичний рух на півтону від F до G-бемоль/F-дієз, що вперше з'являється у вступі, є визначальною гармонійною віссю, яка служить тональним шарніром для переходу до нової тональності. Цей елемент, будучи локальною пониженою субмедіантою (bVI) у тональності сі-бемоль мажору, виконує подвійне функціональне навантаження, також слугуючи домінантою неаполітанської (V неаполітанської bII), що є гармонійним прийомом, характерним для пізньоромантичної музики XIX століття. Проте Джоппін уникає очікуваного вирішення в стандартну мажорну неаполітанську гармонію, обираючи менш поширене, але набагато більш цікаве гармонійне вирішення – у мінорну неаполітанську область, конкретно в сі мінор.

Цей гармонійний поворот, хоча й рідко згадується в теоретичній літературі, мав короткий період популярності в першій половині XIX століття, особливо серед композиторів, які наслідували гармонійні експерименти Франца Шуберта. Мінорна неаполітанська гармонія функціонує як хроматична варіація стандартної мажорної неаполітанської гармонії, будучи по суті подвійним змішанням, що замінює діатонічну гармонію супертоніки. Джоппін використовує цю гармонію як акцентний момент, затримуючи її на два такти, підсилюючи її ефект через повторення та хронометричний акцент, що дозволяє слухачеві

B-flat: I⁶ bVI (V/bii) bii⁶

Приклад 2. «Euphonic Sounds», такти 21–24
(теоретично правильне написання)

відчути її гармонійну вагомість і, водночас, поставити питання: яким чином цей відступ буде розв'язаний?

У наведеному нижче Прикладі 3 Джоппін дає відповідь на це питання шляхом переходу до гармонії зменшеного септакорду, побудованого навколо ноти В, яка залишається загальною з попередньою мінорною неаполітанською гармонією. Особливість зменшеного септакорду полягає в його симетричності, що дозволяє інтерпретувати будь-яку з його нот як основну, що створює певну гармонійну невизначеність.

Цей акорд, до якого приходять Джоппін у наступному такті, служить проміжною гармонійною метою, яка водночас резонує з попередніми гармоніями. Імовірно, це не випадковість, що С мінор відноситься до В мінору так само, як В мінор відноситься до основної тональності В-бемоль: обидві гармонії функціонують як неаполітанські відносно своїх тональних центрів.

Складний гармонічний синтаксис Джоппіна підтримує музичну напругу й невизначеність у міру розвитку уривка. Нота мі-бемоль у басу, спочатку підтримуючи тривзвук до мінор, незабаром переосмислюється як знижена шоста ступінь соль мінору, що підтримує французький збільшений шостий акорд. Домінантний акорд соль мінору, який слідує за ним, надає новий діатонічний контекст для ноти фа-дієз/соль-бемоль, яка привела нас до В мінору кількома тактами раніше.

Джоппін продовжує підкреслювати фа-дієз і його вирішення на півтону в обидва напрямки в міру розвитку секції В. У 30-му такті він зберігає цей звук як акцентовану дисонансну ноту

25 *f* *p* *cresc.*

B-flat major: viio4/ii₃ (7) ii6 (= c minor) (o7) viio4/ii₃ (7) ii6 g minor: iv6 Fr.6 V (HC)

Приклад 3. Euphonic Sounds, такти 25–29:
акцент на С мінорі та G мінорі

в гармонії соль мінору. Фа-дієз знову з'являється в голих октавах у 31-му такті. Хоча слухач залишається в здогадках щодо його функції, Джопплін дає виконавцю підказку, записуючи його енгармонічно як соль-бемоль. Можна було б очікувати, що це написання вказує на повернення до В-бемоль мажору (де соль-бемоль означав би модальну суміш, як у першій появі в 17-му такті), але чергування з природним F викликає паузу.

Джопплін у фінальному розділі досягає значної гармонійної складності, залишаючи слухача в стані невизначеності, використовуючи соль-бемоль як сьому ноту домінантового септакорду в ре-бемоль мажорі. Цей гармонічний хід, будучи результатом тривалої хроматичної модуляції, виводить музику на новий гармонійний рівень. Модуляція в ре-бемоль мажор відображає Джопплінову здатність перетинати тональні межі в межах однієї музичної форми, нагадуючи про його майстерне володіння технікою хроматичного прогресування, що тісно пов'язане з традиціями пізнього романтизму.

Кульмінаційним моментом цього гармонічного експерименту стає повернення до соль-бемоль, який не лише повертає слухача до попередньо встановлених гармонійних орієнтирів, але й виконує важливу функцію в наступній гармонічній трансформації. Поступове зниження від соль-бемоль до фа (через мінору субдомінанту, що згадується ще в 17-му такті) створює напружену хроматичну спадковість, яка вирішується у домінантовий акорд В-бемоль мажору. Цей рух від соль-бемоль до фа отримує додатковий акцент у другому завершенні, коли соль-бемоль утримується в басу протягом усього такту, підтримуючи складну гармонійну структуру, що складається з французького збільшеного шостого акорду і домінанти.

Це поступове гармонійне повернення до основної тональності відображає складну логіку модуляційних процесів, що, незважаючи на їхню позірну хроматичну хаотичність, виявляються ретельно структурованими та логічно впорядкованими. Джопплін майстерно маневрує між різними тональностями, підкреслюючи свою гармонічну вправність і здатність утримувати напругу навіть у межах ритмічно організованої музики, такої як

регтайм. Відновлення основної тональності наприкінці секції підготувало слухача до повторного викладу першої теми, створюючи ефект завершеності й гармонічного повернення після тривалої музичної подорожі.

Музикознавець Гері Уотерман зауважив щодо пізніх творів Джоппліна, що «тональні рішення... опрацьовані з великою точністю, щоб досягти емоційного ефекту» [6, с.184]. Ця характеристика влучно описує і гармонійні експерименти в *Euphonic Sounds*, де Джопплін використовує хроматичні модуляції для створення вражаючої непередбачуваної звукової палітри.

Висновки. Твір *Euphonic Sounds* Скотта Джоппліна є яскравим прикладом того, як композитор зумів підняти жанр регтайму до рівня високого музичного мистецтва, поєднавши традиційні ритмічні структури з гармонічними інноваціями, які виходять за межі жанру. Гармонічні рішення, застосовані у цьому творі, демонструють його глибоке розуміння не лише основ гармонії, а й більш складних хроматичних технік, які на той час активно використовували композитори європейської класичної музики.

Один з ключових аспектів *Euphonic Sounds* полягає в його гармонічній складності. Джопплін виходить за межі типового регтаймового словника, впроваджуючи такі техніки, як хроматичні проходження, заміна функційних акордів і тривалі модуляції. Це робить музику набагато багатшою і виразнішою, порівняно з більш ранніми регтаймами, такими як «*Maple Leaf Rag*». Його гармонії включають не лише традиційні діатонічні прогресії, але й більш авангардні хроматичні інтерполяції, що створюють музичну напругу і підтримують слухача в стані очікування.

Вибір Джоппліна на користь хроматичних гармоній і нетрадиційних тональних рішень говорить про його прагнення підняти регтайм до рівня серйозної музики. Він прагнув відкинути стереотипи, що регтайм є «легкою» або «непотрібною» музикою. Цей твір є втіленням його музичних ідеалів – поєднання технічної складності з виразною синкпоєю, що робить регтайм не просто музикою для розваги, але серйозною формою мистецтва.

Джопплін також активно інтегрував елементи гармонійних експериментів, які були популярні серед композиторів європейської

класичної музики на межі 19-го і 20-го століть. Його використання хроматичних акордів і складних гармонійних зв'язків перегукується з новаторськими тенденціями того часу. Музика Франца Шуберта, Роберта Шумана та інших композиторів, які використовували хроматизм як засіб для розширення гармонічних можливостей, безсумнівно вплинула на Джоппліна.

Таким чином, «Euphonic Sounds» Джоппліна не тільки розширює рамки регтайму, але й вносить вагомий вклад у розвиток західної музичної традиції, демонструючи, як традиційні жанри можуть інтегрувати новаторські гармонічні рішення для створення музики, яка має тривалий вплив на наступні покоління композиторів і виконавців.

Твори, подібні до «Euphonic Sounds», ілюструють прагнення Джоппліна змінити сприйняття регтайму, виводячи його на новий художній рівень. Цей твір демонструє не тільки його майстерність у регтаймових ритмах, але й глибоку обізнаність із гармонічними й формальними структурами, які зазвичай асоціюються з класичною музикою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Beaudet L. L'œil qui entend, l'oreille qui voit: un module d'analyse du discours harmonique tonal. Faculté de musique, Université de Montréal, 2011. 543 s.
2. Blesh R. Maple Leaf Rag. *American Heritage Society Magazine* 26/4, 1975. URL: <https://www.americanheritage.com/maple-leaf-rag>
3. Hasse J. E. Ragtime: its history, composers, and music. Londres, The Macmillan Press LTD, 1985. 400 p.
4. Joplin S. Complete Piano Rags. Edited by David A. Jasen. New York: Dover Publications, 1989. 208 p.
5. Vono C. O Ragtime e os caminhos da Jazz. Brasilia, MusiMed Ed., 1989. 156 p.
6. Waterman G. Joplin's Late Rags: An Analysis. In *Ragtime: Its History, Composers, and Music*. Edited by John Edward Hasse. New York: Schirmer Books, 1985. Pp. 232–242.

REFERENCES

1. Beaudet, Luce. (2011) L'œil qui entend, l'oreille qui voit: un module d'analyse du discours harmonique tonal. Faculté de musique, Université de Montréal. 543 s. [in French]
2. Blesh, Rudi (1975). Maple Leaf Rag. *American Heritage Society Magazine* 26/4. URL: <https://www.americanheritage.com/maple-leaf-rag> [in English]

3. Hasse, John E. (1985) *Ragtime: its history, composers, and music*. Londres, The Macmillan Press LTD. 400 p. [in English]
4. Joplin, Scott (1989). *Complete Piano Rags*. Edited by David A. Jasen. New York: Dover Publications. 208 p. [in English]
5. Vono, Caio. (1989) *O Ragtime e os caminhos da Jazz*. Brasilia, MusiMed Ed. 156 p. [in Portuguese]
6. Waterman, Gary (1985). Joplin's Late Rags: An Analysis. *In Ragtime: Its History, Composers, and Music*. Edited by John Edward Hasse. New York: Schirmer Books. Pp. 232–242. [in English]

УДК 78.01:071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-23>**Сергій Васильович Таргоній**

ORCID: 0009-0000-0547-3972

аспірант творчої аспірантури кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
setarvas@gmail.com

СОНАТА № 2 «СЛОВ'ЯНСЬКА» ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО (ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ)

Мета роботи — дослідити образно-художній зміст сонати № 2 «Слов'янська» українського композитора Володимира Зубицького в дискурсі мистецької виконавської інтерпретації (в тому числі на прикладі виконання автора даної статті) як однієї з найважливіших складових мистецтва музики, її життя в природній цілісності свідомого та несвідомого, глибинному духовному пізнанні природи виконавства. **Методологія** дослідження обумовлена обраною темою та метою статті, спонукає до залучення історичного, аналітичного, компаративного, психологічного методів, а також жанрово-стильового аналізу професійного артефакту. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві розкрито емоційно-драматичний сюжет сонати №2 «Слов'янська» як екзистенціальну колізію буття та творчості в їх глибинних взаємозв'язках, втілену в композиторській спадщині митця Володимира Зубицького як культурного надбання України. **Висновки.** Результатом проведеного виконавсько-музикознавчого аналізу стала доведена ціннісно-смілова вагомість образно-художнього змісту сонати №2 «Слов'янська». Одним з найважливіших факторів щодо виявлення і розуміння художнього змісту, іманентно-сміслової сутності музичного полотна є творчо-екзистенціальна виконавська інтерпретація як втілення індивідуального виконавського ейдосу в експліцитній актуальній формі. Запропонований аналіз сприяє насамперед розширенню кола впливу на індивідуально-виконавське особистісне переживання музичного твору за рахунок виокремлення образно-художніх «персонажів» драматургії композиції, застосованого інструментарію музикознавчого понятійно-термінологічного ресурсу, що створює цілеспрямований рух до нових осянь, творчих відкриттів — глибинно-сутністих переживань, збагачень-оновлень музичного змісту як результату сценічного артистичного комунікативного самовираження виконавця, що відбувається на основі розуміння власної інтерпретаційної концепції під час роботи з твором і безпосередньо під час публічних виступів.

Ключові слова: баян, виконавство, Володимир Зубицький, інтерпретація, творчість, соната № 2 «Слов'янська».

Targonii Serhii Vasylovych, Postgraduate Student of Creative Postgraduate Studies at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Sonata No. 2 “Slavic” by Volodymyr Zubitsky (Performance and Musicological Analysis)

The purpose of the work is to investigate the figurative-artistic content of Sonata No. 2 «Slavic» by the Ukrainian composer Volodymyr Zubitskyi in the discourse of artistic existential performance interpretation (including the example of this article author's performance) as one of the most important components of the art of music, its life in natural integrity of the conscious and unconscious, deep spiritual knowledge of the performance's nature. **The research methodology** is determined by the chosen topic and the provided article, encourages the involvement of historical, analytical, comparative, psychological methods, as well as genre-style analysis of a professional artifact. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the emotional and dramatic plot of Sonata No. 2 «Slavic» has been revealed as an existential collision of being and art in their deep interconnections, embodied in the composer's legacy of Volodymyr Zubitskyi as a cultural heritage of Ukraine. **Conclusions.** The result of the performing and musicological analysis was the proven value-emotional weight of the figurative and artistic content of Sonata No. 2 «Slavic». One of the most important factors in identifying and understanding the artistic content, the immanent-semantic essence of a musical canvas is the artistic existential performing interpretation as the embodiment of an individual performing eidos in an explicit, relevant form. The proposed method of analysis helps, first of all, to expand the circle of influence on the individual-performing personal experience of a musical work due to the identification of figurative-artistic «characters» of the composition's drama, the applied musicological conceptual and terminological resource, which creates a purposeful movement towards new insights, creative discoveries – deep and essential enrichments – updates of the musical content as a result of the stage artistic communicative self-expression of the performer, which occurs on the basis of the creation of one's own interpretive concept while working with the piece of music and directly during public performances.

Key words: art, button accordion, interpretation, performance, Sonata No. 2 «Slavic», Volodymyr Zubitskyi.

Актуальність теми дослідження обумовлена гострою потребою національного продукту саме української оригінальної композиторської творчості та її музикознавчого вивчення, зокрема в аспекті ціннісно-сислової змістовності з подальшою популяризацією на світовій мистецькій арені з її шаленою конкурентністю, що вкрай необхідно для зростання національної

свідомості та укріплення духовності українського суспільства, його гідності, самоідентифікації.

Мета статті – дослідити образно-художній зміст сонати № 2 «Слов'янська» українського композитора Володимира Зубицького в дискурсі мистецької виконавської інтерпретації (в тому числі й на прикладі виконання автора даної статті) як однієї з найважливіших складових мистецтва музики, її життя в природній цілісності свідомого та несвідомого, глибинному духовному пізнанні природи виконавства.

Виклад основного матеріалу. Баянна музика останніх десятирічь демонструє яскраві взірці розвитку композиторської техніки, а також блискучі виконавські технології гри. В сучасному баянному мистецтві накопичений вже необхідний потенціал смислотворення, музично-мовних прийомів, засобів форм його втілення. В цьому еволюційному процесі виділяється творча постать В. Зубицького – баяніста, композитора з опрацьованим власним доробком у різних видах музичної творчості, жанрових напрямів, стилістичних осягнень та мовних прийомів.

Неабиякий спалах уваги до перших баянних творів молодого композитора, окрім вражаючої тембрової різноманітності, багатого образного змісту, фактурної винахідливості, філігранної відточеності форми, був «запрограмований» головною властивістю – музика Зубицького на баяні «звучить». Як зауважує О. Зінкевич: «Він без будь-яких скидок на «специфіку інструмента» включає баян в русло «загальних» своїх творчих пошуків» [9, с. 41].

Насамперед, у ній (в його музиці) відчувається природа звучання самого інструмента, що не викликає відчуття тембрової і фактурної невизначеності, і, у свою чергу, композиторський професіоналізм разом з багатою духовною сутністю самого автора зумовлюють її повноцінність з художньої точки зору. Творчість композитора стала предметом дослідження багатьох науковців, серед яких М. Гейченко [1], Г. Голяка [2, 3, 4], А. Гончаров [5], А. Душний [7], М. Давидова [6], І. Єргієв [8], С. Карась, Я. Олексів, В. Охматюк та ін.

Музика Володимира Зубицького сьогодні вже є сучасною класикою, широко представленою в концертному репертуарі баяністів (акордеоністів) усього світу.

«Інструментами» створення музики Зубицького виступають не тільки образні сфери, наповнені яскравим емоційно-експресивним змістом, а й відповідні, часто винайдені композитором вперше мовні та формотворчі прийоми що відрізняють його композиторський «почерк». Основними з них є:

- переосмислення класичних форм сонати та партити, створення великомасштабних форм з чіткістю та логічною виправданістю структурної організації;

- ладова «гра» тональних та атональних сфер; лейттональність як символ; наявність лейтакордів із закріпленою семантичною функцією, поліакордові співзвуччя;

- складні ритмічні конструкції; (джазові і фольклорні)

- особливий макро- та мікротематизм; характерна розробка народного мелосу, витончена орнаментика;

- поєднання сонористичних та алеаторних прийомів композиційного письма; яскравий індивідуальний прояв неофольклоризму: поєднання мелодики народної музики із сучасною технікою композиторського письма, з елементами джазової імпровізації;

- фактурна ясність і рельєфність звучання незалежно від щільності музичної тканини;

- концертність – застосування яскравих звуко-образних, комунікативних прийомів баянної гри, обумовлених виконавською практикою самого автора.

Сонату № 2 «Слов'янську» можна сміливо вважати якісним стрибком в баянно-виконавському мистецтві, як з боку філософського змісту твору, так і з боку загального драматургічного розвитку сонатної форми як такої.

У цій сонаті композитор продовжує свій шлях неофольклоризму, ознаки якого були наявні в «Карпатській сюїті», але в цьому творі стиль музичного мовлення складніший, зі сторони емоційності, драматизму і виразових засобів. Висловлення О. Зінкевич: «М. Скорик проторував на Україні шлях в світ «розкутого фольклору» [10, с. 40] влучно доповнив А. Гончаров: «В. Зубицький розширюючи горизонти цього напрямку власною творчістю впевнено пішов цим шляхом, і більшість його опусів написано в руслі неофольклористичних тенденцій» [5, с. 49]. Таким твором власне і є соната №2 «Слов'янська».

Слід звернути увагу на драматургійну будову як частин, так і усього циклу: урандіозний, «варварський» порив першої частини, в своїй агонії різко переривається і без паузи (*attacca*) починається друга частина «Плач». Після ліричної, скорботної другої частини, на контрасті, непомітно з'являється тема третьої частини – жартівливого танцю. Потім після майже «зникнення» третьої частини, і тривалої перерви, з нічого народжується четверта, котра своєю загадковістю в томних тонах повільно рухаючись витягуючи з самих верхніх регістрів, розвиваючись доходить до своєї драматичної кульмінації, після чого відразу ж обривається кластерами, лишаючи тільки пробліскуючі початкові звуки п'ятої частини. Шоста частина яка миттєво наступає після п'ятої прийомом *attacca* з одної сторони слугує свого роду закріпленням і підсумком усього драматичного розвитку циклу, а з іншої її будова говорить про неоднозначне завершення циклу.

Для Зубицького є характерним така риса, як монументальний, масштабний вступ (приклад 1), ніби «преамбула» до виникнення майбутніх глибинно-драматичних образів. Як зазначив Гончаров: «Соната має своєрідну преамбулу, на якій слід зупинитись більш детально. В ній автор репрезентує фольклорні витoki двох протилежних начал: перше – танцювальне (експресивне в швидкому темпі – «спочатку був танець») та друге – пісенне (кантиленне, повільне). Ці два начала є основою подальшого розгортання драматургії [5, с. 55].

Після вступу ми можемо спостерігати ліричну лінію сонати, яка проводиться в гуцульському ладі, яка несе в собі приховану енергію, поступово розвиваючись формує пробліски народного танцю.

Соната № 2 «Слов'янська» 1 частина (приклад 1)

Між *Poco tranquillo* і *Allegro barbaro* можна спостерігати на появу «головного образу» сонати, який присутній в усіх концентраціях драматизму першої частини сонати, насичений якоюсь прихованою небезпекою повільно народжуючись з «густих», зтяжних інтервалів, виривається в стрімкий порив:



Соната № 2 «Слов'янська» 1 частина (приклад 2)

Після чого в метаморфозах розробки він в міру своєї «агресивності», використовуючи широкий тембральний потенціал баяну, підводить сюжет спочатку до першої гучної кульмінації, а після і до другої «катастрофічної» фінальної кульмінації у першій частині. У першій частині ми можемо підмітити і ознаки мінімалізму, які проявляються, у цьому пориві «вічного руху» у вигляді репетитивності.

«Класичні» композиційні прийоми в сонаті № 2 зумовлюють найбільш вдалі умови для втілення задуму композитора. Проте цьому циклу притаманні і характерні ознаки «світності», тому що увесь цикл який складається з шести частин, можна поділити на два мікро-цикли, які складаються: перший – 1, 2 і 3 частини, другий – 4, 5 і 6 частини.

Друга частина продовжуючи сюжетну лінію циклу, насичена інтонаціями «людського плачу», виключаючи з себе будь-які епізоди з мажорними гармоніями, а також великою концентрацією смутку і глибокої скорботи, що переповнюють цю частину. Як зазначив А. Гончаров: «В. Зубицький звертається до глибин фольклорної традиції – плачів та голосінь, і пов'язує з цим ритуалом арсенал сучасних засобів виразності для відтворення на рівні неосинкретизму співомовно-речитативних структурних утворень, ридань, зітхань, вигуків тощо» [5, с. 78].

Композитор настільки вдало втілив в життя свій задум, що моментами повністю зникає межа між «музичною» і людською

мовою, за допомогою баяна як універсального інструмента, якому притаманні ті можливості, що властиві живому людському голосу.



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 3)

Безліч музикантів вважає, що друга частина є рідкісним прикладом баянної творчості в якій за допомогою інструменту настільки точно і вдало переданий людський голос.

Також слід звернути увагу на тональний план цієї частини, де основна тональність е-молл мало помалу зміщується вниз по малим терціям (е-сіс-б-г-е), дотримуючись ознак гуцульського ладу з підвищеними IV і VI ступенями:



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 4)

Зазвичай прийом модуляційності в результаті дає ефект «розірваності» проте Зубицький, фокусуючи увагу на «сюжетності», заглиблює слухача у світ своєї музики, насичуючи його емоційністю і скорботою цю частину.

В розділі *Poco agitato, senza metrum* композитор ніби звільняє нотний текст циклу від традиційних атрибутів письма (розміру, метру), виписуючи тільки окремі репліки, які супроводжуються спокійними басовими «кроками». Таким прийомом композитор дає імпровізаційну свободу виконавцю для прояву його інтерпретаторських здібностей:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 5)

Образ «плачу» у другій частині грає дуже важливу роль в будові усієї сонати. Беручи до уваги її конструктивну побудову (першої та другої частини – експозиція, третьої та четвертої частини – розробка, п'ятої та шостої частини – дзеркальна реприза), відмічаємо контрастний образ на відміну від першої частини, який можна сприймати як побічну партію класичної сонатної форми.

Дотримуючись принципу контрастності, після другої частини без паузи аттаса, вривається, зі своїми грайливими танцювальними мотивами, третя частина. Цікаво, що танцювальність третьої частини не тільки полярна тематиці другої частини, але представивши свою колоритну насиченість танцю повністю «стирає» колишні мелодії «плачу». Таке рішення не тільки освіжає образний план циклу, але і ще з більшою силою проникає в серця слухачів. Виділяється третя частина і своєю колоритною ритмікою і мелодією (розмір $3/4 + 3/8$):

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 6)

Третя частина сонати написана у тричастинній складній формі. Беручи до уваги загальну драматургію твору, відмічаємо,

що ця частина вносить свого роду емоційне розвантаження для слухачів і виконавця захоплюючи своїми грайливими мотивами.

Цю частину умовно можна поділити на п'ять епізодів, які побудовані на мотивах попереднього матеріалу, а також першого розділу третьої частини, який був сформований з фінальних інтонацій другої частини. Вся частина являє собою ніби концерт оркестру «музик», адже в кожному новому проведенні основної теми можна помітити все нову і нову варіантність – свого роду «оркестрової інструментовки». Проявляється це в нових тембрових, фактурних, динамічних рішеннях. Завдяки яким, Зубицький черговий раз демонструє широкі можливості баяну з точки зору «інструмент-оркестр», який в повному обсязі може передати драматургію циклу.

