

Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Аспекти історичного музикознавства

Збірник наукових статей
Випуск XI

Харків
2018

УДК 78.03
ББК 85.313
А 90

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 8 від 29 березня 2018 р.)*

Редакційна колегія

Веркіна Т. Б.

народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського – голова редакційної колегії (м. Харків, Україна);

Драч І. С.

доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

Loos Helmut

dr., prof.; Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig (Deutschland); Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur in Südosteuropa (München, Deutschland); [Лоос Гельмут – доктор, професор; Професор історичного музикознавства в Лейпцігському університеті; Почесний член Товариства німецької музичної культури в Південно-Східній Європі (Мюнхен, Німеччина)];

Bednarek Wieslaw

dr. hab., prof., Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Wydział Wokalno-Aktorski (m. Bydgoszcz, Polska); [Беднарєк В'єслав – доктор хабілітований, професор, кафедра вокально-акторська, Музична академія ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (м. Бидгощ, Польща);

Milena Petrovic

доктор філософії доцент кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики, Університет мистецтв (Белград, Сербія);

Черкашина-Губаренко М. Р.

доктор мистецтвознавства, професор;

Очеретовська Н. Л.

доктор мистецтвознавства, професор;

Шаповалова Л. В.

доктор мистецтвознавства, професор

Редактори-упорядники: Шубіна Л. І., канд. мистецтвознавства, доцент – заг. ред.,
Ганзбург Г. І., канд. мистецтвознавства

Аспекти історичного музикознавства. Зб. наук. ст. Вип. 11 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Ганзбург Г. І., Шубіна Л. І.]. — Харків : ХНУМ, 2018. — 216 с.

ISSN 2519-4143

Збірник містить новітні розробки науковців з проблем композиторської творчості, теорії, історії, методики виконавства, музичного краєзнавства.

Адресовано музикознавцям, музикантам-виконавцям, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, всім, хто цікавиться музичним мистецтвом в його історичних та сучасних реаліях, а також призначено для поповнення фондів музичних та універсальних бібліотек.

ББК 85.313

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2018
© Автори статей, 2018

Министерство культуры Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Аспекты исторического музыкознания

**Сборник научных статей
Выпуск XI**

Харьков
2018

Ministry of Culture of Ukraine

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Aspects of historical musicology

**Collection of research papers
Volume XI**

Kharkiv
2018

Аспекты исторического музыкознания. Сб. наук. ст. Вып. 11 / Харьков. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревского ; [ред.-состав. Ганзбург Г. И., Шубина Л. И.]. — Харьков : ХНУМ, 2018. — 216 с.

Сборник содержит новейшие разработки ученых, охватывающие проблемы композиторского творчества, теории, истории, методики исполнительства, музыкального краеведения.

Адресован музыковедам, музыкантам-исполнителям, преподавателям, студентам и аспирантам художественных учебных заведений, всем, кто интересуется музыкальным искусством в его исторических и современных реалиях, а также предназначен для пополнения фондов музыкальных и универсальных библиотек.

Редакторы-составители: Шубина Л. И., канд. искусствоведения, доцент — общ. ред., Ганзбург Г. И., канд. искусствоведения.

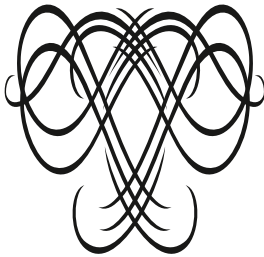
©Харьковский национальный университет
искусств имени И. П. Котляревского, 2018
© Авторы статей, 2018

Aspects of Historical Musicology. Collection of research papers. Volume 11 / Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts ; [editors-compilers L. I. Shubina, G. I. Hansburg]. — Kharkiv : HNUA, 2018. — 216 p.

This is a collection of research articles on the problems of music composition, music theory, history, performance techniques, musical regional studies.

It is addressed to musicologists, musicians-performers, teachers, students, Ph. D. students of music educational institutions and all those interested in music art. It can be a good contribution to music library funding.

Editors and Drafters: editor in chief – Ph. D. in History of Arts, assistant professor L. I. Shubina, editor – Ph. D. in History of Arts G. I. Hansburg.



**Композиторська творчість в динаміці
розвитку жанрів та стилів**

**Композиторское творчество в динамике
развития жанров и стилей**

**Composer's creativity in the dynamics
of genres and styles development**

УДК 78.071.1.780.616.432

ORCID 0000 – 0001-9736-8466

Yelyzaveta Chorna

PhD in Art criticism

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

THE SILENCE FACTOR IN THE COMPOSER'S DESIGN OF THE CYCLE WINDOW TO MUSIC BY A. KARAMANOV

Chernaya E. Silence factor in the composer's idea of the cycle “Window to Music” by A. Karamanov. “Window to Music”, the cycle created by A. Karamanov in the “modernist” period of creativity (1963–1965) reflects the composer's search in the field of expressive and constructive means complex, which system has the leading role that belongs to the texture-phonemic complex in its sonorous-visual function. The “silence factor” that creates a particular “spatiality” of the composer's sound writing, is worth special attention. Music is born from silence, but this silence is always relative; it is filled with natural sounds, echoes that appeared in memories of the composer, a performer or a listener. In the “Window to Music” cycle, the silence is modeled in texture, which is represented by a variety of techniques: fermatas, pauses, phrasing “breathers”, pedaling as the “echo” that emerges “in silence”.

Key words: piano art, piano cycle, children's album, silence.



Чорна Є. Б. Фактор тиші в композиторському задумі циклу «Вікно в музику» А. Караманова. «Вікно в музику» – цикл, створений А. Карамановим у «модерністський» період творчості (1963–1965 рр.), – відображає пошуки композитора в області виразно-конструктивних засобів, в системі яких провідна роль належить фактурно-фонічному комплексу в його сонорно-образотворчої функції. На окрему увагу заслуговує «фактор тиші», що створює особливу «просторовість» звукового письма автора. Музика народжується з тиші, але ця тиша завжди відносна; вона наповнена природними звуками, відголосами, що викликали в пам’яті композитора, виконавця, слухача. У циклі «Вікно в музику» тиша моделюється фактурно, чому служать найрізноманітніші прийоми: фермата, паузи, фразувальні «люфт-паузи», педалізація в ролі «відлуння», що виникає «в тиші».

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, фортепіанний цикл, дитячий альбом, тиша.

Черная Е. Б. Фактор тишины в композиторском замысле цикла «Окно в музыку» А. Караманова. «Окно в музыку» – цикл, созданный А. Карамановым в «модернистский» период творчества (1963–1965 гг.), – отражает поиски композитора в области выразительно-конструктивных средств, в системе которых ведущая роль принадлежит фактурно-фоническому комплексу в его сонорно-изобразительной функции. Отдельного внимания заслуживает «фактор тишины», создающий особую «пространственность» звукового письма автора. Музыка рождается из тишины, но эта тишина всегда относительна; она наполнена природными звуками, отзвуками в памяти композитора, исполнителя, слушателя. В цикле «Окно в музыку» тишина моделируется фактурно, чему служат разнообразнейшие приемы: ферматы, паузы, фразировочные «люфт-паузы», педализация в роли «эха», возникающего «в тишине».

Ключевые слова: фортепианное искусство фортепианный цикл, детский альбом, тишина.

Formulation of the problem

The cycle-album «Window to Music» by A. Karamanov, created by the composer in the “modernist” period of creativity (1963–1965) reflects Karamanov’s fascination with dodecaphony, his desire to update the lexi-



cal scheme of the genre, create a cycle of children's piano pieces on a new intonational basis .

In the Karamanov's cycle, fundamentally new features are seen in the field of a complex of expressively constructive means, in which the leading role is played by the texture-phonemic complex in its sonor-visual function. «The Window to Music» also contains another characteristic feature, represented in similar genres of creativity of some composers of the 20th century, primarily B. Bartok and S. Prokofiev that is the author's desire to acquaint young listeners and performers with their own musical language, through the prism of which the typical features going into the history and style of the genre are revealed.

Analysis of recent research

By operating genres in the field of children's music, the composer must take into account a number of determinant factors which direct his creative imagination to the world of childhood, child psychology.

Musical thinking of children is specific and reflects only the initial stage in the formation of «hearing consciousness» or «auditory consciousness» (as T. Cherednichenko defines musical thinking [6, p. 40]). The path of the movement of musical thinking, the foundations of which are formed in childhood, is defined as the movement from the general to the particular and concrete, which is connected with the abstract-associative nature of human thinking in general. Therefore, children's music «... with apparent simplicity and accessibility (...) often appears in complex psychological and philosophical perspectives and becomes a part of serious artistic concepts» [4, p. 3].

At the same time, the constant “core” of children's music form primary genres, which makes it possible for Y. Aliev to determine the following signs: «concreteness», «live poetic content», «imagery», «simplicity and clarity of form» [5: 204].

Objectives

A. Karamanov's piano letter differs, on the one hand, by the extensive use of typical texture-harmonic formulas inherent in this instrument and the technique of playing on it, on the other hand, is influenced by style-lingual factors that substantially modify these formulas and often even act outside specific «stylistic signs». This is due to the styles in



their wider understanding, which the composer applied at the stages of his creative path.

The cycle-album «The Window to Music» was created within the framework of A. Karamanov's interest in free atonality as a style of writing, which, on the one hand, is sufficiently reduced (simplified) in a virtuoso-technical sense, on the other hand, it introduces new difficulties in piano writing in the field of texture in all of its three dimensions: vertical, horizontal and deep.

Rather intuitively than consciously, A. Karamanov focuses on the main specific factors that unite «music» and «play» into a single whole that is harmony and rhythm [1, p. 227]. Turning to children's piano music, A. Karamanov saw the main content of the plays of his album in the harmony and rhythm of «music-games». The joint action of harmony as an aesthetic «middle» category, which allows to combine sounds and consonances into clear constructions, and rhythm as «rules» in the algorithm of the children's game, brought to life the variable metric density of the miniatures plays.

At the same time, in our opinion, a «silence factor» deserves special attention, that creates a special «spatiality» of the composer's sound message, able to extract sound images «from silence», from fading natural sounds, backgrounds, inside which programs of alternating miniatures plays born.

«Silence» is not only the opposite of «sounding», but also the dialectical component of the latter, which is referred to in the essay under this title in the book of E. Nazaikinsky [3, p. 204–254]. Music is born from silence and as it absorbs it into itself, because silence is always relative; it is filled with natural sounds, echoes that appeared in the memory of the composer and performer, as well as the listener that is the real sound. Simultaneously, «silence» in any musical context is simulated in texture, which is served by a variety of techniques, among which the already mentioned fermates, as well as pauses, phrasing «loft-pauses», denoting conditionally breathing in melodic intoning, and, if the specifics of the pianoforte in meant, then there is also pedaling in the role of «echo», emerging «in silence»

Rhetorical dictionary of the theory of the Baroque era (17th century) contains the pausation in music in its origins. Noting this fact, E. Nazaikin-



sky gives a number of rhetorical interpretations of the pause, among which are *«aposiopesis* – a general pause designed to portray death and eternity, *«suspirstio* – pauses-sighs used to depict the affects of mourning, *«tmesis* – pausing words, usually associated with a characterization of horror and fear» [3, p. 205]. In instrumental music, this interpretation of the pauses is substantially reduced, up to the usual “respites” in the technical play, although the imagery of the pauses is often present behind the scenes, reminiscent of the intonational-speech basis of the melodic stream.

It is no accident that A. Karamanov, who rightfully can be called a melodist composer, explaining the principles of his thematic work, used the word «melody», in particular, «monomelody», which testifies to his interpretation of music as speech, that is, in the same sense, as in the baroque musical rhetoric. A. Karamanov, especially in the vocabulary of «Biblical Symphonies», is not at all alien to allusion to rhetorical figures, which is discussed in the article of G. Zadneprovskaya, where it is noted that although the composer himself considered «... his musical language to be completely self-sufficient and free from any influences, it traces the presence of rhetorical devices originating from baroque music» [2, p. 252].

This children’s cycle-album was created by the composer on the eve of the “religious” period, when two central themes were finally formed and realized in the series of artistic representations of A. Karamanov: «... about “the heavenly paradise”, in opposition to it – “the forces of darkness”» [same]. Naturally, these antitheses are somehow represented in «The Window to Music», but still devoid of sacred meaning, while the «cosmic» and «Divine» in them are given, as if in the depths, in the lexicon of program images aimed at children’s perception.

This also applies to «silence», which in A. Karamanov’s children’s miniatures lacks baroque negative characteristics, but rather serves as a background source of sound images and scenes created by the composer. A. Karamanov is one of those composers who could «listen to silence» (in this respect, the piano style of S. Rachmaninoff’s preludes with the «correction» for the «childishness» of miniatures and the completely different technique of writing are closest to him).

As for pausing as an element of «sounding silence», in «The Window to Music» its role is represented on a microscale, which completely fol-



lows from the miniature of the plays themselves. In play pieces, the pauses serve, as a rule, two main purposes: 1) a clear delineation of phrases, as if to help the performer, if these phrases are thought as multi-scale by the composer; 2) providing a rhythmic contrast of voices in the general linear polyphonic texture, characteristic for almost all the plays of the cycle. Therefore, in the plays of «The Window to Music» there are no completely «empty» measures (general pauses) that could be filled with echoes of the already sounded music or backgrounds from the real situation of performance. Pauses prevail in the voices when they are turned on or off, as in any polyphonic «texture of votes», for example, in fugue.

A characteristic feature of the use of small pauses in many, in particular, almost in all the play pieces of the cycle-album is their placement in accented beats that creates additional syncopation. Missed at the expense of pauses on metric accents, «stresses» are characteristic, for example, for a two-part polyphony in the play «Getting to Work», where the composer takes a two-part inventory as a model. «Failures» in the metric due to alternating pausing in the voices creates not only a stress effect, but also clearly demonstrate the intermittent nature of the «work process», in which «respite» between its stages is needed.

All of this is concisely shown in the miniature, and therefore the logic of the «work» understood by the children, is also divided into micro sections, which are distributed unevenly over the voices (piano player's hands): if there is pausing in one voice, then it is absent in the other at the moment, that symbolizes the collective nature of the modeled action (everyone gets to work, but each with its own algorithm).

A different role is assigned to pauses in the plain-air and contemplative «Night». Firstly, the pausing in the whole texture is the only one (3 bar.), and secondly, there are «empty» measures in a four-voice exposition (polyphonic chorale), in which the texture is reduced to single-voice replicas of low average voice (bars 9–10 and 14–15). The lower voice is «pushed» down an octave downwards, which expands the space of the texture to the limits («accessible to children»): «the dawn is coming, the sun is rising, it is dawning», «the darkness of the night» is dispelled.

In the last two plays («Boring Lesson» and «Complaint») because of their «intonational monotony» pausing is practically absent: in the first of



them pauses appear only in the cadence, where on the *sub. fa* «polyphony» is removed, from which there is only one sound of *g* left; in «Complaint» with its polyphonic choral (as in «Night») pausation occurs only three times in the middle voices (1, 2, 7 bars.) with a shift in emphasis from a strong beat, and also in the bass (8 bar), where a harmonic “bourdon” is established (textured pedals on the sounds of *gis* and *f*). In all the plays, along with the “signed-up” pauses of this semantics, there are unavoidable «unsigned» pauses intended for shifts in positions a pianist’s hands (so-called «loosenesses», coinciding with the moments of the junction of musical phrases).

Conclusion

Children’s piano music in the author’s style of A. Karamanov occupies a special place and demonstrates, as it were, in the microscale the evolution of his thinking and writing in other genres of creativity. Special attention should be paid to the special children’s and youthful opuses of the composer, which, in their totality, are diverse in terms of genre stylistics, but the piano style of the author, which is unique in the aesthetic-philosophical position.

The practice of concert and pedagogical activity in Ukraine and abroad confirms the relevance of children and youth pianofortement by A. Karamanov, which constitute an important page in the world practice of this most important sphere of musical education and upbringing of the growing generation of professionals and music lovers.

LITERATURE

1. Aliev Yu. B. (1996). *Children’s music* // *Муз. энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 204–208.
2. Заднепровская Г. *Риторические фигуры в музыке XX века (на примере творчества А. Караманова)* / Галина Заднепровская // *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспом., ст., бес., исслед., радиопередачи* / [ред.-сост. С. С. Крылатова]. — М., 2005. — С. 248–254.
3. Nazajkinskij E. V. *Zvukovoj mir muzyki*. Moscow, *Музыка*, 1988, 256 p.
4. Сорокина Е. А. *Мир детства в русской музыке XIX века [Электронный ресурс]* : дис. ... канд. искусствoved. : 17.00.02 / Сорокина Екатерина Александровна. — Тамбов, 2006. — 183 с. — Режим доступа : www.dslib.net/.../mir-detstva-v-russkoj-muzyke-xix-veka.html. — Загл. с экрана.



5. Huizinga J. *Homo ludens. Chelovek igrayushchyi* / Huizinga J. author of a foreword and translator from Dutch D. V. Silvestrov. — SPb : Ivan Limbakh Publishing House, 2011. — 416 p.

6. Cherednichenko T. *Idei of Yu. N. Kholopov k filosofii muzyki* / T. Cherednichenko // LAUDAMUS. K 60-ti letiyu of Yu. N. Kholopov: collection of verses / P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory ; [Editor-in-Chief V. S. Tsenova ; Editors A. V. Vlasov, M. L. Storozhko]. — M., 1992. — P. 40–48.

REFERENCES

1. Aliev Yu. B. (1996). *Children's music* // Muz. entsyklopediya : [v 6 t.] / hl. red. Yu. V. Keldysh. — M., 1974. — T. 2. — Stb. 204–208.

2. Zadniprovs'ka H. *Rytorychni fihury v muzytsi XX stolittya (na prykladni tvorchosti A. Karamanova)* / Halyna Zadniprovs'ka // Alemdar Karamanov. *Muzyka, zhyttya, dolya: sprymaly., St., Bis., Doslidzhennya, Radioperedachi* / [red.-uporyad. S. S. Krylatova]. — M., 2005. — S. 248–254.

3. Nazajkinskij E. V. *Zvukovoj mir muzyki*. Moscow, Muzyka, 1988, 256 p.

4. Sorokina O. A. *Svit dytynstva v rosiys'kiy muzytsi XIX stolittya [Elektronnyy resurs] : dys. ... kand. mystetstvoznave'ts' : 17.00.02 / Sorokina Kateryna Oleksandrivna*. — Tambov, 2006. — 183 s. — Rezhym dostupu : www.dslib.net/.../mir-detstva-v-russkoj-muzyke-xix-veka.html. — Zahl. z ekranu.

5. Huizinga J. *Homo ludens. Chelovek igrayushchyi* / Huizinga J. author of a foreword and translator from Dutch D. V. Silvestrov. — SPb : Ivan Limbakh Publishing House, 2011. — 416 p.

6. Cherednichenko T. *Idei of Yu. N. Kholopov k filosofii muzyki* / T. Cherednichenko // LAUDAMUS. K 60-ti letiyu of Yu. N. Kholopov: collection of verses / P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory ; [Editor-in-Chief V. S. Tsenova ; Editors A. V. Vlasov, M. L. Storozhko]. — M., 1992. — P. 40–48.



УДК 78.082.2 : 780.646.2 : 780.616.433

ORCID 0000-0003-0165-5116

Александр Дубка
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО ОП. 41 П. ХИНДЕМИТА: МОНУМЕНТАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖАНРА

Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано *оп. 41* П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра. Статья посвящена раскрытию особенностей жанра тромбовой сонаты в ее монументально-концертном варианте. Выделены и систематизированы доминантные признаки сонаты концертного типа, отличающейся диалогичностью в построении фактуры, наличием циклической формы, воспроизводящей основные особенности сонатно-симфонической логики. Подобные сонаты относятся к разряду «классических», а в современном претворении являются типичными для неоклассицизма как стиливого течения XX века, представителем которого был П. Хиндемит. В статье предложен исполнительский анализ его Сонаты для тромбона и фортепиано *оп. 41*. Отмечено, что она относится к типу сонат-конcertов, что отражено через «соревновательность» партий, основанных на принципе «диалога-подхвата». При этом партия тромбона периодически насыщается каденционностью, что свойственно жанру концерта, от которого идет и эффектный тематизм с явно ощутимыми театральными влияниями (*Swashbuckler's Song* – «Песня хулигана» – в III ч.).

Ключевые слова: соната, монументально-концертный тип сонаты, тромбовая соната, неоклассицизм П. Хиндемита, исполнительские аспекты тромбовой Сонаты *оп. 41*.

Дубка О. С. Соната для тромбона та фортепіано *оп. 41* П. Хиндемита: монументально-концертна репрезентація жанру. Стаття присвячена розкриттю особливостей жанру тромбової сонати у її монументально-концертному варіанті. Виділені та систематизовані домінантні ознаки сонати кон-



цертного типу, що відрізняється діалогічністю у побудові фактури, наявністю циклічної форми, яка відтворює основні особливості сонатно-симфонічної логіки. Подібні сонати відносяться до розряду «класичних», а у сучасному відтворенні є типовими для неокласицизму як стильової течії ХХ століття, представником якої був П. Хіндеміт. У статті запропоновано виконавський аналіз його Сонати для тромбона та фортепіано *op.* 41. Відзначено, що вона відноситься до типу сонат-концертів, що відображено через «змагальність» партій, заснованих на принципі «діалогу-підхоплення». При цьому партія тромбону періодично насичується каденційністю, що є притаманним жанру концерту, від якого йде і ефектний тематизм з явно відчутними театральними впливами (*Swashbuckler's Song* – «Пісня хулігана» – у III ч.).

Ключові слова: соната, монументально-концертний тип сонати, тромбонна соната, неокласицизм П. Хіндеміта, виконавські аспекти тромбонної Сонати *op.* 41.

Dubka O. The sonata for the trombone and piano opus 41 by Paul Hindemith: a monumental and concert representation of the genre. The present article is devoted to disclosing the features of the trombone sonata genre in its monumental and concert version. The dominant features of the concert type sonata, which differs by its dialogicality in the construction of texture, by the presence of a cyclic form that reproduces the main features of sonata-symphonic logics, have been distinguished and systematized. Such sonatas belong to the category of the “classical”, and in the modern implementation they are typical for neoclassicism as a stylistic trend of the 20th century, represented by P. Hindemith. The article presents the performance analysis of his Sonata for the trombone and piano *op.* 41. It is noted that it refers to the type of sonata-concerts, which is reflected through the “competitiveness” of parts based on the principle of “dialogue-continuation”. At the same time, the trombone part is periodically saturated with cadence, which is characteristic for the genre of the concert, from which a spectacular thematic feature comes along with clearly perceptible theatrical influences (*Swashbuckler's Song* – “a hooligan's song” – in 3 parts).

It is noted that the Sonata, which has long been understood as the type (genre) of a chamber instrumental composition, created, as a rule, for one or several (more often for two) instruments, has undergone a number of metamorphoses in its historical development. As a result, several types of instrumental sonatas, differing both in



structure (sonata-cycles, one-part sonatas-poems) and in the kind of music presented in them, were developed. Under the latter one should understand the correlation between the two kinds of musical thinking – concert-ness and chamber-ness.

In instrumental sonatas, including trombone sonatas, there is always a solo-virtuosic beginning and that is reflected in the very names («sonatas for...» piano, violin, bayan, etc.). However, in its nature, the sonata is a chamber-type composition, where the solo function does not act as a dominant one, but is coordinated on an equal principle with other parts of the sonata ensemble (or with other voices and layers of texture, if it is a sonata for one instrument). As a result of the merger of these two principles, specific “hybrids” are created, the most common of which is a “sonata concert” or “a sonata of a monumental and concert type”.

The sonata for the trombone and piano *op.* 41 by P. Hindemith, created within the fames of a series of instrumental sonatas written by the composer during the 1930s–1950s, represents exactly this type of the genre. Its distinctive features at the functional level (the way of performing, the participants) is the “union” of the melodic instrument, in this case, the trombone, with the harmonic, polyphonic piano, acting not only as a chamber ensemble partner, but also as a mini-orchestra, like in a concert. At the semantic-compositional level, singled out alongside the functional one, presented through the genre style, the genre form, the monumental and concert model is characterized by: a) a cyclical form (from two to four parts) with the obligatory presence of the sonata form in at least one of them, as a rule, in the first part, b) the dramaturgy of the “final goal” (M. Aranovsky), in which each part has its own, strictly delineated, function in an integral form.

The type of the sonata model is also influenced by the style of the instrument, which appears in the “alliance” with the piano. Such an instrument as the trombone, which has a loud and full sound, immediately predetermines the main features of the thematic complex of the sonata composition. All the themes of the melody entrusted to the trombone in the Sonata by P. Hindemith, are performed with the active sound support from the piano and in the dialogue with it. P. Hindemith uses the antiphonal roll-calls of the instrumental parts in all the parts of the Sonata. And although the trombone as a melodic “voice”, directly related to the performer’s breathing, is given the preference, the piano acts as an equal ensemble member, which has a division into relief and background functions (sometimes the latter goes over to the trombone as well according to the laws of the chamber-sonata) within its texture.



It is noted that the Sonata under consideration, created by P. Hindemith in 1941, has long become a textbook one in the extensive literature for the trombone, created by the composers of the 20th – early 21st centuries. This composition contains not only typical “neoclassicist” features, but as well the author’s original finds, indicating about the composer’s desire to “modernize” the genre style, and for this purpose him creating a whole panorama of genre shifts – from the baroque instrumental sonata-fantasy to the romantic sonata of the program type. At the same time, the program nature of this composition appears on a generalized level and is included in the character of the themes and images, each of which has its own unique appearance and can be defined as a “theme-character”.

A particular attention in the present article is given to P. Hindemith’s use of resources of the trombone in its balance with the ensemble partner – the piano. It is noted, in particular, that, without resorting to any unconventional approaches of playing the trombone, but confining himself to the resources of the orchestral instrument, in his sonata-concert interpretation the composer presents a number of additional difficulties, including: a) the abundance of “sweeping” declamatory moves requiring a flexible embouchure and the precise fixation of the slide at certain positions, b) a large expenditure of the breath while performing the unfolded phrases in the cantilena and playful themes, c) the observance of the metro-rhythmic and dynamic balance among the parts, which correlate in a polyphonic way, and here polyphony is understood not only as a type of texture, but also as a polyphonic dialogue in the duet of the performing instruments.

Key words: sonata, a monumental and concert type of the sonata, a trombone sonata, neo-classicism of Paul Hindemith, performance aspects of trombone Sonata opus 41.

Постановка проблеми. В изучении тромбонной сонаты одним из ключевых вопросов является проблема классификации ее видов. Если считать «пиком» репрезентации этого жанра XX век, то здесь на одном из ведущих мест оказывается тромбонная соната монументально-концертного типа, хрестоматийный образец которой представлен в анализируемом сочинении П. Хиндемита. В статье предпринят его исполнительский анализ, выполняемый на основе целевой установки – показать, как ресурсы тромбонно-фортепианного дуэта трактуются через «гибридную» форму сонаты-концерта неоклассицистской стилистики.



Связь с научными и практическими задачами. Статья подготовлена в рамках диссертационного исследования, посвященного выявлению особенностей трактовки сонатного жанра в музыке для тромбона, созданной композиторами XX – начала XXI веков.

Анализ последних исследований и публикаций. В имеющейся литературе о тромбоне, появившейся в последние полтора – два десятилетия (Ф. Крижановский [2], О. Федорков [6], Г. Марценюк [4]), Р. Лаптев [3], У. Кимбал (*Will Kimball*) [15]), сонатному жанру уделено недостаточное внимание. Основные исследовательские интересы сосредоточены на жанрах тромбонного концерта, ансамбля, исполнительских аспектах тромбонного искусства. Вместе с тем, даже в тех работах, где анализируются сонаты для тромбона – Н. Дж. Саддут (*Nathanael James Sudduth*) [17], А. У. Росс (*Alex Walter Ross*) [16], Р. Хейнс (*Rebecca Haines*) [10], Л. Р. Борхес (*Lucas Rego Borges*) [8], Д. М. Хаусбэк (*Jason M. Hausback*) [13], Д. Т. Корд (*John T. Cord*) [9], Д. П. Джойс (*George P. Joyce*) [14]) – не представлена классификационная панорама жанра, а в связи с этим выполняемые анализы имеют узконаправленный характер и касаются лишь проблем исполнительских трактовок с привлечением их образцов.

Цель статьи – выявить особенности трактовки жанра в Сонате для тромбона и фортепиано *op.* 41 П. Хиндемита.

Изложение основного материала исследования. Выделенный в названии данной статьи тип сонаты характеризуется синтезом двух родов музыкального мышления – концертности, свойственной жанру концерта с его «фресковостью» и диалогичностью, и камерности, выступающей в качестве константы жанра сонаты. Подобный тип сонат возник на основе сонатно-симфонического цикла венских классиков, где жанры концерта и сонаты являлись спутниками симфонии.

Отсюда вытекает типовая форма концертных сонат, имеющих, как правило, несколько частей, из которых одна, чаще всего первая, пишется в сонатной форме. Данный вариант сонат для тромбона достаточно широко представлен в литературе для этого инструмента, а поэтому составляет основное «ядро» в рассмотрении исследуемого жанра, репрезентируемого в музыке композиторов XX – начала XXI веков.



Сонаты концертного типа, созданные для тромбона, различаются по критерию исполнительского состава. Здесь выделяются две группы произведений. Первая из них ближе к жанру камерной сонаты, а концертность в ней выступает как дополнительный фактор, акцентирующий виртуозность партии тромбона. Сонаты этого жанрово-стилистического направления пишутся обычно в традиционной форме дуэта «тромбон – фортепиано» и отличаются, как и любые другие камерные ансамбли, паритетностью партий обоих этих инструментов.

Второй тип подобных сонат тяготеет к жанровой форме концерта, что отражается и в их инструментальном составе. Эти составы могут быть разнообразными, но тромбон в них всегда будет выделяться как «солист», обладающий правом виртуозного первенства. Одновременно он выступает и на паритетных началах с другими ансамблистами, что относит концертную сонату к области камерно-инструментальных жанров.

Специфика тромбона, его «образ» и стиль, накладывает свой отпечаток на обе группы концертных сонат для этого инструмента. Если в сонатах для тромбона и фортепиано темброво-динамические качества обоих участников ансамбля оказываются сбалансированными, уравновешенными, то в ансамблево-концертных образцах тромбонных сонат требуется специальный подбор инструментов, участвующих в концертном диалоге с «пышнозвучным» тромбоном, который может легко перекрыть звучание других мелодических инструментов – как духовых, так и струнных.

В этих случаях, наряду со специальным подбором составов камерного оркестра или ансамбля, в сонатах для тромбона практикуется продуманная до деталей артикуляционно-динамическая логика в изложении и развитии материала. Отметим также, что в обоих случаях – и в «концертных», и в «камерных» тромбонных сонатах – ведущей жанрово-стилистической субстанцией выступает фактура, включающая и исполнительскую атрибутику в виде динамики, артикуляции, агогики, комплекса традиционных и нетрадиционных приемов игры (последнее особенно показательно для сонат, созданных в духе авангардной стилистики или неофольклоризма).



Анализируемая далее Соната П. Хиндемита для тромбона и фортепиано *op. 41* совмещает признаки двух указанных типов жанра. Наличие фортепиано в «союзе» с мелодическим духовым инструментом позволяет композитору создать особый тип концертной камерности, при которой духовой инструмент, благодаря своей сольной одногласной природе, выделяется как концертирующий, ведущий, а универсальное по своим возможностям фортепиано играет роль, аналогичную оркестру в собственно концертном жанре. Однако внутри этого сочетания имеется множество нюансов, зависящих, в первую очередь, от стиля композитора, обратившегося к жанру сонаты для тромбона и фортепиано.

Отметим по этому поводу, что из общего числа сонат для тромбона, созданных в XX – начале XXI веков, концертные образцы дуэтов «тромбон – фортепиано» выделяются как количественно преобладающие. Нам известно более пятидесяти подобных сонат, созданных композиторами разных стран и в разные десятилетия указанного периода. Большинство концертно-камерных тромбово-фортепианных дуэтов создано композиторами США (более половины), а остальные образцы – представителями европейских стран (Австрия, Англия, Бельгия, Германия, Словакия, Польша, Франция, Хорватия, Чехия, Украина, Россия), Канады.