В середині частини та в її репризі ми можемо спостерігати, що після розробки і демонстрації колориту танцю, з'являється нервозна ритмічна фігура, яка нагадує собою агресивний порив першої частини, а з грайливих танцювальних мотивів виривається густа, величава тема:

The image shows a musical score for the second part of Sonata No. 2 'Slov'ianska'. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern. It includes markings such as 'meno ordinario', 'mf', 'pesante', and 'Acord.'.

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 7)

На відміну від «пориву» першої частини, «стремління» третьої розвивається до свого логічного завершення, ствердивши себе, як характерний наступаючий образ.

Такими частими змінами образів слухачам представляється в якомусь сенсі калейдоскопічність тематики. Після показу роко-

вого образу за принципом контрасту все різко обривається... Густим наростанням пульсуючих поспівок, підсилюючись сонорним фоном, він вривається в репризу, але в ній представлений вже не той танець який був на початку, піддавшись трансформації вже через призму образу «року». В цьому епізоді танець – це свого роду «маска», під якою ховається щось загадкове і містичне:



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 8)

Ми можемо бачити, що тема танця представлена вже в акордових ходах (в яких відчуваються відголоски перших акордів зі вступу сонати) під супровід басових квінт, з драматичної сторони вимальовується ніби емоційний центр частини, вимальовуючи ніби шабаш якоїсь вакханалії:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 9)

Відбувається утвердження сил зла що проявили себе себе в розгортанні драматургії твору. Проте в третьому проведенні репризи несподівано появляється той танець який був спочатку частини, і тільки легке тональне відхилення нагадує про те зло, яке вирувало декілька секунд тому.

Третя частина закінчується перший «міні-цикл» сонати, і закінчує її розробку як розділ форми жанру «сонати» як такого. Після

таких образних, драматичних, і емоційних поривів слідує пауза, яка одночасно і розділяє весь цикл в драматичному плані і позначає межі двох «міні-циклів» у сонаті.

Четверта частина (*Largo assai*) з мотивів, які нагадують собою чотири- тактний монолог з вступу першої частини, але на відміну від першого, в даному випадку, після свого шляху довжиною в три частини сонати цей монолог став більш розміреним. Вступ *Largo assai* побудовано за принципом «антифону»:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 10)

«Практика антифонного культового співу з давніх давен використовувалась у Східних народів, пізніше у християнському богослужінні. Структура антифону з якого починається IV ч. повторюється чотири рази з помітною ладовою «модуляцією». Монодія у фагатовому тембрі має ознаки натуральних ладів, альтеровану квірту, що утворює збільшену секунду» [5, с. 88].

Такий повільний наратив ніби сповіщає про події які були до того. Відповідати йому починає новий «голос» (образ):

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 11)

Поява нових «персонажів» в четвертій частині циклу підкреслює по-перше початок нової «сюїти» (нового етапу розвитку), а по-друге додає нових барв у загальний драматизм циклу. В цій частині ми можемо чітко виділити чотири розділи, які й відрізняються між собою емоційним забарвленням, але подібні в своєму характері.

Перший розділ: вступний, строгий, ніби затверджує владу темних сил, але як тільки останні звуки цього розділу затихають, як вступає другий контрастний «розділ танцювального характеру з яскравим інтонаційним зерном збільшеної секунди, характерними коломийковими закінченнями далі викладена у ангеїтонній тритонічній будові (оліготоніка)» [5, с. 88] (*Allegro ritmato*):

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 12)

Хоча у другому розділі яскрава мелодика і танцювальний ритм 4/4, не дивлячись на це він наповнений своєрідною агресивною нервозністю, шлях розвитку якого здійснюється чергами паралельних акордів, які поступово стягуються у кластери, цим самим ще більше напружуючи емоційне забарвлення розділу:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 13)

В третьому розділі ми можемо спостерігати чергування декількох сонорних епізодів, що ніби нагадують нам тему «Плачу» яка була в другій частині циклу:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 14)

Четвертий же розділ (*Allegro robusto*), є своєрідним завершенням розробки сонати, в якому остаточно розкривається образ «зла», який ми вже зустрічали в інших частинах. Представляється він так само в супроводі шістнадцятих нот, але їхні інтервальні ходи вже більш ускладнені, після чого слідує ланцюг політональних акордів, який надає нових барв, і звучань (сонорних забарвлень):

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 15)

Динамічний діапазон цього розділу приголомшливий. Він починається на *forte* і в ході розробки розвивається до *ffff*. Протягом усього розділу композитор дивує нас своїми рішеннями посилення гучності баяну. Хоча динамічні можливості будь-якого інструменту не безмежні, проте композитор прагне цього.

Звісно якими б не були можливості інструменту, насамперед звучання музики сприймається насамперед слухачем на емоційному рівні. Тобто в ході різних маніпуляцій, з'являється ефект, «вдавлення» слухачів у стільці від напору музики. Тим самим, сконцентрувавши усі засоби виразовості воєдино, ми можемо спостерігати розпал катастрофи, в результаті якої сили зла остаточно затверджуються тремоло кластерів. Закінчується частина різким вибухом на п'ять форте, після чого без паузи починається п'ята частина контрастна частина, в якій після кластерної вахханалії лишаються лише прозорі звукові промені.

З'єднання четвертої та п'ятої частини можна розцінювати як рішення не тільки композиторське, але і «кінематографічне» адже такий перехід вводить слухача в цікавий матеріально-акустичний стан. Ці звукові промені створюють ніби такий «скляний» фон, появляється відчуття мертвенного завмирання часу, притому що п'ята частина не є довгою, написана вона в формі періоду:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 16)

«Весь мелодичний матеріал автор будує на додекафонних принципах не-повторюваності звуків. Самостійні мелодичні лінії із 11–12 звуків на протязі двох тактів об'єднані одним сонорно-звуковим комплексом із двох секунд, функціонально-модулюючі утворюють атональну комплементарно-сонорну поліфонію» [5, с. 89].

Хоча і розрив між фоном і мелодичним матеріалом дуже широкий(три октави), при цьому сама тема «завмирання» з моменту свого народження поступово рухається вгору, і в певний момент

завмирає, символізуючи в собі «крах», безтілесний стан, ніби душа вже покинула світ і не лишилось нічого.

Шоста частина за своїми жанровими ознаками, є танець. Причому на відміну від інших частин доволі короткий, він триває всього три хвилини. Однак в силу своєї компактності, саме в цій частині емоційний задум композитора набуває свого Zenіту. Побудована ця частина в ускладненій одночастинній формі з вступом і кодою. Тематичний матеріал повністю будується в танцювальному характері на інтонаціях гуцульського мелосу.



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 17)



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 18)



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 19)

Уся частина побудована на вище показаних трьох фразах (див. приклад 16, 17, 18), причому цікавим моментом є, що в прикладі 16 проводиться один раз (G-dur), в прикладі 17 два рази (fis-mol, c-moll), і в прикладі 18 три рази (H-dur, D-dur, F-dur). Але сама тематична розробка частини не базується на цьому нотному матеріалі, самою ж запорукою розвитку є стрімкий рух усієї частини, постійне співставлення далеких тональностей, темпова напруга (*Allegro molto*, *Presto*, *Poco rubato meno*

mosso; в кодї – *Tranquillo, Sostenuto*) і звісно ж динамічний розвиток і його нюанси. Хоч і проста по своїй структурі частина, наповнена своїми запальними танцювальними ритмами, проявляє в собі прихована норovitість. Причому в епізоді *Presto*, стрімкість розвитку настільки активна, що її логічне вирішення здається неможливим. Проте задум композитора не перестає дивувати. Кульмінаційний центр усього циклу в якому Зубицький використав усі можливі засоби виразності, самим же об'єктом кульмінації стають знакові ритмічні фігури в поєднанні з акордами, які ми вже бачили у вступі твору.



Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 20)

Сама ж кода усього циклу невелика, дві фрази які є цитуванням фрази з першого розділу четвертої частини сонати, тільки збільшені:

Соната № 2 «Слов'янська» 2 частина (приклад 21)

Ця, по своїй композиційній структурі «проста», Кода Фіналу слугує як закінчення і «другої сьюті» так і усього циклу. Так само і уся шоста частина слугує з'єднанням двох мікроциклів, в один сонатний цикл, так як ця частина знову показує нам яскраві танцювальні ознаки фольклоризму, побудовані на гуцульському ладі, відсилаючи нас і до четвертої частини в якій теж був «танцювальний епізод», до «пориву» з першої частини так і до другої частини в якій була тема «плачу», тим самим сумуючи зв'язок в усьому циклі.

Висновки. Результатом проведеного виконавсько-музикознавчого аналізу стала доведена ціннісно-смилова вагомість образно-художнього змісту сонати №2 «Слов'янська». Цей опус Володимира Зубицького став одним із знакових творів в українському баянному мистецтві, і зайняв своє місце в репертуарі безлічі виконавців світу. Він без сумніву дав величезний поштовх у розвитку баянного академічного виконавства.

Події, які відбувались в житті композитора в часи написання цього твору, відобразились на емоціях, які передав композитор у своїй сонаті, адже будь який композитор не може повністю відділити себе від того що відбувається навколо нього, і в тій чи іншій мірі передає це у своїх творах.

Можна провести паралель між музичним «апокаліпсисом» в сонаті № 2 Володимира Зубицького, Апокаліпсисом в Біблії, і в ситуації яка склалась в нашій країні через збройну агресію російської федерації проти України. Вони подібні у своєму глибокому сенсі, проте на відміну від біблійного, в якому немає перспектив на позитивне завершення, то в музиці Зубицького все ж таки відчувається промені надії на спасіння людства.

Соната вочевидь розкриває творчість Зубицького як явище, наділене неповторною оригінальністю і унікальністю композиторського мислення. Вона є композиторського стилю, а також «нескінченну подорож» у творчих пошуках композитора.

Нова естетика й музично-мовна «стратегія» творчості В. Зубицького відкриває перед сучасним виконавцем більш широкі грані мистецького мислення, перспективи наповнення власного арсеналу теоретичних знань і розширення потенціалу

практичних навичок, збагачує коло образно-художніх уявлень. Одним з найважливіших факторів щодо виявлення та розуміння образно-художнього змісту, іманентно-сислової сутності музичного полотна є творчо-екзистенціальна виконавська інтерпретація як втілення індивідуального виконавського ейдосу в експліцитній актуальній формі. Запропонований аналіз сприяє насамперед розширенню кола впливу на індивідуально-виконавське особистісне переживання музичного твору за рахунок виокремлення образно-художніх «персонажів» драматургії композиції, застосованого інструментарію музикознавчого понятійно-термінологічного ресурсу, що створює цілеспрямований рух до нових осяянь, творчих відкриттів – глибинно-сутністних переживань, збагачень-оновлень музичного змісту як результату сценічного артистичного комунікативного самовираження виконавця, що відбувається на основі розуміння власної інтерпретаційної концепції під час роботи з твором і безпосередньо під час публічних виступів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гейченко М. Фольклорні джерела у баянній творчості Володимира Зубицького. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Педагогічні науки*. Кіровоград. 2012. Вип. 107. С. 111–117.
2. Голяка Г. П. Володимир Зубицький і Астор П'яццолла: творчий перетин у французькому культурному просторі. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. / заг. ред. М. Б. Євтух; укл. О. В. Михайличенко*. Київ. 2006. Вип. 30. С. 253–258.
3. Голяка Г. П. Володимир Зубицький: горизонти творчості URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/086/pdf/27.pdf
4. Голяка Г. П. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів. *Мистецтво та освіта сьогодні: проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр.* Харків, 2006. Вип. 18. С. 338–351.
5. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 2006. 17 с.
6. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. НМАУ ім. П. Чайковського. Київ. 2010. 592 с.
7. Душний А. Всеукраїнський тур маестро Володимира Зубицького та його проєкція на пропаганду баянно-акордеонного мистецтва.

«Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» зб. мат. та тез / ред. – упор. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич. 2011. С. 209–214.

8. Єргієв І. Д. Український модерн-баян – творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2014. Вип. 110. С. 160–170.

9. Зінкевич О. Полум'я молодості. *Радянська музика*. 1986. № 1. С. 40–44.

10. Зінкевич О. Методологічні аспекти проблеми традиції і новаторства. Історичні аспекти теоретичних проблем у музикознавстві. К.: КГК, 1985. С. 65–80.

REFERENCES

1. Heichenko, M. (2021). Folklore sources in the bayan works of Volodymyr Zubytsky. Scientific Notes of Kirovohrad State Pedagogical University named after Volodymyr Vynnychenko. Pedagogical Sciences. Kirovograd [in Ukrainian].

2. Holyaka, H. P. (2006). Volodymyr Zubytsky and Astor Piazzolla: Creative Intersection in the French Cultural Space. *Theoretical Issues of Culture, Education and Upbringing*. Kiev. Vyp. 30, pp. 253–258 [in Ukrainian].

3. Holyaka, H. P. Volodymyr Zubytsky: horizons of creativity URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/086/pdf/27.pdf [in Ukrainian].

4. Holoyaka, H. P. (2006). Children's Suites of Volodymyr Zubytsky in the Modern Repertoire of Accordionists. *Art and Education of the Present: Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*. Kharkiv. Vyp. 18 [in Ukrainian].

5. Goncharov, A. O. Neofolkloristic tendencies in the bayan creativity of V. Zubytsky. Dis. ... Cand. Art History: Special. 17.00.03 Musical Art. Institute of Art History, Folklore and Ethnology M. T. Rylsky. Kyiv [in Ukrainian].

6. Davydov, M. (2010). History of Performance on Folk Instruments (Ukrainian Academic School): textbook. NMAU P. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].

7. Dushnyi, A. (2011) All-Ukrainian tour of maestro Volodymyr Zubytsky and his projection on the propaganda of bayan and accordion art. «Musical Education of Ukraine: Problems of Theory, Methodology, Practice». Drohobych [in Ukrainian].

8. Ierghiiev, I. D. (2014). Ukrainian Modern Accordion – Creative Phenomenon of the Odessa Performing School. *Scientific Bulletin of the National Music P. I. Tchaikovsky Academy of Ukraine*. Kiev. Issue. 110 [in Ukrainian].

9. Zinkevych, O. (1986). The Flame of Youth. *Sov. Music* [in Ukrainian].

10. Zinkevych, O. (1985). Methodological aspects of the problem of tradition and innovation Kyiv, KGK Publ. [in Ukrainian].

УДК 784:612.78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-24>**Тетяна Анатоліївна Лисенко**

ORCID: 0009-0004-2057-1801

аспірантка творчої аспірантури кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tanichka_lisenko@ukr.net

ВОКАЛЬНА ПАРТІЯ ВІОЛЕТТИ ВАЛЕРІ З ОПЕРИ «ТРАВІАТА» ДЖ. ВЕРДІ В АСПЕКТІ СПЕЦИФІКИ ВИКОНАННЯ ОПЕРНИМИ СПІВАЧКАМИ З ТИПОМ ГОЛОСУ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО

Мета роботи полягає в осмисленні та розкритті специфіки виконання вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. *Методологія дослідження* базується на біографічний, історичний, системно-аналітичний, компаративний та інтерпретаційний методи. *Наукова новизна*. Вперше вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді аналізується в аспекті співвідношення її характерних текстових особливостей, що належать до певних тембральних різновидів жіночих сопранових голосів, та специфіки виконання колоратурними сопрано. Вперше наголошується на необхідності розвитку навичок і вмій, притаманних культурі оперного співу, через опанування студентами-вокалістами музичних вищих навчальних закладах дисциплін «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія», що допоможе, серед іншого, зрозуміти глибинну семантику вокальної партії головної героїні геніальної опери Дж. Верді та надати методичні підходи до її засвоєння з подальшою перспективою створення її виконавських інтерпретацій. *Висновки*. Аналіз вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді з погляду характерних атрибутів, що позиціюють тембральні різновиди сопранових голосів, а також власний досвід роботи авторки статті над цією жіночою партією та її репрезентації на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету дозволило осмислити та розкрити специфіку її виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. У зв'язку з цим було підкреслено своєрідність цієї оперної партії, що вимагає від виконавиці не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності, та, зокрема, практики «акторства у голосі», яка може здійснюватися шляхом оперування тембральними, регістровими та технічними характеристиками ліричного та колоратурного сопрано у взаємодії із застосуванням різноманітної динаміки (гучності). Разом з цим, констатація достатньої складності та специфічності текстового матеріалу партії Віолетти призвела до формулювання

умовиводів про необхідність приділення особливої уваги опануванню оперного співу, зокрема в таких дисциплінах, як «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія» під час навчання в музичних вищих навчальних закладах. У підсумку це визначає перспективи подальших досліджень у світі ретельного створення методів і підходів до виконання партії Віолетти Валері колоратурними сопрано в контексті навчання у музичному виші, репетицій, виступів на різних сценічних майданчиках тощо. Водночас цікавим видається проведення порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій цієї партії, втілених кількома колоратурними сопрано, а також співачками з іншими типами жіночих голосів.

Ключові слова: опера, «Травіата», Дж. Верді, вокальна партія Віолетти Валері, специфіка виконання, колоратурне сопрано.

Lysenko Tetiana Anatoliyivna, Creative Postgraduate Student at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The vocal part of Violetta Valeri from Verdi's opera «La Traviata» in the aspect of the specifics of performance by opera singers with a coloratura soprano voice type

Research objective. The purpose of the study is to comprehend and reveal the specifics of performing the vocal part of Violetta Valeri from Verdi's opera «La Traviata» by opera singers with a coloratura soprano voice type. **The methodology** of the research is based on the biographical, historical, systematic-analytical, comparative and interpretive methods. **The scientific novelty.** For the first time, the vocal part of Violetta Valeri from the opera «La Traviata» by G. Verdi is analyzed in terms of the correlation between its characteristic textual features, which belong to certain timbral varieties of female soprano voices, and the specifics of performance by coloratura sopranos. For the first time, the need to develop the skills and abilities inherent in the culture of opera singing through the mastery of the disciplines «Study of Opera Parts» and «Opera Studio» by vocal students of music higher educational institutions is emphasized, which will help, among other things, to understand the deep semantics of the vocal part of the main character of the genius opera by G. Verdi and provide methodological approaches to its mastery with the further prospect of creating its performing interpretations. **Conclusions.** The analysis of the vocal part of Violetta Valeri from the opera «La Traviata» by G. Verdi in terms of the characteristic attributes that position the timbral varieties of soprano voices, as well as the author's own experience of working on this female part and its representation on the stage of the Dnipro Academic Opera and Ballet Theater, allowed us to comprehend and reveal the specifics of its performance by opera singers with a coloratura soprano voice type. In this regard, the originality of this opera part was emphasized, which requires from the performer not only the skills of technical perfection, but also acting skills, and, in particular, the practice of «acting in the voice», which can be carried out by operating with the timbral, register and technical characteristics of the lyric and coloratura soprano in interaction with the use of various dynamics (volume). At the same time, the statement of the sufficient complexity and specificity of the textual material of Violetta's part led to the formulation of conclusions about the need to pay special attention to mastering

opera singing, in particular in such disciplines as «Study of Opera Parts» and «Opera Studio» during studies in music higher education institutions. As a result, this determines the prospects for further research in the light of the careful creation of methods and approaches to the performance of Violetta Valeri by coloratura sopranos in the context of studying at a music university, rehearsals, performances at various stage venues, etc. At the same time, it seems interesting to conduct a comparative analysis of the performing interpretations of this role embodied by several coloratura sopranos, as well as singers with other types of female voices.

Key words: *opera, «La Traviata», G. Verdi, vocal part of Violetta Valeri, specificity of performance, coloratura soprano.*

Актуальність теми дослідження. Опера «Травіата» Дж. Верді з її неординарним композиторським задумом та його втіленням, вражаючою глибиною та потужною енергетикою протягом тривалого часу має магнетичний вплив на широке коло зацікавлених осіб, включаючи оперних виконавиць вокальної партії Віолетти Валері та дослідників. У зв'язку з цим останнім часом спостерігається цікава тенденція, коли сучасні співачки не лише беруть безпосередню участь у підготовці партії головної героїні цього оперного шедевра італійського Майстра для подальшого виконання в камерних / концертних виступах чи на оперній сцені, але й здійснюють перші кроки (можна з деяким жалем констатувати, що це поки ще поодинокі випадки) в узагальненні особистого сценічного досвіду та викладенні його в наукових працях. Прикладом може слугувати розвідка О. Старикової [2], в якій, за словами авторки, на основі багаторічного досвіду роботи над різними партіями світового та національного оперного репертуару та, зокрема, на матеріалі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата», вона узагальнює співацький досвід «підготовки до створення вокально-сценічного образу з метою надання істотної допомоги молодим виконавцям у придбанні знань та навичок, що дозволяють співакові правдиво втілити характер оперного персонажа на театральних підмостках» [2, с. 144, 148]. Водночас варто підкреслити наявність низки досліджень (наприклад, В. Вівер і М. Чусід [13], Чжан Ївень [3], Чжан Мяо [4], Дж. Старк [10], М. Чусід [6] тощо), зосереджених на аналізі окремих аспектів, пов'язаних з образом головної героїні вердівської опери та її вокальної партії. Однак, вважаємо, що далеко не всі аспекти наукового інтересу щодо проблематики провідної

оперної жіночої партії та її виконавства знайшли своє вирішення в сучасному музикознавстві. Це зумовлює особливу *актуальність* обраної теми, що вплинуло на формулювання мети дослідження.

Мета дослідження полягає в осмисленні та розкритті специфіки виконання вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано.

Наукова новизна. Вперше вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді аналізується в аспекті співвідношення її характерних текстових особливостей, що належать до певних тембральних різновидів жіночих сопранових голосів, та специфіки виконання колоратурними сопрано. Вперше наголошується на необхідності розвитку навичок і вмінь, притаманних культурі оперного співу, через опанування студентами-вокалістами музичних вищих навчальних закладах дисциплін «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія», що допоможе, серед іншого, зрозуміти глибинну семантику вокальної партії головної героїні геніальної опери Дж. Верді та надати методичні підходи до її засвоєння з подальшою перспективою створення її виконавських інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. Вокальна партія Віолетти Валері в опері «Травіата» Дж. Верді є найскладнішою в репертуарі оперних співачок через її широкий діапазон, вокальну гнучкість, емоційну насиченість та інтенсивність. Вона була створена композитором для виконавиці з типом голосу сопрано¹, але попри це містить риси таких сопранових підтипів, як ліричне, драматичне та особливо колоратурне. Наприклад, риси драма-

¹ Першою виконавицею партії Віолетти Валері у прем'єрній виставі опери «Травіата» Дж. Верді, що відбулася 6 березня 1853 року в театрі «Ла Феніче» у Венеції, була італійська оперна співачка Фанні Сальвіні-Донателлі [12]. Ця прем'єра не мала великого успіху насамперед через слабку акторську гру співачки, а також її вік і фізичний стан. Попри відсутність детальної інформації про Ф. Сальвіні-Донателлі, зокрема її біографії та творчо-сценічної діяльності, варто врахувати загальновідомий факт щодо не лише обрання композитором її першою виконавицею партії Віолети, але продовження з часом нею власної кар'єри як мецо-сопрано [7]. Це дозволяє припустити, що її голос мав глибший і більш насичений тембр порівняно з легкими та яскравими колоратурними сопрано, що також відіграло певну роль у невдалому первісному репрезентуванні образу головної героїні.

тичного сопрано найбільш яскраво проявляються в третій дії опери, де співачка повинна продемонструвати глибоку емоційність та силу звучання; риси колоратурного сопрано неодноразово проявляються протягом усього розвитку оперного дійства, привертаючи увагу слухача, завдяки таким специфічним аспектам вокальної техніки, як трелі, аподжіатури, каденції, окремі ноти, що охоплюють широкий вокальний діапазон (у тому числі й дуже високі ноти) та інші, які найскладніше виконати у швидкому темпі. Яскравим прикладом позиціонування текстового матеріалу для виконання колоратурними сопрано є арія «*Sempre libera*» в кінці першої дії, де співачка повинна продемонструвати швидкі колоратурні пасажі. У зв'язку з цим виникає питання, чи варто впроваджувати у виконавську практику традицію співу вокальної партії Віолетти колоратурними сопрано та в чому полягає її специфіка? Відповідь на це питання криється в музиці самого Дж. Верді, докази чого будуть наведені нижче.