Такой значительный интерес со стороны композиторов, среди которых были не только композиторы-тромбонисты, но и академические авторы универсального стиля, обусловлен целым рядом детерминант историко-стилевого порядка. Среди них ведущая – общая тенденция «камернизации» инструментальной музыки, возникшая еще в начале XX века и вызвавшая к жизни целый ряд камерных сочинений для различных инструментов, в которых авторами максимально учитывались особенности тех или иных инструментальных стилей. При сохранении классической модели сонатного цикла, такие произведения, в том числе и тромбово-фортепианные дуэты, стали в этот период знаменательными вехами в совершенствовании камерного инструментализма Новейшего времени, в его тесной связи с концертным принципом мышления.



Одним из эталонных образцов монументальной сонаты концертного типа для тромбона и фортепиано является прочно вошедшая в репертуар исполнителей Соната для тромбона и фортепиано *op.* 41 П. Хиндемита созданная в 1941 году. Это произведение проанализировано в работах зарубежных музыкантов, среди которых Н. Дж. Саддут [17], А. В. Росс [16] и Р. Хейнс [10]. Вместе с тем, в указанных работах не содержится обобщений относительно типа данной Сонаты в плане ее принадлежности к монументально-концертной разновидности.

Сонату для тромбона П. Хиндемит создал как одну из серии подобных сонат, написанных в 1930-е – 1950-е годы и предназначенных для разных инструментов оркестра. По стилистике эти сочинения были ориентированы ретроспективно и отражали неоклассицистскую направленность творчества автора, характерную для его стиля этого периода. Наряду с этим, Соната содержит и элементы стилизации под концертирующий стиль барокко, который для П. Хиндемита был одним из важнейших стилевых импульсов на всем протяжении его творчества, а также черты романтической программной сонаты, обретшей новую жизнь в творчестве композиторов XX века.

На композиционно-драматургическом уровне рассматриваемая Соната характеризуется воспроизведением четырехчастной структурной модели классического типа. Вместе с тем, как отмечает Н. Дж. Саддут, П. Хиндемит «устраняет перерывы между частями» [17], которые становятся разделами единой монолитной композиции программно-поэзного типа. Первый раздел (*Allegro moderato maestoso*) по своей драматургической функции совмещает признаки сонатного *allegro* венских классиков и вступительного *Grave* барочного инструментального концерта. Музыка этой части отличается монументальностью, представленной в дуэте двух инструментов – тромбона и фортепиано – по-разному.

В партии тромбона даны размашистые декламационные ходы, напоминающие ораторскую речь, но организованные структурно-ритмически в виде трех больших фраз, отделяемых паузами. Такая компоновка материала дает возможность, во-первых, показать основные лейтмотивы, из которых вырастает тематизм Сонаты в целом (ин-



тервальные «раскачки», направленные к расширению тесситуры, где важна не сама интервалика, а «центробежный» принцип ее накопления – от кварты, квинты, септимы к ноне в кульминации). Во-вторых, подобная фразировка соответствует возможностям дыхания тромбониста, которому необходимо проинтонировать достаточно развернутые мелодические построения, предварительно набрав достаточное количества воздуха в легкие. Следует отметить также элементы внутреннего контраста, заложенного в тромбовых фразах. Это – последовательный показ декламационности (первая фраза) и кантиленности (вторая и третья фразы). Аналогичные контрасты сохраняются и при вариантных повторах основной темы I ч. Сонаты.

В сопровождающей тромбон фортепианной партии сосредоточена ритмическая токкатность – еще один контрастный жанровый «знак» с характерным пунктирным ритмом в размере 3/2. Достигнув кульминации, оба материала – партии тромбона и партии фортепиано – временно как бы уходят со сцены, а фактура сводится к унисонам в партии фортепиано, причем, нисходящим и без пунктирного ритма. Главная партия как бы уступает место теме побочной, данной в тональности *C* (первая тема звучит в *F*), что подтверждает «классическую» тонико-доминантную диспозицию, положенную в основу данной сонатной форме.

Используемая П. Хиндемитом расширенная тональность, которую он считал продолжением, современным вариантом классической гармонической тональности, сочетается с реализацией и соответствующего ей интервального ряда, строящегося по степени накопления диссонантности [11]. Третий – аккордовый – ряд П. Хиндемита представлен в фортепианной партии Сонаты, где вертикали вырастают на основе близости или отдаленности от первых (консонантных) обертонов гармонического спектра, или, по терминологии автора данной концепции – от «отцов» к «сыновьям» [12]. Эти три ряда – тоновый (мелодический), интервальный и аккордовый – со свойственной П. Хиндемиту педантичностью и представлены в языковой организации Сонаты, во всех ее мелодических темах и фактурно-гармонических комплексах.

Развитие в рамках побочной партии осуществляется на основе ее активной темы, содержащей явные черты жанровой характери-



стичности. Здесь даже прослушиваются элементы, напоминающие старинные трехдольные танцы-марши, что показано через повторяющуюся ритмо-формулу «четыре восьмых – четыре четверти», данную в переключках тромбона и фортепиано. Изложение материала приобретает «дробный» характер, что свидетельствует о включении новой фазы его развития-разработки. В силу вступает и концертная диалогичность, свойственная сонатам данного типа, где инструменты, в данном случае тромбон и фортепиано, выступают в своеобразном «соревновании-соглашении» (Б. Асафьев [1, с. 20]).

В данной Сонате это относится к раскрытию композитором темброво-регистровых и фактурно-функциональных возможностей обоих инструментов. Например, в разделе побочной партии I ч. у фортепиано появляется высокий регистр и звучащая почти как на челесте двухголосная мелодическая конструкция, выступающая на фоне длительной тромбовой педали, что создает эффект «единства различного», типичный для сонатной диалектики. После возвращения исходного варианта темы у тромбона, наступает новая, уже собственно мотивно-разработочная фаза концертирования, связанная с принципом обмена краткими микропопевками между участниками инструментального дуэта. Изложение материала этого раздела, заменяющего разработку, продолжает линию полифактурности, свойственной концертно-симфоническому письму. Вариантное развитие в форме и фактурные сближения тем определяют отсутствие в I ч. Сонаты разработочного раздела как такового, а также отказ от проведения побочной партии в репризе, которая появляется в виде возвращения исходной темы тромбона, и преобразуемой в диалог-имитацию на материале двух фактурных пластов, экспонировавшихся в начале этой части Сонаты по вертикали. Этот фрагмент формы по функции можно определить как коду-переход, как бы прерываемую после ферматы вступлением *attacca* контрастного по всем параметрам *Allegretto grazioso* (II ч. формы).

Эта часть Сонаты представляет собой по форме своеобразный «гибрид» темы с вариациями и рондо. При этом функции инструментов – тромбона и фортепиано – по-особому распределены между этими двумя композиционными структурами: тромбон исполняет исключительно тему рефрена, повторяемую четыре раза с небольшо-



ми вариантными изменениями; у фортепиано же представлена фигурационно-вариационная фактура, вытекающая из темы рефрена, но предваряющая все его появления (принцип «вариации и тема», моделируемый также в Третьем фортепианном концерте Р. Щедрина).

Обращает на себя внимание полифункциональность фактурного изложения в этой скерцозно-игровой по характеру части Сонаты. Сама варьируемая тема, представленная экспозиционно у фортепиано, фактически представляет собой двухголосную инвенцию, где полифонически объединены скерцозная (партия правой руки пианиста) и более напевная, кантиленная по интонациям мелодические линии (партия левой руки).

Со вступлением рефрена у тромбона варьирование в фортепианной партии как бы замирает, приостанавливается с тем, чтобы возобновиться далее на следующем этапе. Во второй вариации «фигурационный» и «кантиленный» пласты фактуры обмениваются местами, а с новым вступлением тромбонового рефрена словно растворяются в стаккатных мотивах на *pp*. Третья вариация своим вступлением накладывается на заключительную педаль рефрена тромбона и продолжает линию нарастания, намеченную еще в «экспозиционной» первой вариации. Это отражено в свободных имитациях мотивов и фраз между партиями рук пианиста, а также в возвращении к «инвенционному» двухголосию, которое со вступлением третьего проведения тромбонового рефрена и вовсе как бы исчезает, переходя в нисходящую одноголосную гамму.

Принцип организации композиционной структуры в этой и других частях-разделах Сонаты П. Хиндемита напоминает технику монтажа и «наплывов», заимствованную из киноискусства, что вносит в трактовку музыкальных форм свежую, необычную для их классического бытования струю. Это наглядно отражено в заключительной фазе варьирования во II ч., где фортепианная «инвенция» постепенно как бы уплывает вверх, достигая четвертой октавы (аналогичный фрагмент был и в разделе побочной партии из I ч., где фортепианное звучание моделировало челюсту). Завершается II ч. Сонаты другим вариантом музыкального наплыва. «Фактурная ячейка» (термин Е. Назайкинского [5, с. 73]) в виде рефрена тромбона, звучащего на фоне



аккордовой «ленты» у фортепиано, внезапно сменяется стилевой аллюзией (термин Ал. Шнитке [7, с. 289]), на музыку позднего Ренессанса: на фоне тромбовой педали у фортепиано звучит фригийский тетрахорд – интонационная лексема той эпохи.

III ч. Сонаты отличается наличием программного подзаголовка – нем. «*Liedes Roufbolds*», англ. «*Swashbuckler's Son*» (обычно переводится как «Песня хулигана»). По функции в форме целого данная часть представляет собой, с одной стороны, интермедию программного характера, дополняющую скерцо-вариации предыдущей части, с другой стороны – своего рода «арку» с первой монументальной частью. В экспозиции этой части, написанной в сонатной форме без разработки (авторская ремарка – *Allegro pesante*, размер – 2/половинная с точкой, дающий возможность моделирования двухдольного помпезного марша). Тема-мелодия, излагаемая тромбонам на фоне массивных аккордов фортепиано, отличается активным, размашистым движением и монолитной структурой, требующей исполнения на одном дыхании. По характеру эта тема близка «маршу» на 3/2 из раздела главной партии I ч. Сонаты. В рамках изложения этой темы П. Хиндемит демонстрирует несколько этапов ее вариантно-вариационного и фактурного преобразования, направленных к достижению первой «местной» кульминации, данной в размере 2/2 в высоких регистрах обоих инструментов на динамике *forte-cu бемоль* первой октавы у тромбона и *соль бемоль* третьей октавы у фортепиано.

После небольшого сольного ригурнеля-связки у тромбона, в котором как бы гасится поступательная энергия помпезного марша, следует вторая тема – залихватская «Песня хулигана» (*Swashbuckler's Song*), изложенная в форме двенадцатитактового блюзового «квадрата» в духе тем-стандартов с соответствующим этому стилю фактурным соотношением гомофонной мелодии и нарочито упрощенной аккордики.

Далее следует фаза вариантного развития этой темы, что в стиле П. Хиндемита-неоклассика заменяет традиционную мотивную разработку. Это – середина трехчастной структуры побочной партии, построенная на переключках кратких фраз тромбона и лапидарно изложенных (сдвоенные октавные унисоны, переходящие затем в гете-



рофонную «ленту») мотивову фортепиано. В результате возникает некое подобие чередования припева и запева в куплетной форме, что подтверждается возвращением исходного материала («Песня хулигана») с характерным восходящим квартовым затактом.

Вместо репризы первой темы («марш» на 3/2) П. Хиндемит использует еще один вариантный повтор второй темы, видоизменяя его структурно в плане сокращения (как повтор последней строки припева в куплетной форме). Иногда форму этой части Сонаты оценивают, как состоящую из трех тем, что американский исследователь А. В. Росс определяет термином «*binary form*», в которой взаимодействуют три тематических импульса, причем, третий выполняет функцию перехода-связки между двумя первыми [16].

Как представляется, эту конструкцию можно трактовать и иначе. В частности, если ориентироваться на песенный куплет как первичную модель формообразования в этой части Сонаты, а также на концертный тип изложения, характерный для «гибридного» жанра сонаты-концерта, то «третью тему» возникающую в связках между двумя основными, можно трактовать как «интермедию-передышку», позволяющую исполнителям увереннее продолжать музыкальное повествование. Разумеется, «песня» послужила здесь для П. Хиндемита лишь основой тематизма и структуры, которые оказываются как бы нарочито упрощенными, что отражено и в сочетании тональных центров. Это – *C* (первая тема) и *F* (вторая тема): промежуточную роль выполняет колорит тональности *Es*, сопоставляемой в экспозиции формы с тональностью первой темы.

IV ч. Сонаты (авторская ремарка *Allegro moderato maestoso*) – свободная реминисценция сонатной формы I ч., где темы показаны в обратном порядке. Эта часть связывается с предыдущей III ч. выдержанным педальным звуком в партии фортепиано (*F* контроктавы), из которого, как из обертонового источника, как бы вырастают звуки мелодической темы (тема побочной партии I ч.), излагаемой сначала у фортепиано на динамике *pp*. Тема постепенно «набирает обороты»: уплотняется фактурно, причем, как по вертикали, так и по горизонтали; возрастает масса голосов, развивается путем мотивного дробления исходная мелодическая фраза, перемещаемая из голоса в голос



имитационно, что сопровождается *crescendo*, достигающим *mf* в момент вступления тромбона.

Тема, излагаемая тромбоном на фоне «мотивов-реплик» у фортепиано, постепенно приобретает характер, обозначенный авторской ремаркой *maestoso*. На первый план здесь выступает фортепианное многозвучие, в котором наблюдается охват диапазона четырех октав и типичная для письма П. Хиндемита гетерофонная «лента», служащая фоном для излагаемой октавами мелодической темы, что создает свободную, диссонантную в своей основе линейную конструкцию, приводящую ко второму проведению темы в партии тромбона – на этот раз в тональности *B*, в отличие от первого проведения, данного в *Es*.

Далее следует новая фаза развития темы главной партии сонатной формы финальной части Сонаты (напомним, что это – реминисценция темы побочной партии из I ч.), где представлен фактически контрапункт двух тем – фортепианной и тромбовой. Фактура изложения расслаивается на относительно самостоятельные пласты, количество которых меняется от трех (основной вариант) до пяти и более. Такое изложение характерно для связующих построений, что подтверждается и возникновением у тромбона характерного пунктирного ритма, взятого из темы главной партии I ч. (первое его появление накладывается на четырехзвучный мотив исходной темы).

Итогом становления и развития целостной формы Сонаты становится развернутое, каденционно-апофеозное по характеру изложения проведение темы главной партии из I ч. В нем возвращаются первоначальная тональность *F* и размер $3/2$, а также фактура с «размашистым» по интервалике солирующим тромбоном и пунктирно-маршевым монументально-триумфальным мощным звучанием фортепиано с далекими регистровыми охватами. Форма сонаты обретает своеобразное обрамление, в котором ее I ч. как в зеркале отражается в финале, что связано с излюбленной П. Хиндемитом конструктивной логикой в организации музыкального материала, распространяемой от микро- до макро-уровня.

Завершая анализ этой монументально-концертной Сонаты, следует выделить особенности партии тромбона, те технические трудности, которые здесь возникают перед исполнителями. П. Хиндемит, хо-



рошо знавший возможности тромбона как оркестрового инструмента, в Сонате не стремился к превышению этих возможностей. Это, однако, не означает использования лишь типового ресурса инструмента, представленного в традиционных для него кантилене и инструментальной декламации. Соната достаточно сложна для исполнения как тромбонистом, так и пианистом, прежде всего, в композиционно-драматургическом плане. Это относится к общей атмосфере концертной «маэстозности», «крупному штриху» в экспонировании и развитии материала.

Темы всех частей в экспозиционных показах, а также в их вариантном развитии строятся у тромбона, во-первых, на широких интервальных ходах, требующих эластичного амбушюра и точной фиксации кулисы на определенных позициях. Во-вторых, во многих случаях наблюдается большой расход дыхания тромбониста, что связано также с монументальным характером тем Сонаты, значительными масштабами фаз развития, часто возникающими длительными нарастаниями и спадами звучности.

Требует внимания и соблюдение метроритмического и динамического баланса между тромбовой и фортепианной партиями, что является в данной Сонате достаточно сложным, поскольку, при всем единстве тематической основы, эти партии почти всегда стремятся к раздельному «полифоническому» (в узком и широком смыслах) звучанию в полном соответствии со спецификой камерно-сонатного жанра. Наблюдается даже доминантно-фортепианный тип сопряжения партий, что в данной Сонате часто отмечается ее исполнителями и составляет трудность в ансамблевой игре. Ведь тромбон, при всей мощи его звучания, по своей мелодической природе менее универсален, чем гармоническое фортепиано, и должен быть равноправным партнером этого многозвучного и многооктавного инструмента-оркестра. Поэтому в данной Сонате тромбонист не должен ограничивать себя в силе звука, соизмеряя ее с массой и динамикой фортепианной фактуры.

Выводы. Таким образом, данная Соната совмещает в себе признаки, с одной стороны, концертного жанра, с другой стороны, не выходит по стилистике за пределы своей камерно-инструментальной основы. Замысел этого произведения отличается явной концертностью, чему



способствует его скрытая программа (каждая часть несет в себе яркие жанровые моменты), а также сам стиль тромбона – инструмента, ассоциируемого с «фресковостью» и монументальностью звучания.

Акцентируя внимание на мелодических темах тромбона, П. Хиндемит, исходя из принципа сонаты-концерта, демонстрирует его диалог с фортепиано, в результате чего оба инструмента выступают на паритетных правах. Соответственно этому подобран и «набор» исполнительских средств, которые у тромбона направлены на показ кантилены и инструментальной декламационности, жанровой характеристичности, а у фортепиано – на выявление через фактуру инструмента полифонического многоголосия квази-оркестрового типа.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в данной статье темы видятся в углубленном раскрытии исполнительских ресурсов не только данной Сонаты, но и других тромбовых сонат монументально-концертного типа (включая и их исполнительские интерпретации), что поможет в результате создать фрагмент целостной картины под названием «соната для тромбона в музыке XX – начала XXI веков».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 280 с.
2. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Крижанівський Федір Петрович. — Одеса, 2006. — 19 с.
3. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств : 17.00.02 / Лаптев Роман Геннадьевич. — СПб, 2005. — 20 с.
4. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбового виконавства (кінець XIX–XX століття). Історичні та методичні аспекти [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Марценюк Герольд Петрович. — К., 2011. — 20 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. Федорков О. В. Український ансамбль тромбонів у контексті сві-



тового музичного мистецтва [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Федорков Олег Вікторович. — Х., 2008. — 18 с.

7. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки [Текст] / Докл. на VII Междунар. конгрессе в Москве // Музыкальная культура народов СССР: традиции и современность. — М., 1973. — С. 289–291.

8. Borges, L. R. *Carlos Guastavino's sonata paratrombón o trompa y piano: analysis of argentinians on gand formal western music tradition applied to trombone repertoire* [Электронный ресурс] / Borges Lucas Rego. — Режим доступа : https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

9. Cord, J. T. *Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone : a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance* [Электронный ресурс] / Cord John T. — Режим доступа : https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

10. Haines, R. *Tenor Trombone Recital* [Электронный ресурс] / Haines Rebecca. — Режим доступа : http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

11. Hindemith, P. *The Craft of Musical Composition* [Текст] / Paul Hindemith. — Vol. 1, *Theoretical Part*. Translated by Arthur Mendel. — New York : Associated Music, 1945. — 225 p.

12. Hindemith, P. *The Craft of Musical Composition* [Текст] / Paul Hindemith. — Vol. 2, *Exercises in Two Part Writing*. Translated by Otto Ortmann. — New York : Associated Music, 1941. — 180 p.

13. Hausback, J. M. *Dario Castello's music for sackbut : the sonate concertate in stil moderno (1629)* [Электронный ресурс] / Hausback Jason M. — Режим доступа : https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

14. Joyce, G. P. *A graduate trombone recital: selected solo trombone works of contemporary American composers* [Электронный ресурс] / Joyce George P. — Режим доступа : <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd> (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.



15. Kimball, W. *Trombone history time line* [Электронный ресурс] / Kimball Will. — Режим доступа : <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/> (дата обращения : 12.05.2017). — Загл. с экрана.

16. Ross, A. W. *Paul Hindemith's «Sonata» for Trombone: A Performance Analysis* [Электронный ресурс] / Ross Walter Alex. — Режим доступа : https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=grad-school_disstheses (дата обращения : 20.10.2017). — Загл. с экрана.

17. Sudduth, N. J. *The Twentieth-Century Trombone Sonata* [Электронный ресурс] / Sudduth Nathanael James. — Режим доступа : http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения : 10.09.2017). — Загл. с экрана.

REFERENCES

1. Asafyev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom [The Book about Stravinsky]*. Leningrad : Muzyka, Leningr. otd-nie. (In Russian).

2. Kryzhanivskyi, F. P. (2006). *Ukrayinskyi kontsert dlya trombona v aspekti stanovlennya ta rozvytku zhanru [The Ukrainian Concerto for a Trombone in Aspect of Formation and Development of a Genre]*. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa. (In Ukrainian).

3. Laptev, R. G. (2005). *Iskusstvo orkestrovo-ansamblevoj igry na trombone [Art of an Orchestral and Ensemble Playing a Trombone]*. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg. (In Russian).

4. Martsenyuk, H. P. (2011). *Etapy stanovlennya ta problem rozvytku ukraïns'koho trombonovoho vykonavstva (kinets XIX–XX stolittya). Istorychni ta metodychni aspekty [Stages of Formation and Problem of Development of the Ukrainian Trombone Performance (the End of XIX–XX Century). Historical and methodological aspects]*. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. (In Ukrainian).

5. Nazaykynskiy, E. V. (1982). *Logika muzyikalnoy kompozitsii [Logic of music composition]*. Moscow : Muzyka. (In Russian).

6. Fedorkov, O. V. (2008). *Ukrayinskyi ansambl tromboniv u konteksti svitovoho muzychnoho mystetstva [The Ukrainian Ensemble of Trombones in the Context of World Musical Art]*. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv. (In Ukrainian).

7. Shnitke, A. (1973). *Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki [The polystylistic tendencies of modern music]*. Dokl. na VII Mezhdunar. kongres-



se v Moskve // *Muzyikalnaya kultura narodov the USSR : traditsii i sovremennost.* (P. 289–291). — М. (In Russian).

8. Borges, L. R. (n. d.). *Carlos Guastavino's sonata paratrombón o trompa y piano: analysis of argentinés on gand formal western music tradition applied to trombone repertoire.* Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. (In English).

9. Cord, J. T. (n. d.). *Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone: a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance.* Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. (In English).

10. Haines, R. (n. d.). *Tenor Trombone Recital.* Retrieved from http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses. (In English).

11. Hindemith, P. (1945). *The Craft of Musical Composition.* — Vol. 1, *Theoretical Part.* Translated by Arthur Mendel. — New York : Associated Music.

12. Hindemith, P. (1941). *The Craft of Musical Composition.* — Vol. 2, *Exercises in Two Part Writing.* Translated by Otto Ortmann. — New York : Associated Music.

13. Hausback, J. M. (n. d.). *Dario Castello's music for sackbut: the sonate concertate in stil moderno (1629).* Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. (In English).

14. Joyce, G. P. A. (n. d.). *A graduate trombone recital : selected solo trombone works of contemporary American composers.* Retrieved from <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd>. (In English).

15. Kimball, W. (n. d.). *Trombone History Timeline.* Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>. (In English).

16. Ross, W. A. (n. d.). *Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone : A Performance Analysis.* Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool_disstheses. (In English).

17. Sudduth, N. J. (n. d.). *The Twentieth-Century Trombone Sonata.* Retrieved from http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (In English).



УДК 78.071.1 (092)

ORCID 0000-0002-6114-9680

*Юлія Каплієнко-Ілюк**Чернівецький національний університет
імені Ю. Федьковича*

СТИЛЬОВІ РИСИ ТВОРЧОСТІ ЙОСИПА ЕЛЬГІСЕРА: ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА ЖАНРОВИЙ АСПЕКТИ

Каплієнко-Ілюк Ю. В. Сильові риси творчості Йосипа Ельгісера: образно-тематичний та жанровий аспекти. У статті виявляються жанрово-стильові особливості творчості одного з буковинських композиторів сучасності – Йосипа Ельгісера. Застосовано методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило визначити особливості творів різножанрової палітри в контексті дослідження музики композитора. Творчість Йосипа Ельгісера вражає великою кількістю опусів. Більша частина його спадщини – це фортепіанна музика, у різних жанрах якої розкрилися особливості його творчого стилю. Майже усі твори композитора – програмна музика, яка відображає події його життя, враження від побаченого та спілкування з людьми. Особливою темою його творчості стала трагічна доля єврейського народу в роки Другої світової війни.

Ключові слова: професійна музика Буковини, програмні твори, жанр, стиль композиторів Буковини, творчість Й. Ельгісера.

Каплиенко-Илюк Ю. В. Силевые черты творчества Иосифа Эльгисера: образно-тематический и жанровый аспекты. В статье выявляются жанрово-стилевые особенности творчества одного из буковинских композиторов современности – Иосифа Эльгисера. Применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило определить особенности произведений многожанровой палитры в контексте исследования музыки композитора. Творчество Иосифа Эльгисера поражает обилием опусов. Большая часть его наследия – это фортепианная музыка, в разных жанрах которой раскрылись особенности его творческого стиля. Почти все произведения композитора – программная музыка, отража-



ющая события его жизни, впечатления от увиденного и общения с людьми. Особенной темой его творчества стала трагическая судьба еврейского народа в годы Второй мировой войны.

Ключевые слова: профессиональная музыка Буковины, программные произведения, жанр, стиль композиторов Буковины, творчество И. Эльгисера.

Kapliyenko-Iliuk Yu. Stylistic features of Joseph Elgiser's work: figurative, thematic and genre aspects. Individual personalities of different regions of Ukraine, who made an important contribution to the development of the national musical culture, gain considerable importance in the contemporary cultural space and in the process of its study. Among such representatives of modern composer circle a significant place belongs to one of the professional composers of Bukovina – Joseph Elgiser (1929–2014). The objective of the study is to identify the stylistic peculiarities of the composer's works, to characterize the figurative, thematic and genre basis of his works. In the process of research there were applied the methods of historical-cultural, theoretical and genre-style analysis, which made it possible to determine the peculiarities of the works of the multi-genre palette in the context of the study of the composer's music.

The creative work of Joseph Elgiser impresses with a large number of opuses. The results of the research confirm the opinion that his thinking as a composer is characterized by some peculiar abundance of stylistic features, which combine the traditions of classical music, romantic direction, musical impressionism, modern professional musical language, folk song and instrumental culture. Typical features of his work, especially the figurative sphere, richness of genre and style, have found the most vivid embodiment in his works for the piano – the main part of J. Elgiser's work.

Almost all the works of the composer are program music, which reflect the events of his life, impressions from what he saw and communication with people. A special theme of his work was the tragic fate of the Jewish people during the Second World War. The program titles of some individual works, cycles, and their separate parts are associated with J. Elgiser's impressions of attending art exhibitions and museums dedicated to great composers. These works become peculiar musical portraits, sometimes transformed into works-stylizations, works-dedications. Portrait theme finds its continuation in the plays related to the names of prominent composers and performers of the past. J. Elgiser tries to depict the char-



acteristic features of the musicians' work and their style. Samples of J. Elgiser's works are to some extent reminiscent of some stylistic features of F. Couperin, R. Schumann, C. Debussy, M. Mussorgsky, P. Tchaikovsky, J. C. Bach.

The theme related to psychological states in music becomes original in the works of J. Elgiser. Thus, he created the piano cycle «Psychological States», consisting of 6 parts, in the title of which there reveals a certain emotional peculiarity of the work, and, accordingly, the state that can cause such kind of music. The pedagogical talent and the ability to combine the profession of a doctor and a musician enabled J. Elgiser to deeply understand the psychology of creativity, musical perception and to find appropriate means for embodiment of different emotions and psychological states in his own music. On the example of this work there revealed some features of musical style of the composer. The key of his works is often not felt immediately, it seems to be formed gradually, and sometimes only at the end; often at the beginning of the construction the composer uses unstable harmony, and in the middle of the forms – chains of continuously variable consonant, chords of different structures, melodic and harmonious modulations.

J. Elgiser's music is rich in vivid character, and in the centre of his work there is a theme that reveals a modern to him man with his emotions, experiences, a complex world of feelings, thoughts about the present and past social life. He deeply felt all the contradictions of his era, painfully endured the sufferings of his native people, tried to brighten up their existence, and to reveal through his music the mental torment, joy, hope, impressions and mood. Such a close connection with reality, constant reflection of the world, events with direct participation of the composer, endowed his creative works with features of modern realism. Compared with other composers of Bukovyna, J. Elgiser considerably enriched the circle of images, ideas and mood that can be represented by music. Therefore, rich content of his work contributed to the frequent change in musical themes, requiring continuous updating of musical images in a musical work. For embodiment of his own ideas, J. Elgiser selects an instrumental miniature – a favourite of the romantics, as the smallest genre unit in music, which, however, is able to reveal the integrity of the spiritual world of man, his psychological life. Frequent change of vividness in the works of the composer led to unification of his miniatures in cycles, in particular, a suite.

Despite predominance of solo genres of piano music in the works of J. Elgiser, much of his heritage is devoted to ensemble, chamber-instrumental and concert performing. Among the large forms of J. Elgiser's works, especially peculiar is the



piano genre of instrumental concert, where he adheres to aesthetic foundations of the classical, before all, Russian type of concerts. The composer also created his original genre kind of piano concert – for the piano with a brass band.

J. Elgiser contributed to the sphere of chamber and instrumental ensemble, focusing on Western European samples, which combine the classical and romantic features inherent in the chamber art of most composers of the nineteenth century, including R. Schumann, F. Chopin, J. Brahms, E. Grieg, C. Franck, G. Faure, P. Tchaikovsky, O. Borodin, S. Taneyev, O. Glazunov. Special imitation in the chamber art of J. Elgiser, as in other genres, is associated with the name of C. Debussy.

The vocal and choral heritage of the composer consists of the works of chamber and vocal genres, including duets accompanied by the piano, several works for the soloist with a choir and the piano, a number of cover versions of Bukovynian folk songs for voice with the piano, several works for the chorus with the piano and *a cappella*.

So, taking traditional genres and forms of classical music for the basis, J. Elgiser becomes a continuer of academic trends and styles. Despite the originality of the plan and the contrast of ideas, the composer solves the problem of form-writing simply, since he predominates in his small forms, which are combined in cycles. The miniature character of his musical paintings is associated with the presence of a large number of images, rapidly changing stories, creating the impression of «kaleidoscopicity» characteristic of his music as a whole.

Key words: professional music of Bukovyna, program works, genre, style of the composers of Bukovina, creative works of J. Elgiser.

Постановка проблеми. Особливе значення в процесі розвитку композиторської школи Буковини ХХ – початку ХХІ століття набуває творчість Йосипа Ельгісера (1929–2014) – людини великого таланту та надзвичайної долі. Піаніст, композитор, лікар-хірург, педагог, музикознавець, дослідник, громадський діяч, меценат Йосип Мойсейович Ельгісер прожив яскраве і водночас трагічне життя. Йому довелось пережити нелегке дитинство, бути в'язнем фашистського концтабору і, завдяки музиці та художньому таланту, вижити в ці страшні роки війни. Його музика достатньо різноманітна, багатожанрова, поєднує контрастну тематику, образність. У цілому, творчість Й. Ельгісера програмна, її особлива ознака – автобіографічність. До-



слідження діяльності митців, яскравих персоналій минулого та сьогодення – важливе завдання сучасного музикознавства. Тому, будь-які розвідки у даному напрямку стануть актуальними в наш час.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Композиторська діяльність представників Буковини недостатньо досліджена. У сучасному науковому просторі є декілька публікацій, присвячених історичному минулому мистецтва Буковини, серед яких дві праці історично-публіцистичного характеру К. Демочко [3; 4]. Більш детальним та інформативним джерелом про історію музичної культури й освіти Буковини залишається колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [8]. Однак, у цих розвідках стиль композиторів Буковини не досліджується. Творчість Й. Ельгісера не аналізується у мистецтвознавчій літературі. Про його життя, виконавську та громадську діяльність існує багато публікацій у періодичній пресі та довідкових виданнях. У 2007 році вийшла в світ книга А. Ісака «Лицар музики» [5], де увага приділяється біографії Й. Ельгісера, проте публіцистичний характер видання не дає змогу вважати її ґрунтовним дослідженням творчості композитора. Цього ж року була захищена дипломна робота І. Кобяцької, в якій аналізуються фортепіанні цикли Й. Ельгісера [6].

Мета дослідження – виявлення жанрово-стильових особливостей творчості одного з буковинських композиторів сучасності – Йосипа Ельгісера.

Виклад основного матеріалу. Творчість композитора Й. Ельгісера знаходилась у невід’ємному зв’язку з мистецтвом виконавства. Вражає широкий репертуар його виступів, що дозволив йому провести майже 30 циклів історичних концертів. Й. Ельгісер, у свою чергу, напам’ятав заграви творів композиторів, які належали різним епохам, країнам, напрямкам і стилям, виконував майже всю фортепіанну музику українських композиторів, зокрема твори Д. Бортнянського, М. Лисенка, В. Косенка, Я. Степового, Б. Лятошинського, І. Шамо, М. Колеси, М. Скорика, Л. Ревуцького та інших. За такий вагомий внесок у сферу виконавства та популяризацію творчості світових та українських композиторів Й. Ельгісер був нагороджений Золотою медаллю ЮНЕСКО та званням «Золоте ім’я світової культури» (єдиний



музикант в Україні). Як зазначає музикознавець Р. Гнедаш, манера гри Й. Ельгісера «відзначається віртуозністю, глибоким проникненням у художні образи творів, в епоху, стиль композитора» [2, с. 5]. Своєю грою він справляв неабияке враження на аудиторію, адже відчувалося, що «піаніст любить своїх слухачів, як художник любить прекрасне і благородне, яке тут же переносить на полотно» [5, с. 60].

Й. Ельгісер у житті поєднав дві професії – лікаря та музиканта. Спочатку він навчався на хірурга у Чернівецькому медичному інституті, а потім, працюючи в одній з лікарень області, здобував музичну освіту в Чернівецькому музичному училищі, а згодом заочно в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (з 1960 р.) по класу фортепіано у професора К. М. Михайлова та професора Л. А. Вайнтрауба. Навички фортепіанної гри, що прищеплювалися Й. Ельгісеру у роки навчання, були розвинені у тісному зв'язку з традиціями фортепіанного виконавства Ф. Ліста, адже його перший педагог шліфував майстерність у славетного Теодора Лешитицького, котрий, у свою чергу, був учнем великого угорського композитора [5, с. 15]. Ще зі студентських років буковинський піаніст дивував надзвичайною музичною пам'яттю, ідеальною читкою з листа творів різної складності.

Й. Ельгісер почав писати музику ще на 2–3 курсах медичного інституту. Перші твори – ліричні пісні, зокрема «Чернівецький вальс» на слова студентів-медиків М. Ткача та А. Добровича, «Черемош», «Чернівчаночка» та «Буковинські наспіви» для фортепіано, – були написані до навчання у консерваторії. У цілому, він залишив після себе величезну спадщину музичних творів (більше 500 творів), виданих та залишених у рукописах: симфонія, концерт для фортепіано з симфонічним оркестром, два концерти для фортепіано з духовим оркестром, концерт для балалайки з оркестром народних інструментів, камерні інструментальні твори, зокрема соната для флейти з фортепіано, ансамблі, фортепіанні опуси. Більшість його творів видані у збірках: «Ностальгія», «Тридцять жіночих портретів», «Лялькова сюїта», «Я буковинець», «Єврейська фортепіанна музика: обробки єврейських народних пісень» та ін. Збірка «Я буковинець» видана у 9 випусках, що вміщують більшість творів автора у різних жанрах. Крім того, вийшли друком збірки й альбоми, в яких Й. Ельгісер дру-



кував твори, написані ще до вступу в Національну спілку композиторів України (2002 р.): «Буковина в піснях», «Буковинський розмай», «Буковинські самоцвіти», «На оновленій землі», «Грай трембіто», «Від Дністра до Черемошу», «Буковинська естрада».

Композиторське мислення Йосипа Ельгісера відзначається особливим багатством стильових рис, де поєднуються традиції класичної музики, романтичного напрямку, музичного імпресіонізму, сучасної професійної музичної мови, народної пісенної та інструментальної культури. Типові риси його творчості, особливо образної сфери, жанрового багатства і стилю знайшли найбільш яскраве втілення в його творах для фортепіано – основній частині творчості Й. Ельгісера. «Рояль, як говорив сам композитор, – мій вірний побратим, він має душу і завжди вірно відповідає на мої наміри і відвертість» [5, с. 52].

Переважна більшість творчого спадку композитора представлена яскраво програмними творами. У фортепіанній музиці буковинського композитора виявляється ціле розмаїття образів, сюжетів, картин природи. Тільки в західноєвропейській музиці такого роду багатогранність характерна для К. Дебюссі, у якого знаходимо багатство образів природи, жанрових сцен, музичних портретів, історичних сюжетів, легендарних мотивів тощо [10, с. 311]. Проте творам Й. Ельгісера, як зазначає А. Ісак, «притаманні конкретний зміст, ритмічна пульсація, оригінальна настроєва тональність, власний стиль» [5, с. 93]. Тому програмність Й. Ельгісера особлива, вона – автобіографічна, адже в музичних творах відобразилися різні сторони його життя, історичні події, зустрічі, свідком яких він був.

Й. Ельгісер прагнув до конкретного музичного зображення явищ навколишнього світу. Його лікарський фах, якому він присвятив значну частину свого життя, не міг не проявитись у композиторській творчості. Так, Й. Ельгісером був створений своєрідний та оригінальний за задумом цикл «Лікарські рослини», написаний у кінці 90-х років. П'ять частин циклу мають назви рослин: «Арніка», «Календула», «Наперстянка», «Звіробій», «Полин». Для втілення свого задуму композитор обрав для назв п'єс циклу рослини різної терапевтичної дії, корисні та лікувальні властивості яких оригінально відображені музичними засобами.



Особливо важливою та надзвичайно болісною темою творчості композитора була трагічна доля єврейського народу в роки Другої світової війни, адже йому самому довелося пережити тортури німецького гетто. Невільницькі пісні, почуті тоді в полоні, вже майже через п'ятдесят років Й. Ельгісер покладе в основу збірки «Єврейська фортепіанна музика: обробки єврейських народних пісень».

Актуальною для Й. Ельгісера була тема подорожі, адже він любив відвідувати різні, навіть екзотичні країни. Твори, що написані під враженням подорожей, складають найбільш чисельну групу, зокрема це такі цикли як «Альбом туриста», «Альбом літа 1999», «Альбом весни і літа 2002», «Швейцарський щоденник», «Альбом туриста. Миті», «Мальта».

Опираючись на традиційні жанри і форми, композиторські техніки, джерелом виразності для нього була мелодія, яка підкоряє усі інші елементи музичної мови, зокрема, гармонію, фактуру, тональний план. Як відзначає І. Кобяцька «мелодичну горизонталь композитор розглядає у традиційному розумінні, як сферу вираження визначальних рис художнього образу, втілених у тематизмі» [6, с. 63]. Тому значення програми твору, його художній задум – першооснова композиторського мислення Й. Ельгісера.

Програмні назви деяких окремих творів, циклів, окремих їх частин пов'язані у Й. Ельгісера з враженнями від спілкування з людьми, відвідування художніх виставок, музеїв, присвячених великим композиторам. Ці твори по-суті стають своєрідними музичними портретами, іноді перетворюються в твори-стилізації, твори-посвяти. Серед інструментальних творів, пов'язаних з такою тематикою відзначимо: «В майстерні художника», «Граємо разом», «Картинки з виставки», «Метафізичні ескізи», «Після відвідин виставки художника Ковалюка».

Портретна тематика в творах знаходить продовження в п'єсах, пов'язаних з іменами видатних композиторів та виконавців минулого. В них Ельгісер намагається відобразити характерні риси творчості музикантів, їх стиль. Яскраві приклади таких портретних зарисовок – фортепіанні опуси «Наслідкування Чайковського», «Відгомін після звучання скрипкової сонати С. Франка» з циклу «На дозвіллі», п'єси з двочастинного циклу «Пам'яті С. Ріхтера», «В стилі Шопена»,



«В стилі Штрауса» (до 175-річчя з дня народження), «Мить з Моцартом», «Мить зі Штраусом», «Мить з Брамсом».

Зразки творчості Й. Ельгісера певною мірою нагадують окремі стилістичні риси Ф. Куперена, Р. Шумана, К. Дебюссі, М. Мусоргського, П. Чайковського, Й. С. Баха. Так, у Й. Ельгісера знаходимо цикл «24 п'єси в усіх тональностях», ідея написання якого була нав'язана, звичайно, традиціями Бароко, зокрема творчістю Й. С. Баха.

«Добре темперований клавір» вплинув майже на всіх композиторів наступних епох: багато з них створювали цикли з 24 прелюдій і фуг, розташовуючи їх за певним тональним принципом. Серед композиторів, які наслідувати такі традиції, згадаємо Д. Шостаковича, Р. Щедріна, В. Задерацького, С. Слонімського. Починаючи від Ф. Шопена, прелюдія змогла отримати самостійне значення, відділившись від циклу з фугою, і створити окремий цикл з 24 прелюдій. Особливий вплив на творчість композиторів мали 24 прелюдії К. Дебюссі, якими захоплювався і Й. Ельгісер. Окрім того, можна пригадати й 24 прелюдії О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Кабалевського та 24 етюдів Ш. В. Алькана у 12 мажорних і 12 мінорних тональностях. Ельгісер назвав свій цикл не «24 прелюдії» чи «24 етюдів», а «24 п'єси», адже, з одного боку, намагався продовжити традиції відомих циклів, а з іншого – створити свою власну концепцію побудови та жанрової належності. Оригінальним став принцип розташування тонального плану п'єс, де частини написані в тональностях по діатоніці вгору та по пентатоніці вниз, чергуючи мажор з паралельним мінором. Загальна драматургія циклу – чергування контрастних музичних міні-картин різних жанрів та стилів. Композитор до усіх частин додає невеликі, як і п'єси циклу, дворядкові вірші, в кожен з яких закладена назва твору.

Цикл побудовано на зіставленні принципів, які стали наслідком широких художніх узагальнень та творчої концепції Й. Ельгісера зі своєю програмною багатоплановістю, жанрово-побутовою сферою, чергуванням різних технік композиторського письма. Певний інтерес викликають застосовані в циклі жанри та форми поліфонічної музики. Цікавою в плані засвоєння композитором поліфонічних форм, стає триголосо «Фуга» (№ 16) з циклу «24 п'єси ...», яка постає перед нами у вигляді 19-тактової мініатюри.



Оригінальною в творчості Й. Ельгісера стає тематика, пов'язана з відображенням психологічних станів в музиці, які широко представлені відповідною термінологією. Композитор використав декілька італійських термінів, які доповнюють характеристику музичного образу певними емоціями та станами. Так, він створив фортепіанний цикл «Психологічні стани», утворений з 6 частин, у назві яких розкрито окреме емоційне навантаження твору, а відповідно й стан, що може викликати такого роду музика. Й. Ельгісер був прекрасним педагогом з музичної психології, писав підручник для студентів музичного училища, викладав цю дисципліну. Педагогічний талант та вміння поєднувати професії лікаря та музиканта дозволили йому глибоко розібратись у психології творчості, музичному сприйнятті та знайти відповідні засоби для втілення у власній музиці різних емоцій та психологічних станів.

П'єси наділені відповідним характером в залежності від назв – *Dramatico* (драматично), *Flebile* (жалібно, сумно), *Risoluto* (рішуче), *Non commodo* (не зручно, не легко), *Agitato* (схвильовано, збуджено), *Maestoso* (велично, урочисто). Усі п'єси циклу не зв'язані між собою, але можна простежити деяку драматургію розвитку частин, що пов'язано зі зміною переживань, їх формуванням та, крізь сумніви й хвилювання, внутрішню боротьбу, досягненням мети, або як у Л. Бетховена, – перемоги.

На прикладі «Психологічних станів» можна виявити деякі риси музичного стилю композитора. У творах Й. Ельгісера нерідко тональність відчувається не одразу, вона ніби формується поступово, а іноді тільки в кінці; часто на початку побудов композитор використовує нестійкі гармонії, а в середині форм – ланцюги безперервно змінних співзвуч, акордів різної структури, мелодико-гармонічних модуляцій. Так, паралелізми секстакордів пронизують № 3 циклу – «*Risoluto*», де, поряд з секвенційним розвитком цілих акордових комплексів створюється відчуття поступового накопичення рішучої енергії. Й. Ельгісер нерідко користується засобами однойменного мажоро-мінору, застосовуючи мінливе зіставлення однойменних тонік. У цілому, цикл достатньо оптимістичного, піднесеного характеру та нагадує калейдоскоп яскравих мініатюрних зарисовок, що характерно для творчого стилю композитора.



Оригінальні 16 п'єс циклу **«Настрої, враження, згадки»**, що сприймаються як продовження роботи композитора в цьому тематичному напрямку. Чотири початкові «Музичні моменти» жанрово пов'язують мініатюри Ельгісера з фортепіанними творами Ф. Шуберта, які позбавлені бравурної віртуозності та належать камерному направленню.

Отже, музика Й. Ельгісера багата образною характерністю, а в центрі його творчості – тема, яка розкриває образ сучасної йому людини з його емоціями, переживаннями, складним світом почуттів, думками про теперішнє і минуле суспільне життя. Він глибоко відчував усі протиріччя своєї епохи, болісно переносив страждання рідного народу, намагався прикрасити їх буття, а крізь музику розкрити душевні муки, радості, надії, враження та настрої. Він писав про те, що його хвилює, що торкається його серця. Такий тісний зв'язок з дійсністю, постійний живий інтерес до навколишнього світу, подій з безпосередньою участю композитора надали його творчості рис сучасного реалізму. Порівняно з іншими композиторами Буковини, Й. Ельгісер значно збагатив коло образів, ідей, настроїв, які можна зобразити музикою. Тому багатий зміст його музики сприяв частій зміні музичних тем, вимагав постійного оновлення музичних образів, адже сутність і зміст життя митця – прагнення розкрити навколишнє та особисте в своїй творчості.

Для втілення власних ідей Й. Ельгісер обирає улюблену романтиками інструментальну мініатюру, як найменшу жанрову одиницю в музиці, проте здатну розкривати цілісність душевного світу людини, її психологічне життя. «Художній зміст мініатюри, – як відзначає Н. Рябуха, – спрямований на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій, що надає можливості авторові розкрити емоційну сферу психіки людини в усій різноманітності її прояву [11, с. 7].

Часта зміна образності в творах композитора привела до об'єднання його мініатюр у цикли, зокрема сюїти. До згаданих вище сюїт додамо такі зразки, як «Сюїта в стилі хоку», «Метафізичні ескізи», «Карпатська сюїта», «Єврейська сюїта», «Альбом літа 1997 р.», «Альбом літа 2000 р.», «Альбом весни і літа 2002 р.», «Альбом літа 2003 р.», де переважають зразки узагальнено-програмного та вільного жанрового типів. Така форма характерна й для Р. Шумана,



у фортепіанній творчості якого цикл – «послідовність окремих невеликих п'єс, поєднаних загальною ідеєю, що вільно, згідно задуму композитора, слідує одна за іншою» [1, с. 123].

Серед творів крупної форми у Й. Ельгісера знаходимо 5 сонат і 3 концерти. Його сонати відповідають за формою класичним тричастинним циклам, та все ж таки, спираються й на традиції української композиторської школи, зокрема на творчість М. Лисенка. Соната ля мінор Й. Ельгісера певною мірою вибивається з контексту стильових ознак творчості композитора. Лише окремі уривки твору можуть претендувати на авторську оригінальність, проте основний матеріал сонати виявляє інше бачення митця, котрий зберігаючи характерної класичної стрункості форм окремих частин та цілого циклу, скористався інтимним, ліричним стилем німецьких романтиків.

Незважаючи на перевагу сольних жанрів фортепіанної музики в творчості Й. Ельгісера, значна частина його спадщини присвячена ансамблевому, камерно-інструментальному та концертному виконавству. Ще з дитячих років улюбленою формою музикування Й. Ельгісера була гра у чотири руки. Він зі своєю старшою сестрою Кларою ще у підлітковому віці, в довоєнні роки, програв усі симфонії Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Тому композитор не міг обійти увагою жанр фортепіанного ансамблю. Йому він присвятив «Буковинську сюїту» (1999 р.), Інтермеццо (1999 р.), Рондо (2003 р.), Тарантелу (2003 р.) і «Героїчну увертюру» (2004 р.).

Серед більш крупних форм виділяється у Й. Ельгісера фортепіанний жанр інструментального концерту, який представлений 7 концертами: три з них – для фортепіано (1 – для фортепіано з симфонічним оркестром, 2 – для фортепіано з духовим оркестром). В жанрі концерту композитор притримується естетичних основ класичного, перед усе, російського типу концертів, де послідовно розкривається художня ідея: драматична ідейність та дієва активність першої частини кризь ліричні роздуми та пейзажну образність другої до урочистого, народного святкування у фіналі. Серед особливостей фортепіанного концерту Ельгісера можна назвати його активну багатотемність, зв'язок окремих тематичних утворень з народними пісенно-танцювальними традиціями, використання у всіх частинах форми сонатного *allegro*.



Два інші концерти Й. Ельгісера – унікальні, оскільки написані для фортепіано в супроводі духового оркестру. По-суті, композитор створив свій оригінальний жанровий різновид фортепіанного концерту, якого не було і немає ні в західноєвропейській музиці, ні в українській. Специфіка духового оркестру ставить свої вимоги перед партією фортепіано, звучання якого може загубитись в масивах оркестрової фактури. Тому ризик композитора, який узявся реалізувати свій задум, був досить великим. Проте, авторське виконання першого концерту для фортепіано з духовим оркестром спростувало цю думку.

Й. Ельгісер здійснив внесок і в галузь камерно-інструментального ансамблю. Опановуючи камерно-інструментальні жанри, композитор орієнтувався й на західноєвропейські зразки, в яких поєднуються класичні і романтичні риси, притаманні камерній творчості більшості композиторів XIX століття, зокрема Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Е. Гріга, С. Франка, Г. Форе, П. Чайковського, О. Бородіна, С. Танєєва, О. Глазунова. Особливе наслідування в камерній творчості Ельгісера, як і в інших жанрах, пов'язане з ім'ям К. Дебюссі, у якого відбулось оновлення камерного жанру в конструктивному плані та в трактовці інструментів. Як зазначає Ю. Крейн, «вплив камерних творів Дебюссі і Равеля ... , не зважаючи на їх відносну малочисельність, поступово стає інтернаціональним. Значна частина камерної музики, що виникла у XX столітті, спадково пов'язана з ними» [7, с. 6]. Й. Ельгісер, як і К. Дебюссі, залучає в професійний ансамбль нові інструменти, які раніше не фігурували в камерній музиці. У творчості буковинського композитора, поряд з використанням традиційних інструментів – скрипки, фортепіано, віолончелі – утворились ансамблі з участю арфи, цимбал, домри, балалайки, кларнета, фагота. Не поривав Й. Ельгісер і з національними традиціями, з характерною програмністю камерної музики. Знаходимо у нього й такий її різновид, як жанрова програмність, що проявилась у використанні таких назв, як «Експромт», «Варіації», «Інтермеццо», «Капріс», «Ремінісценція», «Сюїта».

Одна з найбільш розвинених галузей творчості композиторів буковинського краю – вокальні та хорові жанри. Й. Ельгісера також цікавила ця сфера, адже з дитинства він був закоханий в народну піс-



ню завдяки своїм батькам, співав у шкільному хорі, а в молоді роки керував хоровими колективами, виконуючи обробки народних пісень. Більша частина вокально-хорової спадщини Й. Ельгісера – це твори камерно-вокальних жанрів, серед яких трапляються дуети в супроводі фортепіано, кілька творів для соліста з хором і фортепіано, ряд обробок буковинських народних пісень для голосу з фортепіано, декілька творів для хору з фортепіано та *a cappella*.

Жанр обробок народних пісень у творчості Й. Ельгісера представлений обробками буковинських народних пісень «Що ми будем обідати?», «Чому, коню, воду не п'єш?», «В брата хата на помості». Застосований Й. Ельгісером принцип обробок народних пісень ґрунтується на досягненнях М. Лисенка в галузі фольклористики, який поряд з хоровими обробками залучав до цього жанру солістів з фортепіано.

Серед творів вокальної музики у Й. Ельгісера є пісні до театральних вистав Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської: «Скарга ловця» (до вистави Сильвестра Яричевського «Лови на ловців») та «Полум'яна любов» – пісня ліричного характеру, яка була створена Ельгісером до вистави Івана Тогобочного «Жидівка-вихрестка».

Висновки. Спираючись на традиційні жанри і форми класичної музики, Й. Ельгісер стає продовжувачем академічних напрямків і стилів. Незважаючи на оригінальність задуму, контрастність ідей, композитор вирішує питання формотворення просто, адже переважають у нього малі форми, які поєднуються в цикли. Мініатюрність його музичних картин пов'язана з наявністю великої кількості образів, сюжетів, що швидко змінюються, створюючи враження «калейдоскопичності», характерної для його музики у цілому. Такий принцип композиторського мислення – характерна риса творчості С. Прокоф'єва – одного з улюблених композиторів Й. Ельгісера.

Підсумовуючи результати дослідження про цього великого музиканта, педагога, відзначимо його неймовірну працьовитість, яка, поряд з талантом, проклала шлях простій людині у світ високого мистецтва. Залишаючи нам у спадок величезну кількість своїх творів, дослідницьких матеріалів, Й. Ельгісер став одним найвизначніших постатей Буковини і світу.



ЛІТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. Роберт Шуман. — 2-е перераб. изд. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. — 208 с.
2. Гнедаш Р. До читачів. Ісак А. Лицар музики: Штрихи до портрета заслуженого діяча мистецтв України, володаря Золотої медалі ЮНЕСКО та звання «Золоте ім'я світової культури» Йосипа Мойсейовича Ельгісера. — Чернівці : Зелена Буковина, 2007. — С. 5–6.
3. Демочко К. Мистецька Буковина: нариси з минулого. — Чернівці : Книги XXI, 2008. — 336 с.
4. Демочко К. Музична Буковина: сторінки історії. — Київ : Музична Україна, 1990. — 136 с.
5. Ісак А. Лицар музики: Штрихи до портрета заслуженого діяча мистецтв України, володаря Золотої медалі ЮНЕСКО та звання «Золоте ім'я світової культури» Йосипа Мойсейовича Ельгісера. — Чернівці : Зелена Буковина, 2007. — 134 с.
6. Кобяцкая И. Фортепианный цикл в творчестве Иосифа Ельгисера : дипломная работа. — Одесса, 2007. — 143 с.
7. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. — Москва : Музыка, 1966. — 112 с.
8. Кушніренко А. М., Залуцький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. — 376 с.
9. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд». Ф. Лист. Избранные статьи / предисловие и общая ред. Я. Мильштейна. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. — С. 270–349.
10. Музыкальная литература зарубежных стран : в 6 т. / под ред. Б. Левика. 3-е изд. — Москва : Музыка, 1975. — Т. 5. — 392 с.
11. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть) : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.01 / Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2004. — 20 с.

REFERENCES

1. Vladykina-Bachinskaya, N. (1959). Robert Shuman [Robert Schumann]. Moscow : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 208.



2. Ghnjedash, R. (2007). *Do chytachiv [To readers]. Isak, A. Knight of music: Strokes to the portrait of the Honored Artist of Ukraine, the holder of the UNESCO Gold Medal and the title «The Golden Name of World Culture» by Joseph Moiseevich Elhiser. Chernivtsi : Zelena Bukovyna, 5–6.*
3. Demochko, K. (2008). *Mystecjka Bukovyna: narysy z mynulogho [Artistic Bukovina: essays from the past]. Chernivtsi : Knyghy XXI, 336.*
4. Demochko, K. (1990). *Muzychna Bukovyna: storinky istoriji [Musical Bukovina: History pages]. Kyiv : Muzychna Ukrajina, 136.*
5. Isak, A. (2007). *Lycar muzyky: Shtrykhy do portreta zasluženogho dijacha mystectv Ukrajiny, volodarja Zolotoji medalii JuNESKO ta zvannja «Zolote im'ja svitovoji kultury» Josypa Mojsejovycha Eljghisera [Knight of music: Strokes to the portrait of the Honored Artist of Ukraine, the holder of the UNESCO Gold Medal and the title «The Golden Name of World Culture» by Joseph Moisejowitch Elgiser]. Chernivtsi : Zelena Bukovyna, 134.*
6. Kobjatskaya, I. (2007). *Fortepiannyi tsikl v tvorčestve Iosifa Yelgiser : diplomnaya rabota [Piano cycle in the works of Joseph Elgiser : graduate work]. Odessa, 143.*
7. Kreyn, Yu. (1966). *Kamerno-instrumentalnye ansambli Debyussi i Ravelja [Chamber and instrumental ensembles of Debussy and Ravel]. Moscow : Muzyka, 112.*
8. Kushnirenko, A., Zalucjkyj, O., Vyshpyns'ka, Ja. (2011). *Istorija muzyčnoji kultury j osvity Bukovyny [History of musical culture and education of Bukovina]. Chernivtsi : Cherniveckyj nac. un-t, 376.*
9. List, F. (1959). *Berlioz i ego simfoniya «Garold». F. List. Izbrannye stati [Selected articles]. Moscow : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 270–349.*
10. Levik, B. ed. (1975). *Muzykalnaya literatura zarubezhnykh stran [Musical literature of foreign countries]. Moscow : Muzyka, 392.*
11. Rjabukha, N. O. (2004). *Miniatjura jak fenomen muzyčnoji kultury (na materialy fortepiannykh tvoriv ukrajins'kykh kompozytoriv kincja XIX–XX stolitj) [Miniature as a phenomenon of musical culture (on the material of piano works of Ukrainian composers of the end of XIX–XX centuries)]. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 20.*



УДК 784.3 : 78.01 (477) «18»

ORCID 0000 0003 1155 8758

Лю Нін

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

РЕФЛЕКСІЙНА СКЛАДОВА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ М. ЛИСЕНКА

Лю Нін. Рефлексійна складова камерно-вокального стилю М. Лисенка. Статтю присвячено узагальненню стилістичних ознак і чинників рефлексивного стилю М. Лисенка, втілених у камерно-вокальному жанрі, як складової національно-пісенної культури України на етапі її професіоналізації. Жанрово-психологічні образи «Кобзаря» Т. Шевченка склали підґрунтя для музичної інтерпретації картин буття України крізь призму поетичної думки її автора. Рефлексійні ознаки вокального твору мають інтонаційно-драматургічну природу: це медитативні інтонація, монологічність, кобзарська стилістика (думний лад, наратив). Позамузичні чинники обумовлені впливами на музичну рефлексію поетичного мислення Т. Шевченка, української мови та пісні.

Ключові слова: камерно-вокальний стиль, рефлексія, образ Поета, думна інтонація, шевченківський архетип, семантичний комплекс.

Лю Нін. Рефлексивний компонент камерно-вокального стилю Н. Лысенко. Стаття посвящена обобщению стилистических признаков и факторов рефлексивного стиля Н. Лысенко, воплощенного в камерно-вокальном жанре, как составной национально-песенной культуры Украины на этапе ее профессионализации. Жанрово-психологические образы «Кобзаря» Т. Шевченко составили почву для музыкальной интерпретации картин из жизни Украины сквозь призму поэтической мысли автора. Рефлексивные признаки вокального произведения имеют интонационно-драматургическую природу: это медитативные интонация, монологичность, кобзарская стилистика (думный лад, нарратив). Внемузыкальные факторы обусловлены влиянием на музыкальную рефлексію поэтического мышления Т. Шевченко, украинского языка и песни.



Ключевые слова: камерно-вокальный жанр, украинский песенный стиль, рефлексия, образ Поэта, думная интонация, шевченковский архетип, семантический комплекс.

Liu Ning. The reflexive component of the chamber-vocal style of N. Lysenko.

Background. The reflexive images in Ukrainian vocal music are typical for the mental “gene-code” of the national culture, starting from the genesis – folklore origins in the “duma” epos of the kobza players, and later in the poetry of Taras Shevchenko. Reflection as a method of musical generalization was formed in the chamber-vocal genre as a component of the national-song culture of Ukraine at the stage of its professionalization (the turn of the 90s of the 19th century). Studying and recreating the stylistic features of N. Lysenko’s reflexive lyrics in creative practice is an actual task for singers from China. The genre and psychological images of the “Kobzar” formed the basis for the musical interpretation of the pictures from life in Ukraine through the prism of the author’s poetic thought. The reflexive signs of the vocal composition have an intonation-dramatic nature: they are meditative intonation, monologue, Kobzar style (duma fret, narrative). External musical factors are caused by the influence of the poetic thinking of T. Shevchenko, the Ukrainian language and the song on the musical reflection.

The super aim of the process of the entry of Ukrainian art into European and world space is the justification of the mental “core” of reflection as a part of the vocal creativity of domestic composers through the systematization of the established intonation-semantic complexes that were laid at the stage of historical and cultural genesis in the 19th century.

Methodology. The method of the analysis of reflection as a type of musical semantics (from meditative intonation to mono-dramaturgy) is proposed in the monograph by L. Shapovalova. However, the Ukrainian national-style intonation is modelled in it only on the example of the choral works by Y. Alzhnev and is not through. The very rich layer of vocal reflexive lyrics was left behind a “frame.” Nowadays, this slayer falls into the repertoire of concert vocalists from China, who are studying Slavic song culture, contributing to the reappraisal of the perception of Lysenko’s heritage by contemporary singers.

Objectives. The object of research is reflection in vocal art; **its subject** – the embodiment of reflective images in the works of M. Lysenko on the example of “The Music to the «Kobzar»”.



Results. The choice of the timbre of male and female voices illustrates the musical vision of the Shevchenko heroes: soprano (the songs of a young girl in captivity, playful “Made the Path”); the fate of the poet (“The Days Are Gone”, “The Fate”), reflections on the native land, the beauty of nature, the broad steppe, rivers and ridges (“Above the Dnieper Saga”, “The Wide Dnieper Roars and Groves”). By a large scale, all samples of the Lysenko interpretation of the “Kobzar” can be divided into two groups: male and female (since this is an important criterion for the repertoire for vocalists).

Men’s archetypes (the Cossack, the young farm worker) are combined due to the image of the Poet (which is equal to the Author, the subject of reflection); the women’s – they witness the tragedy of an enslaved, unlucky soul who suffers without love and seeking advice from God. Together, male and female images depict the Ukrainian picture of the world of the “Kobzar”. The mental “core” of the Ukrainian people as a manifestation of self-identification is made up of religious motives associated with the Christian faith. Typical are the motives of a prayer, repentance, gravity for renewal, enlightenment of the soul. The attention of the composer to the universality of the creative method of Shevchenko led to a reflection of the wide-range picture of the existence of Ukrainian society in the richness of the figurative genre spectrum – from folk every day and humorous scenes (“The Garden of the Cherry by the House”) to the image of the Poet (I) and contemplative lyrics reflecting the attitude of the hero to nature, love, people and God. In general, the genre’s peculiarity and multidimensionality of vocal works by V. Lysenko forms the “intonation vocabulary” of the Ukrainian musical language (according to O. Kozarenko),

Conclusion. On the example of the vocal miniature “Why It’s Hard for Me” by M. Lysenko on verses by T. Shevchenko, the foreign singer must recreate the “inner form” of musical and poetic reflection, evident through the melo-declamation. Performances of song and speech nature are closely intertwined, forming intonation semantics of the author’s reflection. Its sing is poetic factors (confession, statements from the first person), established meditative intonations: seconds, thirds, jumping on the fifths and sevenths and the elegiac complex (intones of sadness, mourning, minor fret). However, the musical reflection of the composer was influenced by the Ukrainian folk song (melodic, дума mode, sub-voice texture) and the knowledge of European professional education developed by him in Leipzig.