Відтворення образу Віолетти Валері вимагає від співачки ліричної м'якості та теплоти, особливо в аріях і сценах, які показують внутрішні переживання і любовні роздуми головної героїні. Ліричне сопрано ідеально підходить для виконання мелодичних ліній, які пов'язані з показом стану глибокої емоційності та експресивності, але цьому тембру голосу не вистачає легкості та рухливості для всіх колоратурних атрибутів, притаманних партії Віолетти. Як наслідок, ця партія зручна для співачок з типом голосу лірико-колоратурне сопрано, оскільки вона поєднує у собі ліризм з можливістю виконання колоратурних пасажів. Крім того, діапазон партії досить широкий, що вимагає справжнього ліричного тембру в низькому та середньому регістрах. Технічні можливості володарок голосу лірико-колоратурного сопрано зазвичай характеризуються легкістю та гнучкістю у високому регістрі, але їх тембр у нижньому та середньому діапазоні часто менш насичений. Це може вплинути на здатність співачки передавати глибину та багатство звуку в деяких музичних пасажах. В результаті, партії, що вимагають більшої вокальної масивності у середньому регістрі, можуть бути складним завданням, викликом для співачок з таким різновидом жіночого сопрано, як

Для успішного виконання цієї фрази, а також подібного музично-текстового матеріалу, що з'являється далі у партитурі, співачка повинна максимально підняти піднебіння та опустити нижню щелепу, щоб створити достатній простір у ротовій порожнині для резонування звуку. При цьому язик, гортань та надгортанник повинні бути повністю розслаблені, щоб забезпечити вільний потік повітря та додаткову резонацію звуку у горлі та грудній клітці. Щодо вільного проходження повітря, слід зазначити, що кожна нота в оперному співі повинна мати анкерування, тобто опору, адже оперний спів передбачає використання великого об'єму дихання, а відтак м'язового контролю видиху (вокальної затримки повітря). Таким чином, переважна більшість масових ансамблевих сцен в опері повинна виконуватися саме так, оскільки їх структура схожа та знаходиться переважно у низькому та середньому регістрах.

У дуетних сценах за участю Віолетти в опері Дж. Верді «Травіата» побудова вокальної партії головної героїні має дещо вищу теситуру, але при цьому активно використовує й нижній регістр. Дуети Віолетти відбуваються з такими персонажами, як Альфред Жермон (тенор) та його батько Джорджо Жермон (баритон), що впливає на тембр її голосу відповідно до сюжетної лінії твору. Тобто, попри вищу теситуру, переважна більшість сюжетної лінії є трагічною, тому тембр голосу повинен мати ліричне забарвлення, іноді навіть дещо драматичне. Наприклад, у дуеті Віолетти та Жермона «Pura siccome un angelo...» з другої дії є досить показовий фрагмент на словах «a morir preferiro...», де піднімаючись у вищій регістр, виконавиця повинна залишити об'ємність, щільність та металевість у тембрі голосу заради динамічної та сюжетної відповідності музиці:

v. *-rir, a mo - rir pro - fe - ri - rò, si, mo - -rir pre -*

v. *fe - ri - rò, ah! mo -*

v. *-rir pro - fe - ri - rò,*

Методичні поради щодо надання голосу наповненості у високому регістрі при виконанні цього фрагменту майже не відрізняються від наведених вище вказівок для низького регістру, але високі ноти мають більшу частоту коливань звукових хвиль, тому потребують більшого анкерування м'язів, а також більшого об'єму резонуючих порожнеч. Тому, відповідно, великі м'язи повинні бути у більшому тонусі (діафрагма, прес, трапецієподібні м'язи шиї), а підняте піднебіння слід розширити за допомогою підняття щік, імітуючи легку посмішку, для збільшення простору в ротовій порожнині.

Найбільш виразно проявляється наявність поєднання рис ліричного та колоратурного сопрано у сольних аріях Віолетти. Зокрема, сцена «E strano!.. e strano!..» та арія «Ah, fors'è lui che l'anima...» з першої дії вимагають від виконавиці м'якого та виразного звучання, підкреслюючи емоційний стан головної героїні. Теситура вокальної партії тут доволі центральна. Вона визначає відповідне тембральне забарвлення, притаманне більш ліричному типу сопрано, яке створюється об'ємністю, насиченістю (щільністю змикання голосових складок) та теплотою голосу. Технічно цей ефект досягається глибшою, але обов'язково дуже високою позицією. Формування голосу та його резонація відбувається у точці високо піднятого м'якого піднебіння, максимально наближеного до піднебінного язичка. Таким чином, утворюється досить великий та округлий простір, завдяки якому з'являється природна вібрація, а голос забарвлюється насиченістю й багатством тембру та теплотою.

Крім того, складність музичного матеріалу «E strano!.. e strano!..» та «Ah, fors'è lui che l'anima...» через поєднання ознак ліричного та колоратурного сопрано вимагає від співачки абсолютного контролю над диханням. Зокрема, тут ліричні складові голосу визначаються довгими фразами, які необхідно виконувати за допомогою рівномірного й тривалого видиху, та різкими динамічними змінами, що вимагають від співачки вміння змінювати тиск на діафрагму без втрати якості звуку.

Ознаки колоратурної специфіки присутні також у невеликій сцені «Follie!...follie!» та арії «Sempre libera» Віолетти, які

завершують першу дію. Тут наявні складні колоратурні пасажі, швидкі ноти й трелі, які вимагають від співачки високого рівня технічної майстерності. Як наслідок, саме виконавиці з типом голосу колоратурне сопрано спеціалізуються на таких специфічних технічних елементах і, завдяки високій гнучкості та здатності швидко змінювати висоту й темп, можуть без зусиль забезпечити їх чітке і легке виконання. Арія також потребує від співачки впевненого володіння високими нотами, характерними для колоратурного сопрано, а також легкого і контрольованого дихання при виконанні швидких нот і колоратурних пасажів. Виконавиця повинна вміти швидко та точно вдихати, рівномірно розподіляти повітря на кожну ноту, максимально фільтруючи його, адже велика кількість вдиху завадить їй точно та інтонаційно чисто виконати цей тип пасажів.

Загалом таке поєднання різних характеристик у тембрі голосу дозволяє співачці змінювати стиль виконання залежно від емоційного контексту сцени, чергувати ліричну глибину та виразність з колоратурною технічною досконалістю й блиском, ефективно керувати динамікою і фразуванням, а також інтегрувати свій індивідуальний підхід і репрезентувати власну інтерпретацію й стиль, створюючи неповторний образ головної героїні опери. Багато видатних співачок, таких як Марія Каллас, Джоан Сазарленд, Рене Флемінг та інші, змогли створити неповторні образи Віолетти, у тому числі завдяки синтезу тембральних ознак ліричного та колоратурного сопрано. Наприклад, М. Каллас – одна з найвідоміших оперних співачок ХХ століття, яка майстерно поєднувала технічну досконалість колоратурного сопрано з емоційною глибиною ліричного сопрано, за виконання партії Віолетти отримала численні схвальні відгуки критиків і слухачів. Її вміння поєднувати в голосі колоратурні та ліричні елементи стало еталоном для наступних поколінь оперних співачок не тільки у партії Віолетти, але й багатьох інших жіночих партіях. Вокальна техніка славетної грецької співачки відзначалася високою технічною майстерністю, що дозволяло їй з віртуозною легкістю виконувати складні пасажі, трелі, швидкі ноти. Її спів арій завжди був технічно досконалим,

з чіткою артикуляцією та контролем над кожною нотою. Водночас голос М. Каллас вирізнявся глибоким, насиченим тембром, який дозволяв їй створювати широкий спектр емоцій – від ніжнього, інтимного звучання до потужного й афектованого, зберігаючи при цьому виразність і глибину. М. Каллас була не лише технічно досконалою співачкою, але й видатною актрисою. Вона мала глибоке розуміння своїх персонажів і вміла передавати їхні емоції за допомогою голосу та сценічної гри. Її виконання партії Віолетти було надзвичайно емоційно насиченим, що дозволяло слухачам “прожити” життєву історію героїні відомої опери Дж. Верді разом з нею [8].

Знаменна арія Віолети «Addio del passato...» з третьої дії за своєю теситурою могла б виконуватися ліричними сопрано, якби була окремим твором і не залежала від сюжетного контексту опери в цілому. З огляду на її досить центральний діапазон від ноти e^1 до ноти a^2 , а також характер музики та зміст, перед виконавицею стоїть непросте завдання – заспівати рівним, абсолютно ліричним, об’ємним, темним, наповненим тембром, уникаючи яскравості та блиску колоратурного сопрано. Ця арія є еталонним прикладом співу *bel canto*, який співаки та викладачі співу називають «інструментальним співом». Крім того, вона демонструє, як повинен змінитися голос співачки порівняно з великою арією Віолетти з першої дії.

При виконанні арії «Addio del passato...» колоратурним сопрано бажано дотримуватися наступних рекомендацій:

- по-перше, положення гортані має бути середнім або навіть середньо-низьким, а положення м’якого піднебіння – максимально високим, як при позіханні, щоб вирівняти баланс з низькою гортанню та уникнути заглиблення звуку, яке приведе до матовості голосу та його неприємного тембрового звучання;

- по-друге, корінь язика слід опускати у низьке положення, але без тиску, щоб не створювався затиск;

- по-третє, бажано активно опускати щитоподібний хрящ, допомагаючи щільніше зімкнути голосові складки для того, щоб не пропускати надлишок повітря, тим самим уникаючи появи специфічного сипу в голосі;

– по-четверте, підтримувати голосовий апарат великими м'язами тіла, використовуючи при цьому анкерування таких м'язів, як трапецієподібні м'язи шиї, діафрагма, м'язи спини та нижньої частини живота, які створюють відчуття опори.

Вокальна партія Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді вимагає від співачки не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності. У зв'язку з цим варто згадати про так звану практику «акторство у голосі» [10, с. 75–120], яка спрямована на використання голосу виконавиці для передачі емоцій і психологічного стану персонажа, а також створення художнього образу в його цілісності.

У партії Віолети ефект «акторство у голосі» можна досягти саме завдяки поєднанню ліричного та колоратурного тембрів голосу сопрано – ліричної об'ємності й теплоти та колоратурної браводи й блиску. Тут значну роль відіграє використання динаміки (гучності) для підкреслення емоційних кульмінацій та окремих нюансів тексту. Зокрема, зміни гучності можуть створювати драматичні ефекти та допомагають передати емоційний стан персонажа. Кожен регістр голосу має свою складну динаміку. Наприклад, багато співаків роками намагаються опанувати *piano* у високому регістрі. У зв'язку з цим, для колоратурного сопрано високий регістр є робочим, тому труднощів у різних відтінках динаміки не виникає, але натомість нижній регістр зазвичай найбідніший з точки зору динамічної й штрихової різноманітності, тому корисно використовувати ліричний тембр голосу для резонування звуку. Однак у партії Віолети так багато низьких нот, що навіть ліричному сопрано потрібно підходити до їх виконання з особливою обережністю. Наприклад, у другій та третій діях є кілька спускань до нот c^1 та d^1 , та навіть b ^{малої октави}. У цих сегментах зазвичай звучить tutti оркестру, тому голос співачки повинен зрезонувати так, щоб слухач міг почути його навіть крізь оркестр:



Володіння акторською майстерністю у голосі – важлива навичка для створення повноцінного та виразного виступу. Вона дозволяє співакам не лише виконувати ноти, але передавати зміст сюжету, характери та емоції, роблячи їх спів живим і захоплюючим. В опері, де музика та сценічна дія йдуть пліч-о-пліч, акторська майстерність допомагає створювати образи, що запам'ятовуються та вражають, залишаючи глибоке враження на слухачів. Як наслідок, тембр голосу, вдумлива інтерпретація тексту оперної партитури та акторська майстерність співачки є невіддільними складовими створення цілісного та переконливого образу Віолетти, який еволюціонує протягом усього твору, безпосередньо впливаючи на тембр голосу виконавиці, оскільки зміни емоційного стану головної героїні вимагають різних вокальних підходів. Розглянемо магістральні етапи драматургічної еволюції образу Віолетти та зумовлені ними тембральні зміни голосу виконавиці.

1. Початок опери уособлює легкість та віртуозність. Віолетта постає веселою, життєрадісною куртизанкою, яка звикла до світського життя. Її вокальна партія наповнена складними колоратурними пасажами, швидкими нотами та трелями. Така манера співу відображає легковажність і поверховість її життя, демонструє флірт і веселощі. Тип голосу, який ідеально підходить для такого персонажа – колоратурне сопрано з яскравим, блискучим звучанням, необтяженими та віртуозними фразами, які підкреслюють безтурботність героїні.

2. Центральна частина опери – це зародження кохання Віолетти й Альфреда та внутрішні зміни героїні у ставленні до власного життя та його цінностей. У зв'язку з цим емоції Віолетти стають глибшими, що одразу ж знаходить своє відображення у суттєво ліричному та емоційному музичному матеріалі вокальної та оркестрової партії. Як наслідок, це призводить до використання характерності ліричного сопрано з його теплим і насиченим тембром.

3. Розвиток образу Віолетти досягає кульмінації у другій дії опери, де героїня переживає сильне емоційне потрясіння через хворобу і неможливість бути з коханим. Вокальна партія Віолетти набуває рис драматизму, інтенсивності та глибини, підкреслюючи стан відчаю, безнадії та важких переживань геро-

їні. Це стає показовим фактором для використання ліричного тембру сопрано з драматичними відтінками.

4. Фінал третьої дії репрезентує трагічну розв'язку сюжету, пов'язану зі смертю Віолетти, яка стала апогеєм і логічним завершенням її власних переживань, сподівань і почуттів. М'який, зворушливий і теплий тембр ліричного сопрано може бути корисним для вираження таких характеристик, як ніжність і любов. Крім того, в деяких фрагментах останньої дії (особливо тих, що пов'язані зі спогадами Віолетти або поверненням Альфреда) доречно буде знову звернутися до світлого тембру колоратурного сопрано, який створює арку з першою дією, де кохання між головними персонажами лише зароджувалося та цей тембр голосу був пріоритетним. Наприкінці опери доречно використати більш притушений і слабший тембр голосу, який інтерпретує фізичне виснаження героїні та наближення її смерті.

Таким чином, еволюція образу Віолетти від легковажної Травіати до трагічної особистості тісно пов'язана зі зміною типу голосу виконавиці – від колоратурного до ліричного сопрано. Використання різних вокальних технік і тембральних відтінків дозволяє співачці створити багатогранний та реалістичний образ героїні в цілому.

Вивчаючи партію Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата» цікаво зупинитися на такому популярному в оперній практиці композиційно-сюжетному прийомі, як смерть головного персонажу, особливо жіночого, у виконанні лірико-колоратурного або колоратурного сопрано². Його першоджерелом є традиція давньогрецької трагедії, в якій смерть героя стає центральним етапом сюжету твору. Як наслідок, вона зумовлює формування значної кульмінації в опері, породжуючи потужний емоційно-психологічний ефект, який згідно з «Поетикою» Аристотеля, викликає катарсис – очищення через співчуття та страх [5]. Водночас все це змушує авторів оперних опусів створювати вокальні партії персонажів у динаміці певної прогресії, співаючи їх на початку та в кінці опери різними тембральними типами голосу. Прикладами такої вокальної репрезентації в опері

² Яскравими прикладами опер, які містять цей прийом є «Ріголетто» Дж. Верді, «Лючія ді Ламмермур» і «Лукреція Борджіа» Г. Доніцетті, «Ромео і Джульєтта» та «Фауст» Ш. Гуно, «Семіраміда» Дж. Россіні тощо.

Дж. Верді «Травіата» є арії Віолетти «E strano!.. e strano!...» та «Addio del passato...»³. Все це доводить обґрунтованість важливості синтезу характеристик ліричного та колоратурного сопрано у вокальній партії головної героїні вердієвської опери, що має обов'язково культивуватися під час фахової підготовки співаків завдяки навчанню саме *оперному співу* у музичних вищих навчальних закладах (особливо у магістратурі!), на відміну від музичних коледжів, де навчають академічному співу⁴. Йдеться про два предмети, які в українських вищих

³ Наявність цієї специфіки виконання можна спостерігати в таких операх, як: «Ріголетто» Дж. Верді («Caro nome» та «Tutte le feste»), «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно («Je veux vivre» та «Dieu! Quell frisson...») тощо.

⁴ Важливо зазначити, що навчання оперному та академічному співу суттєво відрізняється одне від одного. Ці два напрямки співу мають однакову технічну базу, але відрізняються за стилем і можливостями голосу. Особливість оперного співу полягає в об'ємності та дзвінкості звуку, його насиченості, адже виконавець повинен вміти заповнити своїм голосом великий простір зали оперного театру без використання мікрофонів, і при цьому не загубитися у супроводі оркестру. Додатковою складністю оперного співу є необхідність взаємодіяти на сцені з іншими співаками та поєднувати спів з акторською грою. Тобто випускник магістратури повинен розуміти акустичні можливості голосу в будь-якому залі та при взаємодії не тільки з фортепіано як акомпанементом, а й оркестром.

Враховуючи специфіку музичної освіти, що базується на індивідуальних заняттях, якість співу студента значною мірою залежить від викладача вокалу. На думку авторки цієї статті, викладач оперного співу повинен мати хоча б мінімальний оперний досвід, щоб передати свої навички та методику. Проблема полягає саме у тому, щоб навчити студентів об'ємності у звучанні. Викладачі, які не мають досвіду роботи в оперних театрах, часто розуміють об'ємний звук як розширений, шляхом надлишкового простору у трахеї та заниженого положення гортані. Ця помилка дуже серйозна, оскільки у більшості випадків призводить до втрати діапазону та погіршення якості тембру голосу – неконтрольоване вібрато, силлості голосу через надлишок повітря, неприємного звучання, наприклад, гугнявості. Покладання педагогів лише на поняття резонаторів та опори також є помилковим. Незалежно від того де голос резонує, тобто звукові хвилі відбиваються від твердих поверхонь (кісток), створюючи достатню для оперного співу вібрацію, звукоутворення все одне залежить від роботи голосових складок та сукупності м'язів і хрящів. Відчуття резонатора суто індивідуальне для кожного виконавця. А опора лише створює надмірний тиск на м'язи та не затримує великий потік повітря, якщо тільки його додатково не утримує високе м'яке піднебіння. Звичайно, через велику кількість студентів неможливо забезпечити всіх охочих викладачами з оперним досвідом, але за умови запровадження правильної системи освіти ця проблема, сподіваюсь, з часом буде вичерпана. Такою альтернативою може стати опанування таких дисциплін, як «Оперна студія» та «Вивчення оперних партій».

музичних навчальних закладах або відсутні, або викладаються некоректно: «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія». Зокрема, «Вивчення оперних партій» (на жаль, наразі відсутня у переліку дисциплін майже в усіх музичних закладах України) допоможе майбутнім артистам оперного театру збагатити свій репертуар і «виспіувати» його правильною технікою без шкоди для голосового апарату. Саме завдяки вивченню цього предмету колоратурне сопрано зможе відпрацювати синтез колоратурного та ліричного тембральних типів голосу сопрано, адже вся партія зазвичай має більш ліричну теситуру, ніж окремі арії та аріозо, що виконуються на заліках та екзаменах. На нашу думку, бакалавр кафедри сольного співу на час закінчення навчання повинен мати в своєму репертуарі близько 5 невеликих другорядних партій, а магістрант 2–3 великі провідні партії, серед яких можливою є партія Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді. У такому випадку зустріч артиста-початківця з режисурою повноцінної вистави не спричинить незручностей, а отже, не погіршить якість голосу.

Дисципліна «Оперна студія» безпосередньо пов'язана з майбутньою кар'єрою, які абітурієнти обирають при вступі до музичної академії. Якщо музичний навчальний заклад не має ресурсів для реалізації повноцінних вистав, існує безліч коротких, одноактних опер, або моноопер, які не потребують великої кількості співаків⁵. Також, якщо немає можливості залучити хор, можна обрати опери, в яких його немає⁶. І, відповідно, якщо відсутня можливість використовувати оркестр, слід обрати опери з камерним складом оркестру. Хоча, зважаючи на те, що як оркестранти, так і артисти хору також повинні мати досвід роботи в оперних творах, їхня участь в оперній студії допоможе майбутнім випускникам отримати неабиякий досвід і підготовку. Співпраця між музичними академіями та оперними

⁵ Наприклад, «Дзвони» М. Равеля, «Людський голос» Ф. Пуленка, «Паяци» Р. Леонковалло, «Сестра Анджеліка» Дж. Пуччіні, «Служниця-пані» Дж. Перголезі, «Зима влітку», «Листи кохання» та «Монологи Джульєтти» В. Губаренка, «Маруся Чурай» Л. Дичко та інші.

⁶ Наприклад, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, «Іспанська година» М. Равеля, «Телефон» Дж. Менотті та інші.

театрами є надзвичайно важливою складовою освіти майбутніх оперних артистів (у тому числі з рідкісним типом голосу колоратурного сопрано). Гарною традицією було б складання державного іспиту з предмета «Оперна студія» на головних сценах оперних театрів.

Висновки. Отже, аналіз вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді з погляду характерних атрибутів, що позиціюють тембральні різновиди сопранових голосів, а також власний досвід роботи авторки статті над цією жіночою партією та її репрезентації на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету дозволив осмислити та розкрити специфіку її виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. У зв'язку з цим було підкреслено своєрідність цієї оперної партії, що вимагає від виконавиці не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності, та, зокрема, практики «акторства у голосі», яка може здійснюватися шляхом оперування тембральними, регістровими та технічними характеристиками ліричного та колоратурного сопрано у взаємодії із застосуванням різноманітної динаміки (гучності). Разом з цим, констатація достатньої складності та специфічності текстового матеріалу партії Віолетти призвела до формулювання умовиводів про необхідність приділення особливої уваги опануванню оперного співу, зокрема в таких дисциплінах, як «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія» під час навчання в музичних вищих навчальних закладах. У підсумку це визначає перспективи подальших досліджень у світлі ретельного створення методів і підходів до виконання партії Віолетти Валері колоратурними сопрано в контексті навчання у музичному виші, репетицій, виступів на різних сценічних майданчиках тощо. Водночас цікавим видається проведення порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій цієї партії, втілених кількома колоратурними сопрано, а також співачками з іншими типами жіночих голосів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Закрасняна Ж. Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Джузеппе Верді). *Вінок митців і мисткинь*. 2020. № 2 (191). С. 101–104.

2. Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2018. Вип. XII. С. 143–157.

3. Чжан Ївень. Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві: дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії): 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.

4. Чжан Мюо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 194 с.

5. Aristotle. On the Art of Poetry / trans. I. Bywater, with a pref. by G. Murray. London: Oxford at the Clarendon Press, 1920. 96 p.

6. Chusid M. Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice. 1st ed. University of Chicago Press, 1998. 444 p.

7. From Page to Stage: “La Traviata”. *LaOpera*. March 20, 2024. URL: <https://www.laopera.org/discover/la-opera-content/new-blog-post-68/> (Last accessed: 05.02.2024).

8. McDonnell K. La Traviata – Three Sopranos' Views. *MusicOMH. Opera + Classical Music Features*. November 2, 2021. URL: <https://www.musicomh.com/classical/features-classical/la-traviata-three-sopranos-views> (Last accessed: 16.03.2024).

9. Miller R. The Structure of Singing. System and Art in Vocal. Schirmer Books. New York: A Division of Macmillan, Inc.; London: Collier Macmillan Publishers, 1986. 372 p.

10. Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999. 325 p.

11. Verdi G. La Traviata. New York: Broude Brothers, n.d. 425 p.

12. Verdi G. La Traviata. Riduzione per canto e pianoforte di L. Truzzi ed E. Muzio. Milano – Napoli – Firenze: Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1868. 271 p.

13. Weaver W., Chusid M. The Verdi Companion. London: Victor Gollancz Ltd., 1980. 366 p.

REFERENCES

1. Zakrasniana, Zh. (2020) Rozvytok vokalnoi maisternosti spivaka (na prykladi tvoriv Dzhuzeppe Verdi) [Development of Singer's Vocal Skill (on the example of works of Giuseppe Verdi)]. *Vinok myttsiv i mystkyn [A wreath of artists and women artists]*. № 2 (191). S. 101–104. [in Ukrainian].

2. Starikova, E. P. (2018) Sozdanіe vokalno-scenicheskogo obraza v opernom zhanre (na primere partii Violetty iz opery Dzh. Verdi «Traviata») [Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta's vocal part from Verdi's opera «La Traviata»)]. *Aspekty istorychnoho muzykovedstva [Aspects of the historical musicology]*: nauk. st. / KhNUM імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Kharkiv. Vyp. XII. S. 143–157. [in Russian].

3. Chzhan, Yiven. (2021) Tema «vichnoi zhinochnosti» v yevropeiskii opernii tvorchosti: do problemy hendernoho pidkhotu v mystetstvoznavstvi [The theme of «eternal femininity» in European opera: to the problem of gender approach in art studies]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva (d-ra filosofii): 17.00.03 / Odeska nats. muz. akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova]. Odesa. 195 s. [in Ukrainian].
4. Chzhan, Miao. (2019) Vokalno-vykonavski chynnyky opernoho styliu: intonatsiino-melodiina typolohiia [Vocal-performing factors of opera style: intonationmelodic typology]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Odeska nats. muz. akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova]. Odesa. 194 s. [in Ukrainian].
5. Aristotle. (1920) On the Art of Poetry / trans. I. Bywater, with a pref. by G. Murray. London: Oxford at the Clarendon Press. 96 p. [in English].
6. Chusid, M. Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice. 1st ed. University of Chicago Press, 1998. 444 p. [in English].
7. From Page to Stage: “La Traviata”. (2024) *LaOpera*. URL: <https://www.laopera.org/discover/la-opera-content/new-blog-post-68/> (Last accessed: 05.02.2024). [in English].
8. McDonnell, K. (2021) La Traviata – Three Sopranos' Views. *MusicOMH. Opera + Classical Music Features*. URL: <https://www.musicomh.com/classical/features-classical/la-traviata-three-sopranos-views> (Last accessed: 16.03.2024). [in English].
9. Miller, R. (1986) The Structure of Singing. System and Art in Vocal. Schirmer Books. New York: A Division of Macmillan, Inc.; London: Collier Macmillan Publishers. 372 p. [in English].
10. Stark, J. (1999) Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press. 325 p. [in English].
11. Verdi, G. La Traviata. (n.d.) New York: Broude Brothers, 425 p. [in English].
12. Verdi, G. La Traviata. (1868) Riduzione per canto e pianoforte di L. Truzzi ed E. Muzio. Milano – Napoli – Firenze: Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi. 271 p. [in Italian].
13. Weaver, W., Chusid M. (1980) The Verdi Companion. London: Victor Gollancz Ltd. 366 p. [in English].

УДК 78.071+78.087.684+782+783

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-25>**Іоанн Геннадійович Воронко**

ORCID: 0009-0000-6943-6521

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
johanesvoronko@gmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ДИРИГЕНТСЬКІ УСТАНОВКИ Д. ЗАГРЕЦЬКОГО У СВІТЛІ РОЗВИТКУ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Мета роботи – визначення основних творчих настанов Д. Загрецького як хорового диригента та порівняння їх з диригентськими поглядами К. Пігорова у контексті розвитку Одеської хорової школи, висвітлення особливостей розвитку Одеської хорової школи у контексті діяльності її послідовників. *Методологія дослідження* спирається на біографічний, історичний, культурологічний та аналітичний підходи. *Наукову новизну створюють* музикознавчі оцінка та обґрунтування діяльності представників Одеської хорової школи як провідних у її формуванні та розвитку. *Висновки.* Одеська хорова школа розвиває традиції К. Пігорова у галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу. Унікальність феномену творчої діяльності Д. Загрецького у всіх його вимірах – диригентсько-виконавському, педагогічному і композиторському – полягає в органічній цілісності професійної майстерності усіх вищезазначених аспектів, а техніка диригування, як система диригентських жестів і прийомів, та розвиток виразових можливостей диригентського апарату була успадкована від диригентської школи Д. Загрецького. Обдарований, висококультурний музикант, що мав сильну волю, гіпноітичний дар впливу на хор, Загрецький впливав на викладачів кафедри, а також виховав кілька поколінь студентів. Завдяки своєму дивовижному слуху під час роботи з хором він миттєво реагував на інтонаційну неточність. Основними принципами диригентської школи Д. Загрецького виступають: пластика, ясність жестів, відсутність скутості, затисненості; сукупність складових диригентського апарату; виразна кисть, що найбільш концентрує увагу співаків-хористів; обличчя, яке відбиває внутрішній емоційний стан диригента у передачі його хору. Д. Загрецький виховав більш 50 диригентів-хормейстерів, справжніх майстрів своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Серед його випускників справжні хорові титани ХХ століття: народний артист України, академік, професор А. Авдієвський; народний артист України,

професор В. Іконник; народний артист України Є. Кухарець; заслужений артист України В. Кюссе; заслужений діяч мистецтв України, професор П. Горохов; народний артист України, професор В. Газінський; головний хормейстер Одеського театру опери і балету, професор Л. Бутенко; заслужений діяч мистецтв України С. Крижановський; заслужений працівник культури України, лауреат міжнародних конкурсів, професор Г. Ліознов.

Ключові слова: хоровий диригент, Одеська хорова школа, творча діяльність, інтерпретація, хорове виконання, хорове диригування, хоровий спів, хор, творчі установки, принципи диригентської школи.

Voronko Ioann Gennadiyovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Creative activity and conducting attitudes of D. Zagretskyi in the light of the development of the Odesa Choir School

Research objective. The aim of the work is to determine the main creative guidelines of D. Zagretskyi as a choral conductor and compare them with the conductor's views of K. Pihrov in the context of the development of the Odessa Choir School, to clarify the peculiarities of the Odessa's Choir School development in the context of the activities of its followers. **The methodology** of the research is based on biographical, historical, cultural and analytical approaches. **The scientific novelty** is created by the musicological assessment and justification of the activities of the representatives of the Odesa Choir School as leaders in its formation and development. **Conclusions.** The Odesa Choir School develops the traditions of K. Pihrov in the field of the special vocal-ensemble nature of the art of choral singing. The uniqueness of the phenomenon of D. Zagretskyi's creative activity in all its dimensions – conducting, performing, teaching and composing – lies in the organic integrity of the professional mastery of all the above-mentioned aspects, the technique of conducting, as a system of conducting gestures and techniques, and the development of the expressive capabilities of the conducting apparatus was inherited from the conducting school of D. Zagretskyi. A gifted, highly cultured musician who had a strong will, a hypnotic gift of influencing the choir, Zagretsky influenced the teachers of the department, and also educated several generations of students. Thanks to his uncanny hearing when working with the choir, he instantly responded to intonation inaccuracies. The main principles of D. Zagretskyi's conducting school are: plasticity, clarity of gestures, absence of stiffness, constriction; set of components of the conducting apparatus; expressive brush, which concentrates the attention of singers-choristers the most; a face that reflects the inner emotional state of the conductor in the transmission of his choir. D. Zagretsky trained more than 50 conductors-choirmasters, true masters of their craft, who exerted a powerful influence on the formation of choral culture in Ukraine. Among its graduates are real choral titans of the 20th century: People's Artist of Ukraine, academician, professor A. Avdiivskyi; People's Artist of Ukraine, Professor V. Ikonnyk; People's Artist of Ukraine E. Kukharets; Honored Artist of Ukraine V. Kiosse; Honored

Worker of Arts of Ukraine, Professor P. Horokhov; People's Artist of Ukraine, Professor V. Gazinskyi; chief choirmaster of the Odesa Opera and Ballet Theater, Professor L. Butenko; Honored Artist of Ukraine S. Kryzhanovskyi; honored worker of culture of Ukraine, laureate of international competitions, professor H. Lioznov.

Key words: *choral conductor, Odesa choral school, creative activity, interpretation, choral performance, choral conducting, choral singing, choir, creative attitudes, principles of the conducting school.*

Актуальність теми роботи. Ім'я Дмитра Станіславовича Загрецького стало відомо у країні та за її межами з 1957 р., завдяки блискучому виступу як диригента з хором Константина Константиновича Пігрова на VI Всесвітньому фестивалю молоді та студентів у Москві. Йому було тоді 33 роки – вік звершень та відкриттів. Цей рік став роком визнання його таланту в найширших колах музичної громадськості величезного культурного простору тодішнього СРСР. Народився Дмитро Станіславович 8 листопада 1924 року у родині відомого в Одесі лікаря. Виховувався в традиціях старої інтелігенції, яка була вкрай зацікавлена в музиці. Таким чином дитинство Загрецького проходило у єдності з етикою краси та добра, завдяки справжнім «урокам етичного виховання». Але, через репресію батька у 1937 році, родина змушена була оселитися під Каргополем, де Дмитро з матір'ю співали у концертах, чим заробляли собі на їжу.

Ця важка подія суттєво вплинула на Дмитра Станіславовича, оголила його педантичність у питаннях ширості, чесності стосунків, породила недовіру до адміністративно-командної системи. «І вся іронічна манера поведінки юнака з оточуючими демонструвала неприйняття офіційної моралі. Його різнобічна обдарованість музиканта і поета, його богемно-артистичний образ за часів беззаперечного підпорядкування „єдино правильної колективної думки”, директивності культури, мистецтва, науки, йшли врозріз із офіційним стереотипом поведінки» – згадує Г. Ліознов [8, с. 124].

Адже зовні його біографія була начебто благополучною: раннє визнання, заступництво і любов самого професора К. Пігрова, особливо ректора С. Орфєєва та інших авторитетних музикантів. Але це був час, коли зароджувалася молодіжна «втеча від

суспільства», неприйняття відносного благополуччя, що настав після таких важких військових та повоєнних років. Дослідження творчих засад диригентської школи Д. Загрецького є важливим і актуальними завданням сучасного хорознавства.

Мета роботи – визначення основних творчих настанов Д. Загрецького як хорового диригента та порівняння їх з диригентськими поглядами К. Пігрова у контексті розвитку Одеської хорової школи, висвітлення особливостей розвитку Одеської хорової школи у контексті діяльності її послідовників.

Виклад основного матеріалу. У 1944 р. Д. Загрецький вступив до Одеської консерваторії – і одразу звернув на себе увагу професора К. Пігрова, який виділив та полюбив винятково обдарованого юнака, зробив найближчим часом своїм помічником та асистентом. На становлення Загрецького, як музиканта зіграла особиста та творча співдружність із Тамарою Степанівною Сидоренко, а також вплив близької знайомства та співпраці із композитором та згодом ректором консерваторії Серафима Дмитровича Орфєєва.

Після закінчення консерваторії в 1949 р. Дмитро Станіславович очолив, як головний диригент, хорову капелу Одеської філармонії, яка виділилася виконанням складних творів вітчизняної та зарубіжної класики. З 1955 р. Загрецький став головним хормейстером Одеського театру опери та балету. За його участю ставилися опери Чайковського та Римського-Корсакова, Рубінштейна та Прокоф'єва. Хорові сцени драматургічно суттєві у вищезгаданих авторів – і вони запам'яталися сучасникам бездоганною чистотою інтонації у виконанні, виразністю та особливою повнокровністю образотворчого рішення.

Д. Загрецький чудово відчував театр. «Його артистичний тип натурі – людини гострого ума, літературно-поетично обдарованого, у високій мірі несумісного з формальним офіціозом радянської моралі – легко вписувалась у театральні умовності, критерієм яких виступала лише талановитість знайденого прийому-образу та чуйність публіки на створене художнє відкриття. Його „демонічна” зовнішність, яка була співвідносна із обліком М. Паганіні, і з М. Гоголем, його очі, які завжди нібито

не бачать, звернені всередину до себе, – все це спрацьовувало найвищою мірою на образ, як тільки він ставав перед хором», – пише Г. Ліознов про свого вчителя [7, с. 7–8].

Однак, при всієї важливості роботи в оперному театрі, головною у творчій діяльності Дмитра Станіславовича була робота в Одеській консерваторії. Після смерті свого вчителя К. Пігрова він стає художнім керівником прославленого хорового колективу, професором кафедри хорового диригування, утвердившись у званні високоталановитого педагога.

Обдарований, висококультурний музикант, що мав сильну волю, гіпнотичний дар впливу на хор, Загрецький впливав на викладачів кафедри, а також виховав кілька поколінь студентів. Завдяки своєму дивовижному слуху під час роботи з хором він миттєво реагував на інтонаційну неточність. Він мало говорив, його улюбленим висловлюванням було: «Менше говорити – більше робити, від розмов ще жоден хор не заспівав».

Видатний талант Загрецького проявлявся в усьому: музикант надзвичайної обдарованості, натхненний артист, композитор, прекрасний педагог, поет-лірик. Про Загрецького-поета і Загрецького-композитора чудово написав Г. Ліознов: «Загрецький-поет і Загрецький-композитор склали доповнення до академічно-консерваторського обличчя знаменитого хормейстера, одного з найбільш молодих професорів консерваторії» [8, с. 123].

Виконавська майстерність Дмитра Станіславовича безпосередньо проявилася в його блискучих, неповторних інтерпретаціях. «У процесі створення інтерпретацій він наполягав, що записане в нотах не завжди є найкращою формою вираження, і що виконання твору – не озвучування нот, а творчий акт художника... Недарма багато авторів – І. Шамо, Я. Цегляр, С. Кравченко, Т. Сидоренко-Малюкова, Д. Кабалевський – дозволяли, а іноді і просили вносити корективи у твори після їх виконання Загрецьким, і, створюючи нові опуси, радилися з ним» [8, с. 127]. Його талант визнавали величини музичного світу: Д. Кабалевський, І. Дунаєвський, С. Кравченко, І. Шамо, Г. Майборода. Загрецький виконував із хором твори цих та інших авторів, домагаючись дивовижного виразного впливу.

Він міг передати в хоровому виконанні широку і мальовничу гаму людських почуттів, душевних порухів. Йому прекрасно вдавалося виконавське втілення філософського роздуму, епічної широти, пейзажно-звукової зображальності музики, але, мабуть, ближче всього йому була передача драматичної напруженості. Його концертний показ був завжди викликаний народженням нової художньої якості і був активно-творчим процесом. Він був спроможний на концерті змінити звичний динамічний план, прискорити або стримати темповий порив співаків (установлений раніше на репетиціях), викликати у хору новий виконавський штрих, різко перетворити характер і настроїв твору [3, с. 133].

«Феноменальні музичні дані, – пише Л. Бутенко, – виняткова пам'ять (всі численні програми концертів диригував тільки напам'ять), тонкий художній смак, дивовижне відчуття стилів, кристальна чесність, щирість, безкомпромісність і особлива притягальна сила залучали до нього людей різних професій, віку, темпераментів... Ще за життя концертна діяльність перетворила Дмитра Станіславовича на диригента-легенду, популярність і слава якого розійшлися далеко за межі колишнього СРСР» [2, с. 23].

Д. Загрецький був продовжувачем традицій свого великого педагога К. Пігрова. Однак, як згадує Л. Бутенко (учень Д. Загрецького), багато в чому вони були антиподами, в тому числі й у механізмі «одухотворення» творів: мова йде про незбагнений феномен трансформації Майстра у Художника, момент преображення виконавської майстерності у високе мистецтво, явище, яке носить малозрозуміле, якщо не сказати дивне, визначення «ледь-ледь». Гранічно скрупульозна робота К. Пігрова, де кожен студент-хорист знав, що будує храм, а не складає цеглини хорової будівлі, закінчувалася концертом. «Після кількох тактів ідеально побудованого звучання по аскетичному обличчю Майстра скочувалася сльоза, і відбувалося диво! Хор змінювався: співали вже не голоси, співали душі, схвильовані Художником» [2, с. 24].

Механізм «ледь-ледь» Д. Загрецького цілковито інший. Філігранність підготовчої роботи була вибірковою і стосувалася не

всіх блоків твору, з яких він прямо на концерті творив будівлю хорового твору. Він помітно побоювався тривалої і педантичної репетиційної роботи, коли спів доводився до найвищої пігровської майстерності, боявся «заспіваності» твору, тобто тьмяності емоційного сприйняття, у цій частині у нього була навіть теорія «перерепетируваності». У деякій незавершеності репетиційної роботи крився суттєвий психологічний момент: на концерті хор був максимально зібраний, миттєво реагуючи на найтонші порухи душі Д. Загрецького, що дозволяло неймовірно імпровізувати, що не було характерне для творчості К. Пігрова.

Узагальнюючи, можна сказати: К. Пігров вибудовував досконалий храм хорового звучання на репетиціях, вдихаючи на концерті в нього божественний дух мистецтва і роблячи слухача причетним до нього. Д. Загрецький творив це на очах у слухачів, перетворюючи їх на співучасників творчого архітектонічного процесу [2, с. 25].

У роботі зі студентським хором консерваторії Д. Загрецький продовжував розширювати репертуар і працювати над сучасними хоровими творами Д. Шостаковича, О. Флярковського, сюїтою А. Кравченка «Російські фрески», українською класикою М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського, С. Орфєєва. До 50-річчя консерваторії була виконана кантата «Жовтень» під керівництвом автора – К. Данькевича. Пізніше на постановку свого «Реквієма» приїжджав до Одеси Д. Кабалевський. Для хору писали музику одеські композитори: О. Красотов – «Ода солнцу», «Апрель-100», Т. Сидоренко-Малюкова – сюїти «Лісовий бурштин», «Квітуча Одеса» та ін. [4, с. 179–182].

Яскраву сторінку репертуару склали твори самого Д. Загрецького: хорові мініатюри «Лишь ты сияй», «Я коротаю жизнь», «Над окошком месяц» [39, с. 154].

«Вільно-романтичні принципи роботи Загрецького-хормейстера, схильного до імпровізаційності, миттєвої знахідки, використання неординарних темброво-динамічних барв і ефектів – все це створювало чітку стилістичну лінію „аκласичного” спрямування. Так створювалися „експресіоністичні” установки,

які спонукали його вихованців звертатися до сучасних партитур», – відзначає Н. Заболотна [22, с. 186–187].

Л. Бутенко згадує: «Дмитро Станіславович Загрецький любив духовну музику. В його концертах вона достойно представляла високу поліфонію Відродження, геніальні творіння Й. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Дж. Верді, православна ж церковна музика не виконувалася, а якщо й звучала, то напіванонімно. На відміну від західних культових творів, вона вважалася радянськими ідеологами тлетворною для народу... І Загрецький знайшов вихід, створивши до духовних творів деякі цілком лояльні квазіритмічні тексти про пам'ять і славу загиблих... У концертах успішно зазвучала православна духовна музика Д. Бортнянського, С. Рахманінова, яку вдячно приймали слухачі і нічого не підозрюючі партідеологи» [2, с. 24]. Нагадаємо, що свого часу Д. Загрецький допомагав К. Пігрову в якості регента і був сам автором духовних творів.

Д. Загрецький з хором Одеської консерваторії виконували фрагменти видатного творіння Й. Баха – Високої меси *h-moll*. Одеська хорова школа також зробила свій внесок у становлення нової традиції виконання духовної кантатно-ораторіальної музики Баха.

Розвиток регентських традицій К. Пігрова в умовах радянського навчального закладу, Одеської консерваторії, і при тісному контакті з оперним театром (і Пігров, і його учень Загрецький працювали головними хормейстерами в оперному театрі) обумовив народження певного симбіозу художніх якостей виконавства у злитті специфічних рис культового та світського музикування.

Н. Заболотна звертає увагу на таке яскраве свідoctво взаємодії світських і церковних традицій, вона була учасницею репетицій і концертів консерваторського хору: «Слід враховувати, що «вписування» кантат Баха у вітчизняний виконавський і учбовий «обіход» здійснюється нібито за двома напрямками: театральнo-концертної і церковно-культової професійної музики. Поєднання цих відносно самостійних у нашій країні ліній виконавського професіоналізму здійснилося, в силу істо-

ричних обставин, в Одеській хоровій школі завдяки діяльності її засновника і видатного хорового майстра – професора К. Пігрова. Яскравий талант музиканта, педагога, вченого був виплеканий у Петербурзькій Співочій капелі – одній з головних гілок вітчизняного хорового професіоналізму, де церковне і світське музикування були основною формою художньо-концертної діяльності» [5, с. 345].

Вибір Загрецьким-диригентом № 15 («Et Incarnatus») і № 16 («Stucifixus») визначений, на переконання Н. Заболотної, особливим драматургічним співвідношенням двох хорів: «Вдивляючись у партитуру цього хору з помітками виконавських вимог Д. Загрецького, невільно отримуєш враження підкреслено експресивного його прочитання у розвиток постромантичних позицій у художній стилістиці виконання» [5, с. 184]. За словами Н. Заболотної, «на диво цільна інтерпретація Д. Загрецького художньою яскравістю „затмарює” версію Р. Шоу, стилістично вивірену, але щось суттєве гублячу «в об’єктивності» трактування» [5, с. 186].

Н. Заболотна вказує на дивовижну свободу інтерпретації: «Вона відображала ту вищу міру напруги трагічного почуття, яку відчував маестро і яка народжена була художньої потребою втілення страждання і болю» [5, с. 185]. Дійсно, у сучасній хоровій виконавській практиці, коли особливої актуальності набуває автентична лінія виконання старовинної музики, важко уявити цю дивовижну театральну-драматичну свободу темброво-динамічних зіставлень у романтичній традиції виконання. Проте, в контексті інтерпретаційних позицій Загрецького така свобода була виключно органічна і переконлива.

У роботі з хоровим колективом Д. Загрецький приділяє особливу увагу вирішенню питання «про внутрішнє бачення», методу розкриття художнього образу і втілення його в хоровому співі, яку описав у власній методичній розробці. Головна думка його роботи є наступною: «Технічна досконалість – обов’язкова умова високохудожнього виконання». Тобто, розкриття художнього образу можливе тільки технічними засобами, і чим вища технічна майстерність, чим вона досконаліша – тим більш глибокі та тонкі художні задачі можна ставити перед хоровим

колективом, тим самим підтверджуючи слова Шумана, що «техніка відкриває шлях натхненню», які автор цитує. Д. Загрецький наводить приклади роботи К. Пігрова над образною змістовністю хорових творів [6].

Дмитро Станіславович був впевнений, що розкриття художнього образу, його втілення у хоровому співі можливо тільки технічними засобами. Наведемо уривок з його дослідження: «Візьмемо, наприклад, „Піють півні” Леонтовича. Якщо десь на початковому періоді роботи ми, оволодіваючи технічними труднощами, працювали над акуратним, точним виконанням синкоп, намагаючись їх зрозуміти, ми не можемо не прийти до відчуття, що ці синкопи вносять деяку незграбність, порушують плавність, природність, гармонію (не у музичному, а у широкому розумінні цього слова). Якщо ми звернемося до тексту і побачимо, що йдеться про людину, яка спить до четвертих півнів і в такому стані йде додому, не важко здогадатися, яка у неї хода. І ось цю ходу, цю втрату координації рухів, коли людина несподівано припадає й коливається то в одну, то в іншу сторону, і покликані відобразити ці синкопи. І тепер ми можемо побачити і цю корчму, і цю вулицю, і цю п'яну людину на цій вулиці, і її нерівну ходу, що заплітається. І тепер ми вже будемо старатися виконувати *не синкопи, а ходу* цієї людини, яка втратила стабільність і координацію рухів. Так технічними засобами, в даному випадку метроритмічними (синкопами), ми змогли передати, втілити художній образ. Але і тут можливі різні, хіба що не протилежні інтерпретації. Одного диригента, наприклад, може привабити образ пустої нічної сільської вулиці й одинока фігура п'яної людини, яка нетвердо йде нею. Кінець кінцем, не так багато є творів, де від першого до останнього такту зберігається синкопований ритмічний рисунок. Звісно, це може привабити іншого якогось диригента-ортодокса, якій хоче поставити на чільне місце людей, які збираються покарати цю п'яничку. У принципі, вони нічого поганого не хочуть: вони хочуть, щоб людина кинула пити. Це хоч і своєрідна, але боротьба з пияцтвом. Третій диригент, може, замислиться над тим, чому все ж ця людина п'є? Може, не від хорошого життя?

І може навіть якимось поспівчувати цій людині. Говорити про те, які інтерпретації кращі, а які гірші, які правильні, а які не правильні – дуже важко. Багато тут залежить від інтуїції диригента, від зоркості його, від його власної, кінець кінцем, обдарованості. Один диригент може побачити дуже багато там, де інший нічого не помітить» [6, с. 15].