The role of poetry reflections of T. Shevchenko, and, accordingly, the specifics of musical embodiment of M. Lysenko were revealed on the example of the expanded compositions of the vocal composition by M. Lysenko “The Nights Are Passing, Passing by”. The researchers have identified this content as a civic lyric, but we insist on defining this composition as an example of a spiritual reflection. This conclusion allows us to attribute the works by the outstanding composer not only to the Biedermeier of the 19th century (amateur, salon art). The semantic complex of the work reveals the essence of the melos, in order to create the image of the Poet – one of the cross-cutting Shevchenko archetypes. In this sense, the composer’s creativity represents the highest level of Divine Services.

Key words: chamber vocal genre, Ukrainian song style, reflection, Poet’s image, *duma* intonation, Shevchenko’s archetype, semantic complex.

Постановка проблеми. Рефлексійні образи в українській вокальній музиці є типовими для ментального «генокоду» пісенної культури, починаючи від генези – фольклорних витоків в думному епосі кобзарів, і пізніше – завдячуючи поезії Тараса Шевченка, чий голос громадянина та філософа з пронизливою ліричною інтонацією лунав на теренах царськоросійської державності. У порівнянні з західноєвропейською традицією формування Lied (з її документалізацією романтичних почуттів «людини душевної», де панував наратив, сюжетність, пісенність базувалась на ґрунті класичної гармонії, яка впливала на мелодику та синтаксис), перші лисенківські зразки вокального жанру відразу опинились у царині «філософії серця». Закоханість в український пісенний мелос та кобзарський спів, з одного боку, а іншого – «розумовий» стиль мислення митця призвів до формування *мелодичного речитативу*, нетипового для австро-німецької пісні. Цікаво простежити шлях формування рефлексійної лірики, обумовленої інтонаційно-національними чинниками музичної мови М. Лисенка. Межа між пісенною мелодекламацією та речитативним стилем авторського роздуму стає досить умовною. Твори зі збірки «Музика до Кобзаря» для чоловічих голосів складають основу репертуару вокалістів-іноземців, потребуючи засвоєння національно-означених принципів української вокально-композиторської школи. Моло-



дим співакам слід звернути увагу на рефлексійну складову вокальної музики фундатора української композиторської школи в контексті її актуалізації у творчій практиці ХХІ столітті, коли відбуваються суттєві зміни в комунікативно-стильових засадах виконавства.

Об'єкт дослідження – рефлексія у вокальному мистецтві; його **предмет** – втілення рефлексійних образів у творах для баритона з «Музики до “Кобзаря”» М. Лисенка.

Мета статті – узагальнити стилістичні ознаки рефлексійного стилю М. Лисенка, втілених у камерно-вокальному жанрі, одного з чинників ментального «генокоду» культури України на етапі її професіоналізації.

Аналіз останніх публікацій за темою. У вітчизняній музикології було розроблено типологію музичних образів, створених як відповідь музикантів на класичні поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка (Т. Булат, Ю. Малишев), втім рефлексія як тип музичної семантики й спосіб мислення в них відсутня. З новітніх досліджень слід вказати на дисертацію Н. Завісько, в якій розкрито роль філософії серця як «кордоцентричного підґрунтя» української вокальної традиції. Остання склалася як інтонаційне втілення кордоцентричної концепції буття: «... серце виступає найважливішим “координатором” людини з Богом і природою, а його найдосконалішим “інструментом” виступає спів, втілюючи ще ранньохристиянську естетичну позицію щодо *musica humana*» [1, с. 9]. Втім у цих дослідженнях не помічалася «рефлексія» як категорія музичного змісту, споріднена з концептами «свідомість», «самоаналіз», «образ автора», «образ Поета», без яких розуміння «філософії серця» залишається неповним.

Методику аналізу рефлексії як типу музичної семантики (від медитативної інтонації до монодраматургії) запропоновано в монографії Л. Шаповалової [2]. Однак українська національно-стильова інтонація змодельована в ній лише на прикладі хорової творчості Ю. Алжнева і не є наскрізною. Багатющий пласт вокальної рефлексійної лірики залишився за «кадром». У наш час саме цей пласт потрапляє до репертуару концертуючих вокалістів з Китаю, які студіють слов'янську пісенну культуру, сприяючи переоцінці сприйняття спадщини М. Лисенка сучасними співаками.



Основний виклад матеріалу. М. Лисенко, звертаючись до «Кобзаря», обирає різні за жанровою тематикою образи, котрі утворюють цілісну «картину світу» тогочасного українського суспільства. За великим рахунком можна всі зразки лисенківської інтерпретації «Кобзаря» поділити на дві групи: чоловічу і жіночу (оскільки це важливий критерій поділу репертуару для вокалістів). Вибір тембру чоловічих і жіночих голосів унаочнює музичне бачення шевченківських героїв: сопрано (пісні молодій дівчині у неволі, жартівлива «Протоптала стежечку»); баритон – авторські роздуми («Минають дні», «Доля») та поетичні рефлексії про рідну землю, красу природи, широкого степу, річок та круч («Над Дніпровую сагою», «Рече та стогне Дніпр широкий»).

Чоловічі архетипи (козак, молодий наймит) поєднуються завдяки образу Поета (який дорівнює Автору, суб'єкту рефлексії); жіночі – засвідчують трагедію поневоленої, нещасливої душі, яка страждає без любові й шукає поради у Бога. Разом чоловічі й жіночі образи увиразнюють українську картину світу «Кобзаря» (як цілісний показ світовідчуття людини в тогочасному суспільстві). Ментальне «ядро» українства як прояв самоідентифікації складають релігійні мотиви, пов'язані з християнською вірою: спілкування шевченківських героїв відбувається, як правило, на тлі молитовного звернення до Неба (похідні метафори – «доля»). Типовими є мотиви покаяння після страждань, тяжіння до оновлення й просвітлення душі, що приносить Богоспілкування.

Увага композитора до універсальності творчого методу поезії Т. Шевченка уможливила втілення широкоформатної картини буття українського суспільства у багатстві образно-жанрового спектра – від народно-побутових та жартівливих сцен («Садок вишневий коло хати») до образу Поета (Я) і споглядальної лірики, що віддзеркалює ставлення героя до природи, любові, людей і Бога. В цілому жанрова своєрідність і багатовимірність вокальних творів М. Лисенка накопичує «інтонаційний словник» української музичної мови (за О. Козаренком), завдяки чому митець постає як наслідувач Кобзаря, а його музика уособлює ментальність української душі (національної культурної самосвідомості). Втім, нас цікавлять прояви *рефлексії як способу авторського висловлювання*.



Якими ж є стилістичні прикмети рефлексивного стилю М. Лисенка? Ключове місце посідають зразки стилізації кобзарської творчості – думи (або думки), від яких починається українська картина світу: це такі зразки, як «Ой чого ти почорніло, зеленее поле», «Над Дніпровую сагою» та інші. Думна інтонація додає до роздумів Поета «фокус» об'єктивності, потрактовуючи рефлексію не одноосібно (Я-свідомість), а в більш в духовному вимірі – як загальнолюдська єдність, Божий глас. Окреслимо найбільш типові інтонаційні комплекси як втілення архетипів поезії Т. Шевченка.

«Чого мені тяжко» – зразок поетичної рефлексії, що підкреслює жанрове уточнення М. Лисенка «думка». Тональність e-moll (для сопрано і тенора досить низька, незручна) разом із темпом *Grave* – чинники суто елегійної семантики: тут нема чим хизуватися – високою нотою чи технічним пасажем. Короткий вступ (2+2) звучить як інструментальна прелюдія (кобзарська співогра): арпеджіо з вільним імпровізаційним пасажем на тонічному септакорді та ферматою на альтерованій субдомінанті (з високим IV щаблем – елемент думного ладу). Мелодика думки базується на заданій у вступі гармонічній схемі: оспівування тонічної терції із стрибком на чисту квітну, а потім на малу септиму вгору (як імітація жалоби, стогону на слова: «тяжко, «нудно»). Віршовані рядки дорівнюють музичній фразі за принципом «підсумовування»: 1+1+3+3. Мовленнева асиметрія періоду при медитативному викладі в експозиції не ушкоджує виразність мелодичної лінії, побудованої на оспівуванні тризвуку V-го щаблю, секвенційованні тріольної поспівки, плавному низхідному русі із зупинкою на функції домінанти (VII або V – кадансова зона).

Другий період думки присвячений викладу контрастного за характером розспіву широкого дихання, більш світлого (G-dur), жвавого (ритмічна пульсація: тріоль замість однієї чверті). Відразу змінюється комунікативний синтаксис, стає більш повторюваним: 2+2+(1)+2+2. Хоча і тут теж спостерігаємо втручання мовленневої риторики, що «розбиває» європейську квадратність будови, надаючи більш вільної форми висловлювання.

Отже, концентрована за емоційним наповненням вокальна мініатюра (проста безрепризна форма АВ) являє собою показовий при-



клад впливу рефлексійної семантики на пісенну будову. Кульмінація припадає на прикінцеву фразу другого розділу: тож «драматургічний профіль» твору має форму хвилі, що здійснюється до вищої вершини. Це справляє драматичне враження на слухачів, оскільки емоційно музика зупиняється на трагічній точці на слова: «*закрий серце очі, закрий*» (тобто «вмирай»!). Таке психологічне навантаження кожного тону надає забарвлення музичної драми, оскільки розкриває душевний конфлікт, що розгортався із внутрішнього монологу.

Вагому роль відіграє ладогармонічний розвиток другого розділу, насичений альтераціями, відхиленням (у тт. 19–20 – еліпсис). Така стилістика відповідає уявленням про романтичне світосприйняття і наближена до європейського «інтонаційного словника». Серед мовленнєвих ознак рефлексійного вислову – фермата наприкінці серединних фраз (в моментах глибинного розкриття поетичної думки), запозичені з думної стилістики; акцентування слабкої долі (тт. 17–18) для підкреслення вагомості певного слова.

Для порівняння пропонуємо аналіз жіночого архетипу, який проілюструємо на прикладі пісні «**Нащо мені чорні брови**». Порівняння дозволить вирізнити відмінності з чоловічими проявами рефлексійної поведінки. Пісня написана у складній тричастинній формі (А В А₁). В основу покладено пісенну тему з типовими ладогармонічними зворотами – двічі гармонічного мінору. Експозиція – проста двочастинна побудова. Ключові слова «*літа молодії*» підкреслено мажорною тональністю, а коли літа «минають» – відбувається модуляція у тональність мінорної домінанти. Така деталь вказує на посилений психологізм музики, авторське відчуття найтонших нюансів поетичного тексту.

Середня частина твору (В), хоча й починається в світлій аурі тональності G-dur, присвячена образу жалоби («*нема кому розпитати, чого плачуть очі*»). Вокальна партія за контрастом спрощено-танцювальна: ритмічні формули однотипні, ладогармонії, підтримуючи мелодію, складають квадратний синтаксис. У репризі повертається основна тема-мелодія (скорочена до одного періоду). І лише повторювання ключових слів («*плач же, серце*») у новому тематичному продовженні з інтонацією зменшеної кварта (типовий знак плачу!) підсилюють драматичний образ жіночої долі. Чітка тричастинна структура



і пісенно-жанровий тематизм аж ніяк не відповідають визначенню рефлексії. Пісенна «жіночність» залишається у царині душевної лірики, поза поетичною рефлексією.

«Минають дні» – це достеменний шедевр художнього перекладу поезії великого Кобзаря на музичну мову. Все вказує на обдарованого поціновувача української пісенної інтонації, яка, будучи закладеною в основу музично-драматургічного розвитку, здатна слугувати симфонічному розгортанню образу. Образ Поета – улюблений поетичний архетип, носія авторського вислову – втілюється через домінування мелодії, підтриманої фактурно-гармонічним комплексом. Окреслимо стилістику твору через порівняння європейського та національного сегментів музичної мови:

- опора мелодії на висхідну кварту з подальшим оспівуванням тоніки і плавним рухом до субдомінантового щаблю надають плагальної м'якості, визначаючи «інтонаційний генотип» М. Лисенка як пісенного майстра, який здатен досягнути обрії національної мови, опізнаної слухачем;
- плагальні та терцієво-медіантові звороти (t – III або t – VI мінорна), ладова зміна мажору-мінору на основі зіставлення однойменних і однотерцієвих тональностей (h-moll – H-dur; dis-moll – Fis-dur) – ознаки приналежності до романтичної гармонії XIX століття;
- семантика тональності h-moll – трагічний колір історії, так само як і самовідчуття поневоленої душі Поета;
- серед європейських ознак мелодії – бурхливий підйом звуками тризвуку, побудова з повтором секундової інтонами вісімками, що у швидкому темпі нагадують схвильовану мову (див. фортепіанний вступ – «мотив сльози», т. 2–3);
- збільшена секунда надає «жалощів», які полюбляють співці-кобзарі (т. 10, під час модуляції у тональність мінорного VI щабля – g-moll);
- кадансовий зворот містить ритмічне дроблення, що імітує інструментальну гру кобзаря.

З точки зору музичної драматургії відзначимо спрямованість основної теми-образу від зачину («*минають дні*») до динамічного



розвитку через показ спротиву людської Я-свідомості (голос Поета) проти несвободи влаштування світу, де Поет є заручником.

У складній тричастинній композиції діє закон наскрізного розгортання кількох парних тематичних будов (AB – CD – EF – Coda), Оформлення кожної музичної теми відповідає періоду єдиної будови; фрази обумовлені поетичними рядками. На кожному з етапів розвитку (i : m : t) відбувається преображення висхідної інтонації. Середній розділ присвячений зверненню героя до долі (Бога), тому й забарвлений незвичною тональністю – dis-moll, звучить піднесено, з надією, яка швидко плине (одне речення). Герой у відчаї (h-moll) продовжує внутрішній монолог (Богоспівкування): *«Не дай спати, серцем замирати і гнилою колодою по світу валятись»*, який втілює важливий чинник рефлексійної поведінки героя – мотив відповідальної позиції Поета, мотив служіння людям і Богові.

Перша кульмінації припадає на репризу складної тричастинної форми (H-dur): герой у прагненні до самоусвідомлення демонструє мужність і духовну зрілість (*«а дай жити, жити серцем, і людей любити»*). Ця максима озвучена низхідною мелосною темою (амбітус великої сексти з лейтмотивом висхідної кварта, але вже на домінанті), і надає не лише лірико-драматичного напруження, а й наділяє невіддільною внутрішньою силою, що сприймається як християнська звитяга. Вимога до Бога поєднана з чуттям неспроможності бути відповідним високій місії людини, що спричиняє тугу героя. Показ грішного буття та тяжіння душі до неба призводить до генеральної кульмінації – момент преображення (на тематизмі коди). Визначені ознаки інтонаційної драматургії розвиваються за принципом хвилі, де кожна наступна є вищою за попередню, і таким чином утворюють шлях сходження. Цей «драматургічний профіль» складає специфіку рефлексійної монодрами (термін Л. Шаповалової [2]).

Висновки. Жанрово-психологічні образи «Кобзаря» Т. Шевченка склали підґрунтя для музичної інтерпретації картин буття селянської України крізь призму поетичної думки її автора. Рефлексійні ознаки мають інтонаційно-драматургічну природу: це медитативні інтонація, монологічність, кобзарська стилістика (думний лад, наратив). Поза-



музичні чинники обумовлені впливами на музичну рефлексію поетичного мислення Т. Шевченка, української мови та пісні.

На прикладі вокальної мініатюри М. Лисенка на вірші Т. Шевченка «*Чого мені тяжко*» співак-іноземець має відтворити «внутрішню форму» поетичної рефлексії, увиразнену через мелодекламацію. Поспівки пісенного та мовленнєвого характеру тісно перетинаються, складаючи інтонаційну семантику авторської рефлексії. Її ознакою слугують поетичні чинники (сповідь, висловлювання від першої особи «Я»), усталені медитативні інтонації: секундові, терцієві, стрибки на квінту та септиму; елегійний комплекс (інтонема суму, жалоби, думний лад). Утім на музичну рефлексію композитора впливали українська народна пісенність (мелодика, думний лад, підголоскова фактура) та здобуті ним у Лейпцигу знання з європейської музичної освіти: тональне мислення, гармонізація народних пісень за законами класичної функціональної системи (іноді одноманітної, невідповідної українському мелосу), квадратність синтаксису, що час від часу порушається згідно з українськими мовними закономірностями.

На прикладі розгорнутої композиції «*Минають, минають ночі*» М. Лисенка розкрито роль духовної рефлексії, яка складає зміст поезій Т. Шевченка і, відповідно, утворює специфіку музичного втілення авторської концепції. Семантичний комплекс твору видатного митця розкриває сутність мелосу, який «балансує» від пісенної до думної інтонації задля створення образу Поета – одного з наскрізних шевченківських архетипів. Дослідники-попередники визначили цей зміст як громадянську лірику, втім ми наполягаємо на органічному зв'язку синтетичного музично-поетичного твору як зразка духовної рефлексії. Цей висновок дозволяє розглядати творчість видатного композитора не лише у контексті бідермасра XIX століття (аматорського, салонного мистецтва доби становлення національної культури), а й віднести до витворів духовної рефлексії у вокальній музиці. В цьому розумінні творчість М. Лисенка унаочнює найвищий ступінь Богослужіння.

Шевченківський архетип і символізм поетичної мови підготували подальший розвиток музичної рефлексії у творчості композиторів XX століття, зокрема, Б. Лятошинського і В. Косенка – носіїв найкращих традицій вокальної культури романтичного XIX століття.



Надметою аналізу процесу входження українського мистецтва в європейський і світовий простір є обґрунтування ментального «ядра» рефлексії як складової вокальної творчості вітчизняних композиторів через систематизацію усталених інтонаційно-семантичних комплексів, які було закладено на етапі історико-культурної генези ще у ХІХ столітті.

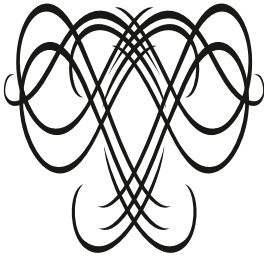
Перспектива подальших досліджень теми. Семантичний комплекс вокальної рефлексії в музиці М. Лисенка є проявом національно-означеної форми інтонаційної самоідентифікації. Поширення лисенківської вокально-мовної стилістики, навіяної шевченковим словом, на творчість нових поколінь музикантів актуалізує подальший розгляд вокальних творів П. Алчевського, В. Косенка, С. Людкевича, в яких було продовжено рефлексійну лінію камерно-вокального мистецтва України першої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Завісько Н. З. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2013. — 17 с.
2. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

REFERENCES

1. Zavis'ko N. Z. *Proyavi kordotsentrizmu v ukrayinskly muzichniy kulturi : avtoref. kand. mistetstvoznnavstva. [Zavis'ko N. Z. Show cordocentrism in the Ukrainian music culture].* — Lviv, 2013. — 17 s.
2. Shapovalova L. V. *Refleksivnyiy hudozhnik. Problemyi refleksii v muzyikalnom tvorchestve. [Shapovalova L. V. Reflective artist. Problems of reflection in musical creativity].* — Harkov : Skorpion, 2007. — 292 s.



**Пошуки нових звучань: музичне
виконавство**

**Поиски новых звучаний:
музыкальное исполнительство**

**Search for new sounds: musical
performance**

УДК 78.071.2:78.03

ORCID 0000-0002-1881-6011

Ирина Сухленко

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сухленко И. Ю. Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. Несмотря на то, что многие исследователи музыкального искусства настаивают на вторичном статусе исполнительского творчества, оно вполне подтверждает свой продуктивный уровень. В том числе и потому, что градация изменений музыкального произведения композитора в процессе интерпретации достаточно широка. Как один из инструментов изучения природы указанных изменений предлагается введение разработанной в литературоведении теории стилиевых доминант – как отражения принципов творческого мышления, определяющих алгоритм работы музыканта-исполнителя, а также целостность не только конкретного музыкального произведения, но индивидуального стиля интерпретатора. Предлагаемая концепция может помочь конкретизировать достаточно условные характеристики, используемые в типологиях индивидуального исполнительского стиля.



Ключевые слова: индивидуальный исполнительский стиль, концепция музыкального произведения, стилевые доминанты.

Сухленко І. Ю. Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. Незважаючи на те, що багато дослідників музичного мистецтва наполягають на вторинному статусі виконавської творчості, вона цілком підтверджує свій продуктивний рівень. У тому числі й тому, що градація змін музичного твору композитора в процесі інтерпретації досить широка. Як один з інструментів вивчення природи зазначених змін пропонується введення розробленої в літературознавстві теорії стильових домінант – як відображення принципів творчого мислення, що визначають алгоритм роботи музиканта-виконавця, а також цілісність не тільки конкретного музичного твору, але індивідуального стилю інтерпретатора. Пропонована концепція може допомогти конкретизувати досить відносні показники, які використовуються у класифікації індивідуального виконавського стилю.

Ключові слова: індивідуальний виконавський стиль, концепція музичного твору, стильові домінанти.

Sukhlenko I. The style dominants of the performing concept of a musical work.

Background. Like any kind of art, musical performance allows an individual to express his own «I» and an individual worldview. The only difference is that the spoken text is not an author's text, it is chosen from a huge variety that represents different historical, national, individual styles, that is re-interpreted, re-intoned, actualized, appropriated, but stays «the composer's musical work».

And although the appearance of the performing version of the musical work precedes the work with the author's text, the study of style features of the era, the creativity of the composer, etc, however, this preparatory work often corrects, but does not significantly change the already developed concept of a specific piece of music. A concept based on an individual performing style, more precisely, its style dominants, affecting the micro and macro levels of the performance plan and, ultimately, the creation of a holistic image of the work.

Objectives. The aim of the work is to substantiate the necessity of introducing the concept of «system of style dominants» into performing musicology.



Methods. In works devoted to the performing arts, issues associated with the conceptual foundations of the musician's creativity have long been developed. An important point is the recognition of the fact that the composer's text acts as a starting point, a kind of «impetus» to the implementation of the artist's intentions which reflect the stylistic dominants of his work. We shall note that the «theory of style dominants» has not been practically developed in performing musicology. The only exception is D. Rabinovich's research «The Artist and Style», in which the notion of a stylistic dominant is introduced as one of the most important factors that allow to reveal the specific character of the performing type. Unfortunately, D. Rabinovich only outlines this vector of research, without suggesting either a definition or a mechanism of action of the style dominant. Therefore, we will rely on research in the field of literary criticism (the work of D. Nalyvaiko), where the style dominants are understood as an important parameter of studying the integrity of the author's style.

Results. Musical performing arts, as a form of public consciousness, is a complexly organized communicative system based on the personalities of performers who, in the process of creative activity, enter into a kind of polylogue, the links of which are composer / composers, audience, other performers, cultural (musical) context... All this affects the artistic settings of each individual artist, forming the concepts that determine the algorithms for working with the composer's work, including:

- actual selection of the work of a particular author or musical epoch;
- principles of working with the text of the work – enrichment or recreation (in the terminology of V. Moskalenko);
- orientation to the reference performance or deliberate violation of its foundations;
- selection of the audience (recording, concert, performance at a festival, in an informal setting);
- an energetic focus on the public or its ignoring.

Along with the personality of the performer, his belonging to the historical / national / instrumental school, these factors make it possible to create a model of an individual performing style, designating stable (dominant) components defining it.

In literary criticism, the system of style dominants is treated as a series of oppositions, manifested in the process of forming a musical work.



- subjectivity or objectivity of the utterance;
- the prevalence of representativeness or expressiveness;
- plot or psychologism as the principles of development of the plot;
- narration or descriptiveness;
- monologism or contradiction;
- the selected type of composition (simple one, with one storyline or complex one).

It seems that almost all the oppositions used in literary criticism, which characterize the style dominants, can prove to be an important tool for studying the musician's performance. Also, in fact, performing musicology already uses them. So, "subjectivity-objectivity" couple, of course, serves to create a series of typologies of performing style, in particular, the Dionysian (subjective) and Apollonian type of musical utterance proposed by O. Katrych. The problem of the predominance of representativeness or expressiveness is correlated with the parameters by which D. Rabinovich distinguishes virtuosos (whose goal, in the researcher's opinion, is to strike, sometimes at the cost of external, often visual effects) and emotional performers (whose goal is to express).

The pairs reflecting the principles of the work's dramaturgy construction (meaningfulness – psychologism, monologism – contradiction and also the type of composition that logically flows from them) are perspective, especially when taking into account the eventivity factor. It is known that performers stand the dynamics of the development of musical thought in different ways. And if for some, the event is the smallest element of a musical texture, which sometimes leads to its rethinking up to the creation of additional sub-voices, then for others whose creative search is conditioned by different style dominants, each individual work is seen as a kind of a semantic monolith in which everything is aimed at expressing the general idea. The latter variant is characterized by the ignoring of small events and event lines for the complete reconstruction of a single psychological image, which is reflected in the interest in the works of «large forms».

Conclusions. As we can see, the proposed concept can help more than enough to specify conventional characteristics used for the typologies of individual performing style, absolutely necessary in the research work. The future of the topic proves a number of emerging issues, in particular, how stable the system of style dominants appears in the evolution of the individual performing style.



Key words: individual performing style, the concept of a musical work, style dominants.

Постановка проблеми. Как любой из видов искусства, музыкальное исполнительство позволяет личности выразить собственное «Я» и индивидуальное мироощущение. С той лишь разницей, что произносимый текст не является авторским, он выбирается из огромного многообразия, представляющего различные исторические, национальные, индивидуальные стили, переосмысливается, переинтонируется, актуализируется, присваивается, но все же остается «музыкальным произведением композитора».

Поэтому для многих исследователей интерпретаторы по-прежнему остаются лишь *исполнителями* воли автора, что, по сути, лишает их статуса творца – Личности, чей духовный уровень позволяет приблизиться к сфере тонких материй – идей, а приблизившись, попытаться транслировать их на доступном человечеству языке.

Между тем, воспоминания великих музыкантов-исполнителей, да и само их искусство говорит о том, что подобная деятельность является продуктивной, вполне заслуженно называясь творческой. Безусловно, возникновению исполнительской версии музыкального произведения предшествует работа с авторским текстом, изучение стилевых особенностей эпохи, творчества композитора и т. п. Однако зачастую эта подготовительная работа корректирует, но существенно не меняет уже сложившуюся концепцию конкретного музыкального произведения. Концепцию, базирующуюся на основе индивидуального исполнительского стиля, точнее его стилевых доминант, влияющих на микро- и макроуровни исполнительского плана и, в конечном итоге, на создание целостного образа произведения.

Результаты предыдущих исследований. В работах, посвященных исполнительскому искусству, достаточно давно разрабатываются проблемы, связанные с концепционными основами творчества музыканта-интерпретатора. В частности, представитель харьковской музыковедческой школы О. Фекете, отмечает, что в контексте исполнительского искусства «концептуальність набуває особливого виміру як модус мислення» [5, с. 8]. По мнению О. Фекете, испол-



нительская концепция есть отражение сложных процессов, обеспечивающих актуализацию творческой энергии композитора посредством звуковой реализации авторского музыкального произведения: «Їх дія породжується інтенціональністю як іманентною властивістю творчої свідомості (композитора, виконавця, слухача). Інтенціональний потенціал музичного твору, закладений у композиторському тексті як “першоенергія” (за Е. Куртом), дає поштовх відповідній реалізації інтенції виконавця <...>» [там же].

Здесь очень важным является момент признания того, что композиторский текст выступает как отправная точка, своеобразный «толчок» к реализации интенций исполнителя, отражающих стилевые доминанты его творчества. Отметим, что «теория стилиевых доминант» в исполнительском музикознании практически не разработана. Исключение составляет лишь исследование Д. Рабиновича «Исполнитель и стиль», в котором вводится понятие стилиевой доминанты как одного из важнейших факторов, позволяющих выявить специфику исполнительского типа: «Типы, как и стили, не представляют собой неких замкнутых и неизменных данностей; в рамках меры, ограничивающей предела зоны (дальше начинаются новые качества), они предполагают множественность внутренних количественных градаций. Они динамичны, всегда находятся в движении – расцветают, угасают, соседствуют, влияют друг на друга, скрещиваются <...> Однако какое-то из них в каждой данной категории непременно оказывается ведущим, определяющим, выступает, если можно так выразиться, в амплуа стилиевой либо типовой доминанты» [4, с. 143]. К сожалению, Д. Рабинович лишь намечает данный вектор исследования, не предлагая ни определения, не раскрывая механизм действия стилиевой доминанты. Поэтому мы будем опираться на исследования в области литературоведения (в частности, работы Д. Наливайко), где стилиевые доминанты понимаются как важный параметр изучения целостности авторского стиля.

Основные результаты исследования. Музыкальное исполнительское искусство, как форма общественного сознания, является сложно устроенной коммуникативной системой, основанием которой выступают Личности исполнителей, в процессе творческой деятель-



ности вступающие в своеобразный полилог, звеньями которого являются композитор/композиторы, слушательская аудитория, другие исполнители, культурный (музыкальный) контекст... Все это влияет на художественные установки каждого отдельного исполнителя, формируя концепты, определяющие алгоритмы работы с произведением композитора, в том числе:

- собственно выбор произведения конкретного автора или музыкальной эпохи;
- принципы работы с текстом произведения – обогащение или воссоздание (по терминологии В. Москаленко);
- ориентации на эталонное исполнение или намеренное нарушений его основ;
- выбор аудитории (запись, концерт, исполнение на фестивале, в неформальной обстановке);
- энергетическую направленность на публику или ее игнорирование.

Наравне с особенностями личности исполнителя, его принадлежностью к исторической/национальной/инструментальной школе, эти факторы позволяют создать модель индивидуального исполнительского стиля, обозначив стабильные (доминирующие), то есть определяющие его компоненты. Таким образом, объектом данного исследования является исполнительский стиль, а предметом – функционирование системы стилевых доминант.

Отметим, что в науке о музыке давно пользуются емким и точным понятием доминанты стиля, как своеобразного маркера, который позволяет различать творческие почерки музыкантов. Но все же более глубоко эта теория разработана в литературоведении, где система стилевых доминант трактуется как ряд оппозиций, проявляющихся в процессе формирования произведения.

- субъективность или объективность высказывания;
- превалирование изобразительности или выразительности;
- сюжетность или психологизм как принципы развития фабулы;
- повествовательность или описательность;
- монологизм или разноречие;
- избранный тип композиции (простой, с одной сюжетной линией или сложный).



Представляется, что данные оппозиции вполне применимы в изучении исполнительского творчества, только с учетом того факта, что в большинстве случаев (кроме исполнения ранее неизвестного данному музыканту произведения) работа с авторским нотным текстом основана на предпонимании. Ведь как правило, до того, как начать работу, современный исполнитель знаком с музыкальным произведением «на слух», чаще всего с несколькими его версиями. Это формирует в его сознании некий целостный образ будущего произведения. При исполнении современной музыки, еще неизвестной музыканту, механизм предпонимания также работает, но несколько иначе. На смену чувственному (слуховому) методу познания приходит рациональный подход и тогда будущий образ произведения прорастает из системы ассоциаций, связывающих новое произведение с музыкальным и общекультурным тезаурусом исполнителя. Однако и в этом случае стилевые доминанты определяют формирование исполнительского замысла и алгоритм его реализации.

Согласно законам психологии, формирование образа произведения основано на мировосприятии исполнителя, а его целостность базируется не столько на внешних факторах (к таковым отнесем и авторский замысел произведения), сколько на художественной картине мира конкретного музыканта. Равно, как и в сознании слушателя целостность (законченность) образа исполняемого произведения возможна только при операции принятия/присваивания услышанного.