Д. Загрецький згадував, як для нього залишався виконавською загадкою нюанс *mf*, проставлений Леонтовичем у перших двох тактах «Щедрика» (соло сопрано). До чого тут *mf*, якщо у третьому такті вступає вся сопранова партія на *pp* з цього вступу починається музичний розвиток образів? Логічніше було б солістці починати також свій спів на *pp*, потім ледь голосніше вступає партія сопрано, потім альти. К. Пігров, володіючи багатою уявою й особливим театральним баченням, пояснював: «Уявіть, що в якийсь дім прийшла група колядників. Вони спочатку почуваються дещо невпевнено, сором'язливо, ніяк не наважуються почати колядувати. І ось найбільш смілива, найбільш жвава дівчина вискакує і заводить. Але люди ще не освоїлися і підхоплюють несміливо (вступ сопранової групи на *pp*). Поступово ніяковість проходить, вливаються все нові голоси і, нарешті, весело і завзято звучить щедрівка» [6, с. 13].

Така картина, намальована К. Пігровим, таке образне порівняння пояснює авторський нюанс М. Леонтовича. Створення образу сміливої, жвавої дівчини визначає відповідні виконавські засоби виразності: активну артикуляцію, темброву характеристику звуку, пружну темпоритмічну організацію заспівки і т. ін. Загрецький наводить ці приклади, щоб конкретно показати, як технічними засобами здійснюється втілення художнього образу, як такий майстер, яким був К. Пігров, користувався методом *внутрішнього бачення* для найбільш повного розкриття художнього образу. «Початкова і завершальна точки підготовки виступу – у хормейстера академічної орієнтації та керівника театального хору – єдині: вихід на слухача-глядача, який має бути впевненим у серйозності, значущості й емоційно-образній актуальності виконання, в опорі на класику традиції і динаміку оновлення, у відповідності до стильово-жанрових потреб епохи та часу» [3, с. 170].

Наприклад, «Пряля» Леонтовича: на словах «Ой, склоню я голівоньку» – на «ой» стоїть акцент, але якщо зрозуміти і розібратися, то до чого тут акцент? Здавалося б, людина засинає, клонить голову і раптом на початку фрази стоїть акцент. «Я не розумів, – говорив Загрецький, – що він має означати, не бачив картини, і природно, що коли я його передавав, то занадто пом'якшував, тому що я диригував тільки акцент і не міг вкласти в загальний художній образ. З цим своїм здивуванням я звернувся до К. К. Пігрова. Він мені сказав: „Ви бачили, як засинає людина, якій не можна спати? У неї хилиться голова, але раптом вона здригається, схоплюється. Але потім її знову морить сон, вона знову здригається і т.д.” [4, с. 2–9].

Отже, інтерпретуючи твір, диригент повинен обрати з безмежного арсеналу засобів саме ті, які підкреслять і виявлять характерні особливості музичного почерку композитора.

Однак, на питання, чому Дмитро Станіславович не узагальнює свій практичний досвід у підручнику, як згадує Л. Бутенко, Д. Загрецький відповів, що такий підручник у нього, практично, був уже готовий, коли вийшла книга М. Малька про диригування, в якій він, на своє здивування, побачив виклад не тільки своїх принципів диригентської техніки, але навіть вправи до неї (мається на увазі книга М. Малька «Диригент та його паличка», видана в Копенгагені 1950 року, у російському перекладі вона вийшла під назвою «Основи техніки диригування» у 1965 році). «Мені залишилося тільки підписатися під цією книгою про свою згоду з автором», – посміхнувся Дмитро Станіславович. До цього можна додати, що й форма занять у класі Д. Загрецького і М. Малька багато в чому виявилася подібною [1, с. 134].

Д. Загрецький також володів дивовижними педагогічними здібностями, які були очевидні в роботі у спеціальному класі з диригування. Його різносторонні уміння, любов до різних мистецтв у єдності з рідкісною обдарованістю як гарного диригента робили його привабливим педагогом, який провадив у світ творчості. У класі зі спеціальності Дмитро Станіславович вимагав від студентів досконального вивчення партитури. Якщо студент в силу слабких піаністичних даних або відсутності потрібної під-

готовки не міг виконувати на фортепіано складну поліфонічну фактуру, то... повинен був записати її напам'ять. Своєю захопленою роботою в класі він будив і розвивав емоційне начало у найбільш, здавалося б, інертних студентів.

Принцип «технічна досконалість – невідмінна умова створення повноцінного художнього образу» в класі Загрецького неухильно і послідовно втілювався в життя. «Те, що урок у першокурсника продовжувався не 45 хвилин, а фактично 5–6 годин (він останнім піднімався на диригентський подіум, продивившись уроки старшокурсників), – підтверджувало практичне втілення цього принципу у життя», – пише Л. Бутенко [1, с. 133].

Заняття з хорового диригування в класі Загрецького були індивідуально-груповими: відразу після хору всі студенти приходили до класу одночасно. Ця індивідуально-групова форма уроків була пронизана складними переплетеннями взаємозв'язків між учасниками занять: той, хто диригував, регулярно стояв перед мікроколективом своїх товаришів, які бачили недоліки його диригентської техніки і старалися не повторювати, – це виховувало зібраність і відповідальність того, хто диригував; тут же у ході уроку Дмитро Станіславович відзначав позитивні моменти і технічні помилки, аналізуючи їх і показуючи шляхи усунення.

Слід наголосити ще на одній творчій якості дивовижного таланту Загрецького. Нагадаємо, що техніки хорового диригування як предмету вивчення у вищому навчальному закладі не існувало довгий час, а значить, не існувало й єдиних методичних диригентсько-хорових установок. *Завданням узгодження думок і систематизацією методичних питань хорового диригування займався Д. Загрецький.*

Г. Ліознов (його учень), роз'яснюючи принципи *диригентської школи Д. Загрецького*, виділяє як провідні такі фактори:

- 1) пластика, ясність жестів, цілком вільних від будь-якої скутості, затисненості;
- 2) сукупність усіх складових диригентського апарата;
- 3) виразна кисть як найбільш концентруюча увагу співаків, яка відображає характер твору, штриха, манеру подачі звуку, його тембральне забарвлення, дикцію;

4) обличчя як дзеркало душі, яке відбиває внутрішній стан диригента при інтерпретації того або іншого твору [8, с. 126].

Висновки. Таким чином, Одеська хорова школа розвиває традиції К. Пігрова у галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу – те, що ми називаємо «Пігровська школа чистоти строю». А техніка диригування як система диригентських жестів і прийомів, як розвиток виразових можливостей диригентського апарату була успадкована від диригентської школи Д. Загрецького [9, с. 133].

Д. Загрецький виховав більш 50 диригентів-хормейстерів, справжніх майстрів своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Серед його випускників справжні хорові титани ХХ століття: народний артист України, академік, професор А. Авдієвський; народний артист України, професор В. Іконник; народний артист України Є. Кухарець; заслужений артист України В. Кіоссе; заслужений діяч мистецтв України, професор П. Горохов; народний артист України, професор В. Газінський; головний хормейстер Одеського театру опери і балету, професор Л. Бутенко; заслужений діяч мистецтв України С. Крижановський; заслужений працівник культури України, лауреат міжнародних конкурсів, професор Г. Ліознов.

Усі «*Птенцы гнезда Дмитрова*» (за словами Г. Ліознова) стали творцями самостійних напрямів у хоровому мистецтві України. Видатні вихованці Д. Загрецького керували *провідними* хоровими колективами України у 60-80 роки ХХ століття: А. Авдієвський – народний артист СРСР та України, художній керівник академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки; В. Іконник – народний артист України, художній керівник і засновник Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського; С. Дорогий – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник і засновник Чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького та ін.

Узагальнюючи, можна казати, що унікальність феномену творчої діяльності Д. Загрецького у всіх його вимірах – насамперед, диригентсько-виконавському, а також і в педагогічному, і в композиторському – полягає в органічній цілісності професійної майстерності усіх вищеназваних аспектів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бутенко Л. М. В классе Д. С. Загребского. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 130–135.
2. Бутенко Л. М. Воспоминания о Маэстро. К 80-летию со дня рождения Д. Загребского. *Музыкальный вестник*. 2005. № 1–2. С. 23–25.
3. Бутенко Л. М. Традиции школы К. Пигрова в деятельности хормейстеров Одесского оперного театра. *Одесская консерватория. Славные имена. Новые страницы*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 156–170.
4. Верди И. П. Традиции К. Пигрова в подготовке хормейстеров в одесском музыкальном вузе. *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 170–176.
5. Заболотная Н. Г. О новых подходах к исполнению-интерпретации духовных кантат И. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 341–349.
6. Загребский Д. С. Техническое совершенство – обязательное условие высокохудожественного исполнения. Рукопис. Библиотека ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 1973. 19 с.
7. Лиознов Г. С. Дмитрий Загребский: произведения для хора. Одесса: Астропринт, 2012. 100 с.
8. Лиознов Г. С. Поэзия жизни и творчества Д. С. Загребского. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 123–130.
9. Шатова І. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції: монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

REFERENCES

1. Butenko L. M. (1994) In the class of D. S. Zagretsky. Odessa Conservatory. Forgotten names, new pages: a collection of articles. Odessa: OKFA [in Ukrainian]
2. Butenko L.M. (2005) Memories of the Maestro. To the 80th anniversary of the birth of D. Zagretskyi. Musical newspaper. [in Ukrainian]
3. Butenko L. M. (2005) Traditions of the school of K. Pygrov in the activities of choirmasters of the Odessa Opera Theater. Odessa Conservatory. Glorious names. New pages: collection of articles. Odessa: Grand Odessa [in Ukrainian]
4. Verdi by I. P. (1998) Traditions by K. Pygrov in the training of choirmasters at the Odessa Music College. Odessa Conservatory. Famous names, new pages: a collection of articles. Odessa: Grand Odessa [in Ukrainian]
5. Zabolotnaya N. G. (2004) On new approaches to the performance-interpretation of I. S. Bach's spiritual cantatas. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa: Printing House [in Ukrainian]

6. Zagretskyi D. S. (1973) Technical excellence is a mandatory condition for high-art performance. typewriting Library of ONMA named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]

7. Lioznov G. S. (2012) Dmitry Zagretsky: works for choir. Odessa: Astroprint [in Ukrainian]

8. Lioznov G. S. (1994) Poetry of the life and work of D. S. Zagretsky. Odessa Conservatory. Forgotten names, new pages: collection of articles. Odessa: OKFA [in Ukrainian]

9. Shatova I. (2021) Historical and stylistic foundations of the Odessa choral tradition: a monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian]

УДК 78.421;78.2У

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-26>**Надія Володимирівна Явна**

ORCID: 0009-0001-3185-2893

аспірантка

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

nadyayavna@gmail.com

ВЗАЄМОВПЛИВИ ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ШКІЛ У ФОРТЕПІАННІЙ ПЕДАГОГІЦІ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Визначення методичних та виконавських засад представників фортепіанного мистецтва Галичини першої половини ХІХ століття є непростим завданням, оскільки більшість з них провадили приватну викладацьку практику в аристократичних родинах (відповідно – їх учні, згідно свого суспільного статусу, не вели активної публічної концертної діяльності), а як виконавці виступали в закритих салонах чи благодійних програмах, у рецензіях на які імена виконавців нерідко не вказувалися. Нечисленною була і сама преса, і кількість та масштаб публікацій, присвячених виконавським аспектам. **Мета роботи** – спроба вияву джерел педагогічних тенденцій у діяльності провідних постатей у сфері фортепіанної педагогіки Львова першої половини ХІХ століття. **Методологія дослідження** спирається на історичний, ретроспективний, системно-аналітичний та компаративний методи. Наукова новизна – реконструкція педагогічних принципів провідних педагогів фортепіано вказаного періоду за характером здобутої освіти, педагогічної та методичної діяльності. **Висновки.** Фортепіанне мистецтво Галичини першої половини ХІХ століття варто розглядати насамперед в контексті традицій віденської фортепіанної школи, оскільки домінантними фігурами фортепіанного мистецтва є музиканти якнайтісніше пов'язані з нею. У їх педагогічній діяльності зберігаються риси виконавця-творця, де наставник забезпечує дидактичний репертуар, суголосний традиціям і запитам своєї доби, а також постає творцем методичних напрацювань у відповідності до власного практичного досвіду та інструментарію. Основними принципами фортепіанної педагогіки є послідовна розробка технічних засобів доступних для піанофорте та фортепіано в противагу клавірам, диференціація технічних і художніх завдань, робота над розвитком пальцевої техніки, зростання уваги до тривалого технічного відпрацювання виконавських прийомів, зростання ролі дидактичної літератури і різновидів вправ над художнім матеріалом в процесі виховання піаніста-віртуоза.

Ключові слова: піаністична школа, методичні засади, риси спадковості і взаємовпливи традицій.

Yavna Nadia Volodymyrivna, Postgraduate Student of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

Interactions of leading European schools in piano pedagogy in Lviv in the first half of the 19th century

Determining the methodological and performing principles of representatives of the piano art of Galicia in the first half of the 19th century is a difficult task, as most private teaching practice was conducted within aristocratic families. Consequently, their students, due to their social status, did not engage in active public concert activities. Instead, they performed in closed salons or charity programs, with reviews often omitting the names of the performers. The press coverage, as well as the number and scale of publications devoted to performance aspects, was minimal.

The purpose of this work is to attempt to uncover the sources of pedagogical trends in the activities of leading figures in the field of piano pedagogy in Lviv during the first half of the 19th century. **The research** methodology is based on historical, retrospective, system-analytical, and comparative methods.

The scientific novelty lies in the reconstruction of the pedagogical principles of the leading piano teachers of this period, according to the nature of the education they received, and their pedagogical and methodological activities.

Conclusions: The piano art of Galicia in the first half of the 19th century should be considered primarily in the context of the traditions of the Viennese piano school, as the dominant figures of piano art were closely related to it. In their pedagogical activity, they maintained the characteristics of a performer-creator, where the mentor provided a didactic repertoire consistent with the traditions and demands of their time, and also created methodological developments based on their practical experience and tools. The main principles of piano pedagogy included the consistent development of the technical means available for the pianoforte (as opposed to the clavier), the differentiation of technical and artistic tasks, work on the development of finger technique, increased attention to long-term technical practice of performance techniques, and the increased role of didactic literature and various exercises on artistic material in the process of educating a virtuoso pianist.

Key words: piano school, methodical principles, features of inheritance and mutual influences of traditions.

Актуальність теми дослідження. Визначення методичних та виконавських засад представників фортепіанного мистецтва Галичини першої половини XIX століття є непростим завданням, оскільки більшість з них провадили приватну викладацьку практику в аристократичних родин (відповідно – їх учні, згідно свого суспільного статусу, не вели активної публічної концерт-

ної діяльності), а як виконавці виступали в закритих салонах чи благодійних програмах, у рецензіях на які імена виконавців нерідко не вказувалися. Нечисленною була і сама преса, і кількість та масштаб публікацій, присвячених виконавським аспектам. У XIX столітті, як і в добу класицизму, вірність засадам визнаного наставника-музиканта залишається поцінюваною, тому в афішах і анонсах традиційно вказується чийм учнем є той чи інший виконавець. Ця доба знаменна також переходом від різновидів клавіру до піанофорте та патентового шестиоктавного хаммерфлюгеля з верхнім ударним механізмом. Представниками старшої генерації, безпосередніми наставниками чи успішними визнаними сучасниками львівських педагогів були піаністи-віртуози, композитори та педагоги Муціо Клементі (Muzio Clementi, 1752–1832), Йоганн Баптист Крамер (Johann-Baptist Cramer, 1771–1858), Йоганн Непомук Гуммель (Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837), Фрідріх Калькбреннер (Friedrich Kalkbrenner, 1785–1849), Карл Марія фон Вебер (Carl Maria von Weber, 1786–1826), Карл Черні (Carl Czerny, 1791–1857), Ігнац Мошелес (Ignaz Moscheles, 1794–1870), Анрі Герц (Henri Herz, 1803–1888).

З цього огляду видається продуктивним реконструювати педагогічні преференції виконавців на клавішних інструментах цієї доби відповідно до джерел здобутої освіти та за характером власної діяльності як у Львові, так і поза ним. **Мета даного дослідження** – спроба вияву джерел педагогічних тенденцій у діяльності провідних постатей у сфері фортепіанної педагогіки Львова першої половини XIX століття. **Наукова новизна** полягає в реконструкції педагогічних принципів провідних педагогів фортепіано вказаного періоду за характером здобутої освіти, власної педагогічної та методичної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо фахову підготовку піаністів-виконавців та композиторів, які діяли у Львові, щоб відслідкувати лінії спадкоємності традицій. Найстаршим з музикантів, які тривалий період були пов'язані зі Львовом є уродженець Відня Йоганн Георг Антон Медеріч-Галлюс (Johann Georg Anton Mederitsch detto Gallus, 1752–1835), піаніст, композитор, диригент,

педагог, копіювальник музичних творів. Про його творчу діяльність і фортепіанну спадщину в більшому об'ємі можемо судити з каталогів нотних видань та рецензій на них в спеціалізованих альманахах XIX століття, які дослідив та підсумував Теодор Айгнер [2], статей Егона фон Кожинського [10], Губерта Райтерерта [15], з енциклопедичної статті Теофіла Антонічка [3] та спогадів його учня, славетного австрійського поета Франца Грільпарцера [11]. Він походив з родини театрального оркестрового музиканта, контрабасиста Антона Медеріча-Галлюса, який переїхав до Відня з Гетцендорфа. Всупереч відомостям про ранню смерть його батька у крайній фінансовій скруті, він отримав музичну освіту під орудою блискучого педагога, органіста, піаніста і композитора – Георга Крістофа Вагензайля (Georg Christoph Wagenseil), у той час вельми престижного фахівця з високою платою за навчання. Імператриця Марія Терезія призначила цього музиканта придворним композитором і музичним магістром імператорської родини, а пізніше наставником її дочок та ерцгерцогині. Він зберіг прекрасну виконавську форму і блискучу віртуозність до останніх років життя. Найбільші здобутки Г.К.Вагензайля як композитора, представника передкласичної чи ранньовіденської школи, пов'язані саме з музикою для клавішних інструментів. Нечисленні з його творів були вдані методом гравіювання і продемонстрували слідування автора напрацюванням Йоганна Адольфа Гассе, Доменіко Скарлатті та Жана Філіппа Рамо: «*Suavis artificiose elaboratus concentus musicus, continens VI parthias selectas ad clavicembalum compositas*» («Нижній, мистецьки складений музичний концерт, що містить 6 вибраних частин, написаних для клавесина» Бамберг 1740); «XVIII дивертисментів для гарпсихорда» ор. 1-3 (Відень); «X симфоній для клавіру з двома скрипками та басом» ор. 4, 7, 8; «II дивертисменти для клавіру з віолоном і басом», «Дивертисменти для двох фортепіано» ор. 5 (Відень); «VI фортепіанні сонати з однією скрипкою» ор. 6 (Париж). В його рукописному доробку є 27 клавірних концертів, 30 клавірних сюїт. Біографи відзначають, що він поєднував у своїх фортепіанних творах оригінальність і тонке музичне чуття зі строгою композицією. Він був дуже затребуваний як вчитель у Відні, серед його відомих

учнів, окрім Й. Г. А. Медеріча-Галлюса виділяють автора популярних зінгшпілів Йоганна Шенка (Johann Schenk), братів Антона і Франца Тайберів (Anton und Franz Teuber), авторитетного празького музиканта Франца Ксавера Душека, музичного директора кафедрального собору св. Стефана у Відні Леопольда Гофмана.

Між 1803 та 1812 роками Й. Г. А. Медеріч-Галлюс подовгу перебував у Львові (тодішньому Лемберзі), де проявив себе здебільшого як капельмейстер у масштабних мистецьких проектах, в котрих здійснювались виконання творів кантатно-ораторійного жанру. У 1817 році переїхав до Львова, оселився при жіночому монастирі сестер бенедиктинок на передмісті, де займався переписуванням нот літургійного циклу композиторів XVII–XVIII ст. для монастирів сс. бенедиктинок і оо. бернардинів та композицій для кількох музичних видавництв. Твори цього періоду – виключно канонічно-літургійні, тож про безпосередній вплив Медеріча-Галлюса на фортепіанне концертне виконавство регіону йтися не може: основні його здобутки в цій сфері припадають на роки педагогічної і капельмейстерської діяльності поза Галичиною. Однак, вартує уваги розгляд його заслуг як педагога фортепіано і копіювальника клавірних композицій Й. С. Баха – задовго до відновлення його імені на концертних сценах Європи.

Наступним за хронологією є Франц Ксавер Вольфганг Готтліб Моцарт (1791–1844). Цінним джерелом інформації не лише про фахову освіту митця, але й мистецьке середовище, коло спілкування і традиції концертування є монографія Вальтера Гуммеля «Сини Моцарта» [8], німецькомовні видання його листів з коментарями Альберта ван дер Ліндена [12], подорожнього щоденника з супровідними поясненнями Рудольфа Ангермюллера [5], і масштабна двотомна праця Карстена Ноттельмана [14]. Він же є автором докладних коментарів до двотомника уртекстів фортепіанних творів Ф. К. Моцарта, реалізованих видавництвом Henle. Книгою документів, яка підсумовує дослідження зарубіжних та українських фахівців є «Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах» [1]. Його фахова підготовка є найбільш багатогранною та докладно дослідженою, що, очевидно, зумовлено інтересом до родинного імені,

а також тим, що навчанням сина займалися здебільшого відомі музиканти, друзі чи учні батька – Вольфганга Амадея. Першим його вчителем гри на клавирі слід вважати професора і імператорського радника Франца Ксавера Немечека у Празі, куди музикант приїхав у дитячому віці (1796–1878). З переїздом до Відня на 1797/ 1798 рр. припадає початок уроків фортепіано у німецького та австрійського піаніста Йоганна Андреаса Штрайхера (Johann Andreas Streicher), в якого Франц Ксавер не лише вчився, але й жив. Ці заняття тривали з перервами до 1805 р. Й. А. Штрайхер також був композитором і майстром клавірних інструментів, разом з дружиною – представницею іншого славетного роду майстрів клавирів, Нанеттою Штайн заснував у Відні фірму по виробництву фортепіано «Frère et Sœur Stein»). Тому заняття відбувалися на якісних інструментах новітніх конструкцій. В проміжку 1802–1804 рр. за дорученням Й. Гайдна з Моцартом-сином займається його улюблений і дуже талановитий учень Сигізмунд Нойкомм (який викладає йому композицію, гру на клавирі і, ймовірно – вокал). Низку консультацій з композиції у 1803–1805 рр. він отримав у відомого німецького композитора, органіста, теоретика музики, педагога, музикознавця Георга Йозефа Фоглера (Georg Joseph Vogler, Abbé Vogler). Відтоді (з 14 років) сам почав давати уроки гри на фортепіано і заробляти на свою подальшу фахову освіту, зокрема у 1806 р. власним коштом оплачував заняття з композиції у органіста Йоганна Георга Альбрехтсбергера (Johann Georg Albrechtsberger). В останній рік перебування у Відні, у 1807 р. Ф. К. Моцарт вдосконалювався в компонуванні музики на італійські тексти, італійській мові, вокалу під орудою у придворного капельмейстера Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri) та у грі на клавирі в одного з культових піаністів його доби Йоганна Непомука Гуммеля (Johann Nepomuk Hummel/JanNepomuk Hummel, учня В. А. Моцарта). Від 1808 до 1838 року творча діяльність Ф. К. Моцарта пов'язана з Галичиною, від 1813 року – переважно зі Львовом. Він успішно виявив себе як піаніст, камераліст, акомпаніатор, педагог фортепіано і вокалу, композитор, організатор мистецьких проєктів та інституцій, хормейстер, музичний директор міського

театру, здійснив трирічну гастрольну подорож містами Європи в час якої відбулися численні контакти з провідними піаністами його доби, сприяв виданню музичних творів львівських композиторів у провідних видавництвах Європи. Незважаючи на це далі працював над собою, вивчав контрапункт під керівництвом Й. Г. А. Медеріча-Галлюса. Слід також взяти до уваги що дядьком (кузеном його матері, але майже ровесником був композитор-новатор і піаніст-віртуоз Карл-Марія Вебер) а другом дитинства – Карл Черні, в контактi з якими Ф. К. Моцарт перебував протягом всього життя[1, с. 11–59]. Рецензії на його виступи як піаніста від ранніх виступів до останніх років життя відзначають майстерне дотримання вірності стилістиці виконуваних творів і доречне застосування техніки *brillante*, без впадання в надмірності демонстрації віртуозності. Серед його найбільш успішних учнів-піаністів відзначимо Юлію Бароні-Кавалькабо (в заміжжі Вебенау, та фон Брітто) чию виконавську майстерність та високий рівень композицій відзначав, зокрема, Роберт Шуман, а також Ернста фон Пауера, педагога Національної музичної школи та Королівського коледжу музики в Лондоні, укладача фортепіанних збірок, редактора «Добре темперованого клавiру»Й. С. Баха,повних зібрань клавiрної музики Йозефа Гайдна, Карла Марії фон Вебера і Людвіга ван Бетовена[1, с. 468].