Эта операция возможна благодаря интересной особенности человеческой психики, подмеченной представителями гештальт-психологии: наше сознание действует выборочно: то, что не совпадает с внутренними ощущениями (художественными установками, ожиданиями) игнорируется. Возникшие при этом пустоты, нарушающие целостность первоначальной конструкции, заполняются двумя способами: либо усиливаются до того второстепенные детали, либо вносятся коррективы в авторский текст (от простейших изменений – например, отказа от предусмотренного повтора экспозиции сонатной формы – до изменения фактуры: удвоения отдельных голосов, добавления подголосков, создания каденций, текстовых купюр). Эта операция позволяет сформировать иной образ музыкального произведения, основой



целостности которого являются не его имманентные качества, а те, которые отражают мироощущение конкретного исполнителя, стилевые доминанты его творчества.

И тогда, говоря, например, об интерпретации «ХТК» И. С. Баха, мы отмечаем, что объективность этой музыки преодолевается непосредственностью личностного высказывания С. Фейнберга. И, напротив, упоминаем об объективности, отстраненности гурьдовских решений романтической музыки. Акцентируем внимание на событийную насыщенность трактовок В. Горовица и характерную для Л. Бермана спокойную повествовательность.

Представляется, что практически все применяемые в литературоведении оппозиции, характеризующие стилевые доминанты, могут оказаться важным инструментом для изучения творчества музыканта-исполнителя. Более того, фактически, исполнительское музыковедение уже использует их. Так, пара субъективность–объективность высказывания, безусловно, служит для создания ряда типологий исполнительского стиля, в частности, предлагаемого О. Катрич разделения на дионисийский (субъективный) и аполлонический тип музыкального высказывания [1]. Преобладание изобразительности или выразительности соотносима с параметрами, по которым Д. Рабинович различает виртуозных (цель которых, по мнению этого исследователя – поражать, иногда ценою внешних, часто изобразительных эффектов) и эмоциональных исполнителей (цель которых – выразить).

Перспективны и пары, отражающие принципы построения драматургии произведения (сюжетность – психологизм, монологизм – разноречие, а также логически вытекающий из них тип композиции), особенно при учете фактора событийности. Известно, что исполнители по-разному выстаивают динамику развития музыкальной мысли. И если для одних событием является мельчайший элемент музыкальной фактуры, что иногда приводит к ее переосмыслению вплоть до создания дополнительных подголосков, то для других, чей творческий поиск обусловлен иными стилевыми доминантами каждое отдельное произведение видится как своеобразный смысловой монолит, в котором все направлено на выражение общего замысла. В последнем варианте характерно игнорирование мелких событий



и событийных линий для целостностного воссоздания единого психологического образа, что отражается в интересе к произведениям «крупных форм».

Также необходимо отметить, что исполнители не только во многом влияют на тип композиции музыкального произведения, но и имеют возможность избирать его. Отсюда проистекают пристрастия отдельных музыкантов к миниатюре или крупным формам (вплоть до моно-концертов или исполнения огромных циклов, наподобие всех сонат Л. Бетховена).

Выводы. Как видим, предлагаемая концепция может помочь конкретизировать достаточно условные характеристики, используемые для, безусловно, необходимых в исследовательской работе типологий индивидуального исполнительского стиля. Перспективность темы доказывает и ряд возникающих вопросов, касающихся, в частности, того, насколько стабильной оказывается система стилевых доминант в процессе эволюции индивидуального исполнительского стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катрич О. Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Т. Катрич. — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. — К., 2000. — 17 с.
2. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие* [Текст] / В. Г. Москаленко. — К. : [Б. и.], 2013 (Тип. «Клякса»). — 272 с.
3. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили* [Текст] / Д. Наливайко. — К. : Мистецтво, 1985. — 365 с.
4. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики* [Текст] / Д. А. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1979. — 320 с.
5. Фекете О. В. *Формування виконавської концепції музичного твору* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Фекекте. — Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. — Х., 2009. — 19 с.



REFERENCES

1. Katrych O. T. (2000) *Indyvidual'nyy styl' muzykanta-vykonavtsya (teoretichni ta estetychni aspekty)* [Individual style of musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 17 s.
2. Moskalenko V. G. (2013) *Leksii po muzykalnoy interpretatsii : ucheb. posobie* [Lectures on musical interpretation]. Kiev, 272 s.
3. Nalivayko D. (1985). *Iskusstvo: napravleniya, techeniya, stili* [Art: trends, trends, styles]. Mystetstvo, 365.
4. Rabinovich D. A. (1979) *Ispolnitel i stil*, 320 s.
5. Fekete O. V. (2009) *Formuvannia vykonavskoi kontseptsii muzychnoho tvoruv* [Formation of the performance concept of a musical composition]. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 19 s.

УДК 780.616.432.071.2 : 781.22

ORCID 0000-0001-9909-1464

Наталья Кучма

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

«ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ИНСТРУМЕНТА» КАК ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Кучма Н. А. «Звуковой образ инструмента» как проблема исполнительской интерпретации. Изучено влияние «звукового образа инструмента» исполнителя на реализацию художественных и технических задач музыкального произведения композитора. С этой точки зрения проанализированы этюдные циклы Р. Шумана и Ф. Листа по капризам Н. Паганини, в частности, драматургия циклов и аспекты воплощения в нотном тексте произведений «звукового образа фортепиано» каждого композитора. В ходе работы изучены записи Г. Гинзбурга, в репертуаре которого есть несколько этюдов Р. Шумана и Ф. Листа, а именно, этюд № 1 и этюд «Охота». Выявлено, что



исполнительские версии Г. Гинзбурга основаны на его индивидуальном слышании фортепиано, что существенно влияет на коррекцию авторского замысла. Так, листовские этюды практически утрачивают характерную для творчества композитора масштабность и динамическую мощь.

Ключевые слова: фортепианное искусство, «звуковой образ инструмента», фортепианный этюд, фортепианная транскрипция.

Кучма Н. А. «Звуковой образ инструмента» як проблема виконавської інтерпретації. Вивчено вплив «звукового образу інструмента» виконавця на реалізацію художніх і технічних завдань музичного твору композитора. З цієї точки зору проаналізовані етюдні цикли Р. Шумана і Ф. Ліста на капризи Н. Паганіні, зокрема, драматургія циклів і аспекти втілення в нотному тексті творів «звукового образу фортепіано» кожного композитора. В ході роботи вивчені записи Г. Гінзбурга, в репертуарі якого є кілька етюдів Р. Шумана і Ф. Ліста, а саме, етюд № 1 і етюд «Полювання». Виявлено, що виконавські версії Г. Гінзбурга засновані на його індивідуальному слуховому сприйнятті фортепіано, що істотно впливає на корекцію авторського задуму. Так, етюди Ф. Ліста практично втрачають характерну для творчості композитора масштабність і динамічну міць.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, «звуковий образ інструмента», фортепіанный етюд, фортепіанна транскрипція.

Kuchma N. «The sound image of the instrument» in the performance concept of a music piece».

Background. Modern musicology pays great attention to the problems of performing art, its style classification and definition of parameters that determine the principles of the work of a particular performer with the author's sheet music. However, one often overlooks the fact that, as an art of sounds, musical performance calls for a number of specific abilities and skills, in particular, the skill of forehearing which ensures the perception of the graphics of a musical text in pitch and metro-rhythmic parameters before the moment of sound realization.

Objectives. The piano culture shaped in the nineteenth century is today an artistic phenomenon in which historical and national styles, personal experience of professional and amateur musicians, a huge audience of listeners are united around a musical instrument whose sound capabilities can be treated quite vari-



ously. Piano literature features a huge number of works, a significant part of which has long been familiar to everyone. So, a performer has a natural wish to offer a different concept based on the individual intonational model.

The intonational model of the performer is formed and developed in close connection with their technique, and the image of the instrument in this pair is primary: desire to achieve a certain sound makes up the performance technique, and then this technique influences the artistic intentions of the performer.

The purpose of the research is to analyze how the composer's and performer's «sound images of instruments» interact; to find out how the specificity of the personal «sound image of the instrument» affects the artistic and technical components of the composer's music piece; to consider how the performer tries to reconcile the author's concept and his own intonational world.

Methods. To study the influence of the «sound image of the instrument» of the performer on the realization of the artistic and technical tasks of the composition, the etude cycles by R. Schumann and F. Liszt based on N. Paganini's caprices were analyzed, in particular, the dramaturgy of cycles and aspects of the «sound image of the piano» embodiment in the works of each composer. While researching this subject we have studied records of G. Ginzburg, whose repertoire includes several etudes by R. Schumann and F. Liszt, in particular, etude No. 1 and the etude «Hunting». Performance versions of J. Demus and E. Kisin have been considered, too.

Results. The virtuosity of N. Paganini, which changed the understanding of sound production abilities of the violin, prompted many composers to create works on his themes. The beginning of this tradition was laid by F. List and R. Schumann, whose «Etudes on Paganini» clearly show the differences between «piano sound images».

Despite the fact that R. Schumann's and F. Liszt's cycles demonstrate different approaches of composers to the understanding of the piano, they have a number of common features. Both composers turned twice to the caprice material, modifying it, because, in our opinion, the transcribed material in some way coincided with the individual creative search of each of the composers. Also in both cases, the composers strived to create a cycle. Having a choice of 24 caprices, R. Schumann and F. Liszt not only partially coincided in the choice of musical material, but they even open the cycle with the same caprice. This concludes the dramatic similarity. F. Liszt builds «Grandes études de Paganini» on the principle of whipping up emo-



tions closer to the final, and R. Schuman tends to use the suite principle, typical for his creativity.

As a practical musician, R. Schumann understood the importance of improving the piano technique for achieving a new, romantic piano sound; he twice turned to the work of the outstanding virtuoso and created two books of «Études de Paganini» *op.* 3 (1832) and *op.* 10 (1833). R. Schumann avoids transparency of the texture, musical development of his works is rich in polyphonic techniques, intersratal layers, hidden voices with considerable intonational and rhythmic independence.

Unlike R. Schumann, who created etudes for the improvement of technique, Liszt defines his works as «Bravura Etudes of Extreme Performance Difficulty after N. Paganini» in the first edition and «Grand Etudes after N. Paganini» in the second one. Thus he pointed not only to the stage, concert destination of the cycle, but also to its unprecedented technical complexity.

The realization of the author's intention of a music piece largely depends on the «sound image of the instrument» of the performer. The paper analyzes the records of Gregory Ginzburg, whose repertoire includes several etudes from «Paganini» cycles by R. Schumann and F. Liszt.

The approach declared by the pianist – «to treat with extreme clarity» – is perceived as the basic one in the analysis of Ginzburg's versions of etudes. Thus, the bravura episode of the introduction and the exhibiting function of the etude, as well as its obvious technical complexity, provokes the performer to display a virtuosic beginning in their romantic understanding – the power of sound and orientation to an extremely fast tempo. However, G. Ginzburg interprets the etude, without coming into conflict with Schumann's «sound image of the instrument» and the violin genesis of the piece.

We also analyzed the etude «Hunting» by F. Liszt, which is a typical example of Liszt's compositional style characterized by dynamic power, a broad brush-stroke, a fresco style of writing. Despite this, Ginzburg avoids all these elements, characteristic of F. List's «sound image of the piano.» G. Ginzburg plays both F. Liszt's «Hunting» and R. Schumann's «Hunting» slowly and carefully, interpreting them as a sketch «from life.»

Conclusions. Research materials can be used in the practical work of pianists, lecture courses on the Theory of Piano Performance, Methods of Piano Teaching, History of Piano Art, Musical Interpretation.



Key words: piano art, «sound image of the instrument», piano etude, piano transcription.

Постановка проблеми. Современное музыковедение огромное внимание уделяет проблемам исполнительского искусства, его стилиевой классификации и определению параметров, обуславливающих принципы работы конкретного исполнителя с авторским нотным текстом. В частности, очевидна важность таких факторов, как принадлежность исполнителя к эпохальному и национальному стилю, возраст музыканта, характерные особенности его личности. Исследователи справедливо отмечают, что все вышеперечисленное влияет на репертуарную политику артиста и алгоритм его работы. Однако зачастую упускается из виду тот факт, что, будучи искусством звуков, музыкальное исполнительство требует ряда специфических умений и навыков, в частности, навыка предслышания, обеспечивающего восприятие графики нотного текста и его претворения в звуковысотных и метроритмических параметрах еще до момента звуковой реализации. Представляется, что, будучи воплощением музыкального мышления конкретной личности, это предслышание во многом отражает не столько то, что написано в нотах, сколько то, как *данный* исполнитель ощущает мир. Это ощущение формирует «звуковой образ инструмента» и целью данного исследования является определение того влияния, которое этот образ оказывает на звуковую реализацию произведения композитора.

Анализ предыдущих исследований. Впервые термин «звучащий образ» был применен американским композитором и пианистом А. Коплендом. С этого момента понятие «звукового образа инструмента» активно используется в музыкознании, а именно в исследованиях, нацеленных на изучение фортепианного искусства. В частности, И. Сухленко отмечает, что «...слуховые представления исполнителя-инструменталиста априори ориентированы на его инструмент, можно утверждать, что “звучащий образ” инструмента является обязательной составляющей интонационной модели» [7, с. 228]. Эта модель формируется под влиянием эстетических установок определенной эпохи, являясь составной частью «интонационного образа мира»,



который, по мнению Ю. Чекана, есть «осмысленное в индивидуальном опыте, конкретизирующем общественно-культурную норму, аудИАльное выражение интонационно организованного пространственно-временного континуума» [10].

Изложение основного материала. Сформировавшаяся в XIX в. фортепианная культура сегодня – это художественный феномен, в котором исторические и национальные стили, личностный опыт музыкантов профессионалов и любителей, огромная слушательская аудитория объединены вокруг музыкального инструмента, чьи звуковые возможности могут трактоваться в достаточно широком диапазоне. Об этом, в частности, пишет В. Сирятский: «фортепиано в культуре Европы занимает особое место. Это главный музыкальный инструмент не только в быту, а и в мышлении. Почти все европейские музыкально-стилевые новации зародились в недрах именно фортепианного искусства» [6, с. 1]. Таким образом, фортепианная культура является своеобразной точкой пересечения мироощущения множества музыкантов. Наиболее очевидно это когда мы обращаемся к творчеству музыкантов-исполнителей, специфика творческой деятельности которых определяет их постоянный контакт с «чужими» авторскими стилями и версиями музыкальных произведений.

Действительно, современная фортепианная литература насчитывает огромное количество произведений, значительная часть которых давно «на слуху», что обуславливает желание исполнителя предложить свою концепцию. Хотя в академическом искусстве все же очень сильна тенденция, согласнокоторой исполнитель должен лишь тщательно соблюдать указания автора произведения. Вероятно, именно поэтому никогда не перестает быть актуальным жанр транскрипции – пространство свободного диалога эпох, композиторов и исполнителей, получающих здесь «законное основание» на коррекцию заданного в произведении алгоритма воплощения «звукового образа мира».

Отметим, что интонационная модель исполнителя формируется и развивается в тесной связи с его техникой. Более того, многие исследователи считают, что образ инструмента в этой паре первичен: желание добиться определенного звучания формирует исполнительскую технику, а потом уже эта техника влияет на художественные на-



мерения исполнителя. В этой связи особый интерес, на наш взгляд, представляют знаменитые циклы этюдов «по Паганини» Ф. Листа и Р. Шумана. Проанализируем на их примере: 1) как взаимодействуют звуковые образы инструментов композитора и исполнителя; 2) как специфика личного звукового образа инструмента влияет на художественную и техническую составляющие музыкального произведения композитора; 3) каким образом исполнитель добивается примирения авторской концепции и собственного интонационного мира.

Н. Паганини – знаковая фигура в искусстве романтизма, его игра поражала современников небывалой виртуозностью, яркостью образов, драматизмом. Один из первых, он применил растяжку пальцев, скачки, разнообразную технику двойных нот, флажолеты, ударные штрихи, игру на одной струне. Фантастическое мастерство этого скрипача во многом проистекало из глубокого понимания звукообразительных возможностей инструмента и побудило многих композиторов к созданию произведений на темы Н. Паганини. Но начало этой традиции положили Ф. Лист и Р. Шуман, чьи «Этюды по Паганини» наглядно презентуют различия звуковых образов этих композиторов, чья жизнь и творчество неразрывно связаны с искусством игры на фортепиано.

Самые яркие, любимые исполнителями и публикой произведения Р. Шумана были созданы для фортепиано, которое в творчестве этого композитора предстает как инструмент поэтический, отражающий тончайшие движения человеческой души. Возможно, поэтому жанровая палитра фортепианного творчества Р. Шумана представлена циклами миниатюр, вариациями, сюитами. При этом, словно следуя собственному высказыванию «Мелодия – боевой клич дилетантов» [11, с. 21] Р. Шуман избегает прозрачности фактуры, музыкальное развитие его произведений изобилует полифоническими приемами и, межпластовыми наслоениями, скрытыми голосами, обладающими значительной интонационной и ритмической самостоятельностью. Не случайно, С. Я. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» писал, что ритм шумановской музыкальной фактуры так тонок и бестелесен, что появление эпизодов с привычными приемами метроритмической фактуры нарушают единства стиля. Также, исследователи отмечают,



что музыкальному мышлению композитора присуща некая «калейдоскопичность», выражающая многообразие впечатлений и ассоциаций человека: «...Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, своего рода экспрессионистских заметках и очерках-реакциях на давление окружающей жизни» [1, с. 3].

Но, говоря о звуковом образе шумановского фортепиано, необходимо вспомнить и о том, что Р. Шуман начинал свою творческую карьеру как исполнитель. Только трагические обстоятельства не позволили ему реализоваться в этом направлении. Однако, как музыкант-практик, Р. Шуман понимал важность усовершенствования фортепианной техники для реализации нового, романтического звучания фортепиано. В связи с этим в 1832 году после посещения концертов Н. Паганини в Париже Р. Шуман дважды обращается к творчеству выдающегося виртуоза, создав две тетради «Этюдov по Паганини» *op.* 3 (1832 г.) и *op.* 10 (1833 г.). Композитор поставил перед собой нелегкую задачу – ему предстояло не просто гармонизовать капризы Н. Паганини, а осуществить их «перевод» на «язык» фортепианной техники. Результатом стало создание двух тетрадей этюдov, сгруппированных по шесть. Причем первая тетрадь выступает скорее как своеобразная «проба пера», о чем писал и сам Р. Шуман, отмечая, что в ней он «копировал точно нота в ноту» текст Н. Паганини. И только во второй Р. Шуману удалось «отказаться от педантизма буквальнoй передачи» в пользу создания пьес, которые, «не утрачивали поэтической идеи, производили впечатление самостоятельных фортепианных произведений» [4, с. 344]. Несмотря на то, что тетради имеют разный опус, представляется, что вместе они образуют единый мета-цикл.

В шумановской трактовке фактура этюдov Н. Паганини значительно усложняется, что вызвано не только спецификой инструментовки, но и характерным для авторского стиля стремлением к полифонизации. Так, в первой тетради во втором этюде, основанном на Капризе № 9, средний голос подчеркивается не только интонационно, но и за счет ритма, а во второй тетради в этюде № 6 фактура имеет преимущественно полифонический характер. В ряде случаев композитор вводит новые голоса, отсутствующие в оригинале. В этюде № 2 из второй тетради появляется выразительный мелодизированный бас,



а в среднем разделе этюда № 4 той же тетради, основанном на капризе № 4, новая мелодическая линия даже оттесняет на второй план музыкальный материал оригинала. Композитор отмечал, что особая сложность этого каприза заключается в остром, «колющем» исполнении одних звуков в сочетании со связностью других, и эту дифференциацию фактуры он подчеркнул в своей фортепианной транскрипции. Такая же многоплановость наблюдается в пятом этюде из первой тетради, написанном на основе каприза № 19: один из элементов фактуры, излагаемый в правой руке, играется в нюансе *p*, другой – *ff*, а партия левой руки – *pp*.

В целом, Р. Шуман сохранил все характерные черты творческого облика Н. Паганини – бурный темперамент, и виртуозный блеск, и суровую патетику, и проникновенную лиричность. Всё это было присуще и самому Р. Шуману – не случайно произведения великого итальянца нашли такой живой отклик в его душе. Творчески подойдя к капризам Н. Паганини, он превратил их в живое явление уже не скрипичного, а фортепианного исполнительства.

Переходя к анализу листовского опыта транскрипции капризов Паганини, отметим, что циклы Р. Шумана и Ф. Листа, несмотря на демонстрацию различного подхода композиторов к пониманию фортепиано и техники игры на нем, имеют ряд общих черт. Прежде всего, обращает на себя внимание, что оба композитора дважды обращались к материалу капризов, дорабатывая его, что подчеркивает, на наш взгляд, тот факт, что транскрибируемый материал был очень интересен и в каких-то параметрах совпадал с индивидуальным творческим поиском каждого из композиторов. Также интересно, что и Р. Шуман, и Ф. Лист не удовольствовались одним или несколькими этюдами, их целью было именно создание цикла, что отвечает романтической традиции. Вместе с тем, количество пьес в обоих циклах корреспондирует с барочной традицией, где пьесы объединялись по 6 (при этом цифра шесть могла трактовать по-разному, как тройной повторение мини-цикла из двух пьес, как удвоение числа три и, наконец, шестерка, символизирующая дни Творения).

Также интересно, что имея широкий выбор из 24 капризов, Р. Шуман и Ф. Лист не только частично совпали в выборе музыкального ма-



териала, но даже открывают цикл одним и тем же каприсом. Правда на этом драматургическое сходство заканчивается и если Ф. Лист выстраивает «Большие этюды по Паганини» по принципу нагнетания к финалу (фактически, здесь можно говорить о симфонических принципах развития), то Р. Шуман явно тяготеет к характерному для его творчества сюитному принципу. При этом обращает на себя внимание тот факт, что оба композитора не изменяли исходную тональность и темп паганиниевских каприсов. Композиционная структура циклов отражена в таблице.

| Р. ШУМАН | | Ф. ЛИСТ |
|-------------------------------------|-------------------------------|--|
| 1 Тетрадь (1832 г.) | 2 Тетрадь (1833) | 1-я ред. 1838 г., 2-я ред. 1851 г. |
| 1. Каприс № 5, Agitato | 1. Каприс № 12, Allegro molto | 1. Каприс № 6 (интродукция и кода каприс № 5), Andante-Non troppo lento |
| 2. Каприс № 9, Allegretto | 2. Каприс № 6, Lento | 2. Каприс № 17, Andante capriccioso |
| 3. Каприс № 11, Andante | 3. Каприс № 10, Vivace | 3. Концерт № 2 in h-moll, Allegretto |
| 4. Каприс № 13, Allegro | 4. Каприс № 4, Maestoso | 4. Каприс № 1, Vivo |
| 5. Каприс № 19, Lento-Allegro assai | 5. Каприс № 2, Moderato | 5. Каприс № 9, Allegretto |
| 6. Каприс № 16, Allegro molto | 6. Каприс № 3, Sostenuto | 6. Каприс № 24, Quasi presto |

Рассмотрим более подробно, как каприсы Н. Паганини трансформировались под влиянием «звукового образа фортепиано» Ф. Листа, в понимании которого фортепиано – это инструмент в динамическом и тембровом плане равный симфоническому оркестру. В одном из писем Ф. Лист указывал, что цель его «...приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки» [9, с. 246]. Решение этих задач позволило Ф. Листу небывало расширить выразительные ресурсы пианизма,



выдвинув мощь, блеск и красочность звучания на первый план. В этом Ф. Лист был близок по духу Н. Паганини как никто другой из многочисленных представителей фортепианного романтизма. Их сближали страстный романтический пафос высказывания, поражающая виртуозность и новизна образных контрастов.

Впервые к творчеству Н. Паганини Ф. Лист обратился в начале 1830-х годов. Покоренный выступлениями Н. Паганини в Париже, он создал Большую бравурную фантазию на тему «Кампанеллы». А спустя несколько лет, Ф. Лист приступает к работе над циклом этюдов по каприсам. Первая редакция датируется 1838, вторая – 1851-м годом. Различие концепций Р. Шумана и Ф. Листа в трактовке наследия Н. Паганини становится очевидным уже на уровне жанрового определения. В отличие от Р. Шумана, который создал *этюды* для совершенствования техники, Ф. Лист определяет свои произведения как «Бравурные этюды высшей исполнительской трудности по Н. Паганини» в первой редакции и «Большие этюды по Н. Паганини» во второй. Указав, таким образом, не только на сценическое, концертное предназначение цикла, но и на его беспрецедентную техническую сложность. По этому поводу Р. Шуман писал: «листовское собрание, может быть, самое трудное из того, что написано для фортепиано, так же как оригинал – самое трудное из написанного для скрипки. Н. Паганини хотел это выразить в своем прекрасном кратком посвящении *agli artisti*, что значит “Я доступен лишь для артистов”. Таково и фортепианное переложение Ф. Листа, оно предназначено только для настоящих больших виртуозов» [5, с. 259]. И действительно, исполнение этих этюдов, особенно если речь о всем цикле, требует от музыканта не только технического мастерства, но и постижения секретов воссоздания на фортепиано оркестровой мощи и всего богатства его колористических возможностей.

В целом, по сравнению с шумановским, листовский цикл более масштабен даже количественно. Двенадцать этюдов Р. Шумана – это 38 страниц нотного текста, против 52 страниц шести этюдов Ф. Листа. Также вспомним и о технических задачах, поставленных Ф. Листом – это обилие крупной техники, репетиций, задействование всех регистров инструмента, техника двойных нот и многое другое. Не случай-



но, основой одного из номеров цикла стал не каприс, а концерт № 2 Н. Паганини (знаменитая «Кампанелла»).

Предложенный краткий анализ, на наш взгляд, позволяет утверждать, что на музыкальную идею транскрипций Р. Шумана и Ф. Листа оказал влияние их звуковой образ инструмента¹. Различное его восприятие во многом определяет те сущностные черты конечного музыкального произведения, которые позволяют нам на слух узнавать, кому из двух композиторов принадлежит этюд. Однако, когда музыка из потенциальной формы бытия переходит в актуальную – звучащую, композиторский замысел претерпевает изменения, во многом связанные с тем, что на модель, заложенную в нотном тексте накладывается иной образ мира – исполнительский.

В ходе работы мы проанализировали записи Григория Гинзбурга, в репертуаре которого есть несколько этюдов из циклов по Паганини Р. Шумана и Ф. Листа. Нам удалось найти записи этюдов №№ 1–2 из первой тетради Р. Шумана и этюдов №№ 1, 4, 5 из цикла Ф. Листа. При этом «совпадают» два этюда, открывающие циклы и написанные на материал Каприса № 5 Н. Паганини. Отметим, что в отличие от многих музыкантов, Г. Гинзбург живо интересовался теми возможностями, которые дает качественная звукозапись: «Будущее нашего искусства во многом связано со звукозаписью» [3, с. 96].

Индивидуальный исполнительский стиль Г. Гинзбурга был основан на классическом понимании фортепиано, его концепции от-

¹ Отметим, что вопросы, связанные с жанром транскрипции в его исполнительском и композиторском измерениях достаточно часто становятся предметом научных исследований. А благодаря тому, что специфика транскрипции предполагает максимальную свободу при работе с оригинальным текстом музыкального произведения, полученные результаты достаточно сложно классифицировать, что обуславливает наличие нескольких типологий, основные критерии которых – количественные и качественные изменения авторского текста. Но, есть и общие черты, а именно – признание того, что транскрибирование – это возможность расширения художественного потенциала первоисточника. Об этом, в частности, пишет М. Борисенко, подразумевая под транскрипцией «особый жанр авторского творчества, направленный на создание нового произведения синтетического рода, которое отличается от первоначального некоторыми композиционно-семантическими свойствами» [2, с. 133]. Именно к такому роду транскрипций относятся анализируемые циклы Р. Шумана и Ф. Листа.



личались логикой построения, ясностью прочтения фактуры, но при этом исследователи отмечали виртуозность владения звуковой палитрой фортепиано как один из главных признаков индивидуальности пианиста. Так, Г. Коган отмечал: «Я положительно не знаю, кто еще из наших пианистов может похвастаться таким совершенным легато, такой пластичной и прозрачной педализацией, такой серебристой звучностью кантилены, кто из них может сравниться с Гинзбургом в узорной рельефности каждой линии, каждой детали, каждого штриха, в той точности, легкости, прозрачности, которую такой мастер, как Бузони, рассматривал как высшее достижение пианистической виртуозности» [3, с. 94].

Как известно, именно от «звукового образа инструмента» исполнителя зависят пути реализации произведения композитора. Поэтому, Г. Гинзбург нивелирует бравурность, динамичность, виртуозность, традиционные в трактовках наследия композиторов-романтиков. Сам музыкант так отзывался о своей игре: «Целью всей моей жизни было – сделать произведения великих мастеров музыки доступными и понятными самым широким слоям слушателей <...> Эти произведения я стараюсь, по мере своих сил и возможностей, трактовать с предельной ясностью, не затемняя их смысла внешними эффектами и надуманностью индивидуалистического подхода» [3, с. 95].

Именно этот подход – «трактовать с предельной ясностью» – воспринимается как базовый при анализе гинзбургской версии первого номера первой тетради цикла Р. Шумана «Этюды по Паганини». Как мы упоминали выше, материалом этюда избран пятый каприз Н. Паганини и он открывает опусы как Р. Шумана, так и Ф. Листа. В отличие от Р. Шумана листовская трактовка требует подключения иного мелодического материала (каприза № 6). Бравурный эпизод вступления и экспонирующая функция этюда, равно как и его очевидная техническая сложность провоцирует исполнителя на проявление виртуозного начала в его романтическом понимании – мощи звучания и ориентации на предельно быстрый темп. Однако Г. Гинзбург интерпретирует этюд, не вступая в противоречие с шумановским звуковым образом инструмента и скрипичным генезисом произведения.



Мастерски владея искусством агогики и нюансировки, Г. Гинзбург создает сложное звучащее полотно, в котором ведущая тема (собственно каприс) как-бы подсвечивается контрапунктическими скрытыми голосами и подголосками, ходами в басу, обладающими ритмической независимостью. Создается весьма противоречивая картина, объединяющая барочные и романтические традиции.

В качестве сравнения обратимся к исполнению австрийского пианиста, обладателя премии Роберта Шумана, Йорга Демуса. С первой же ноты обращает на себя внимание масштабность звучания инструмента, подчеркивание роли нижнего регистра, обильное использование педали. Все это приближено к концертной виртуозности, но, на наш взгляд, не вполне соответствует шумановскому замыслу, сводя музыкальный материал только лишь к инструктивным задачам. В отличие от исполнения Г. Гинзбурга, интерпретация Йорга Демуса не имеет даже намека на скрипичное звучание. Излишне педализированные пассажи стирают ясность скрипичного штриха, порождая пластовые наслоения звучания, несоответствующие «звуковому образу скрипки».

Еще более интересен, на наш взгляд, сравнительный анализ этюдов под названием «Охота», каждый из которых является убедительным примером для описания звукового образа фортепиано автора транскрипции. Из названия становится понятно, что главная тема произведения – охота. Но что это за охота? К примеру, в книге «Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества» Татьяна Берфорд высказывает предположение о том, что данная пьеса может быть трактована в духе времен Людовика XV, где сцена дворцовой охоты играла роль метафоры куртуазных отношений между мужчинами и женщинами (чередование валторн и флейт). В трактовках Ф. Листа и Р. Шумана такой сюжетной линии мы не обнаруживаем, но разница в понимании существенная.

«Охота» Р. Шумана скорее отражает картину «сельской жизни», подобно пьесе «Веселый крестьянин» из «Альбома для юношества». В связи с этим, музыкальный материал этюда построен на подражании звукам охотничьего рога, напоминающем, тем не менее, скорее живописные зарисовки «из жизни» охотников, нежели сам процесс охоты (в духе генделевской традиции «Музыки на воде»).



«Охота» же Ф. Листа – это блестящая концертная пьеса, в которой слышна не только переключка (по принципу близко-далеко) охотничьих рожков, но и отражена динамика преследования, эмоционального накала. Поэтому фактура листовского этюда гораздо более плотная (особенно в первой редакции), оркестровая, а динамический план, в целом, ярче. Это дает возможность исполнителю проявить виртуозные качества стиля. Именно так трактует «Охоту» Ф. Листа Е. Кисин, насыщая этюды концертным блеском и бравурностью за счет более быстрых темпов, динамических контрастов, применения педального эффектов. Однако, при этом исчезает иллюзия звучания духовых инструментов.