Важливу сторінку у фортепіанну педагогіку міста привніс Йоганес (Ян) Рукгабер (Jan, JeanRuckgaber, 1799–1876), син французького аристократа, який загинув у битві під Ваграмом, який у Львові розгорнув активну музично-просвітницьку діяльність, а його справжнє ім'я – Жан де Монтальбо (JeandeMontalbeau) [13, с. 6], Народився у Відні,після смерті батьків, десятирічного Жана усиновив його гувернант – австрієць Йозеф Рукгабер. Він одразу помітив у хлопця музичний талант і подбав, щоб той отримав найкращу музичну освіту спершу під керівництвом Й. Гуммеля, а згодом у професури Паризької консерваторії, імовірно в 1816–1819 роках. Проте, як зазначають дослідники його творчості, у той період іноземних студентів до навчання не допускали, тому, очевидно, він був змушений займатися приватно. Рукгабер вперше відвідав Львів

у 1815 році. У січні 1818 року, він тут успішно взяв участь у низці успішних концертів і здобув певну популярність як соліст та акомпаніатор. З 1820 р. регулярно виступав у Львові з сольними фортепіанними номерами, акомпанував місцевим музикантам. У 1826 році Й. Рукгабер назавжди оселився у Львові, успішно реалізувавшись як піаніст, композитор, педагог, концертмейстер, організатор музичного життя та фахової освіти (зокрема, очолював Галицьке музичне товариство та його консерваторію). Був плідним, хоч і не надто яскравим композитором, а оскільки мовою аристократії та інтелігенції була французька, то нотні видання іменував здебільшого цією мовою, зберігаючи артистичним псевдонімом прізвище Рукгабер французькою версією імені – Жан (Jean). На його запрошення Львів відвідав Ф. Ліст, музикант був знайомий з Ф. Шопеном. Серед його учнів виділяється плідний фортепіанний композитор Марцелій Мадейський.

Оскільки Й. Н. Гуммель є наставником двох піаністів-педагогів, діяльних у Галичини протягом тривалого періоду, звернемо увагу на аспекти спадкоємності від вчителя до учнів-послідовників. Народжений у Пресбурзі (тепер Братіслава, Словаччина), виходець з родини музиканта, капельмейстера та вчителя музики у військовому фонді у Вартбурзі та директора оркестру в новозбудованому театрі Е. Шиканедера у Відні, він був вундеркіндом. В 7-річному віці став учнем В. А. Моцарта, протягом двох років, живучи в нього в родині, і за його ж порадою в 9 років здійснив велике шестирічне турне, яке охопило Німеччину, Данію, Англію, Шотландію та Голландію. Після повернення (1803 р.) вдосконалювався як композитор під керівництвом Й. Г. Альбрехтсбергера та А. Сальєрі, всього через 3 та 4 роки у цих же педагогів навчався його учень Ф. К. Моцарт. Тоді постали його твори «Соната Es-dur» ор. 13, яка була в традиціях і присвячена Й. Гайдну, «Фантазія» Es-dur ор. 18, Соната f-moll ор. 20 і Концерт C-dur ор. 34а, які закріпили суспільну репутацію Й. Н. Гуммеля як композитора. До 1816 року багато часу присвятив педагогічній роботі як викладач фортепіано у Відні (до 10 годин на день) та композиції: в цей період написані «Каприс» ор. 49 для фортепіано і «Rondobrillant» для фортепіано з оркестром ор.

56, якими знавці музики певною мірою знаменують переломний момент у композиторському стилі митця і вперше вбачають у ній той блискучий композиторський і виконавський стиль, який надовго залишився основною нормою всієї майбутньої фортепіанної музики століття. Пізніше працював капелмейстером у в Штутгарті й Веймарі. 1817 року цього видатного музиканта в якості придворного капелмейстера запросила у Ваймар велика княгиня Марія Павлівна. Від моменту свого переїзду туди, вона з притаманною їй енергією і розмахом сприяла розвитку культури та мистецтва, і насамперед музики. Велика княгиня брала у нього уроки гри на фортепіано, а на додаток оплачувала зі своїх особистих коштів половину платні свого капелмейстера. Працюючи у Веймарі, він зробив це місто одним із центрів музичної культури країни, був ініціатором пенсійних програм для музикантів, задля якої давав благодійні концерти, а також одним із перших борців за авторські права музикантів. Поєднав придворну службу, викладання, композиторську діяльність, здійснив численні гастрольні подорожі. Про його виступи як виконавця сучасники згадують, вказуючи на солідність, елегантність, міцність і витонченість гри, блискучу віртуозність, яка ніколи не була самоціллю, а лише засобом розкриття художньої ідеї.

Модний і дорогий педагог, він мав численних учнів. Зокрема, батькам юного Ференца Ліста довелося звернутися до послуг Карла Черні, оскільки родина не могла дозволити собі високу оплату занять Й. Н. Гуммеля за навчання фортепіано. Опублікував культову для свого часу методичну працю з питань опанування фортепіанної техніки «Докладні теоретико-практичні вказівки гри на фортепіано від перших початкових уроків до найдосконалішого навчання» («Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung») у трьох частинах [6], виданої у Відні, Парижі, Лондоні[7], невдовзі перекладену іспанською мовою.

Всупереч методистам англійської школи, орієнтованим на механістичні вправління типової моторики та багатогодинні тренування, був прихильником поміркованих навантажень на руки:

«Трьох годин досить, однак щодня і з увагою» [17, с. 132]. Приділяв увагу багатству туше і його взаємозв'язку з емоційною палітрою, натхненним виконанням: «Це допоможе розвитку слуху й почуття» [17, с. 137]. Проте не заперечував механічних пристроїв для тренування виконавської техніки та категорично відкидав педалізацію, як фортепіанний виразовий засіб.

У своїх творах відрізнявся ясністю фактури, оригінальністю форми, своєрідністю тонально-гармонічного мислення, численні його композиції втілюють стилістику бідермаєру та раннього романтизму, випереджають в часі багато з технічних, виразових, формотворчих знахідок майбутнього.

Безумовно, його виконавський і композиторський приклад здійснив значний вплив на його учнів. У своєму подорожньому щоденнику з гастрольного туру 1819–1821 рр., перебуваючи у Відні Ф. К. Моцарт відзначав:

«4 [травня 1820] ... пішов на репетицію до Гуммеля. Він – король клавірників, саме написав новий концерт в ля мінорі, концерт прекрасний.

5 [травня 1820] Гра Гуммеля і його композиція просто зачарували мене. Особливо ж його концерт, знову його фантазія була суголосною з мою. ...» [5, с. 144]. Твори Й. Н. Гуммеля постійно були в концертних програмах самого Ф. К. Моцарта і його титулованих учениць.

Наймолодшим представником митців-піаністів першої половини XIX століття у Львові є Йозеф Крістоф Кесслер (Kessler, Joseph Christoph, 1800–1872). Він провів дитинство у Празі (1803–1807), навчався гри на фортепіано з 7-го по 10-й рік життя під орудою органіста Білека у Фельдсберзі (тепер – Вальгіце, Чехія) (до 1811 р.), до 1816 року здобував загальну освіту коледжі у Нікольсбурзі (тепер Мікулов, Чехія, тоді почав компонувати в 11 років, переважно танцювальні п'єси) і філософському факультеті університету Відня (до 1820). Про те, хто навчав його в цей період на даний час не встановлено, але занять музикою юнак не полишав та якісну фахову кваліфікацію здобув, оскільки мав змогу почати власну музично-педагогічну діяльність. Протягом 1820–1826 рр. він уже працював у Львові (Лембергу)

приватним вчителем музики в родині Потоцьких. Потреба вдосконалення композиторського професіоналізму виникла по мірі зростання вимог до якості необхідної творчої діяльності, тому повернувшись до Відня 1826 році він отримував періодичні консультації від відомого віденського педагога теоретичних дисциплін та композиції Ігнаца фон Зайфріда. За цей час митець став віртуозним піаністом і визнаним викладачем фортепіано. У 1829 році він спочатку переїхав до Варшави (на цей період припадає його тісне спілкування з Ф. Шопеном), а в 1830 році до Бреслау (тепер Вроцлав, Польща). Протягом 1835–1855 рр. працював у Львові, аж до виїзду у Відень, де він керував приватною фортепіанною школою в Йозефштадті (Відень VIII) і працював державним службовцем (за «Книгою смертей ц.к. чиновників») [9, с. 200]. Його творчість поступається за мистецьким рівнем педагогічним і виконавським здобуткам. Найбільшу цінність складають твори дидактичного і віртуозно-концертного плану, насамперед етюди.

Друг юності Ф. К. Моцарта, Карл Черні, митець чеського та моравського за походження, формувався у Відні в сім'ї піаніста та педагога Венцеля (Вацлава) Черні, який став першим учителем свого сина-вундеркінда. У 1800–1803 роках навчався у Л. ван Бетовена, а також у Йоганна Непомука Гуммеля та Муціо Клементі. Тож власну методичну концепцію і принципи вишколу він базував саме на цих напрацюваннях (за його свідченнями, насамперед, на праці М. Клементі «Метод гри на піано-форте» / «Méthode pour le Piano-Forte», Париж, 1801, та дидактичній збірці «Сходинки до Парнасу» / «Gradus ad Parnassum», 1817, 1819 та 1825/26 рр. в трьох частинах). Окрім цього К. Черні переклав німецькою мовою школу Л. Адама «Метода або загальний принцип аплікатури на фортепіано», 4-томну працю А. Рейхи «Повний підручник музичної композиції», а також «Мистецтво співу в застосуванні до фортепіано» С. Тальберга, редагував спільно з А. Мюллером клавікордну школу Г. С. Лелейна (1773), видавши її в 1825 році під назвою «Grosse Fortepiano Schule». Все це, а також чималий власний успішний педагогічний практичний досвід послужило підґрунтям для реалізації масштабної

праці К. Черні «Повна теоретико-практична фортепіанна школа від початкових кроків до вищого вдосконалення» / «Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend» [4] – однієї з наймасштабніших і найбільш універсальних піаністично-методичних концепцій серед усіх існуючих. Зауважимо, що Ф. К. Моцарт підтримував спілкування з ним у Львівський період, зустрічався під час своєї гастрольної подорожі 1818–1821 років у салоні А. Штрайхера на концертних подіях, що свідчить про спільність зацікавлень в період усталеної професійної діяльності.

Висновки. Як бачимо, усі з названих композиторів становленням піаністичної майстерності завдячують віденському середовищу, а отже і у власній діяльності продовжують принципи виконавства і педагогіки своїх віденських наставників. Фортепіанне мистецтво Галичини першої половини ХІХ століття варто розглядати насамперед в контексті традицій віденської фортепіанної школи, оскільки домінантними фігурами фортепіанного мистецтва є музиканти якнайтісніше пов'язані з нею. У їх педагогічній діяльності зберігаються риси виконавця-творця, де наставник забезпечує дидактичний репертуар, суголосний традиціям і запитам своєї доби, а також постає творцем методичних напрацювань у відповідності до власного практичного досвіду та інструментарію. Основними принципами фортепіанної педагогіки є послідовна розробка технічних засобів доступних для піанофорте та фортепіано в противагу клавірам, диференціація технічних і художніх завдань, робота над розвитком пальцевої техніки, зростання уваги до тривалого технічного відпрацювання виконавських прийомів, зростання ролі дидактичної літератури і різновидів вправ над художнім матеріалом в процесі виховання піаніста-віртуоза. Ці засади простежуються у педагогічній школі Й. Н. Гуммеля, а також знаходяться в тісному зв'язку з діяльністю провідного віденського педагога і методиста цього часу – Карлом Черні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах. / упор. О. Линів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 568 с.

2. Aigner Th. Johann Gallus Mederitsch. Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*. № 26. 1973. 341–343.

3. Antonicek Theophil. Mederitsch (Gallus) Johann. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Band 6. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. 183.

4. Czerny C. Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von den ersten Anfängen bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen notwendigen, zu diesem Zwecke eigens komponierten, zahlreichen Beispielen in 4 Teilen verfasst von Carl Czerny. Op. 500. Wien: A. Diabelli u. Comp., 1846. 110.

5. Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn). Reisetagebuch 1819–1821 / herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock, 1994. 366.

6. Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung: Reprint von 1828. Ausgabe. Wien: Tobias Haslinger, 1928/1989. 482.

7. Hummel J. N. A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte. London: T. Boosey & Co, 1829. 110.

8. Hummel W. W. A. Mozarts Söhne. Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter, 1956. 383 s.

9. Келлер, Joseph Christoph. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 11. 1864. 200.

10. Komorzynski Egon von. Gallus, Johann. Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 49. Leipzig: Duncker & Humblot, 1904. 245–248.

11. Komorzynski Egon von. Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus. Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919. Wien, 1919. 134–158.

12. Linden, Albert Vander and W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1951. Vol. 5. № 3/4 (Jul.-Dec.). 147–176.

13. Michalik E. Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor. Warszawa, 2016. 206 .

14. Nottelmann K. W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. In 2 Bänden. Kassel-Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter, 2009. 796.

15. Reitterer Hubert. Der junge Grillparzer und seine vergessenen Lehrer: Mederitsch-Gallus, Ridler, Stein. URL : <http://grillparzer.at/gesellschaft/veranstaltungen/lehrer.shtml>

16. Sichrovsky Heinz. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). Fantasien. URL: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557836&catnum=557836&filetype>AboutThisRecording&language=German>

17. Wendt M. Schumann und Hummel. Zwischen Klassik und Klassizismus – Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar / Gerhard Anselm, Laurenz Luttken, Hg. Kassel, 2003. 123–145.

REFERENCES

1. Lyniv, O. (Ed.) (2023) *Mozart's Son: The Life of Franz Xaver Mozart in Travel Diary and Letters*. Lviv: Vydavnytstvo Starogo Leva. [in Ukrainian].
2. Aigner, T. (1973) Johann Gallus Mederitsch: Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*. № 26. [in German].
3. Antonicek, T (1975). Mederitsch (Gallus) Johann. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. Band 6. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 183.[in German].
4. Czerny, C. (1846) Vollständige theoretisch-praktische Piano-forte-Schule von den ersten Anfängen bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen notwendigen, zu diesem Zwecke eigens komponierten, zahlreichen Beispielen in 4 Teilen verfasst von Carl Czerny. Op. 500. Wien: A. Diabelli u. Comp.[in German].
5. Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn) Reisetagebuch 1819–1821 (1994) Herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock .[in German].
6. Hummel, J. N. (1989) Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung: Reprint von 1828. Ausgabe. Wien: Tobias Haslinger. [in German].
7. Hummel, J. N. (1829) A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte. London: T. Boosey & Co, 1829. [in English].
8. Hummel, W. W. A. (1956) *Mozarts Söhne*. Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter.[in German].
9. Keßler, J. Ch. (1864) *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Band 11.200. [in German].
10. Komorzynski, Egon von. (1904) Gallus, Johann. *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Band 49. Leipzig: Duncker & Humblot. 245–248. [in German].
11. Komorzynski, E.von. (1919) Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus. *Alt-WienerKalenderfürdasJahr 1919*. Wien. 134–158. [in German].
12. Linden, A. Vander (1951, Jul.-Dec.) W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap Vol. 5*. № 3/4. 147–176 [in German].
13. Michalik, E. (2016) *Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor*. Warszawa. [in Polish].
14. Nottelmann, K. W. A. (2009) *Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*. In 2 Bänden. Kassel-Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter. [in German].
15. Reitterert, H. *Der junge Grillparzer und seine vergessenen Lehrer: Mederitsch-Gallus, Ridler, Stein*. URL : <http://grillparzer.at/gesellschaft/veranstaltungen/lehrer.shtml> [in German].
16. Sichrovsky, H. *Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). Fantasien*. URL: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557>

836&catnum=557836&filetype=AboutThisRecording&language=German [in German].

17. Wendt, M. (2003) *Schumann und Hummel. Zwischen Klassik und Klassizismus – Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar* / Gerhard Anselm, Laurenz Luttken. 123–145. [in German].

УДК 788.6+78.087.1+78.071.1 (Цепколенко К.)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-27>**Олексій Ігорович Тимків**

ORCID: 0009-0009-3482-5215

магістр музичного мистецтва, творчий аспірант 1-го року навчання
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
oleksiy.tymkiv21@gmail.com

«ТЕАТРАЛЬНА СОНАТА» ДЛЯ КЛАРНЕТА ТА ФОРТЕПІАНО КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Мета роботи — музично-виконавський аналіз, музикознавча та виконавська інтерпретація «Театральної сонати» для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко. Соната входить у виконавський репертуар автора статті. **Методологія дослідження** спирається на теоретичний та виконавський аналіз музичного тексту, а також культурологічний аналіз контексту створення та історичних зв'язків аналізованого твору. Виконавський аналіз розуміється як поєднання технологічного, концепційного та психологічного підходів. **Наукова новизна.** «Театральна соната» Цепколенко, хоча й була проаналізована самою авторкою тощо, досі ще не ставала об'єктом виконавського аналізу, а також усебічного теоретичного, виконавського та історичного інтерпретування. Доводиться, що «Театральна соната» Кармелли Цепколенко належить до раннього періоду її творчості, тож у цьому творі переважає об'єктивний, «епічний» наративний (розповідальний) елемент, який, втім, суттєво доповнюється драматичним елементом театралізації та суб'єктивною ліризацією музичною драматургією. **Висновки.** Попри назву «Театральна», ця соната далека від «інструментального театру». Радше це модернізована класична музична форма акустичного типу, тож її зовнішня театралізація шляхом сценічних дій музикантів виглядає проблематично — скоріше можна уявити його мультимедіалізацію. Зазначмо, що «Театральна соната» написана на сценарій фабульного, а не літературного типу, тобто її музичні теми є символами не стільки італійських ляльок, скільки певних психологічних типів та відношень до дійсності. У творчості Цепколенко «Театральна соната» була однією зі спроб постдраматичної театралізації на шляху до таких опусів, як мінімоноопера «Між двох вогнів», Дуель-Дует № 7 для кларнета та фортепіано, Соло-соліссімо № 6 для кларнета та інші.

Ключові слова: творчість Кармелли Цепколенко, «Театральна соната» для кларнета та фортепіано Цепколенко, музично-виконавський аналіз, музично-виконавська інтерпретація, сценарна розробка.

Tymkiv Oleksii Igorovich, Master of Musical Arts, 1st-year Creative Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

“Theatrical Sonata” for clarinet and piano by Karmella Tsepkolenko: Performance Analysis and Interpretation

The research objective is musical and musical-performance analysis, musicological and performance interpretation of “Theatrical Sonata” for clarinet and piano by Karmella Tsepkolenko. The sonata is included in the performing repertoire of the article’s author. The research methodology is based on the theoretical and performance analysis of the musical text, as well as the cultural analysis of the context of creation and historical connections of the analyzed work. Performance analysis is understood as a combination of technological, conceptual and psychological approaches. The scientific novelty: Tsepkolenko’s “Theatrical Sonata”, although it has been analyzed by the author herself, etc., has not yet become the object of performance analysis, as well as comprehensive theoretical, performance and historical interpretation. It is proven that Carmella Tsepkolenko’s “Theatrical Sonata” belongs to the early period of her work, so the objective, “epic” narrative element prevails in this work, which, however, is significantly supplemented by the dramatic element of theatricalization and subjective lyricism of musical drama. Conclusions. Despite the title “Theatrical”, this sonata is far from “instrumental theater”. Rather, it is a modernized classical musical form of the acousmatic type, so its external theatricalization through the stage actions of musicians looks problematic – one can rather imagine its multimedialization. It should be noted that “Theatrical Sonata” is written on the script of a fictional, not a literary type, that is, its musical themes are symbols not so much of Italian dolls, but of certain psychological types and attitudes to reality. In Tsepkolenko’s work, “Theatrical Sonata” was one of the attempts at post-dramatic theatricalization on the way to such opuses as the mini-monoopera “Between Two Fires”, Duel-Duet No. 7 for clarinet and piano, Solo-solissimo No. 6 for clarinet and others.

Key words: *creativity of Carmella Tsepkolenko, “Theatrical Sonata” for clarinet and piano by Tsepkolenko, music-performance analysis, music-performance interpretation, scenario development.*

Актуальність теми дослідження. Кармелла Цепколенко – одна з найвидатніших українських композиторок та композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. Її твори виконуються численними як українськими, так і зарубіжними музикантами. Проте, її творчість вивчено ще недостатньо, тож загальний музичний і музично-виконавський аналіз та музикознавча й виконавська інтерпретація її творів мають не тільки велике теоретичне, а й важливе практичне значення.

Мета дослідження – музично-виконавський аналіз, музикознавча та виконавська інтерпретація «Театральної сонати»

для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко. При дослідженні сонати, що входить у виконавський репертуар автора статті, застосовано методологію теоретичного та виконавського аналізу музичного тексту, а також культурологічного аналізу контексту створення та історичних зв'язків аналізованого твору. Виконавський аналіз розуміється як поєднання технологічного, концепційного та психологічного підходів.

Наукова новизна. «Театральна соната» для кларнета та фортепіано Кармелли Цепколенко, хоча й була проаналізована самою авторкою, а також Олександром Перепелицею-молодшим та Мариною Перепелицею-Мохряковою, досі ще не ставала об'єктом виконавського аналізу, а також усебічного теоретичного, виконавського та історичного інтерпретування.

Виклад основного матеріалу. Українська композиторка, професор Кармелла Семенівна Цепколенко народилась 20 лютого 1955 року в місті Одесі. Вона навчалася в Одеській середній спеціальній музичній школі ім. проф. П. С. Столярського та в Одеській державній консерваторії ім. А. В. Нежданової (нині – Одеська Національна музична академія ім. А. В. Нежданової) за класом композиції та класом фортепіано. Від 1980 року Кармелла Цепколенко викладає композицію в ОНМА ім. А. В. Нежданової. Цепколенко є фундаторкою та головою Асоціації «Нова музика» – Української секції Міжнародного товариства сучасної музики, фундаторкою та художньою керівницею щорічного міжнародного фестивалю «Два дні й дві ночі Нової музики в Одесі», Секретарем Правління Національної спілки композиторів України. 2024 року вона нагороджена Національною премією України імені Тараса Шевченка – найвищою відзнакою за внесок у розвиток української культури та мистецтва.

Цепколенко – авторка понад 100 творів. Її композиторська творчість розпочалася за доби так званого «застою» в СРСР, тож попервах вона писала твори, які стилістично та ідейно відносилися до помірковано прогресивного напрямку тодішньої радянської музики. Зміни сталися у період радянської перебудови (1985–1991), коли в СРСР з'явилася можливість виконувати та пропагувати «нову музику». У цей час Кармелла знаходить свій

власний шлях у мистецтві, її композиторська технологія будується на концепції так званої «розширеної тональності», вільного застосування дисонансів, вільних тональних центрів та нетерцових акордів. Втім, 1980-ті роки – це вже період постмодернізму, й головні пошуки композиторки в ту пору стосуються новаторських підходів до музичної драматургії та форми. Це – концепція так званої «сценарної розробки», яку Цепколенко створює під час написання кандидатської дисертації у співробітництві з відомим психологом та музикознавцем, нині покійним Владіміром Ражніковим.

Сама композиторка характеризує концепцію «сценарної розробки музичного матеріалу» як «принцип породження формотворчого замислу». Його суть полягає в тому, що «композитор у кожному творі виступає як композитор, і режисер, і сценарист, детермінуючи твір музики покроковим сценарієм» [3]. За словами Цепколенко, «на практиці це виражається в тому, що процес компоновання музики попереджається обдумуванням та розроблянням спеціальної “програми”, або, за нашим окресленням, “сценарію”» [5].

Фактично ця концепція «сценарної розробки» близька до так званої «прихованої програмності» XVIII–XX століть. Своєрідність концепції Цепколенко в тому, що вона раціоналізує творчий процес: сам замисел музичного твору, його драматургії стає предметом свідомого обдумування та навіть обговорення з іншими особами ще до того, як починається робота над музичним матеріалом та створення музичної форми. Тож розробляння сценарію відбувається діалогічно і на, сказати б, «домузичному» рівні. Крім того, композитор-сценарист має перебирати на себе ще й функції режисера-постановника. Тож сценарна розробка має передбачати не тільки суто музичне виконання музичного твору, а й його сценічне вирішення, а також прогнозувати його сприймання виконавцями та слухачько-глядацькою аудиторією.

Втім, можливі різні ступені конкретизації сценарію. Цепколенко виділила три такі ступені чи рівні: ідейний, фабульний та літературний. В якості прикладів вона подала стислий аналіз трьох своїх творів [5; 6; 7]. Ідейний сценарний тип найменш

деталізований: його прикладом слугує струнний смичковий квартет «Славлення чотирьох стихій», в якому розвивається ідея числа «чотири». Фабульний та літературний сценарні типи деталізують драматургію як на ідейному, так і на суто музичному рівнях. Відмінність між ними в тому, що фабульний сценарій не має розкриватися для публіки, бо у словесному вираженні він може мати парадоксальний, зовнішньо нелогічний характер: наприклад, музичні репризи, що випадають із сюжетного нарративу, доводиться словесно трактувати як спогади, сни абощо. Літературний сценарний тип, навпаки, потребує вираження в оприлюдненій словесній програмі, назві твору, заголовках його частин тощо, бо без цього адекватне зрозуміння твору неможливе – самої фантазії виконавця чи слухача тут недостатньо, тож літературний текст стає поряд з музичним текстом другим компонентом загального мультимедійного тексту твору.

За словами В. Ражнікова, «сценарна музика створюється не тільки одним автором-композитором, а й з участю другого (і в ідейному сенсі значущого) автора», сказати б, сценариста, тобто твориться в діалозі. Втім, «сам композитор також може бути повноправним сценаристом» (там саме), тож формотворчий діалог може бути внутрішнім. У будь-якому разі композитор-сценарист має бути водночас і «критиком» власного твору під час його задумування та формування.

Як приклад фабульного сценарного типу Цепколенко подає свою «Театральну сонату» для кларнета та фортепіано. За неопублікованими усними спогадами композиторки, соната була написана 1986 року на пропозицію професора Одеської консерваторії кларнетиста Калео Мюльберга, який втім так ніколи її не виконав. Втім, композиторка не схотіла писати стандартну сонату та врешті з участю В. Ражнікова розробила сценарій за мотивами «ліричної драми» «Балаганчик» Александра Блока.

П'єса Блока була написана 1906 року як розширення його раніше написаної однойменної коротенької поезії у часі після революції 1905 року, коли поет розчарувався в політиці та у власній символістській творчості, потрапив в особистісну та творчу кризу, а також зазнав впливу концепції «містичного анархізму» поета

Георгія Чулкова та першої хвилі постдраматичного театру, зокрема Моріса Метерлінка тощо. «Балаганчик», поставлений Всеволодом Мейерхольдом, що виконав головну роль П'єро, з музикою Міхаїла Кузміна у Петербурзі в театрі Ніни Комісаржевської наприкінці 1906 року, викликав гучний скандал на прем'єрі, а втім мав величезний успіх та увійшов в історію театрального мистецтва.

Драматургічна схема «Балаганчику» Александра Блока, в загальних рисах використана в творі Цепколенко, – це трикутник трьох дійових осіб-ляльок італійської комедії масок *commedia dell'arte*: П'єро, Арлекіна та Коломбіна. Кожна з цих, за словами Блока, «картонних» (тобто з пап'є-маше) осіб-ляльок має велике символічне навантаження: Коломбіна – смерть у масці життя та кохання. Арлекін – життя, що прямує до смерті. П'єро – життя, що прагне кохання, тож безсмертя. Втім, відмінність між п'єсою Блока та твором Цепколенко полягає не лише в окремих деталях, а в досить різному підході до мистецької творчості.

У Блоковій «ліричній драмі» «Балаганчик» переважає ліричний елемент, підкреслюється несправжність, умовність дії. Хоча у п'єсі зберігається певна сюжетна єдність, а її головні герої-ляльки є свого роду карикатурами самого Блока (П'єро), його дружини (Коломбіна) та приятеля, поета Андрія Белого (Арлекін), з другого боку всі вони передають думки та почуття поета, відтворюють різні грані його особистості. Як 1917 року іронічно написав сам поет у щоденнику, ««Балаганчик» – це твір, що вийшов з надр департаменту поліції моєї власної душі». В автобіографії 1915 року поет зізнався: «Лише коло 15 років народились перші певні мріяння про любов, а поряд – напади розпачу та іронії, які знайшли собі вихід через багато років – у першому моєму драматичному досвіді («Балаганчик», ліричні сцени)». Ліричний театр, як окреслив Блок у передслові до першого книжкового видання «Балаганчика», подібно до ліричної поезії, передає на сцені «переживання окремої душі, сумніви, пристрасті, невдачі, падіння», але представляє їх у драматичній формі».

«Театральна соната» Кармелли Цепколенко належить до раннього періоду її творчості, тож у цьому творі переважає об'єктивний, «епічний» наративний (розповідний) елемент, який,

втім, суттєво доповнюється драматичним елементом театралізації та суб'єктивною ліризацією музичною драматургією.

У «Театральній сонаті» збережено тематично-структурну схему одночастинної сонатної форми. Використовуються п'ять тем, мотивно пов'язаних між собою: загадкова тема гри (також долі) – вступ, вальсова тема Коломбіни – головна партія, співуча тема П'єро – побічна партія, скерцозна тема Арлекіна – кінцева партія експозиції й, нарешті, тема смерті, що з'являється на початку розробки. Після драматичної розробки, в якій «гинуть» теми Арлекіна та П'єро, йде драматизована реприза – тріумф теми Коломбіни-смерті, тема-спогад Арлекіна, несподіваний крах теми Коломбіни, воскресіння теми П'єро, немов перемога кохання, а наприкінці як облямівок повертається тема гри-долі. Теми гри-долі та смерті повторюються, тож Кармелла Цепколенко назвала їх лейттемами, а тему гри-долі ще й темою театральної завіси, бо ця тема з'являється на початку та наприкінці твору, а також розділяє його внутрішні частини. Повернення лейттем надає твору рондоподібний характер. За класичними характеристиками жанр одночастинної сонати можна було б визначити як сонату-фантазію або сонату-баладу чи сонату-поему.

«Театральну сонату» проаналізувала у своїй дисертації та в низці пізніших публікацій і сама Кармелла Цепколенко, зокрема подавши цікаву структурно-тематичну схему цього твору. Авторський аналіз, доповнений іншими музикознавцями, враховано в нашому дослідженні з позицій виконавського аналізу та герменевтичної інтерпретації.

У моєму виконанні разом з піаністкою Ганною Худяковою запис твору триває рівно 15 хвилин.

Експозиція (вступ, цифри 1– 8)

Вступ (без цифри): відкриття завіси. Лейттема гри-долі проходить тричі: вперше у фортепіано в різних регістрах від c^5 до Dis_1 , записана цілими нотами *senza metro* (без розміру) *Rubato carcericcioso* на зразок загадкових музичних монограм «Сфінкси» з «Карнавалу» Роберта Шумана. Не зовсім ясно, в якому темпі виконувати цю тему на фортепіано: цілими нотами як написано чи, як у нашому виконанні, чвертками. Тема квазі-деде-

кафонічна, складається з 14 нот: c-h-a-d-e-cis-gis-dis-e-f-g-a-b-h (використано 11 тонів октави, крім fis; повторюються h, a та e), сприймається як атональна чи політональна з тональним центром С (До), з якого починається й на ввідному тоні до якого закінчується. Лейттема має очевидно загадково-загрозливий характер. Ремарка *cariccioso* (жартливо), вписана замість якоїсь іншої, стосується, вірогідно, до наступних двох проведень теми восьминками та чвертками кларнетом in B (читати на тон нижче від запису). У першому кларнетовому проведенні тема складається з 12 нот (10 тонів октави, крім fis та b; повторюються e та f) та поділяється на дві контрастні частини: перша, скерцозна – спадна діатонічна квартоль з квінтовим стрибком та спадна тріоль по мінорному квартсекстакорду у середньому регістрі кларнета; друга, похмура – хроматично-діатонічний висхідний мотив у низькому регістрі шалюмо з повтором ноти f та зупинкою на ноті g (домінанті до тонального центру c).



У другому проведенні кларнетом тема наприкінці отримує ще одну ноту а, на якій зупиняється: це домінанта до ноти d – тонального центру в наступній цифрі 2. Крім того, у другій частині маємо дві тріолі, кожна на одній ноті, що нагадує бетховенський мотив фатуму. Хоча авторка не завжди зазначає артикуляцію, першу частину теми очевидно треба грати legato, а другу – м'яким, але підкресленим tenuto.

Цифри 1–2: тема Коломбіни – гармонічно дисонантний та ритмічно синкопований вальс (Tempo di Valse = 63). В акомпанементі фортепіано лейтгармонією є секундсекстакорди на зразок d-e-c, а тема кларнета постійно дисонує партії фортепіано. Кларнетова вальсова хроматична тема *amoroso* (любовно) будується на щемливих спадних малих секундах (у другому проведенні навіть надібується мотив VACH по нотах des-c-es-d) та на висхідній великій сексті (можливо, це танцювальний стрибок). У партії кларнета і далі протиставлені legato та tenuto, а також виділяється контрастна «гримаса» – кінцева тріоль з тритоновим стрибком.



Авторка характеризує образ теми Коломбіни як загадковий, жіночно почуттєвий. Перепелиця-Мохрякова додає, що «поламана інтерваліка» підкреслює «манірність і кокетство», а «елегійність, властива темі», розкриває «жіночність, м'якість Коломбіни» [1, с. 55]. Гармонічна фальш, очевидно, виражає фальшивість, не-справжність, ляльковість образу цієї «фатальної спокусниці» [1, с. 56].

В партії фортепіано потроху готується фанфарна лейттема смерті (висхідна октава та спадна мала секунда), що кричуще вторгається *marcato secco* у високому регістрі наприкінці кожної з цифр 1 та 2. Очевидним є її походження з кінцевого мотиву лейттеми гри-долі.



Цифра 3: лейттема гри-долі проходить у партії фортепіано без змін, але наприкінці розв'язується в тональний центр с. Далі в партії кларнета відбувається варіювання та розроблення лейттеми, яка в своїй другій частині втрачає загрозливий характер, діатонізується та набуває артикуляції *legato* задля переходу до теми П'єро.

Цифри 4–5 (1:45): тема П'єро зі структурною функцією побічної партії; *Andante cantabile* $\text{♩} = 63$, тобто ♩ Коломбіни за тривалістю дорівнює ♩ П'єро, тож стара чвертка дорівнює новій восьминці ($\text{♩} = \text{♩}$). Таким чином, відчуття вальсовості деякою мірою зберігається, але майже зникає графічно в нотному записі та на слух через особливості мелодики та фактури акомпанементу. Хитливі діатонічні квартали у правій руці піаніста у супроводі *agreggiato* басових акордів нагадують гітарну фактуру, а пентатонічна кларнетова мелодія має аріозно-речитативний характер, що може породити асоціації з венеційською нічною серенадою.



Підкреслена пентатонічність та кантабільність теми П'єро яскраво контрастує з хроматичною танцювальною темою Коломбіни, втім, тема П'єро має 4 мотивні компоненти, й троє з них мають дещо спільне з Коломбіною. Перший мотив (спадна велика секунда) нагадує спадну малу секунду Коломбіни, лише другий (пентатонічний зліт) характеризує самого П'єро, третій (тритоновий стрибок вгору після тріолі) – мотив гримаси Коломбіни,



а кінцевий четвертий (поєднання спадної малої секунди з нижньою секстою) доповнює та переінакшує мотив спадної малої секунди Коломбіни, породжуючи асоціацію з елегійним запитанням.



До того ж, тема П'єро зближується з темою Коломбіни через дисонантне відношення мелодії до супроводу, який сам по собі теж є м'яко дисонантним.

Далі, у цифрі 5 тема П'єро проводиться паралельними секстами у правій, а потім у лівій руці піаніста у супроводі мелодизованої фігурації на базі другого компонента теми П'єро, а кларнет тимчасом паузує, аж наприкінці трічі повторює елегійний четвертий мотив, супроводжуваний хитливою одноголосною фігурацією фортепіано.

Головною проблемою інтерпретації теми П'єро для виконавців є здобуття виконавського контрасту до теми Коломбіни, якого можна сягнути, очевидно, за рахунок тембрових та артикуляційних засобів. Крім того, тема П'єро має підкреслено дуетний характер завдяки своїй репризі у партії фортепіано, а також через проведення паралельними секстами в типово дуетній фактурі. З точки зору психологічної драматургії та театралізації виконавці мають якось вирішити для себе цю проблему дуетності, наприклад, уявивши любовну сцену або що. За словами авторки сонати, головні риси характеру П'єро – чистота, щирість та відданість, прямо протилежні характерові Коломбіни.

Цифри 6–7 (2:55): вторгнення теми Арлекіна *Rubato moderato senza metro*; кінцева партія експозиції та перехід до розробляння. Композиторка у сценарній розробці подає досить складний психологічний портрет цього персонажа як фальшивої порожньої людини, що намагається створити враження неординарного успішного чоловіка. Втім, музична тема створює типовий демонічно-комічний образ трикстера, пересмішника, бешкетника, руйнівника ілюзій. Цей образ створюється завдяки вертикально та горизонтально розірваній фактурі (фортепіано та кларнет грають по чергово коротенькі фрагменти, з'єднуючись лише наприкінці теми) та химерній, викрутній декламаційній мелодиці *rubato* й фігурації фортепіано.



Як бачимо, акомпанемент фортепіано – фігурований кластер з мелодичним мотивом спадної малої секунди Коломбіни: це можна інтерпретувати як свого роду вкрадливе підлазіння.

Перший мотив теми Арлекіна – пародія, карикатура елегічного мотиву П'єро, другий мотив (прискорюване повторення однієї ноти) – пародія відповідного мотиву теми гри-долі. За авторської ремаркою, кларнетист має грати *grazioso e giocoso* (граціозно і грайливо), не гучніше за *mf* та *f*, втім, можна уявити собі й варіант глузливого перекривляння з нюансом *ff* та заміною артикуляції *tenuto* на *staccato*. Третій та четвертий мотив розвивають ідею спадного хроматичного ходу, п'ятий «ракетний» зліт догори перекривлює та «фанфаризує» другий мотив П'єро (та, можливо, обернення теми гри-долі), шостий (останній) – новий варіант теми смерті, з якого починається розробка – наступний розділ.

Розробка. Розділ 1 (цифри 8–13): Коломбіна проти Арлекіна.

Цифри 8–9 (3:25): $\frac{3}{4}$ *Moderato* ($\downarrow = 132$), тобто, порівнюючи з вальсом Коломбіни $\downarrow = 63$, темп уповільнюється до $\downarrow = 44$, метричною одиницею стає не \downarrow , а \downarrow , легкий вальс перетворюється на досить брутальне скерцо. Тема Арлекіно В партії кларнета розробляється тема Арлекіна (очевидно, попервах грайливо), в партії фортепіано – тема Коломбіни *amoroso* (любовно) та тема смерті *lugubre* (похмуро), які комбінуються за принципами контрастної поліфонії.

Цифри 10–12 (4:10): значна динамізація, що веде до першої кульмінації. Тема Коломбіни паралельними септимами (права рука фортепіано) *energico* (енергійно) супроводжується швидкою фігурацією шістнадцятками (партія кларнета та ліва рука фортепіано), яка створює враження канону чи фугето, свого роду гонитви. У партії кларнета впродовж 3-х тактів до цифри 11 та починаючи з такта 2 цифри 12 розробляється тема Арлекіна, а фігурацію шістнадцятками переймає права рука піаніста. Динамізація, густість та насиченість фактури (загальне *crescendo*, фігурація шістнадцятками, масивна тема Коломбіни у горішньому регістрі, нарешті, тема смерті в оберненні у низькому регістрі шалюмо кларнета *ff*) приводять до зриву в тему долі-гри *ff*. За сценарною розробкою це – перемога Коломбіни та смерть Арлекіна.

Цифра 13 (4:55): розробка теми гри-долі. Спочатку кульмінація в партії фортепіано *Rubato agitato senza metro ff*. Ремарка *molto accelerando* може бути доводом того, що цілі ноти в темі

треба витримувати повністю, а не грати завжди швидко. Кларнет продовжує тему *saracinesco* (жартливо) *mf*, й поволі відбувається дединамізація (динамічний спад) аж до повної тиші (паузи).

Розділ 2 (цифри 14–13): Коломбіна проти П'єро

Цифра 14 (6:00): *Adagio cantabile (rubato) piano* $\frac{3}{4}$ ($\text{♩} = 112$), можливо, найліричніший розділ всієї сонати. За сценарною розробкою це – любовні мрії П'єро. Тему П'єро виконує права рука піаніста, ліва рука грає гітарні *arpeggiato*, кларнет паузує. Кінцевий елегантний мотив видозмінюється: замість стрибка униз на сексту та догори на квінту, маємо квінту та тритон.

Цифра 15 (6:00): тему П'єро виконує кларнет *dolce amoroso mp*, права рука піаніста грає гітарні *arpeggiato*, ліва рука розробляє тему гри-долі у спадному та висхідному русі.

Цифри 16–17 (7:00): *Allegretto scherzando* $\text{♩} = 72$ ($\text{♩} = \text{♩}$), за сценарною розробкою відбувається зваблювання П'єро Коломбіною. Тема гри-долі розробляється у партії кларнета, спочатку соло, відтак з фігураційним супроводом фортепіано. У цифрі 17 дедалі більша динамізація.

Цифра 18 (7:55): тема Коломбіни у найвищому регістрі кларнета *altissimo* з яскравими *glissandi* супроводжується фігурованою темою гри-долі та проведеннями теми смерті в партії фортепіано. У 2-х тактах перед цифрою 19 кларнет і собі грає тему смерті з трелями. Можна вважати, що в цій сцені Коломбіна відкрила своє справжнє обличчя.

Цифра 19: соло фортепіано, що виконує фігуровану тему гри-долі в ракоході. Можна трактувати як музичну ілюстрацію краху ілюзій.

Цифра 20: понад алеаторично повторюваною фігурацією теми гри-долі в одночасному спадному та висхідному русі в партії фортепіано кларнет у низькому регістрі шалюмо виконує тему Коломбіни *misterioso* (таємничо), завмираючи на найнижчому кларнетовому тоні мі малої октави.

Розділ 3 (цифри 21–29): подвійна fuga

Цифри 21–29 (8:45): подвійна триголосо́на fuga $\frac{4}{4}$ ($\text{♩} = 152$). Перша тема *Risoluto piano marcato* побудована на темі Коломбіни, має характер лихого скерцо. У цифрі 23, починаючи з такта 6, ця

тема проводиться у ракоході. У цифрі 24 з'являється друга тема, побудована на ракоході теми П'єро, що її характер змінюється з елегійного на маршово-гимнічний. У цифрі 26 друга тема проводиться у ракоході, у цифрі 27 – у зменшенні, а в кульмінаційній цифрі 29 перша тема проводиться у збільшенні *ff* та *fff*: це – ще одна перемога Коломбіни. По мірі затухання фортепіано проводить тему смерті в нюансі *pp*. За планом сценарної розробки цей момент можна вважати загибеллю П'єро.

Реприза (цифри 30–37)

Цифри 30–32 (11:40): *Tempo di Valse* $\frac{3}{4}$ ($\downarrow = 160$), недобрий лиховісний вальс. Тема Коломбіни тріумфує у партії фортепіано (кларнет паузує): у цифрі 30 спочатку *piano*, потім *molto crescendo*, нарешті *appassionato*. Втім, подано й контраст: у перших 2-х тактах цифри 31 в низькому регістрі фортепіано проходить тема смерті *mezzo-forte*, *molto diminuendo*, *piano* у супроводі поодинокі щемливої ноти кларнета. Аналогічна картина у цифрі 32, де щемлива нота кларнета супроводжує мотив Коломбіни та тему гри-долі в ракоході.

Цифра 33 (12:30): *Rubato moderato senza metro*, реприза кларнетової теми Арлекіна у супроводі повторюваної щемливої ноти в партії фортепіано.

Цифри 34–35 (13:00): *Tempo di Valse* $\frac{3}{4}$ ($\downarrow = 160$), остаточний апофеоз теми Коломбіни у партії фортепіано, що закінчується громовими акордами *fff* (кларнет паузує) та несподівано зникає, поступаючись кларнетовому соло. За планом сценарної розробки цей момент показує, як лялька Коомбіни луснула.

Цифра 36 (13:50): *Andante cantabile* $\frac{6}{8}$ ($\downarrow = 60$), сольний кларнет востаннє виконує тему П'єро: тут виконавцеві особливо важко знайти можливості темброві, артикуляційні та ритміко-провізаційні (*rubato*) для того, щоб це проведення пролунало свіжо й оригінально.

Цифра 37 (15:00): у супроводі фігурацій лівої руки піаніста кларнет виконує четвертий, елегійний мотив теми П'єро, а потім фортепіано виконує перший мотив цієї теми. Наприкінці у партії фортепіано проходить тема гри-долі в її кларнетовому варіанті (такт 10 тощо). Все закінчується на ноті *re*, яка перебирає на себе роль тонального центру.

Висновки. Попри назву «Театральна», ця соната, хоча вже далеченько відійшла від звичайної одночастинної сонати-фантазії чи сонати-поєми, але ще дуже й дуже далека від концепції «інструментального театру». Радше це модернізована класична музична форма акустатичного типу, тобто музика, яку можна слухати в залі або в запису, не глядячи на виконавців, а уявляючи розвиток сюжету у власній фантазії. Про це свідчить і той факт, що теми-персонажі не закріплені за музичними інструментами, які досить вільно обмінюються тематичним матеріалом. Тож зовнішня театралізація цього твору шляхом сценічних дій музикантів-виконавців виглядає проблематично – скоріше можна уявити його мультимедіалізацію, наприклад, створення ігрового чи мультиплікаційного фільму та його показ під час виконання.

Варто також зазначити, що «Театральна соната» написана на сценарій фабульного, а не літературного типу, тобто її музичні теми не є символами італійських ляльок, ба й самі ці ляльки у сценарії не є самостійними персонажами, а скоріше символами певних психологічних типів та відношень до дійсності. Тож вальсовість як символ спокуси, fuga в розробці як символ боротьби чи початкова загадкова квазисерія теми гри, що нагадує загадкові теми Шумана, є топосами, досить звичними у класичній музичній композиції. В нашому музикознавстві їх нерідко називають «узагальненням через жанр», оскільки жанровість використовується як музичний образ. За бажання можна було б сфантазувати й якусь іншу фабулу цього твору.

У творчості Кармелли Цепколенко «Театральна соната» була однією з перших спроб постдраматичної театралізації на шляху до таких опусів, як мінімоноопера «Між двох вогнів», та багатьох суто інструментальних творів, як-от Дуель-Дует № 7 для кларнета та фортепіано та Соло-соліссімо № 6 для кларнета та інші.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Перепелиця М. Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2017. 276 с.

2. Семенов Ю. Є. Кармелла Цепколенко – контекст та постать композиторки // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-semenov-tsepkolenko.html>

3. Цепколенко К. С. Как важно все делать вовремя // Порто-Франко. Одесса. № 15 (1504), 11.06.2020 // http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art023&year=2020&nnumb=15

4. Цепколенко К. С. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции // http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html. 2001

5. Цепколенко К. С. Сценарная разработка музыкального материала (лекция) // http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html

6. Цепколенко К. С. Театральная соната для кларнета и фортепиано (сценарная разработка) // Театральная соната для кларнета и фортепиано (ноты). Одесса, 1986.

7. Цепколенко К. С. Формування особистості студента–композитора (основні принципи методики навчання в класі композиції): навч.-методич. посібник / Одеськ. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. 118 с.

8. Perepelytsia Oleksandr O. “Scenary Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkolenko // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 101–109.

REFERENCES

1. Perepelytsia, M. (2017). Yu. Theatricality in non-theatrical musical genres of Karmella Tsepkolenko’s work. Dis ... candidate art studies: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Semenov, Y. E. Karmella Tsepkolenko – the context and character of the composer // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-semenov-tsepkolenko.html> [in Ukrainian]

3. Tsepkolenko, K. S. (2020). How important it is to do everything in time // Porto-Franco. Odessa. No. 15 (1504), 11.06.2020 // http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art023&year=2020&nnumb=15 [in Russian]

4. Tsepkolenko, K. S. (2001). Scenario development of musical material (author’s teaching method in composition class // http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html. 2001 [in Russian].

5. Tsepkolenko, K.S. Scenario development of musical material (lecture) // http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html [in Russian].

6. Tsepkolenko, K. S. (1986). Theatrical sonata for clarinet and piano (scenario development) // Theatrical sonata for clarinet and piano (notes). Odessa [in Russian].