Г. Гинзбург же и «Охоту» Ф. Листа, и «Охоту» Р. Шумана исполняет неспешно и обстоятельно, трактуя как живописную зарисовку «из жизни». В его концепции художественные замыслы столь разных по установкам в искусстве композиторов уравниваются. Центром равновесия при этом становится знак романтического в фортепианном искусстве, с характерным певческим началом, интересом к народному искусству, свободной агогикой, качественной «выделкой» мельчайших элементов фактуры. Однако все это не становится для Г. Гинзбурга самоцелью, все приемы даны очень корректно, без преувеличений и излишеств. Вспомним очень точное высказывание Д. Благого: «“Звуковой букет” у Гинзбурга всегда идеален: ни малейшей пестроты при всем разнообразии и богатстве красок» [3, с. 94].

Выводы. Проведенное исследование позволяет нам утверждать, что «звуковой образ фортепиано» – это не метафора, а действительно важный параметр концепций композитора и исполнителя. Причем эти образы могут вступать в противоречие, а могут совпадать в каких-то моментах. Эти совпадения или несовпадения существенно меняют алгоритм работы исполнителя и, соответственно, восприятие слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Предисловие. Шуман Р. Собрание песен / под ред. П. А. Ламма. — М., 1933. — С. 3–4.



2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. — Муз. мистецтво / Марія Юріївна Борисенко ; Харківський держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2004. — 195 с.
3. Григорьев Л. Г. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Сов. композитор, 1990. — 416 с.
4. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
5. Мильштейн Я. И. Ф. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн. [2-е изд., расш. и доп.]. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 864 с.
6. Сірятський В. А. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Київ, 2001. — 19 с.
7. Сухленко І. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2010. — Вип. 1. — С. 228–232.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. — М. : Классика-XXI, 2001. — 335 с.
9. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург ; под общей ред. Т. Б. Веркиной. — Харьков : РА – Каравелла, 2002. — 336 с.
10. Чекан Ю. И. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний). URL : <http://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/chekan.pdf> (дата обращения : 05.06.18).
11. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / ред. О. Соколова. — М. : Муз. гос. изд-во, 1959. — 42 с.
12. Шуман Р. Письма : в 2 т. — Т. 1. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

REFERENCES

1. Asafev B. Predislovie. Shuman R. Sobrańie pesen [Foreword. Shuman R. Collection of songs] / red. P. A. Lamma. M. : Muzgiz, 1933. S. 3–4.
2. Borisenko M. Yu. Zhanr transkriptsiyi v sistemi individualnogo kompozitorskogo stilyu [Genre of transcription in the system of individual composer style] : dis. ... kand. mistetstv. : 17.00.03. — Muz. mistetstvo / Mariya Yuriivna Borisenko ; Harkivskiy derzh. universitet mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. HarkIv, 2004. 195 s.



3. Grigorev L. G. *Sovremennyye pianisty [Modern pianists]*. M. : Sovetskiy kompozitor. Izd. 2-e, ispr. i dop., 1990. 416 s.
4. Zhitomirskiy D. V. *Robert Shuman [Robert Schumann]*. M. : Muzyka, 1964. 880 s.
5. Milshteyn Ya. I. *F. List [F. List]* : v 2 t. / Ya. I. Milshteyn. — [2-e izd., rassh. i dop.] — M. : Muzyka, 1970. — T. 1. — 864 s.
6. Ciriatskiy V. A. *Pianistychna spadshchyna Musorhskoho v konteksti yevropeiskoi fortepiannoi kultury [Mussorgsky's pianist legacy in the context of European piano culture]* : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kyiv, 2001. 19 s.
7. Suhlenko I. «Zvuchashchij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica [«Sound image» of piano by Vladimir Horowitz]. *Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii* : zb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. akad. dizajnu i mistectv. Harkiv, 2010. Vip. 1. S. 228–232.
8. Fejnberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo [Pianism as art]*. M. : Klassika-XXI, 2001. 335 s.
9. *Ferenc List i problemy sinteza iskusstv [List and problems of synthesis of arts]* : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg ; pod obshchej red. T. B. Verkinoy. Harkov : RA – Karavella, 2002. 336 s.
10. Chekan Yu. I. *Intonatsionnyiy obraz mira kak kategoriya istoricheskogo muzykoznaniya [The intonational image of the world as a category of historical musicology]* (neskolko vvodnyih zamechaniy). URL : <http://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/chekan.pdf> (data obrascheniya : 05.06.18).
11. Shuman R. *Zhiznennyye pravila dlya muzykantov [Life rules for musicians]* / red. O. Sokolova. M. : Muz. gos. izd-vo, 1959. 42 s.
12. Shuman R. *Pisma [Letters]* : v 2 t. T. 1. M. : Muzyka, 1970. 720 s.



УДК 780.641.2 «17» (410)
ORCID 0000-0002-3695-8822

Ігор Єрмак
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

ТРАКТАТ ЯКОБА ВРАГГА «IMPROVED FLUTE PRECEPTOR» У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

Єрмак І. Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. У статті викладено результати дослідження трактату «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» Якоба Врагга (Лондон, 1792). В першій частині трактату представлені унікальні виконавські особливості англійського флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. На особливу увагу заслуговує розділ, присвячений прикрасам. Значну цінність представляє друга частина, яка складається зі збірки дуетів, арієт, фрагментів з творів видатних композиторів-сучасників Врагга, а також прелюдій різного рівня складності, що дає змогу сьогоднішнім виконавцям зрозуміти основи мистецтва прелюдування в Англії класичного періоду, навчитися імпровізувати правильно і у відповідному стилі. Аналіз даної праці засвідчив її важливість для сучасних музикантів-інструменталістів і істориків музики, а також підтвердив тезу про те, що кожна методична праця минулих епох є важливим джерелом унікальної інформації, яке не можна залишати поза увагою.

Ключові слова: флейта; трактат; Якоб Врагг; флейтове виконавське мистецтво; музичне мистецтво XVIII ст.

Єрмак И. Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» в контексте теории флейтового исполнительского искусства второй половины XVIII в. В статье изложены результаты исследования трактата «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» Якоба Врагга (Лондон, 1792). В первой части трактата представлены уникаль-



ные исполнительские особенности английского флейтового искусства рубежа XVIII–XIX веков. Особого внимания заслуживает раздел, посвященный украшению. Значительную ценность в технологическом и в художественном отношении представляет вторая часть, состоящая из сборника дуэтов, ариетт, фрагментов из произведений выдающихся композиторов-современников Врагга, а также прелюдий разного уровня сложности, что позволяет сегодняшним исполнителям понять основы искусства прелюдирования в Англии классического периода, научиться импровизировать правильно и в соответствующем стиле. Анализ данной работы показал ее важность для современных музыкантов-инструменталистов и историков музыки, а также подтвердил тезис о том, что каждая методическая работа прошлых эпох является важным источником уникальной информации, который нельзя оставлять без внимания.

Ключевые слова: флейта; трактат; Якоб Врагг; флейтовое исполнительское искусство; музыкальное искусство XVIII в.

Yermak I. Jakob Wragg's treatise «Improved Flute Preceptor» in the context of the theory of flute performing art of the second half of the 18th century. Throughout the world work on music of the 18th – 19th centuries is conducted within the framework of historically informed performance – a direction that involves studying the historical and cultural context of the time of writing a work, the specifics of the performing arts of the era, and the use of replicas of historical instruments. This approach was formed in the twentieth century and showed how actual and interesting music of past epochs can be, if ancient musical texts are read adequately. The theoretical basis of historically informed performance is the ancient treatises written in English, French, Italian and German, which complicates their study by domestic musicians, in particular, performers on wind instruments. No treatise has yet been translated into Ukrainian, in Russian are available: «*Fon-tegara*» by S. Ganassi (1535), «*Principes de la flûte traversière...*» by J.-M. Hot-teterre (1707), «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*» by J. J. Quantz (1752), and «*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*» by J. G. Tromlitz (1791). Although the above-mentioned works are a base for musicians, however, given the difference in the specifics of the national styles of the XVIII century, as well as the dynamics of the development of performing and musical-theoretical thought, these four translations are not enough. Along



with the aforementioned treatises there are still about two hundred not-translated methodological works of the XVIII century for transverse flute. Most of them are not as global as, for example, Quantz's «*Versuch...*», but with their help we can understand many important nuances of national specificity and musical life of different countries.

The **objective** of this study is to include in the domestic scientific circulation the treatise «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» (W. 284, op. 6, London, 1806) written by the English flutist and teacher Jacob Wragg, which will allow modern wind players to understand the specifics of the flute performing art of this era and to significantly enrich the arsenal of performance means.

For the solution of the study tasks were used historical, source-study, performance, textual and analytical **methods**.

In the first part of the treatise, Wragg reviewed the performance features that were inherent to the English flute art of the writing period of this tutor. Particular attention deserves sections devoted to the rules of posture, tempo, articulation syllables, and the performance of ornaments.

In the chapter about posture Wragg describes in detail the correct position of the lips, chin, hands and fingers on the instruments body and, most importantly, gives a step-by-step instruction on sound extraction. The exact execution of all instructions of the author brings the modern artist closer to understanding the sound standard of the English flutist in the 18th century.

The chapter about note value is dedicated to the interconnection between tempo and musical metre. According to the main rule, the larger number of the denominator in the time signature of the piece (the less the note value is denoted) represented a faster tempo.

For the articulation of absolutely all the notes Wragg offers to use only one syllable *too*, phonemic combination *tootle* corresponds to double tonguing, and *tootle too* – triple.

The chapter devoted to ornaments makes Wragg's «*Preceptor*» an indispensable source for studying the ornamental practices of the classical period. It reviewed the rules of decryption of appoggiaturas, turns, shake, beat, and very rare ornament which is called double shake and combines beat, shake and resolution.

Almost every theoretical chapter is illustrated by several “lessons” with gradual complications. This is very effective and convenient solution, in particular for



work, which is positioned as a self-taught teacher, since a student can incarnate it into practice after studying the theoretical material.

Wragg's work does not have a chapter which is dedicated to preluding, unlike many other treatises of that time, but judging by the fact that each block of duets in the certain tonality presented in the second part is preceded by a small light prelude, we can conclude that the tradition of preluding, which was widespread in the 17th century, did not disappear and continued its development in England until the end of the 18th century.

The second part represents a great value in the technological and artistic regard. It consists of a collection of duets, ariettes, excerpts from the works of prominent composers, and preludes of various levels of complexity, enabling contemporary performers to understand the basics of the art of preluding in England during the classical period, and learn how to improvise skillfully and in a suitable style.

This compilation of the most essential knowledge for beginners as well as for professional flutists made *«Improved Preceptor»* so popular that it was republished before 1855 for 40 times.

In the J. Wragg's treatise *«The Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute»* focused the basic theoretical and practical knowledge of the flute performance in England at the end of the 18th century. The great value of the treatise is that the information is set out in it, on the one hand, in detail and deeply, and on the other hand, it is concise and clear.

The **results** of the research support the idea that every methodical work of the 18th century is an important source of unique information that cannot be ignored. It is necessary to try to get acquainted with the greatest number of theoretical and practical manuals which had been written at this time for the most complete understanding of stylistic features of the performing arts of an era.

So, the treatise of Jakob Wragg *«Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute»* serves as an indispensable manual for contemporary flutists, who aspire to perform the ancient music stylistically correct, and for scientists, who engage in research the history of musical art of the 18th century.

Key words: flute; treatise; Jacob Wragg; flute performing art; musical art of the 18th century.



На сьогоднішній день у всьому світі робота з творами XVII–XVIII століть відбувається в рамках історично-інформованого виконавства – напрямку, який передбачає вивчення історико-культурного контексту написання твору, специфіки виконавського мистецтва епохи, а також (за можливістю) використання копій історичних інструментів. Цей напрямок сформувався в XX ст. і засвідчив, наскільки актуальною і цікавою може бути музика минулих епох за умови *адекватного прочитання старовинних музичних текстів*, яке, безумовно, неможливе без вивчення методичних праць, створених в ті часи.

Визначні діячі музичного мистецтва XVIII ст. залишили колосальну кількість виконавських і загально-естетичних наукових посібників, в яких виклали музично-теоретичні і технічні здобутки попередніх віків, увесь комплекс знань – своєрідний інструментарій виконавця.

Основні флейтові праці написані англійською, французькою, італійською і німецькою мовами, що ускладнює їх вивчення вітчизняними музикантами, зокрема виконавцями на духових інструментах. Українською дотепер не перекладений жоден трактат, російською доступні: «*Fontegara*»¹ Сільвестро Ганассі (1535), «*Основи гри на поперецьній флейті, блокфлейті і гобої*»² Жака-Мартена Оттетера (1707), «*Досвід настанов гри на поперецьній флейті*»³ Йоганна Йоахіма Кван-

¹ «Трактат про мистецтво гри на блокфлейті і про вільне варіювання» («*Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il guale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto*») придворного музиканта Венеціанського Дожа, інструменталіста в базиліці св. Марка і педагога Сільвестро Ганассі (Silvestro Ganassi dal Fontego, 1492 – прибіл. середина XVI ст.) [7:15]. Цей трактат є першою і єдиною сучасною практичною методою для дерев'яного духового інструменту, виданою у XVI столітті.

² «*Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois, divisez par traitez*» французького композитора, педагога, гобоїста і флейтиста при дворах Людовика XIV і Людовика XV Жака-Мартена Оттетера «Римлянина» (Jacques Martin Hotteterre le Romain, 1674–1763). Даний трактат є першою методичною працею для одноклапанної поперецьної флейти [9:196].

³ «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*» камер-музиканта і вчителя гри на флейті пруського короля Фрідріха Великого Йоганна Йоахіма Кванца (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) [5]. Фундаментальний трактат, в якому відображена музична практика Дрездена і Берліна 1725–1755 років [9:199]. Розрахований на



ца (1752) і «Повне й ретельне повчання гри на флейті»⁴ Йоганна Георга Тромліца (1791).

Вищеназвані праці є базою для музикантів, проте, зважаючи на різницю в специфіці національних стилів XVIII ст., а також на динаміку розвитку виконавства і музично-теоретичної думки⁵, цих чотирьох перекладів все ж замало, адже вони не розкривають усіх нюансів величезної палітри виконавського мистецтва. Паралельно з вищенаведеними трактатами існує ще біля 200 (!) неперекладених, а отже недоступних для вітчизняних виконавців методичних праць XVIII ст., і це лише для поперечної флейти [9:195]. Більшість з них не такі всеохоплюючі, як, наприклад, «Досвід...» Кванца, або «Повчання...» Тромліца, і розглядають лише окремі аспекти флейтового виконавського мистецтва, але саме з їх допомогою ми можемо зрозуміти багато важливих нюансів національної специфіки і музичного побуту різних країн. Це і зумовлює **актуальність** даного дослідження, в якому вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто трактат для одноклапанної флейти «Покращений флейтовий наставник: або повне мистецтво гри на німецькій флейті» Якоба Врага і проаналізовано висвітлені в цій праці особливості англійського музичного виконавського мистецтва кінця XVIII ст.

музиканта-професіонала, а не аматора, як більшість попередніх праць. Окрім першої частини, яка присвячена тонкощам флейтового виконавства, включає розділи про мистецтво ансамблевого виконавства, питання музичної форми і стилю, естетичні проблеми музичного мистецтва першої половини XVIII ст.

⁴ «*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*» німецького флейтиста, педагога і майстра Йоганна Георга Тромліца (Johann George Tromlitz, 1725–1805) [7:78]. Праця за обсягом і змістовністю не поступається трактату Кванца. Однак, на відміну від останнього, в «Повчання...» Тромліца не піднімаються питання акомпануючих інструментів, музичної форми та стилю, натомість автор заглиблюється у проблематику виконавства на флейті. В даному трактаті німецький вчений підсумовує всі здобутки виконавського мистецтва XVIII ст. і передбачає зміни в стилі виконання і конструкції флейти наступного століття.

⁵ Погляди теоретиків і виконавців коригувалися не тільки зі зміною поколінь, а й протягом життя однієї людини. Прикладом цього може служити Й. Й. Кванц, який скоригував свої думки щодо подвійного стакато і флейтової аплікатури в наступних після «Досвіду...» роботах [10:7].



Мета статті – ввести в вітчизняний науковий обіг трактат англійського флейтиста і педагога Jacob Wragg «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» (W. 284, op. 6, London, 1806), що дозволить сучасним музикантам-духовикам зрозуміти специфіку флейтового мистецтва даної епохи та суттєво збагатити арсенал виконавських засобів.

Методологічною основою є сукупність методів, таких як історичний, джерелознавчий, текстологічний, аналітичний та виконавський.

У вітчизняній науковій літературі вивчення старовинних трактатів XVIII ст. значною мірою пов'язано з ім'ям В. П. Качмарчика. В своїх статтях і монографії «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.» [3] український вчений детально розглядає праці Й. Й. Кванца і Й. Г. Тромліца і зупиняється на особливостях виконавського мистецтва епохи, які описані в них.

З російськомовних джерел можна виділити кандидатську дисертацію Н. І. Хазанова «Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц» (2009), в якій представлені переклади названих трактатів. У 2013 р. побачив світ повний переклад трактату Кванца, авторами якого були К. Петеліна та М. Куперман [5]. Не можна залишати поза увагою і перекладену у 2005 році О. Юшкевич першу частину «*Dosvidu istynnogo mystecтва klawirnoï gru*» («*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*», I частина написана у 1753 р., II – у 1762 р.) Карла Філіпа Емануїла Баха (1714–1788) [1], яка хоч і орієнтована в першу чергу на клавіристів, але містить важливу інформацію стосовно специфіки виконавського мистецтва епохи, зокрема щодо особливостей виконання прикрас. Досить широко розкрита тема естетики і виконавства епохи Бароко у кандидатській дисертації Ю. В. Шелудякової «Національні стилі і виконавські традиції епохи бароко» (2008) [8], в якій автор спирається на трактати Ганассі, Оттетера і Кванца. Історія і специфіка флейтового виконавства Франції детально представлена у кандидатській дисертації В. А. Захарової «Флейтова культура Франції (генезис, шляхи і закономірності розвитку)» (2008) [2]. Натомість, англійське флейтове мистецтво не потрапляє у коло інтересів ані вітчизняних, ані пострадянських вчених.



Набагато детальніше питання виконавського мистецтва XVIII ст. розкриті в роботах закордонних науковців, які найчастіше спираються саме на першоджерела – трактати. Найвизначнішою роботою в цьому напрямку є докторська дисертація Т. Е. Ворнера «*Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries*» (1964) [18], в якій автор детально висвітлює питання артикуляції, темпу, динаміки, орнаментики, імпровізації. В кінці вчєний приводить упорядкований список з 439 трактатів для дерев'яних духових інструментів XVII–XVIII ст. у алфавітному порядку та коментарі до них.

Найбільш близькою до теми нашого дослідження є докторська дисертація Х. Кроун «*Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century*» (2013) [11], яка присвячена життєвому і творчому шляху флейтиста, педагога і композитора, попередника Я. Врагга – Л. Гренома.

Однак, у вищезазначених роботах Кроун та Ворнера, як і у всіх інших відомих нам публікаціях, що стосуються виконавського мистецтва XVIII ст., про Я. Врагга, в кращому випадку, сказано декілька загальних речень. Детального ж аналізу виконавського трактату англійського флейтиста немає в жодній з них.

XVIII ст. – епоха бурхливого розвитку культури, змін світоглядних концепцій і, як наслідок – мистецьких стилів. В музиці цього часу співіснували бароко, класицизм, галантний стиль та сентименталізм. Відбувався безкінечний творчий пошук нових засобів виразності. Виконавці-інструменталісти і музичні майстри були активними учасниками цього процесу. Рівень виконавської майстерності невпинно ріс і «переростав» певні існуючі моделі інструментів, що породжувало необхідність їх модернізації. В історії поперечної флейти друга половина XVIII ст. стала в певному сенсі унікальним періодом. З кінця 1750-х років одноклапанний інструмент почав інтенсивно модернізуватись. Майстри, переважно англійці, доукомплектували флейту спочатку трьома, потім п'ятьма і, зрештою, сімома додатковими клапанами⁶. До початку XIX ст. нова восьмиклапанна флейта вже зміц-

⁶ Близько 1760 р. лондонські майстри П'єтро Флоріо (Pietro Florio, пр. 1730–1795),



нила свої позиції і широко розповсюдилась по всій Західній Європі⁷. Разом з тим, інструмент старої системи продовжував користуватись величезною популярністю і існував поряд з чотирьох-, шести- і восьмиклапанними флейтами. Більшість методичних праць цього періоду створювались саме для одноклапанного інструмента, але до них також додавались і невеликі інструкції для різних видів багатоклапанних флейт⁸.

В цей час для флейти була написана колосальна кількість сольних і ансамблевих творів, які до сьогодні не втратили цінності та виконуються сучасними музикантами різних рівнів – від учнів шкіл до концертних виконавців.

Загальноєвропейська тенденція зростання популярності одноклапанної флейти у всіх прошарках суспільства на початку XVIII ст. торкнулася і туманного Альбіону. Інструмент користувався значним попитом як у професіоналів, так і у аматорів. Для нього писали як корінні англійці, так і музиканти, що емігрували до Лон-

Каліб Гедні (??) і Річард Поттер (Richard Potter, 1728–1806) додали до одноклапанної флейти клапани *Gis*, *B*, *F*; вони ж у 1774 р. подовжили нижнє коліно і додали дві ноти першої октави *Cis'*, *C'*; у 1782 р. доктор Ю. Й. Г. Рібок (Justus Johannes Heinrich Ribock, 1743–1785) додав клапан *C''* (*C'''*); у 1786 р. Й. Г. Тромліц презентував довгий клапан *F*. Таким чином була сформована восьмиклапанна флейта, яка стала вінцем технічної думки майстрів XVIII ст. Більше про розвиток конструкції поперечної флейти можна дізнатися з книги Ненсі Тофф «*The flute book. A complete guide for students and performers*» [16:42–61].

⁷ Не зважаючи на безперечні плюси покращеного інструмента, виконавці не спішали відкладати свої одноклапанні флейти. На те було кілька причин. По-перше, флейтисти скептично ставились до надійності механіки нових клапанів (пружини, які керували ними, нерідко ламалися, а подушки прикривали отвори не зовсім герметично). По-друге, виконавці не хотіли вивчати нову аплікатуру. Через це нові клапани часто використовувались не для покращення «виделочних» нот, а лише для виконання трелей і різноманітних прикрас, які було неможливо чисто виконати на одноклапанній флейті. По-третє, багато авторитетних професіоналів вважали, що на чистоту інтонації впливає не стільки інструмент, скільки виконавець. Клапани, на їхню думку, були зроблені тільки для того, щоб привернути більше уваги до поперечної флейти [16:46].

⁸ Як наприклад у трактаті «*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*» Й. Г. Тромліца [7:82–371], та «*Nouvelle méthode de flute*» А. Вандерхагена (Amand Vanderhagen, 1753–1822) [17].



дона з усієї Європи: Д. Перселл (Daniel Purcell, пр. 1664–1717)⁹, Й. К. Пепуш (Johann Christoph Pepusch, 1657–1752)¹⁰, Г. Ф. Гендель (1685–1759)¹¹, Й. Е. Гальярд (Johann Ernst Galliard, пр. 1687–1749)¹², К. Ф. Абель (Carl Friedrich Abel, 1723–1787)¹³, Й. К. Бах (Johann Christian Bach, 1735–1782)¹⁴, Й. К. Фішер (Johann Christian Fischer, пр. 1733–1800)¹⁵, Томмазо Джордані (Tommaso Giordani, 1733–1806)¹⁶ та інші [16:206–208, 234–235].

⁹ Органіст і композитор епохи Бароко, молодший брат Г. Перселла. Автор церковної музики, музики до спектаклів, флейтових сонат і дуетів.

¹⁰ Англійський альтист, клавесиніст, органіст і композитор німецького походження. З-під його пера вийшли дванадцять англійських кантат, численні маски (англійський музично-драматичний жанр), мотети, оди, арії, сонати для духових інструментів з *basso continuo*.

¹¹ В доробку Генделя збірки сонат як для поперечної, так і для поздовжньої флейти, тріо-сонати за їх участю, концерт для флейти, гобоя і двох скрипок.

¹² Англійський композитор німецького походження, виконавець на рекордері і гобої, придворний музикант датського принца Георга (1653–1708), чоловіка англійської королеви Анни (1665–1714). Видав збірку з шести сонат для поздовжньої флейти.

¹³ Німецький композитор і виконавець-віртуоз на віолі да гамба. Автор 6-ти сонат для флейти з басом (*op.* 6), 6-ти квартетів (*op.* 12), 4-х тріо-сонат для двох флейт і *basso continuo* (*op.* 16).

¹⁴ В доробку наймолодшого з синів Й. С. Баха – квартети з однією або двома флейтами (*op.* 8, *op.* 19), шість квінтетів для флейти, гобоя, скрипки, альтя і *basso continuo* (*op.* 11), концерти G-dur (W C78) та D-dur (W C79) для флейти з оркестром, концертні симфонії № 8 для солюючих флейти, гобоя і фагота, та № 12 для двох кларнетів та фагота з акомпанементом струнних, двох гобоїв і двох валторн, де в другій частині (*Larghetto*) партія першого гобоя змінюється на сольну партію флейти.

¹⁵ Німецький композитор і найбільш відомий у 1770-х роках в Європі соліст-гобоїст. Написав 10 флейтових сонат, 10 концертів для гобоя або флейти, 6 флейтових дуетів.

¹⁶ Італійський клавесиніст, органіст і композитор, що виступав та створював музику у Німеччині, Австрії, Нідерландах, Франції, Ірландії та Англії. Серед його численних камерних творів: квартети для поперечної флейти, скрипки альтя і віолончелі (*op.* 2), 6 камерних концертів для флейти, 2-х скрипок і *basso continuo* (*op.* 3), 6 дуетів для двох флейт (*op.* 7), 6 легких соло для флейти і *basso continuo* (*op.* 9), 6 тріо для флейти, альтя і віолончелі (*op.* 12), 6 концертів для флейти, 2-х скрипок і *continuo* (*op.* 19), 6 сонат для скрипки або флейти з клавесином або фортепіано (*op.* 24), 3 сонати для флейти або скрипки, басової віолі чи альтя з клавесином або фортепіано (*op.* 30).



Наявність величезної кількості музикантів-аматорів, які бажали навчитися мистецтву флейтової гри, зумовила потребу у методичній базі, якої на початку XVIII ст. в Англії не існувало. Спритні видавці заповнили утворену лауну численними анонімними перекладами трактату Ж.-М. Оттетера «*Principes de la flûte traversière...*». На базі одного з таких перекладів, що був здійснений у 1729 р., Пітер Преллер (Peter Prellleur, 1705 – пр. 1741)¹⁷ створив два окремих трактати – для поздовжньої і для поперечної флейт, що увійшли до його збірки «*The modern musick-master or, the universal musician*»¹⁸ [10:9]. Вперше видана у 1731 році, збірка витримала велику кількість перевидань і стала справжнім бестселером серед методичних праць того часу.

Флейтові трактати Преллера залишались на англійських теренах єдиними повними і цілісними методичними посібниками для поперечної і поздовжньої флейт аж до 1766 року [9:202] – саме тоді в Лондоні вийшли друком «*Зрозумілі і прості інструкції для гри на німецькій флейті*» («*Plain and easy instructions for playing on the german-flute*»), автором яких був флейтист і композитор Льюїс Греном (Lewis Granom, пр. 1700 – пр. 1780). Це був не просто перший суто англійський підручник для флейти, це була *перша методична праця, створена англійцем для дерев'яного духового інструменту* [11:57]. Трактат включав в себе розділи, присвячені базовим музично-теоретичним відомостям та найрізноманітнішим виконавським питанням: постановці при грі на флейті, амбушюру і виконавському диханню, орнаментиці, подвійному і потрійному стакато тощо. Також трактат містив викладені на 18 (!) сторінках таблиці трельних аплікатур – найбільш деталізовані з усіх, що були надруковані у XVIII ст. Крім того, Л. Греном пропонував 32 авторські прелюдії у 12 мажорних і 10 мінорних тональностях, дуети для двох флейт без акомпанементу і для флейти з цифрованим басом [11:58]. Принципи флейтового виконав-

¹⁷ Композитор, класесиніст, органіст і музичний теоретик французького походження, що жив і працював у Лондоні.

¹⁸ Повна збірка складається з семи окремих виконавських трактатів для рекордера, флейти, гобоя, скрипки, класесину і голосу. Праця також включає розділ з історії музичного мистецтва і словник музичних термінів [15].



ства були викладені Греномом чітко і зрозуміло, і, разом з тим, глибоко і детально, що зробило працю незамінною для музикантів різного рівня виконавської майстерності. Всі методичні роботи для флейти англійських авторів, створені від моменту їх появи (1766 р.) і аж до кінця XVIII ст. або повністю копіювали частини з «Інструкцій...», або використовували їх напрацювання у дещо зміненому вигляді.

Не втримався від запозичень і флейтист та педагог Якоб Врагг¹⁹. В своєму трактаті «Флейтовий наставник: або повне мистецтво гри на німецькій флейті» («*The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*», Лондон, 1792) він без посилання на Гренома скопіював з праці останнього деякі фрагменти тексту і таблицю аплікатур для одноклапанного інструменту. Також він додав до трактату інструкції для восьмиклапанної флейти, вже досить популярної на той час, і власні музичні приклади. Особистий внесок Врагга виявився досить вагомим: трактат став настільки популярним і затребуваним, що з 1792 по 1802 рр. він витримав 20 перевидань, адже в ньому були сконцентровані найнеобхідніші як для початківців, так і для професійних флейтистів знання. У 1806 р. Врагг випустив «Покращений флейтовий наставник» («*Improved Flute Preceptor*», *W. 284 // op. 6 //*), який до 1818 р. перевидавався ще 14 разів [11:107].

В даній статті ми аналізуємо два видання «Покращеного флейтового наставника», які знаходяться у вільному інтернет-доступі:

¹⁹ Нам не вдалося знайти жодних біографічних даних про Якоба Врагга. Однак з його власних методичних праць ми можемо почерпнути деяку інформацію. Наприклад, у першому виданні трактату «*The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» (1792) Врагг позиціонує себе як вчитель флейти і гобоя («*Teacher of the German flute and Oboe*») [18:332], також на користь цього свідчить його трактат «Гобойний наставник; або мистецтво гри на гобойі» («*The Oboe preceptor; or the art of playing the oboe*», Лондон, 1792) [18:333]. У розділі «Кілька побіжних спостережень щодо восьмиклапанної флейти» з флейтового трактату автор, в якості доказу надійності інструмента, зауважує, що професія змушує його брати флейту з собою у різні частини міста і восьмиклапанний інструмент при цьому завжди залишається в порядку («...my profession compels me to carry it [восьмиклапанну флейту] with me to different parts of the Town ... and I never found it out of order») [19:15]. Отже, з цього можна зробити висновок, що Врагг або мав велику кількість учнів у різних частинах Лондона, або, що ймовірно, був концертуючим виконавцем.



авторське, що вийшло у Лондоні в 1806 р. [19] і бостонське²⁰, приблизно 1855 року [20]. Американське видання відрізняється від англійського розширеною другою частиною. Вона доповнена збіркою тем і варіацій з поступовим ускладненням. На титульній сторінці бостонського видання зазначено, що воно базується на сороковій лондонській редакції («From the fortieth London edition») [20]. Тобто трактат перевидавався як мінімум 40 (!) разів. Зважаючи на таку кількість перевидань трактату, можемо припустити, що між різними редакціями могли існувати деякі відмінності в тексті. Опосередковано це підтверджується в книзі американської флейтистки Р. Браун (Rachel Brown) «The early flute: a practical guide», де містяться відомості з трактату Врагга, яких немає в жодному з видань, доступних нам. Отже, найімовірніше, дослідниця користувалася іншою редакцією²¹.