7. Tsepkolenko, K. S. (2008). Formation of the personality of a student-composer (the main principles of teaching methods in the composition class) / Odesa State Music A. V. Nezhdanova Academy. Odessa: Druk [in Ukrainian].

8. Perepelytsia, Oleksandr O. (2020). “Scenario Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkolenko // Music Scholarship. No. 1. P. 101–109 [in English].

УДК 78(436)Шуберт

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-28>**Чжан Цзюньсун**

ORCID: 0000-0001-8824-1674

аспірант кафедри теорії музики і композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
312024707@qq.com**КУЛЬМІНАЦІЯ ПОШУКІВ ЧОТИРИЧАСТИННОГО
СОНАТНОГО ЦИКЛУ Ф. ШУБЕРТА:
СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО C-MOLL, D 958**

Мета роботи – проаналізувати сонату для фортепіано c-moll, D 958 Франца Шуберта та простежити новий підхід композитора до чотиричастинного сонатного циклу. **Методологія дослідження** спирається на зазальнонаукові методи, а також спеціальні методи сучасного музикознавства: музикознавчо-історичний; джерелознавчий; жанрово-стильовий; узагальнюючий тощо. Провідними методами дослідження стали музично-текстологічний та структурно-функціональний, спрямовані на виявлення основних циклічних та стильових особливостей фортепіанної сонати c-moll, D 958 Франца Шуберта. **Наукова новизна** – вперше ґрунтовно досліджується фортепіанна соната c-moll, D 958 Франца Шуберта та відзначається новий підхід композитора до трактування сонатного циклу – часто розімкненого, відкритого, хіба що не завершеного, що відображає пошуки раннього романтика і відбиває романтизм. **Висновки.** Доведено, що скільки би сонат не створив Франц Шуберт, всі вони були продумані і притаманні саме його мисленню, його пошукам та знахідкам. Всі сонати, з одної сторони, різні, з іншої, об'єднані спільними рисами композиторської мови. Соната c-moll, D 958 Франца Шуберта представляє собою чотиричастинний цикл, який ніби традиційний, але й не зовсім. Знову дві останні частини циклу створені в основній тональності (три частини з чотирьох звучать в основній тональності циклу). Перша частина Сонатного циклу написана у сонатній формі, друга частина – у три-п'ятичастинній формі, третя – у складній тричастинній формі, четверта – у формі рондо-сонати, що за своїм обсягом перевищує усі три попередні частини разом узяті. Соната c-moll 1828 року належить до унікального макро-сонатного циклу, або ж метациклу, який по-новому формулює поняття «соната». Композитор завершує пошуки сонатного фортепіанного циклу на вершині її розвитку. Кульмінацією стає передсмертний фортепіанний триптих – Сонати D 958, D 959, D 960.

Ключові слова: романтизм, фортепіанна музика, композиторська творчість, принципи мислення, стиль, форма, сонатний цикл, соната, музичний тематизм.

Zhang Junsong, Postgraduate Student at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The culmination of the four-move sonata cycle of F. Schubert: piano sonata c-moll, D 958

The purpose of the work is to analyze Franz Schubert's piano sonata in c-moll, D 958 and trace the composer's new approach to the four-part sonata cycle. The methodology of the research is based on general scientific methods, as well as special methods of modern musicology: musicological-historical; source scholar; genre and style; generalizing etc. The leading research methods were musical-textological and structural-functional, aimed at identifying the main cyclical and stylistic features of Franz Schubert's piano sonata in c-moll, D 958. The scientific novelty – for the first time Franz Schubert's piano sonata in c-moll, D 958 is thoroughly studied and the composer's new approach to the interpretation of the sonata cycle is noted – often open, if not complete, which reflects the searches of the early romantic and reflects romanticism. Conclusions. It has been proven that no matter how many sonatas Franz Schubert created, all of them were thought out and inherent in his thinking, his searches and discoveries. All sonatas, on the one hand, are different, on the other hand, they are united by common features of the composer's language. Franz Schubert's sonata in c-moll, D 958 is a four-part cycle that seems to be traditional, but not quite. Again, the last two parts of the cycle are created in the major key (three of the four parts sound in the major key of the cycle). The first part of the Sonata cycle is written in sonata form, the second part in a three- to five-part form, the third in a complex three-part form, the fourth in the form of a rondo-sonata, which in its volume exceeds all three previous parts combined. The c-moll sonata of 1828 belongs to a unique macro-sonata cycle, or metacycle, which formulates the concept of «sonata» in a new way. The composer completes his search for a sonata piano cycle at the peak of its development. The culmination is a dying piano triptych – Sonatas D 958, D 959 and D 960.

Key words: romanticism, piano music, composer's creativity, principles of thinking, style, form, sonata cycle, sonata, musical theme.

Актуальність теми дослідження. Особливе місце у творчості Франца Шуберта посідав жанр фортепіанної сонати, починаючи з 1815 року, робота композитора в цій царині відбувалася безперервно аж до самого останнього року його життя, коли було створено 3 великі сонати. Останні Сонати 1828 року були відзначені Шубертом Sonate I, II, III, у зазначеному порядку, і на останньому аркуші була поставлена дата

26 вересня. Ймовірно Шуберт починав із них новий розділ життя у цьому жанрі. Австрійський піаніст Альфред Брендель зауважував, що «останні три сонати Шуберта не слід сприймати як заключне послання» [3, с. 401]. Сонати слід сприймати як тріаду: унікальний макро-сонатний цикл, або ж мета-цикл, що по-новому формулює поняття «соната». Три останні Сонати циклічно взаємопов'язані. За рукописами, які збереглися, можна помітити, як на одній сторінці з'являються фрагменти відразу кількох частин, іноді – з різних сонат. Пошуки архітектури сонатної форми Шубертом – іноді дуже радикальні та очевидні. Кульмінацією пошуків стає передсмертний фортепіанний триптих, який ряд дослідників трактують як макро-сонатний цикл, де D 958 – гігантська експозиція, D 959 – розробка, а D 960 – реприза. В трьох останніх сонатах Шуберт створює світ, абсолютно новий, не схожий до інших.

Дослідження специфіки чотиричасинного циклу останніх фортепіанних сонат Франца Шуберта, зокрема сонати c-moll, D 958, постає актуальним завданням, адже дозволяє простежити їх зв'язок як із класичними традиціями, так і активні пошуки композитором романтичних тенденцій.

Мета дослідження – проаналізувати сонату для фортепіано c-moll, D 958 Франца Шуберта та простежити новий підхід композитора до чотиричасинного сонатного циклу.

Наукова новизна – вперше ґрунтовно досліджується фортепіанна соната c-moll, D 958 Франца Шуберта та відзначається новий підхід композитора до трактування сонатного циклу – часто розімкненого, відкритого, хіба що не завершеного, що відображає пошуки раннього романтика і відбиває романтизм.

Виклад основного матеріалу. Перші нариси сонати для фортепіано c-moll, D 958 були зроблені Францом Шубертом навесні і влітку 1828 року. В них мотиви з різних частин сонати або навіть з інших сонат були розташовані впереміш на одному і тому ж аркуші, що явно дає нам зрозуміти – останні дві сонати були створені паралельно.

Соната c-moll чотиричасинна:
Перша частина – Allegro, c-moll.

Друга частина – Adagio, As-dur (тональність VI ступеня), розмір – 2/4.

Третя частина – Menuetto: Allegro – Trio, c-moll, розмір – 3/4.

Четверта частина – фінал Allegro, c-moll, рондо-соната.

Значна кількість дослідників відзначає, що соната c-moll є «найбетховенською» з усіх фортепіанних сонат композитора. Белла Хартман пише, що «Соната до мінор, D 958, часто розглядається як шана пам'яті Бетховена, який нещодавно пішов з життя, та має багато подібностей з «Патетичною» сонатою Op. 13. Початкові акорди першої частини, адажіо ля-бемоль, навіть спадаючий мотив у фіналі – усі вони схожі до відповідних місць у «Патетичній» [5]. Відмітимо, що творчий шлях Франца Шуберта за часом найбільш безпосередньо стикався з творчим життям Людвіга ван Бетховена. Хоча останній народився на 27 років раніше, проте завершили вони свій життєвий шлях майже одночасно (Шуберт помер на рік пізніше за Бетховена). Таким чином, вся сонатна творчість Шуберта створена паралельно і навіть одночасно з бетховенською.

Шуберт в прийомах викладу опирався на традиції віденських класиків, але цей зв'язок не означав відсталості, «старомодності» його фортепіанного стилю. Цей стиль багато в чому індивідуальний, належить XIX століттю, пов'язаний з романтичним напрямком і вносить чимало свіжого в розвиток засобів фортепіанної виразності. Погодимось із думкою американського піаніста і музикознавця Роузена, що «за винятком кількох творів його (Шуберта – Ч.Ц.) останніх років, коли він несподівано повертається до більш глибокого класичного образу мислення, Шуберт є почасти найважливішим засновником нового романтичного стилю та почасти найбільшим прикладом посткласичного композитора» [4, с. 516].

І. Беренбейн зазначає, що «Соната D 958 Ф. Шуберта є унікальною з точки зору синтезу сюїтного і сонатного хронотопів в одному циклічному просторі... Нероздільна єдність «музичних моментів» в сонатному циклі є своєрідним втіленням екзистенційно романтичної ідеї «мандрів світами», що підноситься на високий рівень лірично-підсвідомого, глибоко-особистісного

світосприйняття в його невинному сходженні до метафізичного неба» [1, с. 137].

Перша частина сонати відзначена композитором темповою позначкою – *Allegro*, тобто він зберігає традиційну для класиків структуру сонати. Розмір даної частини – $\frac{3}{4}$, починається динамічним відтінком *f*. Необхідно відзначити, що вже від самого початку твору композитор застосовує звучання трьох регістрів, яке надає даній частині драматизм, хвилювання та боротьбу.

Цікавим у даному творі є те, що композитор використовує різні види фортепіанної техніки – октавну, дрібну пальцеву (гамоподібні та хроматизовані пасажі), акордову, поліфонічну, усе це свідчить про складність виконання даного твору. Композитор досить багатогранно застосовує динамічні відтінки – контрастна динаміка (часте співставлення *sf* і *p*, або *f* і *p*, які звучать в одному такті), також використання терасної динаміки, дбайливе відношення до вказівок щодо динамічних відтінків є однією із головних рис композиторів-романтиків.

Твір починається грізними та суворими акордами, які перебиваються то стрімкими пасажами шістнадцятих, то виразною мелодією, яка викладена в октаву. Швидкими пасажами шістнадцятих та тріолями, завершується перше речення на динамічному відтінку *ff*. Перші 20 тактів – вступ, який насичений різними темами: грізними акордами, що звучать у *c-moll*, стрімкими гамоподібними пасажами та секвенційним розвитком у *As-dur* і завершення його кадансом та домінантою *c-moll*.

Головна партія – ГП – написана як і вступ в тональності *c moll*. Композитор використовує новий вид фактури – гомофонно-гармонічний (у лівій – фігурації, а в правій – виразна, мелодійна тема). Динамічний відтінок – *p*, а також затактова структура мелодії, надає головній партії схвильованого характеру. В ній яскраво відчувається оркестрове мислення композитора, коли одна і та ж тема, звучить на октаву вище. Завершується головна партія на динамічному відтінку *sf* – в паралельній тональності *Es-dur*, в якій буде звучати побічна партія – ПП.

А. Тарабанов відзначає, що при виконанні ГП I частини виникає «відчуття континуальності часопростору та пов'язана з ним

виконавська антиципація. Адже побудова самої теми така, що потребує неабияких виконавських зусиль для цілісного її об'єднання, як через постійні «завершення» імперативних інтонаційних зворотів, що супроводжуються паузами, так і через неквадратність музичних побудов...» [2, с. 68].

Побічна партія написана в Es-dur, за характером наспівна, виразна, ніжна, звучить на динамічному відтінку *p*. Як і головна партія, вона також має затактову структуру. Побічна партія має досить цікаву будову, так як одна і та ж тема викладена в іншій фактурі та з іншим супроводом (мелодія точно зберігається). Перша тема має хоральну фактуру, а також композиторську позначку *legato*, що створює стриманий, просвітлений характер. Тут цікавим є те, що основна мелодія викладена не у верхньому голосі, а всередині, що є певною піаністичною складністю для виразного виконання. Вдруге тема має гомофонно-гармонічну фактуру і танцювальний характер, з викладенням теми в октаву у правій руці та фігураціями тріолей – у лівій, що в поєднанні створюють поліритмію і надають темі танцювального характеру.

Заключна партія – ЗП за характером виконання та фактурою має розробковий характер, насичена відхиленнями, модуляціями, тональність es-moll. Рух фігураціями шістнадцятих у правій та рух восьмими, які знаходяться на далекій відстані (октава, децима), а також підкреслені акцентами – у лівій. Композитор використовує дві заключні партії: 1 ЗП має секвенційний розвиток, в 2 ЗП звучать теми із попередніх партій (дисонуючі акорди на *sf* зі вступу, звучить тема, яка викладена в октаву і має секвенційний розвиток, так, як це було і у ПП).

В цілому важливо відзначити, що в експозиції сонати автор активно користується таким прийомом як гра регістрів (звучання теми в різних октавах); кадансуючими акордами – домінанта і тоніка es-dur, які стверджуються декілька разів, завершується експозиція сонати. Два акорди, що звучать на *f* та *sf* (малий мажорний терцквартакорд та розгорнутий тризвук As-dur) вводять слухача в напружений та дещо драматичний розділ – розробку.

Розробка за своїм характером є драматичною та напруженою, не виникає сумніву, що композитор хотів показати боротьбу

та драматизм – зміна різних типів фактури (які ми вже зустрічали в експозиції сонати), контрастна динаміка, усе це посилює напругу. Розробка складається із трьох розділів, крайні з яких написані в тональності *c-moll*, а середній в тональності домінанти, окрім того, цей розділ насичений модуляціями, відхиленнями, зміною регістрів, також з'являється подрібнення тем – усе це притаманно саме для розробкового розділу.

Початок репризи точно співпадає з початком сонати, проте у подальшому своєму розвитку вступ є тонально нестійким, постійно відбувається пошук тональності, на якій можна спинитися і зупинка відбувається на головній партії – ГП, яка звучить у тональності *G-dur* (гармонічний мажор, 8 тактів). Побічна партія – ПП – повністю повторюється в репризі, але в однойменній тональності *C-dur*. Заклучна партія – ЗП – також повністю повторюється в репризі і звучить в тональності *c-moll*.

Розділ після репризи, який відзначений ферматою, можна вважати кодою. Композитор її вводить для більшого насичення та вагомості тоніки, завдяки тривалому очікуванню, тут розвивається тема із середнього розділу розробки і завершується кадансуєчими акордами та багаторазовим повторенням тоніки.

Друга частина сонати відзначена темповою позначкою *Adagio*, тут відбувається зміна тональності – *As-dur* (тональність шостого ступеню), розмір – $2/4$. Динамічний відтінок – *p*, а також легка, прозора фактура надає даній частині елегантного та вишуканого характеру. Ностальгічний характер в традиційному класичному циклі (одне з небагатьох інструментальних *Adagio*, що писав Франц Шуберт). Друга частина написана у три-п'ятичастинній формі: А-В-А1-В2-А3.

Розділ А – побудований у вигляді періодів (8+8+6). Обидва восьмитакти представляють собою варіант однієї і тієї ж мелодії, яка змінюється лише в кінці. Розділ має гомофонно-гармонічну фактуру з поліфонічними елементами. Динамічний відтінок у розділі А – *p*, та *pp*, що підтримує елегантний та невимушений характер.

Із зміною ключових знаків, відбувається перехід до *другого розділу*, який визначено – *В*. Він значно відрізняється від попе-

реднього не лише тонально, але й загальним настроєм, насичений хроматичними модуляціями і вражаючими *sforzando*. Музичний матеріал розвивається за допомогою секвенцій, або варіантного проведення однієї і тієї ж теми, також часто зустрічаються повтори (по одному такту).

Від позначки композитором *a tempo* починається новий розділ *A1*, що є варіантом розділу *A*. Тут відбуваються фактурні зміни, у партії лівої руки, з'являється тріольний ритм, який взятий з розділу *B* та звучить то в середньому голосі, то переходить в лінію басу. Завершується розділ *A1* стрімкими пасажами шістнадцятих тріолей.

Розділ *B1* – починається динамічним відтінком *f*, як і попередні розділи, містить різні типи фактури. Також композитор користується багатою палітрою динамічних відтінків для яскравішого втілення образів. Основна тема переходить то в партію правої, то лівої руки, вона викладена в октаву і доповнена акордовими звуками, що надає темі більш насиченого звучання. Розділ *B1* розширений, у порівнянні із *B*, розширення відбувається за рахунок першої побудови цього розділу.

Останній розділ другої частини – *A2* вирізняється особливо ніжним характером. Основна мелодія, яка раніше звучала у розділах *A* і *A1* у верхньому голосі, звучить у середньому. Розділ є досить насиченим у фактурному плані, тут як основний вид фактури, на перший план виступає гомофонно-гармонічна, а також поліфонічна (підголоскова поліфонія). Динамічний відтінок коливається в межах *p*, *pp*, лише в кінці цього розділу з'являється *f*, хоча воно не є насторожуючим чи грізним, а швидше стверджує основний образ, характер – світлий, теплий, сонячний.

Третя частина – *Menuetto: Allegro – Trio*, написана в тональності *c-moll*, розмір – $\frac{3}{4}$. За типом фактури третя частина – гомофонно-гармонічна, вона є досить прозорою і нагадує твори віденських класиків, це відчуття доповнюється і використанням контрастної динаміки. Щодо загального характеру третьої частини, то крайні її розділи є досить похмурими, що абсолютно відрізняється від типової атмосфери танцювальних частин. Перший епізод третьої частини має форму періоду з доповненням. Другий епізод відрізняється фактурно, викладенням матеріалу

в октаву і чергуванням акордів, яскравими динамічними контрастами і має контрастну будову. С – 14 тактів, за типом фактури ідентичний для а, проте, в плані реєстровому та динамічному, він значно відрізняється. Тут задіяні усі три реєстри. *Середній розділ – тріо*, є світлим та невимушеним, граційним, що підкреслено зміною тональності As-dur. Тріо написано в простій тричастинній формі.

Досить цікавим є рішення композитора щодо **четвертої частини** – *Allegro*, яка за своїм обсягом перевищує усі три попередні частини разом узяті. Написана в жанрі тарантели, що підкреслено *розміром 6/8* та ритмічними групами. Четверта частина характеризується невинним ритмом галопу, часта зміна фактури (як і в попередніх частинах), яскрава зміна динамічних відтінків, часті модуляції та відхилення, перехрещування рук і стрибки через реєстри, усе це потрібно для того, щоб передати відповідний характер. Втілення усього цього є справжнім викликом для піаніста, звідси можна зробити висновок, що виконавець має бути досить досвідченим для втілення основного задуму композитора.

Частина написана у формі рондо-сонати – *рефрен* представляє головну партію – ГП, яка має декілька епізодів, кожний з них набуває тонального та динамічного розвитку, написана в тональності c-moll, розвивається за рахунок частих модуляцій, що створює додатковий драматизм. За своєю структурою ГП має будову: а (8) + а1 (8) + в (8) + а2 (9), її можна визначити як просту репризну двочастинну форму. Як *епізод – А*, можна визначити фрагмент, який звучить в тональності c-moll, а також відзначений гучною динамікою (*sf, ff*), він є тонально нестійким (f-moll – des-moll – Des-dur – c-moll). Розвивається цей епізод за рахунок варіантного повторення теми в іншій тональності та його доповненням. Після досить активного за своїм динамічним розвитком епізоду, звучить рефрен, але не в основній тональності, а в однойменному мажорі (C dur), на динамічному відтінку, який не перевищує *p, pp*. Появою нової тональності відзначений *епізод – В*, написаний в тональності Des-dur. Він вирізняється з поміж інших епізодів і фактурно, і динамічно, і за характером.

Наступний музичний матеріал, який відзначений зміною тональності, можна вважати побічною партією – ПП – написана в тональності *cis-moll*, фактура гомофонно-гармонічна. Мелодія переходить із високого регістру у низький, що створює такий піаністичний прийом як перехрещення рук (займає 32 такти). Мелодія в основному викладена четвертними, які іноді перериваються хроматичними пасажами восьмих, що надає темі хвилюючого характеру.

Від динамічного відтінку *sf*, з'являється новий музичний матеріал – заключна партія – ЗП, яка не має яскраво вираженої мелодії, а швидше є фігураційним наповненням. Складається із двох побудов *e (es-moll)* і *f (Es-dur)*. Кожна з яких представляє собою низку відхилень, секвенційного та варіантного проведення теми.

Музичний фрагмент, який відзначений зміною ключових знаків, тональність *H-dur*, можна вважати початком розділу розробки. Незважаючи на наспівну ліричну мелодію, світлу тональність та динамічний відтінок – *p*, сюди починають проникати ритми тарантели, які були на початку четвертої частини (головна партія – ГП). Новий музичний матеріал – *g* – розвивається за рахунок варіантного проведення теми.

Реприза скорочена (за рахунок скорочення першої теми), де проходять лише основні теми (ГП, ПП, ЗП (*b-moll*)), що стосується епізодів, то звучить лише епізод – *B (Des-dur)*. Coda – побудована на матеріалі головної партії – ГП, яка поступово набирає динамічного розвитку, а також має яскраві регістрові контрасти. Тут звучить *епізод А*, що є тонально нестійким і на динамічному відтінку *ff*, стверджуючими акордами домінанта-тоніка в основній тональності – *c-moll*, завершується твір.

Висновки. Отже, скільки би сонат не створив Франц Шуберт, всі вони були продумані і притаманні саме його мисленню, його пошукам та знахідкам. Всі сонати, з одної сторони, різні, з іншої, об'єднані спільними рисами композиторської мови. Соната *c-moll*, D 958 Франца Шуберта представляє собою чотиричасинний цикл, який ніби традиційний, але й не зовсім. Знову дві останні частини циклу створені в основній тональності

(три частини з чотирьох звучать в головній тональності циклу). Соната c-moll 1828 року належить до унікального макро-сонатного циклу, або ж метациклу, який по-новому формулює поняття «соната». Композитор завершує пошуки сонатного фортепіанного циклу на вершині її розвитку. Кульмінацією стає передсмертний фортепіанний триптих – Сонати D 958 – гігантська експозиція, D 959 – розробка, а D 960 – реприза.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі Сонати c-moll D 958). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 3-4 (56-57) С. 128–139.

2. Тарабанов А. Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. 2022. Вип. 62. С. 55–78.

3. Brendel A. Schubert's Last Three Piano Sonatas. *RSA Journal*, Vol. 137, No. 5395, 1989, pp. 401–11. URL: <https://www.jstor.org/stable/41374923> (дата звернення: 16.06.2024).

4. Rosen Ch. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 1998. 532 p. URL: https://www.academia.edu/4668766/Charles_Rosen_The_Classical_Style (дата звернення: 16.06.2024).

5. Hartmann B. Schubert. Complete sonatas with selected dances. URL: <https://www.belahartmann.com/brochure.html> (дата звернення: 12.04.2024).

REFERENCES

1. Berenbein, I. (2022) Musical time-space of F. Schubert as a factor of the formation of the executive concept (using the c-moll sonata D 958 as an example). *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. No. 3-4 (56-57). pp. 128–139 [in Ukrainian].

2. Tarabanov, A. (2022) Performance time-space of piano sonatas op. 27 No. 2 by L. van Beethoven and D. 958 by F. Schubert. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*. Kharkiv. 62, pp. 55–78 [in Ukrainian].

3. Brendel, A. (1989) Schubert's Last Three Piano Sonatas. *RSA Journal*, Vol. 137, No. 5395, pp. 401–11. URL: <https://www.jstor.org/stable/41374923> [in English].

4. Rosen, Ch. (1998) *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 532 p. URL: https://www.academia.edu/4668766/Charles_Rosen_The_Classical_Style [in English].

5. Hartmann, B. Schubert. Complete sonatas with selected dances. URL: <https://www.belahartmann.com/brochure.html> [in English].

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 та англійською 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 публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

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 абревіатур): 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, про-*

фесор, 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. Хмель, 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 під-

хід 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 сторічч 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 посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

8. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи 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 Держдепартаменту 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 проблема №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 надряд-

ковою 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.

Українською та англійською мовами

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
№ 1550 від 09.05.2024 року. Ідентифікатор медіа – R30-04606.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська,
німецька, французька, іспанська.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 2 від 27 вересня 2024 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. 26,73.
Ум. друк. арк. 25,34. Зам. № 0325/221
Підписано до друку 30.05.2024. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 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.