На титульній сторінці автор визначає свою роботу як «...повне мистецтво гри на німецькій²² флейті, виконане ідеально легко для кожного виконавського рівня, виключно на нових засадах²³; і за допомогою якого кожен, хто має музичний смак, може незабаром оволодіти знанням цього інструмента без допомоги вчителя...»²⁴ [19]. Трактат включає в себе: розділи, присвячені базовим правилам теорії музики; розділи з покроковими вказівками щодо правильної поста-

²⁰ Видавництво Oliver Ditson & Co.

²¹ Однак, якою саме, авторка, нажаль, не вказує.

²² Одноклапанна флейта XVIII мала декілька назв. У трактатах вона згадується або як поперечна (іт. – flauto traverso, фр. – la flute traversiere чи нім – die Querflote), або як німецька (фр. – flute d'Allemagne, англ. – German flute) флейта. До початку XIX століття композитори частіше за все уточнювали цими назвами той інструмент, який вони хотіли бачити у складі ансамблю, оскільки майже до 1750-х років назва flauto чи flute в партитурі найчастіше означала використання повздовжньої флейти, ще досить популярної в той час [16:188–189].

²³ Як ми вже зазначали вище, до третьої чверті XVIII ст. методична база англійського флейтового виконавського мистецтва складалася виключно з перекладів іноземних авторів. Отже, можна припустити, що Врагг, наголошуючи, на тому, що його трактат базується на нових засадах, хотів тим самим привернути увагу потенційних покупців-англійців і підвищити цінність своєї роботи в їхніх очах.

²⁴ «...the whole ART of playing the German Flute Rendered perfectly easy to every Capacity, On Principles entirely New; And by which any one, who has a Taste for Music, may soon acquire a Knowledge of that Instrument, Without the Aid of a Master...» [19].



новки пальців, рук і губного апарату; вправи на різні види техніки з поступовим підвищенням складності (автор називає їх «прогресивними уроками»²⁵); авторські інструкції для восьмиклапанної флейти і численні приклади музичних творів.

Зупинимось на деяких специфічних особливостях флейтового виконавського мистецтва кінця XVIII ст., які представлені у праці.

Перший розділ трактату присвячено базовим **правилам постановки**. Врагг детально описує правильне положення губ, підборіддя, рук і кожного пальця на тілі інструмента, а також дає покрокову інструкцію щодо звуковидобування. Автор пропонує починати заняття на «голівці» флейти, відокремленій від корпусу, і тільки після досягнення певного результату збирати флейту повністю. Зауважимо, що даний методичний прийом успішно використовується дотепер.

Для **артикулювання** абсолютно всіх нот він пропонує склад тоо (в українській вимові звучить приблизно як «ту»), на відміну від трактатів Кванца (1752) чи Тромліца (1791), де приводиться величезна кількість різноманітних артикуляційних комбінацій зі зміною голосних і приголосних.

Далі викладені базові **правила теорії музики**. Майже кожен теоретичний розділ проілюстрований кількома заняттями-вправами з поступовим ускладненням. Це дуже ефективно і зручне рішення, зокрема для праці, що позиціонується як самовчитель, адже учень може одразу після вивчення теоретичного матеріалу втілити його у практиці.

Більшість авторів виконавських трактатів пишуть про **зв'язок метру та темпу**. За цим правилом, чим більше значення мав знаменник у розмірі п'єси (чим меншу тривалість він позначав), тим швидший був темп [14:60]. Врагг не є виключенням і також присвячує увагу даному питанню. Так, у тридольному метрі для найповільніших темпів використовувались $\frac{3}{2}$, для середніх – $\frac{3}{4}$, для найшвидших – $\frac{3}{8}$. У дводольному ситуація була трохи іншою: С, за Враггом, був найповільнішим зі «звичайних» розмірів, С – на рівень швидшим, розміри С і 2 використовувались у найшвидших п'єсах. Далі автор по-

²⁵ «Progressive lessons» [19].



яснює: «...зараз ці різні позначення регулюються такими термінами, як Adagio, Largo, Andante та ін.»²⁶ [19:7].

В одному з видань трактату Р. Браун знаходить пояснення способу виконання синкоп, де Врагг фактично навів приклад специфічного барокового штриха *mezzo-staccato*²⁷, коли атака всіх нот крім першої реалізується досить інтенсивним поштовхом повітря без участі язика. Він пише, що синкопована нота повинна бути підштовхнута диханням на середині тривалості [10:54].

Врагг наводить *таблиці аплікатур* для основної тональності одноклапанної флейти – D-dur, а також таблицю для хроматичної гами і для трелей. Для деяких хроматичних нот запропоновано по декілька варіантів аплікатур з метою поліпшення строю²⁸ і полегшення виконання деяких пасажів. Далі він пише: «Гам, де ви бачите дві ноти в одній колонці, як наприклад *dis* і *es* <...>, вони обидві виконуються одним способом, хоч і по-різному позначаються»²⁹ [19:5]. Отже, на відміну від Кванца і Тромліца, у чийх трактатах дієзні ноти відрізняються на комму³⁰ від бемольних [7:137; 5:47], англійський флейтист *пропагує рівномірно темперований стрій*.

Розділ, присвячений *прикрасам*, робить «Настанови» Врагга незамінним джерелом для вивчення орнаментативної практики класичного періоду.

²⁶ «But these different marks are now regulated by technical terms, such as Adagio, Largo, Andante, &c. &c.» [19:7]

²⁷ Схожий штрих згадується також у працях Й. Кванца (1752), Т. Борде (1755) Ш. Дельюса (1761), Г. Тромліца (1791), пізніше у Дж-Г. Альтеса (1880), В. Барге (1880) [10:53–54].

²⁸ На флейтах зроблених в різних майстернях і навіть на різних флейтах одного майстра стрій деяких нот міг коливатися в діапазоні чвертьтону. В такому випадку виконавець мусив знаходити для них альтернативні аплікатури. Більшість авторів флейтових трактатів XVIII–XIX ст. приводять найуживаніші з таких аплікатур у своїх працях.

²⁹ «Where you see two Notes in the same Column, as for instance *dis* and *es*, in the second Column above, they are both played the same way, though of different significations» [19:5].

³⁰ «Комма (др.-грец. Кόμμα – відрізок) в теорії музики – загальна назва для мікроінтервалів величиною приблизно $1/7$ – $1/10$ цілого тону, що з'являються, як правило, при зіставленні однотипних інтервалів у різних музичних настройках (темпераціях)» [5:34].



З наведених автором прикладів розшифровок *аподжіатур*³¹ зрозуміло, що всі вони повинні виконуватися за рахунок основної ноти (за принципом *сустракції*), акцентуючи у такий спосіб дисонанс (Приклад 1 [20:7]).

Приклад 1



В такті 8 між першою і другою долями та у такті 9 між двома восьмими другої долі проілюстровані прохідні форшлаги, які розшифровуються Врагом також за рахунок основної ноти. В трактаті його німецького сучасника Г. Тромліца (1791 р.), а також в праці Й. Й. Кванца (1752), різновид аподжіатури між низхідними терціями пропонується виконувати за рахунок попередньої ноти (за принципом антиципації), що було характерно для французької традиції. А фламандський кларнетист А. Вандерхаген (Amand Vanderhagen, Amand Van der Hagen, 1753–1822) в «*Nouvelle méthode de flute*» (Париж, 1790 р.) пропонує різні варіанти розшифрування прохідного форшлагу [17:39]. *Ситуація, коли три авторитетних музиканти з різних країн Європи, що написали флейтові трактати з проміжком приблизно в один рік, розходяться у поглядах щодо єдино правильного розшифрування однієї з найпоширеніших прикрас XVIII ст., ще раз доводить необхідність вивчення якомога більшої кількості методичного матеріалу епохи, з творами якої працює виконавець.*

³¹ Іт. *appoggiatura*, фр. *port de voix*, нім. *Vorschlag* – прикраса, що являє собою затримання на неакордовій ноті з подальшим розв'язанням у акордову. Може виконуватись, в залежності від місця знаходження, або за рахунок тривалості наступної ноти, або за рахунок попередньої. Також може бути короткою і довгою, в залежності від музичного стилю і місця використання. У XVIII ст. більш розповсюдженою була довга аподжіатура, що виконувалась за рахунок основної (наступної) ноти.



Ілюструючи *gruneto* (*turns*), Врагг наводить два різновиди даної прикраси: з верхньої, та, більш рідкісне, з нижньої допоміжної ноти (Приклад 2 [20:7]).

Приклад 2



Досить детально англійський флейтист підходить до тлумачення «однієї з найпрекрасніших і найскладніших» [7:302] прикрас XVIII ст. – *трелі* (*shake*). За Враггом, ідеальна трель складається з трьох діатонічних нот, «...перша з яких називається підготовчою нотою; а дві останні її [трелі] розв'язанням»³² [19:9]. Саму трель необхідно грати рівно і досить швидко, але не на стільки, щоб завадити слуху розрізняти обидві ноти. Розв'язання потрібно виконувати трохи повільніше, щоб воно добре прослуховувалось (Приклад 3 [20:8]). Як і у випадку з прохідним форшлагом думки різних авторів, сучасників Врагга, як щодо рівності трелі, так і щодо швидкості двох нот розв'язання, різняться. А. Вандерхаген, наприклад, пропонує починати прикрасу повільно, і прискорювати її до кінця [17:40], в той час як Г. Тромліц хорошою треллю вважає таку, що виконується рівно. Розв'язання ж повинно, за Тромліцем, бути швидшим, ніж трель [7:306]. Однак, не зважаючи на різноманітні національні особливості виконання цієї прикраси, протягом всього XVIII ст. незмінними залишалися три основні складові: 1) затримання (з верхньої чи з нижньої ноти); 2) власне трель; 3) розв'язання (з однієї, або з двох нот).

³² «A Perfect Shake is composed of three Diatonic Notes; the first of which is called the Preparative Note; and the two last its Resolution» [19:9].



Приклад 3



Наступна описана прикраса – *Beat* (ан. биття, удар), аналог французького *батману* (*Battement*)³³, позначається буквами *bt*, або *b* над нотою. Врагг каже, що, як і трель, *beat* повинен бути підготовленим, однак нижньою, а не верхньою нотою. Також, як видно з прикладу (Приклад 4 [20:8]), в даній прикрасі відсутні дві ноти розв'язання перед останньою нотою.

Приклад 4



Унікальним в своєму роді є об'єднання³⁴ *beat* і трелі у одну велику прикрасу, яка, як каже автор, «має дуже гарний ефект і може бути названа *Подвійною Треллю (Double Shake)*» [19:9]. Позначається буквами *bt* над нотою. Місця її використання – «завершення повільних частин, особливо в [творах] соло³⁵» [19:9] (Приклад 5 [20:8]). Як ви-

³³ Схожий вид прикраси обговорюється у трактатах Ж.-М. Оттетера [13:34], Й. Кванца [5:97], Г. Тромліца [7:297–298], однак, він трактується як різновид морденту, а не трелі, як у Врагга, і, частіше за все, виконується більш коротко, ніж представлено у англійського флейтиста.

³⁴ У своїй роботі Кванц також каже, що від об'єднання «простих форшлагів з мілкими прикрасами чи французькими мелізмами ... мелодія стає набагато жвавішою і яскравішою» [5:97].

³⁵ У XVIII ст. Solo називалися як твори для інструмента без акомпанементу, так і твори для інструмента з basso continuo.



дно з прикладу 5, *beat* потрібно було виконувати з *crescendo* до початку трелі, а далі сходити на *diminuendo* до розв'язання. Завдяки своїй виразності дана прикраса долає рівень додаткового, факультативного елемента, тобто власне прикраси, і стає своєрідним інтонаційним зворотом, окремою мелодичною фігурою, що виводить її з технічного рівня на рівень художній.

Приклад 5



У трактаті наведені таблиці трельних аплікатур для одно-, чотири- і шестиклапаних флейт, які в кінці XVIII ст. були вже дуже поширеним явищем як серед виконавців-професіоналів, так і серед аматорів [16:217].

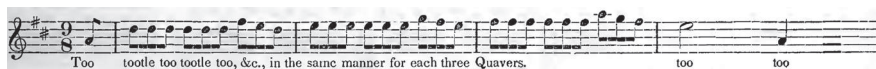
Починаючи ще з «Фонтегари» Ганассі (1535) питанню *артикуляції* у флейтових виконавських трактатах приділялося багато уваги, адже чіткість та різноманітність музичної мови завжди вважалася ознакою професіоналізму, надихала виконання життям і наповнювала його яскравими барвами. В трактатах XVIII–XIX ст., наряду з колосальною кількістю різновидів артикуляційних складів, представлено не меншу кількість варіантів артикулювання *подвійного стакато* [10:59]. Першим хто описав даний вид техніки був Й. Й. Кванц³⁶. Він запропонував використовувати для подвійного стакато складне

³⁶ У трактаті «Opera Intitulata Fontegara» (Венеція, 1535) для повздовжньої флейти С. Ганассі описуються три види двоскладових артикуляційних груп: *teke, tere, lere* [7:22]. Перша з них в дещо видозміненому вигляді (*tuku, taka*) використовується в сучасному духовому виконавському мистецтві для техніки подвійного язика. І хоча в часи Ганассі не було такого поняття як подвійне стакато, це «не виключало можливості використання комбінованої атаки *teke* для підвищення рухових функцій язика», вважає В. П. Качмарчик [4:17]. Отже, в деякому сенсі, першим в питанні використання техніки подвійного стакато можна вважати С. Ганассі, який жив двома століттями раніше Й. Й. Кванца.



фонемне поєднання *did'll*. Протягом всього XVIII ст. у флейтовій виконавській практиці превалювали такі його варіації, як: *did'll*, *di del*, *tar'll*, *ta d'll*, *di-l* у Німеччині та *loul* у Франції. В Англії найпопулярнішою була комбінація складів *tootle* (*toot-tle*, *tut-tle*). Вперше представлена органістом і композитором Е. Міллером (Edward Miller, 1735–1807) як *tut-tle* у передмові до його «Шести соло для німецької флейти» («Six Solos for a German Flute», Лондон, 1761) і детально пояснена Л. Греномом як *toot-tle* в його трактаті (1766) [11:71–72], вона широко використовувалась англійськими флейтистами протягом другої половини XVIII ст. Через свою виняткову швидкість і стабільність в нижньому регістрі дана комбінація залишалась популярною навіть у XIX ст., хоча вже на його початку були придумані більш гострі і чіткі структури *d-g*, *t-k*, в яких не було голосних звуків [10:61]. У своєму трактаті Враг пропонує для артикулювання *подвійного стакато* фонемне поєднання *tootle*. Він пише: «Головна складність в досягненні цього в ударі і відбитті язика від піднебіння, промовляючи до себе в цей час слова *Tootle Tootle*³⁷, і уважно спостерігаючи, щоб ноти звучали чисто і чітко»³⁸ [19:14]. Для засвоєння цієї складної навички автор трактату дає три вправи. І якщо в двох перших представлено подвійне стакато, то в третій, що написана в розмірі $\frac{9}{8}$, кожна комбінація з трьох восьмих починається складами *tootle* і закінчується *too* (Приклад 6 [20:13]). Таке поєднання в сучасній виконавській практиці називається потрійним стакато.

Приклад 6



Якоб Враг був прибічником використання нового **восьмиклапанного інструмента**. У розділі «Кілька побіжних спостережень щодо

³⁷ Українською це звучить приблизно як *тутл*, або *тутіл*.

³⁸ «The chief difficulty in acquiring this is in the Action and Re_Action of the Tongue against the Roof of the Mouth, pronouncing at the same time the words *Tootle Tootle* to yourself, and carefully observing to sound the notes clearly and distinctly» [19:14].



восьмиклапанної флейти» він зауважує, що цінність інструмента залежить від досконалості його інтонації, а нова флейта, в порівнянні з її попередницями, на кінець XVIII ст. була варіантом з найчистішим строєм. Багато музикантів-сучасників Врагга дотримувалися іншої думки щодо цього і негативно ставилися до будь-якої модернізації одноклапанної флейти – ідеального, з їх точки зору, інструмента. Вони посилалися на те, що кожен клапан додавав нестабільності у загальну конструкцію, міг в найвідповідальніший момент недостатньо герметично закривати отвір, а то й взагалі вийти з ладу. Однак, Врагг наводить власний приклад: не зважаючи на часті переїзди, восьмиклапанна флейта не підвела його жодного разу [19:15]. На його думку, якщо майстри зуміли ідеально підігнати один клапан, то ніщо не повинно завадити їм зробити те саме з іншими сімома. У розділах про восьмиклапанний інструмент, після його короткого технічного описання, Врагг наводить кілька музичних прикладів, де можливе використання додаткових клапанів.

Друга частина праці – практична. Вона складається з 61 авторського дуету³⁹ в мажорних тональностях, що найчастіше використовувались у флейтовому виконавському мистецтві другої половини XVIII ст. (D, G, C, F, B, Es, As, A, E), збірки з 20 арієт, додатка з «улюбленою колекцією шотландських і інших арій»⁴⁰ [19:56] та представлених у американському виданні 1855 р. «заклучних вправ, що складаються з витончених виписок [з творів] прославлених авторів, доповнених прикрасами»⁴¹ [20:84].

Музичні приклади – важливе джерело, з якого можна дізнатися про особливості виконавського мистецтва епохи.

Композитори XVIII ст. переважно приділяли мало уваги позначенню *штрихів* у своїх творах. Існували сталі виконавські традиції,

³⁹ Деякі з дуетів написані спеціально для флейт з додатковими клапанами, і їх виконання на одноклапанній флейті пов'язане з неабиякими технічними труднощами. В такому випадку автор супроводжує їх короткими ремарками, наприклад: «Цей урок призначений для ознайомлення з двома довгими клапанами» («This Lesson is intended to introduce the two long Keys») [19:42].

⁴⁰ «Containing a favorite Collection of Scottish and other Airs» [19:56].

⁴¹ «Finishing exercises, consisting of elegant extracts from celebrated authors, arranged with embellishments» [20:84].



керуючись якими музикант сам міг пропонувати і застосовувати певні штрихові комбінації при виконанні тієї чи іншої мелодичної лінії. Нерідко автори методичних трактатів XVIII ст. цілі розділи своїх праць присвячували правилам використання штрихів⁴². У трактаті Врагга немає окремого розділу про штрихи, але на прикладі арій і вправ, викладених ним у другій частині праці, можна визначити найуживаніші *штрихові комбінації*, що побутували у виконавській практиці кінця XVIII ст.

Так, найчастіше автор використовує у поступеному русі восьмими та шістнадцятими послідовності по два *legato* та по два *legato* – два *staccato*. Нерідко при обспівуванні першої ноти верхньою чи нижньою допоміжною зустрічається комбінація з одного *staccato* і трьох *legato*, або навпаки. В послідовностях восьмими в розмірі $\frac{3}{8}$ і $\frac{6}{8}$, найбільш вживаною є комбінація з двох *legato*, одного *staccato*, але використовувались також варіанти з одного *staccato* і двох *legato*, або суцільного *staccato*. Трапляються також ліги на половину такту і навіть на увесь такт, що було великою рідкістю в першій половині XVIII ст.

У роботі англійського автора немає розділу присвяченого *прелюдуванню*⁴³, але, судячи з того, що кожному блоку дуетів у визначених тональностях, представлених у другій частині, передує маленька легка прелюдія, можна зробити висновок – традиція прелюдування, що була широко розповсюджена у XVII ст., не зникла і продовжила свій розвиток у Англії кінця XVIII – початку XIX ст. Останніми нотними прикладами трактату є збірка прелюдій у найбільш використовуваних тональностях і група більш легких прелюдій в найпопулярніших то-

⁴² Наприклад, як у трактаті А. Вандерхагена [17:36–38].

⁴³ Традиція прелюдування є досить давньою, і сягає корінням епохи Середньовіччя. Співаки, що акомпанували собі на арфі, перед виконанням пісні настроювали інструмент. Згодом такі настройки перетворилися на імпровізовані прелюдії до пісні, яка йшла згодом, і виконувалися навіть в тому випадку, коли інструмент був налаштований заздалегідь [12:50]. В епоху Бароко прелюдії поділялися на два основні типи: 1) *prelude composé* – створювалась композитором, як початкова частина циклу (прелюдії у французьких сюїтах, або прелюдія до фуги у німецькій музиці); 2) *prelude de caprice* – короткий вступ в тональності і характері подальшого твору, що імпровізувався музикантом під час виконання [12:49]. У трактаті Врагга представлені прелюдії другого типу.



нальностях для початківців («for beginners») ⁴⁴ [19:62]. Така кількість прикладів підтверджує важливість традиції прелюдування для виконавського мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. і, що найважливіше, дає змогу сучасним виконавцям зрозуміти основи цього мистецтва в Англії класичного періоду, навчитися імпровізувати правильно і у відповідному стилі.

Отже, в трактаті Я. Врагга «*The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» сконцентровано базові теоретичні і практичні знання з флейтового виконавства Англії кінця XVIII ст. Велика цінність трактату полягає в тому, що інформація викладена в ньому, з одного боку, детально і глибоко, а з іншого – стисло і чітко. Особливої уваги заслуговують розділи про прикраси, тривалості нот (де піднімається питання залежності темпу від музичного розміру), артикулювання подвійного і потрійного стакато. Друга частина трактату – збірки авторських дуетів (вибудованих по принципу ускладнення тональностей), арієт, а також витяги з творів видатних композиторів-сучасників Врагга, які є відмінним практичним посібником для флейтистів різного рівня підготовки як в технічному, так і в художньому планах. Збірки прелюдій різного рівня складності є підтвердженням важливості даної традиції для виконавського мистецтва кінця XVIII ст.

В праці Якоба Врагга представлені унікальні виконавські особливості, які були притаманні флейтовому мистецтву Англії другої половини XVIII ст. Отже, для науковців, які займаються дослідженням історії музичного мистецтва XVIII ст., і для сучасних флейтистів, які прагнуть стилістично вірно виконувати музику композиторів, що жили і працювали в цей час в Англії і залишили у спадок значний флейтовий репертуар (К. Ф. Абель, Й. К. Бах, Й. К. Фішер, Т. Джордані та ін.), трактат Якоба Врагга є незамінним джерелом цінної інформації.

⁴⁴ Акцент на традиції прелюдування не є винятком. А. Вандерхаген, наприклад, присвячує окремий розділ цьому питанню. Він каже, що починати прелюдувати необхідно з самої «колиски», спочатку «заміняючи прелюдію» простими тризвуками і гамоподібними пасажами [17:66].



ЛІТЕРАТУРА

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. Е. Бах. — Санкт-Петербург : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. — 170 с.
2. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции (Генезис, пути и закономерности развития) / В. А. Захарова // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — С.-П., 2008. — 214 с.
3. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. / В. П. Качмарчик. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — 310 с.
4. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко / В. П. Качмарчик // Старинная музыка. — 2005. — № 3–4. — С. 17–22.
5. Кванц И. И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо / И. И. Кванц. — Санкт-Петербург : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 2013. — 387 с.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. — М. : Музыка, 1973. — 152 с.
7. Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц / Н. И. Хазанов // Дисс. ... кандидата искусствоведения. — М., 2009. — 423 с.
8. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко / Ю. В. Шелудякова // Дисс. ... кандидата искусствоведения. — Тамбов, 2008. — 244 с.
9. Boland J. D. *Method for the one-keyed flute*. — Berkeley : University of California Press, 1998. — 224 p.
10. Brown R. *The early flute: a practical guide*. — New York : Cambridge University Press, 2002. — 179 p.
11. Crown H. *Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century* / Helen Crown // *Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy*. — Cardiff, 2013. — 237 p.
12. Ewa Gubiec, "The art of prelude on the flute in the 18th century in France". — Режим доступу : <http://www.amuz.lodz.pl/lifemotion/dmdocuments/notes-muzyczny-2016-2/049-086--notes-muzyczny-2-6-2016.pdf>.
13. Hottererre Jacques Martin, *L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hauboïs et autre Instruments de Dessus*, Paris : Chris-



tophe Ballard, 1741. — Режим доступу : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre_principes_op1.pdf.

14. Lawson C., Stowell R. *The historical performance of music: an introduction. — New York : Cambridge University Press, 1999. — 219 p.*

15. *Prellieur Peter; The Modern Musick-Master, or The Universal Musician, London 1806. — Режим доступу : [http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_\(Prellieur%2C_Peter\)](http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_(Prellieur%2C_Peter)).*

16. Toff N. *The flute book: a complete guide for students and performers. — 2nd edition. — New York : Oxford University Press, 1996. — 468 p.*

17. *Vanderhagen Amand, Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté, Pleyel, Paris 1798. — Режим доступу : [http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_\(Vanderhagen%2C_Amand\)](http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_(Vanderhagen%2C_Amand)).*

18. Warner T. E. *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries / Thomas Everett Warner // Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. — New York, 1964. — 459 p.*

19. *Wragg Jakob, Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute, London 1806. — Режим доступу : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP264327-SIBLEY1802.26075.6521-39087031762612_PM544.pdf.*

20. *Wragg Jakob, Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute, Oliver Ditson & Co., Boston ca. 1855. — Режим доступу : <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP281308-PMLP428502-wraggs-fluteprece00wrag.pdf>.*

REFERENCES

1. Bach C. P. E. (2005). *Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry [An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments]*. Saint Petersburg : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 170.

2. Zakharova V. A. (2008). *Fleitovaia kultura Frantsyi (Genesis, puti i zakonomernosti razvitiia) [Flute culture of France (Genesis, ways and patterns of development)]*. Saint Petersburg, 214.

3. Kachmarchik V. P. (2008) *Nemetskoe fleitovoe iskusstvo XVIII–XIX vv. [German flute art of the 18th and 19th centuries]*. Donetsk : Yugo-Vostok, 310.



4. Kachmarchik V. P. (2005) *Fleitovaia artikuliatsiia epokhi barokko [Flute articulation of the Baroque period]*. *Early Music*, 3–4, 17–22.
5. Quantz J. J. (2013) *Opyt nastavleniia v igre na fleite traverso [On playing the flute]*. Saint Petersburg : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 387.
6. Couperin F. (1973) *Iskusstvo igrы na klavesine [The Art of Harpsichord Playing]*. Moskva : Muzyka, 152.
7. Khazanov N. I. (2009). *Starinnye traktaty ob iskusstve igrы na fleite: S. Ganassi, Zh.-M. Otteter, I. G. Tromlits [Ancient treatises on the art of playing the flute: S. Ganassi, J.-M. Hotteterre, J. G. Tromlitz]*. Moscow, 423.
8. Sheludiakova Yu. V. (2008) *Natsionalniie stili i ispolnitelskiiie traditsii fleitovoi muzyki epokhi barokko [National styles and performing traditions of baroque flute music]*. Tambov, 244.
9. Boland J. D. (1998) *Method for the one-keyed flute*. Berkeley : University of California Press, 224.
10. Brown R. (2002) *The early flute: a practical guide*. New York : Cambridge University Press, 179.
11. Crown H. (2013) *Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century*. Cardiff, 237.
12. Ewa Gubiec, “The art of preluding on the flute in the 18th century in France”. Available at : <http://www.amuz.lodz.pl/lifemotion/dmdocuments/notes-muzyczny-2016-2/049-086--notes-muzyczny-2-6-2016.pdf>.
13. Hottererre Jacques Martin, *L’art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hauboіs et autre Instruments de Dessus*, Paris : Christophe Ballard, 1741. Available at : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre_principes_op1.pdf
14. Lawson C., Stowell R. (1999) *The historical performance of music: an introduction*. New York, USA : Cambridge University Press, 219.
15. *Prellieur Peter, The Modern Musick-Master, or The Universal Musician*, London 1806. Available at : [http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_\(Prellieur%2C_Peter\)](http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_(Prellieur%2C_Peter)).
16. Toff N. (1996) *The flute book: a complete guide for students and performers*. — 2nd edition. New York : Oxford University Press, 468.
17. *Vanderhagen Amand, Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté*, Pleyel, Paris 1798. Available at :



[http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_\(Vanderhagen%2C_Amand\)](http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_(Vanderhagen%2C_Amand)).

18. Warner T. E. (1964) *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries*. New York, 459.

19. Wragg Jakob, *Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*, London 1806. Available at : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP264327-SIBLEY1802.26075.6521-39087031762612_PM544.pdf.

20. Wragg Jakob, *Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*, Oliver Ditson & Co., Boston ca. 1855. Available at : <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP281308-PMLP428502-wraggs-fluteprece00wrag.pdf>.

УДК 780.614.1.071.2 : 781.22

ORCID 0000-0002-3222-2180

Елена Лермонтова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

ТЕМБРОВО-АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ДОМРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ (на материале редакций-переложений скрипичной музыки)

Лермонтова Е. А. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). Рассмотрены пути расширения домрового репертуара, в том числе, за счёт редакций скрипичной музыки для четырёхструнной домры. Вопрос тембра и артикуляции рассмотрен в единой плоскости, что обусловлено спецификой звукового образа инструмента, его тембрового поля, инструментального стиля. Понятие «тембр» мыслится в широком и узком его понимании, выводятся основополагающие принципы темброобразования, актуальные для редакций скрипичных произведений для четырёхструнной



домры. Автор обращается к универсальным принципам создания домровой редакции в соответствии установкам Б. Михеева. Конкретное произведение, музыкальный фрагмент требуют индивидуального подхода. Скрипичные штрихи и их домровые эквиваленты рассматриваются с точки зрения художественной выразительности, сохранения качеств первотекста с учётом специфики инструмента, для которого создаётся редакция-перевод. Исполнение на домре скрипичной музыки демонстрирует универсализм народного инструмента как академического и, в то же время, его уникальную самобытность.

Ключевые слова: тембр, колорит, артикуляция, редакция, штрихи, перевод.

Лермонтова О. О. Темброво-артикуляційні особливості в домровому виконавстві (на матеріалі редакцій-перекладень скрипкової музики). Розглянуті шляхи розширення домрового репертуару, у тому числі, за рахунок редакцій скрипкової музики для чотириструнної домри. Питання тембру і артикуляції розглянуто в єдиній площині, що обумовлено специфікою звукового образу інструменту, його тембрового поля, інструментального стилю. Поняття «тембр» мислиться в широкому та вузькому його розумінні, виводяться основоположні принципи темброутворення, актуальних для редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри. Автор звертається до універсальних принципів створення домрової редакції відповідно установкам Б. Михеева. Кожен конкретний твір, музичний фрагмент вимагають індивідуального підходу. Скрипкові штрихи та їх домрові еквіваленти розбираються з точки зору художньої виразності, збереження якостей первотекста з урахуванням специфіки інструменту, для якого створюється редакция-переклад. Виконання на домрі скрипкової музики демонструє універсализм народного інструменту як академічного та, водночас, його унікальну самобутність.

Ключові слова: тембр, колорит, артикуляция, редакция, штрихи, переклад.

Lermontova O. Timbre-articulatory features in the domra performance (on the material of editorial transformations of violin music).

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the problem of transcription. In particular, a number of dissertations have been devoted to this problem: studies M. Borisenko, T. Smirnova, M. Parshin, B. Borodin,



N. Ivanchej. However, the edition of violin music for four-string domra as an art phenomenon has not yet become the subject of a special study. The urgency of the work is also related to its direct connection with the tendencies of modern performing practice.

In the dissertation research by T. Smirnova, devoted to transcription creativity in modern domra art, the specifics of violent transcriptions did not become an object of independent study. Besides, in this scientific work the principles of transcription for three-string domra are considered, in the repertoire of which the creations do not occupy such a significant place as the four-string domra. The wide introduction of violin works into the repertoire of the four-string domra is explained by the identity of its structure with the violin, the breadth of the range of this type of instrument. Hence the more sweeping artistic-style and genre amplitude in the selection of violin originals and the possibility of performing compositions under the condition of introducing editorial instructions. Ukrainian domra can rightfully be called a violin among folk instruments, given the proximity of the instrument to the string and bow instrument not only with regard to the structure and range, but also the wealth of artistic expressive means.

Objectives. The objective of this study are to establish the timbre-articulatory features of the domra performing art, determined by reading the first text in the editions of violin music.

Methods. The author of the proposed article relies on the experience of the Kharkov domra school, in particular, the principles of creating a version of violin music for the four-string domra B. Mikheev, whose direct student is E. Lermontova. The application of methodological approaches in the study of text depends both on the material of the analysis and on specific analytical problems. A musical work is viewed from the point of view of its communicative specialty, since the text exists not only as an objective given, but also is passed through filters of individual reception, editorial and performing interpretations. Communicative specificity of the text in the cultural and historical space was considered in the works of R. Bart, M. Bakhtin, Yu. Lotman, who became the methodological basis of the proposed study.

Results. The transition of a work to the conditions of the instrumental style of another instrument, carried out during the transcription of the text, implies the re-intonation of the musical material. When the script is edited or edited, a timbre-articulatory re-intoning takes place on the house. The key concepts are timbre



and articulation. At the same time, it should be borne in mind that the timbre determines the recognizability of the sound of the instrument, its color, and the strokes embody the enormous potential of artistic expressiveness.

It should be borne in mind that the creation of house transcriptions of violin music contributes not only to the academicization of Domra, the mastery of the classical repertoire, but also to the appropriation of a different instrumental style. The multicolored sound is one of the characteristic features of domra. Another of its peculiarities is that each of the domestic methods of sound extraction can create different sound tones (for example, different ways of starting, filing and ending the tremolated sound changes its character).

Conclusions. So, for today there is no research where the problem of edition of violin works for a four-string domra is comprehensively analyzed. Meanwhile, this form of artistic practice contributed to the expansion of the repertoire, the instrumentalization of the instrument, the introduction of domrists to the world classical music. Thanks to the introduction of domrists-interpreters of the sound image and instrumental style of the violin, the arsenal of intonational means of the musician expanded. This contributed to the creation of original works for the four-string domra as an academic instrument, which has the widest range of artistic and expressive means.

The editions of violin works for four-string domra are connected with the heuristic searches of the musician, conceivable as the result of the entry of the domrist into the artistic space of the world musical classics, which entails: a cognitive approach, mastering the styles and genres of violin music, entering the field of academic musical art of the age-old traditions, the development of sound-like thinking, artistic-aesthetic taste. It can be argued that the existence of academic music implies its execution both in the original avtor versions, and the creation of transpositions – the translation of music into conditions of a different instrumental style.

Key words: timbre, color, articulation, editorial, strokes, translate.

Постановка проблеми. В последние годы наблюдается интерес учёных к проблеме транскрипции. В частности, этой проблеме был посвящён ряд диссертаций: исследования М. Борисенко [3], Б. Бородина [4], Н. Иванчей [7], М. Паршина [15], Т. Смирновой [18]. Однако редакция скрипичной музыки для четырёхструнной домры как



феномен искусства ещё не становилась предметом специального исследования.

Актуальность работы также обусловлена её непосредственной связью с тенденциями современной исполнительской практики. Оригинальный репертуар для четырёхструнной домры пока ещё недостаточно широк и разнообразен. Пополнение его возможно из трёх основных источников: 1) использование репертуара трёхструнной домры; 2) включение в репертуар скрипичных произведений; 3) транскрипции произведений, написанных для других инструментов (фортепиано, балалайка, баян и др.). Однако во всех упомянутых случаях оригинальный текст нуждается в тщательной редакции, главным образом, штрихов, аппликатуры, а иногда и нотного текста.

Анализ исследований и публикаций, посвященных изучению заявленной темы, а также послуживших методологической базой исследования. В диссертационном труде Т. Смирновой [18], в котором рассматривается транскрипционное творчество в современном домровом искусстве, специфика скрипичных переложений не становилась предметом самостоятельного изучения. Кроме того, в данной научной работе выделены принципы транскрибирования для трёхструнной домры, в репертуаре которой скрипичные произведения не заняли столь значительного места, как у четырёхструнной. Широкое введение скрипичных произведений в репертуар четырёхструнной домры объясняется идентичностью её строя со скрипкой, широтой диапазона данной разновидности инструмента. Отсюда более размашистая художественно-стилевая и жанровая амплитуда в отборе скрипичных оригиналов и возможность исполнения сочинений при условии привнесения редакторских указаний. Украинскую домру по праву можно назвать скрипкой среди народных инструментов, учитывая её близость струнно-смычковому инструменту не только касаясь строя и диапазона, но и богатства художественно-выразительных средств.

Автор предлагаемой статьи опирается на опыт Харьковской домровой школы, в частности, принципы создания редакции скрипичной музыки для четырёхструнной домры Б. Михеева, непосредственной ученицей которого является Е. Лермонтова.



Применение методологических подходов в изучении текста зависит как от материала анализа, так и конкретных аналитических задач. Музыкальное произведение рассматривается с точки зрения его коммуникативной специфики, поскольку текст существует не только как объективная данность, но и пропускается сквозь фильтры индивидуальной рецепции, редакторской и исполнительской интерпретации. Коммуникативная специфика текста в культурно-историческом пространстве рассматривалась в работах Р. Барта [1], М. Бахтина [2], Ю. Лотмана [10], которые стали методологической основой предлагаемого исследования.

Согласно концепции Ю. Лотмана, интерпретация текста возможна благодаря механизму перевода. Его целью не является простой акт передачи константной информации, так как текст «знает больше», чем исходное сообщение» [10, с. 27]. Эстонский учёный писал о механизме перевода в семиотической проекции; в случае же создания редакции скрипичной музыки для четырёхструнной домры с последующей исполнительской интерпретацией речь идёт о переводе на язык иного инструмента – тембровое, артикуляционное, интонационное переинтонирование. Таким образом, при создании редакций скрипичной музыки для четырёхструнной домры осуществляется интерпретация-перевод, которая затем находит продолжение в процессе поиска исполнителями художественно-выразительных средств её воплощения при создании оригинальной, обретающей уникальное звуковое выражение, версии (прочтения исходного сообщения, зафиксированного в отредактированном тексте). Нередким является двуединство данных творческой ипостасей в лице единоличного создателя редакции сочинения и одновременно его исполнителя.

Цель исследования – установить темброво-артикуляционные особенности домрового исполнительского искусства, определяемые прочтением первотекста в редакциях скрипичной музыки.

Изложение основного материала исследования. «Перевод» произведения на «язык» другого инструмента, осуществляемый при транскрибировании текста, подразумевает переинтонирование музыкального материала. А. Серебрянская выделяет тембровое переинтонирование [17], М. Плющенко – темброво-фактурное [16]. При пере-



ложении-редакции скрипичной партии на домровую происходит темброво-артикуляционное переинтонирование. Здесь ключевыми понятиями являются тембр и артикуляция. При этом следует иметь в виду, что тембр определяет узнаваемость звучания инструмента, его окраску, а штрихи, способы звукоизвлечения заключают в себе огромный потенциал художественной выразительности.

М. Мартышева в диссертационном исследовании затрагивает вопросы, связанные с тембровым полем скрипичного искусства. Тембровое поле, согласно концепции исследовательницы, «есть целостное явление, включающее в себя: а) объективный уровень – инструмент с присущими ему акустическими свойствами, акустические закономерности формирования тембра; б) субъективный уровень – умение композитора и исполнителя творчески использовать эти свойства и закономерности в художественных целях» [13, с. 8].

Следует иметь в виду, что создание домровых транскрипций скрипичной музыки связано не только с академизацией домры, овладением классическим репертуаром, но и влечёт за собой присваивание иного инструментального стиля. Сознательно или нет, но, адресуясь к скрипичной музыкальной литературе, домрист старается сохранить существенные качества первоисточника, касающиеся тембра и артикуляции. Интонационный материал определяет исполнительскую манеру, которую учитывает редактор и исполнитель-интерпретатор, причём эти ипостаси при переложениях-редакциях нередко совмещаются. Происходит перевод темброво-артикуляционной специфики скрипки на язык домрового исполнительского искусства. При этом, однако, следует учитывать, что каждый инструмент имеет уникальное и неповторимое тембровое поле, специфический артикуляционный аппарат. Все же можно говорить о первичности и вторичности звукообраза произведения, о присвоении художественно-выразительных свойств одного инструмента другим. Интерпретация художественного текста оказывается возможной благодаря действию механизма перевода (согласно концепции Ю. Лотмана [10]). При этом исполнительская редакция-переложение находится в силовом поле двух разнонаправленных тенденций – дифференциации и интеграции инструментальных стилей (на сегодняшний день понятие инструментального стиля



разрабатывалось в диссертационных исследованиях Э. Куприяненко касаясь альта [9] и А. Жерздева применимо к гитаре [6]).

Тембр – важнейшая категория в современной теории музыки. В узком понимании, тембр – это окраска звука, сообщаемая обертонами, призвуками. Однако существует расширительное понимание тембра. Категорию тембра разрабатывал В. Цытович в диссертационном исследовании, посвящённом изучению тембрового мышления Белы Бартока. Учёный разделяет понятия тембр и колорит, рассматривая их как идентичные: «... под словом “тембр” подразумевается не только узкая характеристика звучности отдельного инструмента, но и производное нескольких или многих тембров, которое принято называть “колоритом”. “Тембр” и “колорит” рассматриваются как идентичные понятия» [цит. по: 11]. В. Цытович дифференцирует тембры на реальные и иллюзорные. В первом случае внимание концентрируется на звучании отдельного инструмента (или группы инструментов). Во втором – тембровое пятно может возникать не благодаря инструментровке, а использованию специфических регистровых, гармонических, фактурных или всех приёмов в их единстве. При этом эти элементы воспринимаются как единое целое, не расчлняясь на отдельные составляющие: «Если разложить фактуру на составляющие её элементы, то тембр пропадает, и ни один элемент не может воссоздать хотя бы частицу общей синтетической звучности» [цит. по: 11].

А. Н. Сохор выделял четыре вида тембра: инструментальный, гармонический, регистровый и фактурный.

«Инструментальный тембр, по определению А. Н. Сохора – это окраска звука, зависящая от физических (акустических) свойств инструмента и от приема звукоизвлечения, которым пользуется исполнитель.

Гармонический тембр определяется составом созвучия, т. е. – при прочих равных акустических условиях – звучности различаются окраской, зависящей от гармонического и интервального сочетания отдельных звуков.

Общеизвестна роль регистра инструмента в окраске звука. В большинстве случаев светлая окраска свойственна верхнему, темная – нижнему регистру. Таков *регистровый тембр*.



Наконец, тембр зависит от фактуры: тесного или широкого расположения, создающего плотность, разреженность или “пустоту” звучания, от типа движения, от пульсации, различного вида фонов, т. е. всего, что входит в понятие “фактура”. Это фактурный тембр» [цит. по: 11].

Касаемо явлений музыки XX века М. Манафова предлагает применять термин темброколорит, подразумевая «некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой «облик» произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения, определяющие своеобразный колорит звучания» [12, с. 8–9].

В настоящей статье под колоритом автор имеет в виду систему соотношений красочных элементов, мыслимых в эстетико-стилевом контексте. Совместно они определяют облик произведения, созданный, в том числе, палитрой красочных музыкальных средств.

Особый интерес представляет диссертационное исследование А. Демидова [5], в котором одним из исследовательских дискурсов является темброколорит народных инструментов в творчестве В. Гаврилина. В работе исследуются инструментальный стиль и темброколорит наиболее показательных инструментальных и вокально-инструментальных произведений композитора сквозь призму использования народных инструментов.

При переходе скрипичной музыки в репертуар домриста происходит смена тембрового колорита. Выделим основные факторы темброобразования в узком и широком понимании, мыслимых как тембр и колорит, которые следует учитывать при изучении темброво-артикуляционного переинтонирования с учётом дифференциации и интеграции инструментальных стилей:

- 1) темброво-акустические свойства инструментов;
- 2) окраска регистров;
- 3) чистый тембр / микстовое звучание;
- 4) звукоизвлечение и артикуляция;
- 5) фактурно-гармонический комплекс (ФГК);



- 6) тембровый колорит произведения;
- 7) исполнительский состав (моно- или политембровый), темброво-акустические условия исполнения;
- 8) жанрово-стилевой аспект, связанный с исполнительской трактовкой художественной концепции произведения, включающей в качестве составной части системы тембр и колорит;
- 9) тембровая драматургия произведения (моно- или политембрового).

Все выше перечисленные факторы сказываются на стилеобразовании, связаны с жанровыми системами различных периодов в истории музыки, в том числе, и в связи с взаимодействием инструментальных стилей, звуковых образов инструментов в их эволюционном становлении. Домра, являясь народным инструментом, обладает яркой тембровой окраской. В связи с этим совершенно по-разному её тембр воспринимается в качестве сольного инструмента, в дуэте с фортепиано, совместно с оркестром народных инструментов, камерным и симфоническим оркестром. Проблема исполнительского состава предстаёт в единстве стилового и коммуникативного аспектов. Таким образом, анализируя редакцию произведения следует учитывать все тембровые условия.

Остановимся на методических принципах редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры. В работе над редактированием текста скрипичного произведения для домры главное место занимает отбор домровых приемов игры взамен скрипичных штрихов. Как заметил Б. Михеев в личной беседе с автором статьи, невозможно сформулировать единые универсальные рекомендации по этому поводу, так как в каждом конкретном случае в зависимости от характера, стилистических, жанровых и других особенностей произведения могут возникнуть нетипичные ситуации.

Многокрасочность звучания – одна из характерных особенностей домры. Другой её особенностью является то, что каждый из домровых приёмов звукоизвлечения может создавать различные звуковые оттенки (например, различные способы начала, филирования и окончания тремолируемого звука меняет его характер).

В числе наиболее общих правил подбора домровых приёмов звукоизвлечения профессор Б. Михеев называет следующие:



1) однообразный характер ряда звуков требует применения однообразного приёма;

2) из двух приёмов, дающих аналогичное звучание, следует выбрать более простой по технике исполнения;

3) определяя домровый приём игры, необходимо учитывать влияние на его восприятие звукового окружения, то есть предыдущее и последующее звучание;

4) красочность звучания лучше воспринимается при его соответствии характеру музыкальной фразы и образа в целом.

Тремоло – один из наиболее характерных приёмов игры на домре. С помощью тремоло достигается кантиленное звучание, воспроизводится ряд несвязных звуков и крупных длительностей, также возможно непродолжительное тремолирование звуков в эпизодах подвижного характера.

При исполнении с помощью тремоло легато в спокойном движении количество звуков, объединённых лигой, в сравнении со скрипичным изложением, может быть увеличено, поскольку непрерывность тремолирования на домре не ограничена (на скрипке продолжительность непрерывного звучания ограничена длиной смычка и скоростью его ведения).

С одной стороны, злоупотреблять этим преимуществом домрового тремоло не следует, лига, обозначающая тремоло, должна заканчиваться там, где в звучании необходима цезура.

С другой стороны, эту особенность необходимо использовать, так как остановки в тремолировании более заметны на слух в сравнении со сменой смычка и попытка буквального воспроизведения на домре обозначенных в скрипичном тексте лиг может исказить смысл и характер мелодии.

В качестве примера предлагается домровая редакция фрагмента из скрипичной «Поэмы» К. Доминчена, где обозначены домровые штрихи, соответствующие скрипичным лигам, которые исполняются на «4 смычка», в домровой версии весь мелодический фрагмент должен быть исполнен под одной лигой, а фразировка внутри него может быть показана с помощью динамики и агогики.



Пример № 1. К. Доминчен «Поэма»

СКРИПКА
Andante sostenuto

ДОМРА
p

Тремоло следует использовать осторожно там, где оно может чередоваться с другими приёмами игры, так как на их фоне тремоло акустически более активно и воспринимается как акцент. В случаях где акцент необходим, применение тремоло целесообразно.

В качестве примера подобной трактовки акцентов в домровом тремоло приведём редакцию фрагмента их Концерта *a-moll* для скрипки И. С. Баха (версия домровых штрихов принадлежит Б. Михееву).

Пример № 2. И. С. Бах «Концерт ля-минор» I ч.

Allegro moderato

Акустическая активность тремоло (пульсирующее звучание всегда воспринимается как более громкое в сравнении с неппульсирующим) должна учитываться и при воспроизведении этим приёмом скрипичного деташе.



Применение домрового тремоло на скрипичном деташе будет естественным в спокойном движении. Исполнение его в более быстром движении может дать ощущение суеты, напряжённости. В этом случае, как считает Б. Михеев, более целесообразно применение «щипка медиатора».

Исполнение на домре легато в быстром движении возможно также с помощью так называемого «переменного удара». В этом случае домристу необходимо исключить жёсткость атаки звука и добиваться ровного, без случайных акцентов, воспроизведения всех звуков, объединённых лигой. Применение этого приёма возможно преимущественно на *piano* и неэффективно на *forte* и *fortissimo*.

Исполнение скрипичного легато в быстром движении в домровых редакциях возможно также с помощью «ритмичного скольжения медиатора». Как считает Б. Михеев, использование этого приёма будет эффективным там, где каждый последующий звук исполняется на другой близлежащей струне.

Приведём по этому поводу следующий пример-схему, где показан этот принцип с соответствующими значками-ремарками (лигами, обозначающими соединяемые звуки).

Пример № 3



Переходя к характеристике «единичного деташе» в его адаптации к домровой артикуляции, следует отметить, что как правило, отрывистое звучание на домре достигается с помощью раздельного и переменного удара медиатора.

Быстрое многократное повторение отрывистых звуков – приём чисто домровый. В связи с этим имитация отрывистых и прыгающих скрипичных штрихов на домре естественна и может применяться фак-



тически без излишних дополнительных указаний редактора. Опытные исполнители-домристы сами определяют нужное направление удара, но в учебных целях это направление можно обозначить чёрточками – « / » (вверх), « \ » (вниз).

Выводы. Итак, на сегодняшний день отсутствует исследование, где комплексно ставится проблема редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры. Между тем, данная форма художественной практики способствовала расширению репертуара, академизации инструмента, приобщению домристов к мировой музыкальной классике. Благодаря присвоению домристами-интерпретаторами звукового образа и инструментального стиля скрипки расширился арсенал интонационных средств музыканта. Это способствовало созданию оригинальных сочинений для четырёхструнной домры как академического инструмента, обладающего широчайшей амплитудой художественно-выразительных средств. Скрипичная музыка по сегодняшний день сохраняет для домристов свою актуальность, предоставляя возможность проявлять потенциал инструмента в единстве с исполнительским мастерством, стремясь не уступать интерпретаторам первотекста.

Корифей Харьковской домровой школы Б. Михеев подчёркивал необходимость индивидуального подхода к каждому конкретному скрипичному произведению как первотексту, в связи с чем автор статьи ставит данную методологическую позицию в качестве исходного пункта творческих поисков. Совпадение строя четырёхструнной домры со скрипичным инспирирует редакторов на создание переложений-переводов для инструмента, родственного струнно-смычковому инструменту и одновременно обладающего уникальными художественно-выразительными особенностями. Редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры связаны с эвристическими исканиями музыканта, мыслимыми как результат вступления домриста в художественное пространство мировой музыкальной классики, что влечёт за собой: когнитивный подход, освоение стилей и жанров скрипичной музыки, вхождение в сферу академического музыкального искусства многовековой традиции, развитие звукообразного мышления, художественно-эстетического вкуса. Можно утверждать, что



существование академической музыки подразумевает её исполнение как в оригинальных авторских версиях, так и создание переложений – перевод музыки в условия иного инструментального стиля.

Темброво-артикуляционное переинтонирование связано со сменной колорита, включая артикуляционные средства, штрихи, художественно-выразительные особенности инструмента. Данный процесс следует мыслить в объективной и субъективной плоскости, поскольку следует иметь в виду специфику инструментов – скрипки и домры, особенности первотекста, творческий подход редактора, индивидуальное прочтение переложения исполнителем. Нередко домристы, создающие редакцию скрипичного сочинения, сами же их и играют, прорабатывая текст в исполнительско-интерпретационных целях. Они вырабатывают концепцию интерпретации первотекста, проходя весь путь – от его изучения, перевода в условия иного инструментального стиля до непосредственного воплощения в исполнительской версии, что подразумевает проведение в жизнь произведения в новом темброво-артикуляционном звучании.

Выполнение рекомендаций, предложенных профессором Б. Михеевым, имеет в основе две функции. Первая из них – художественная, поскольку удобное и естественное для домрового звукоизвлечения исполнение скрипичных штрихов будет способствовать сохранению идейно-образного замысла редактируемого скрипичного произведения. Вторая функция подобных редакций – чисто дидактическая, методическая. Речь идёт о том, что начинающие домристы осваивают принципы и приёмы домрового редактирования скрипичных образцов, учатся сами выполнять подобные редакции и применять их в художественном исполнении и педагогической работе.

Домровые редакции скрипичной музыки, как постоянно отмечает профессор Б. Михеев, к дальнейшему совершенствованию домрового искусства в его академическом статусе. Домра при правильном подходе к её выразительно-конструктивным возможностям и ресурсам оказывается по степени своего универсализма инструментом, не уступающим скрипке. А исполнение скрипичных произведений в домровых редакциях способствует, во-первых, актуализации скрипичных сочинений, которые звучат по-новому, во-вторых – демократизации



скрипичної музики, котрою через домрові версії повертаються її народні істини.

Перспектива дальнішого дослідження. Основні положення публікації можуть бути використані для послідуєчого вивчення феномена редакцій скрипичних творів для чотирьохструнної домри як художественної інтерпретації авторського первотекста.

ЛИТАРАТУРА

1. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. — 4-е изд. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.
3. Борисенко М. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03* ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — 17 с.
4. Бородин Б. *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс... доктора искусствовед. : 17.00.02* ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2006. — 44 с.
5. Демидов А. *Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02* ; Ростовская гос. конс. им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2015. — 21 с.
6. Жерздев О. В. *Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03* ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 18 с.
7. Иванчей Н. *Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02* ; Ростовская гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2009. — 17 с.
8. Костенко Н. Е. *Борис Александрович Михеев : монография. — Харків : С. А. М., 2012. — 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).*
9. Куприяненко Е. Б. *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03* ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — 18 с.



10. Лотман Ю. М. *Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры.* — Таллин : Александра, 1992. — 247 с.
11. Манафова М. Тембр и темброколотит в современной музыкальной системе // *Культура.* — № 14 [212]. — 15.09.2010 [Электронный ресурс]. www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main.
12. Манафова М. *Темброколотитические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Санкт-Петербургская гос. конс. (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова.* — Санкт-Петербург, 2011. — 22 с.
13. Мартышева М. *Тембровое поле как целостный выразительно-колотитический компонент скрипичного звучания : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Санкт-Петербургская гос. конс. (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова.* — Санкт-Петербург, 2011. — 25 с.
14. Михеев Б. *Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением : метод. рек. для студ. муз. вузов.* — Харьков, 1990. — 24 с.
15. Паршин М. *Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. дисс... канд. искусствoved. : 17.00.02 ; Тольятинская консерватория (институт).* — Магнитогорск, 2013. — 25 с.
16. Плющенко М. *Транскрипции Александра Назаренко: индивидуальностилевые спектры жанра. Южно-Российский музыкальный альманах 2018 (1) : музыкальный журнал.* — С. 51–56.
17. Серебрянская А. *Тембровое переинтонирование в композиторском творчестве В. Птушкина. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Комуникативна організація музичного твору : збірка наукових статей, присвячених проблемі музичної комунікації [упорядник В. Г. Москаленко].* — К., 2015. — Вип. 116. — С. 147–154.
18. Смирнова Т. *Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс... канд. искусствoved. : 17.00.02 ; Воронежский гос. институт искусств.* — Воронеж, 2016. — 168 с.

REFERENCES

1. Bart R. (1989). *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika [Selected works: Semiotics: Poetics] ; per. s fr., sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. M. : Progress. 616 s.*



2. Bakhtin M. M. (1979). *Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]*. 4-ye izd. M. : Sov. Rossiya. 318 s.
3. Borysenko M. (2005). *Zhanr transkrypcii v systemi individual'nogo kompozytors'kogo stylu [Genre of transcription in the system of individual composer style]* : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 ; Hark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevs'kogo. Harkiv. 17 s.
4. Borodin B. (2006). *Fenomen fortepiannoy transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya [Phenomenon of piano transcription: the experience of a complex study]* : avtoref. diss... doktora iskusstved. : 17.00.02 ; Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moskva. 44 s.
5. Demidov A. (2015). *Narodnyye instrumenty v tvorchestve V. A. Gavrilina. [Demidov A. Folk instruments in the works of V. A. Gavrilin]* : avtoref. dis... kand. iskusstvedeniya : 17.00.02 ; Rostovskaya gos. kons. im. S. V. Rakhmaninova. Rostov-na-Donu. 21 s.
6. Zherzdiev O. V. (2011). *Spetsyfika faktury u muzytsi dlya shyestystrunnoi (klasychnoi) gitary solo [Specificity of texture in music for six-string (classical) solo guitar]* : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 ; Hark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevs'kogo. Harkiv. 18 s.
7. Ivanchey N. (2009). *Fortepiannaya transkripsiya v russkoy muzykal'noy kul'ture XIX veka [Piano transcription in the Russian musical culture of the XIX century]* : avtoref. dis... kand. iskusstvedeniya : 17.00.02 ; Rostovskaya gos. kons. (akad.) im. S. V. Rakhmaninova. Rostov-na-Donu. 17 s.
8. Kostenko N. E. (2012). *Boris Aleksandrovich Mikheyev : monografiya [Boris Alexandrovich Mikheev : monograph]*. Kharkiv : S. A. M. 180 s. (Biografiya i bibliografiya vydayushchikhsya muzykantov) [(Biography and bibliography of outstanding musicians)].
9. Kupriyanenko E. B. (2010). *Al't u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu an-sambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie baroko – Y. Brams) [Alto in the half-timed chamber-instrumental an-samble of the Austro-Nimets tradition (pisnee baroko – J. Brahms)]* : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 ; Hark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevs'kogo. Harkiv. 18 s.
10. Lotman Yu. M. (1992). *Izbrannyye stat'i [Selected articles]* : v 3 t. [in 3 vol.] T. I [vol. I] : *Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on semiotics and topology of culture]*. Tallin : Aleksandra. 247 s.



11. Manafova M. (2010). *Tembr i tembrolorit v sovremennoy muzykal'noy sisteme [Timbre and timbre-color in the modern musical system]* // *Kul'tura*. — № 14 [212]. — 15.09.2010 [Elektronnyy resurs]. www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main.

12. Manafova M. (2011). *Tembroloristicheskiye svoystva orkestrvoy tkani v muzyke vtoroy poloviny XX veka (na primere tvorchestva E. Denisova) [Timbre-color properties of orchestral fabric in the music of the second half of the XX century (on the example of creativity E. Denisov)]* : avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 ; Sankt-Peterburgskaya gos. kons. (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg. 22 s.

13. Martysheva M. (2011). *Tembrovoye pole kak tselostnyy vyrazitel'no-koloristicheskiy komponent skripichnogo zvuchaniya [The timbre field as an integral expressive-coloristic component of the violin sounding]* : avtoref. dis... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 ; Sankt-Peterburgskaya gos. kons. (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg. 25 s.

14. Mikheyev B. (1990). *Akusticheskiye zakonomernosti zvukoobrazovaniya na domre i ikh ispol'zovaniye v rabote nad zvukoizvlecheniyem [Acoustic laws of sound formation on domra and their use in the work on sound extraction]* : metod. rek. dlya stud. muz. vuzov. Khar'kov. 24 s.

15. Parshin M. (2013). *Razvitiye iskusstva kontsertnoy balalayechnoy transkriptsii [The development of the art of concert balalaika transcription]* : avtoref. diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 ; Tol'yatinskaya konservatoriya (institut). Magnitogorsk. 25 s.

16. Plyushchenko M. *Transkriptsii Aleksandra Nazarenko: individual'nostile-vyye spektry zhanra [Transcriptions of Alexander Nazarenko: individuality of the spectra of the genre]*. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2018 (1) : muzykal'nyy zhurnal*. S. 51–56.

17. Serebryanskaya A. *Tembrovoye pereintonirovaniye v kompozitorskom tvorchestve V. Ptushkina [Timbre re-intonation in V. Ptushkin's composer's creative work]*. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho : Komunikatyvna orhanizatsiya muzychnoho tvorcu : zbirka naukovykh statey, prysvyachenykh problemi muzychnoyi komunikatsiyi [uporyadnyk V. H. Moskalenko]*. K., 2015. Vyp. 116. S. 147–154.

18. Smirnova T. (2016). *Transkriptsionnoye tvorchestvo v sovremennom domro-vom iskusstve [Transcriptional creativity in contemporary domra art]* : diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 ; Voronezhskiy gos. in-stitut iskusstv. Voronezh. 168 s.



УДК 784.3 : 78.01(510)

ORCID 0000-0002-0024-2427

Лю И

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского*

**ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ВОКАЛИСТА
(на примере камерных сочинений китайских композиторов
XX века)**

Лю И. Образно-художественные представления в исполнительской практике вокалиста (на примере камерных сочинений китайских композиторов XX века). В статье рассматриваются вопросы, связанные с природой исполнительского творчества в сфере музыкального искусства. Развитое музыкальное мышление, формирующееся посредством образно-художественных представлений, является важнейшей составляющей исполнительского прочтения музыкального произведения. В области камерно-вокального исполнительства данный процесс связан не только с профессиональным владением голоса, но и со способностью передавать всевозможные душевные состояния человека, неисчерпаемую гамму его чувств. Анализируются механизмы, непосредственно влияющие на художественно-образные представления вокалиста – исполнителя китайских камерных сочинений XX века. Образно-эмоциональная сфера этих сочинений, с одной стороны, непосредственно связана с национальной культурой и самобытностью национального самовыражения, с другой стороны, – приобретает новые специфические формы. Музыкальное высказывание в процессе исполнения должно соответствовать современным нормам интегрированных связей национального и современного.

Ключевые слова: китайская камерно-вокальная музыка, исполнительская интерпретация, художественно-образные представления.

Лю І. Образно-художні уявлення у виконавській практиці вокаліста (на прикладі камерних творів китайських композиторів XX століття).



У статті розглядаються питання, пов'язані з природою виконавської творчості в сфері музичного мистецтва. Розвинуте музичне мислення, що формується за допомогою образно-художніх уявлень, є найважливішою складовою виконавського прочитання музичного твору. В галузі камерно-вокального виконавства даний процес пов'язаний не тільки з професійним володінням голосом, а й зі здатністю відтворювати всілякі душевні стани людини, невичерпну гаму почуттів. Аналізуються механізми, що безпосередньо впливають на художньо-образні уявлення вокаліста – виконавця китайських камерних творів ХХ століття. Образно-емоційна сфера цих творів, з одного боку, безпосередньо пов'язана з національною культурою та самобутністю національного самовираження, з іншого боку, – набуває нові специфічні форми. Музичне висловлювання в процесі виконання повинно відповідати сучасним нормам інтегрованих зв'язків національного і сучасного.

Ключові слова: китайська камерно-вокальна музика, виконавська інтерпретація, художньо-образні уявлення.

Liu Yi. Artistic representations in the vocalist's performing practice (on the example of chamber works of Chinese composers of the 20th century).

Background. The article deals with issues related to the nature of the performing arts in the field of musical art. It is emphasized that one of the most important components of the performing reading of a musical work is the developed musical thinking, which is formed by means of figurative and artistic representations. In the field of chamber-vocal performance, this process is associated not only with professional voice, but also with the ability to transmit all kinds of mental states of a person, a huge range of his feelings. Chinese chamber-vocal music of the twentieth century is a wide field of activity for a modern vocal performer. The specificity of its figurative-emotional sphere is directly connected with the national culture and the identity of national self-expression. The interrelation between the work of the chamber singer, his emotional sphere and the embodiment of the artistically imaginative content of the work in Chinese musical art requires in-depth study.

Objectives. The purpose of the research is to reveal the specificity of the formation of the figurative-emotional component in the Chinese chamber-vocal art, connected with the modeling of the artist's figurative and artistic representations.

Methods of research are based on a set of scientific approaches necessary for the disclosure of its theme. The complex approach, combining the principle



of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis, is taken as the basis of the methodology. The methodological basis for studying this topic was the research of E. Eroshenko, T. Lymareva, I. Khotentseva, in which some theoretical aspects of the modeling of artistic-figurative representations in the musical art are revealed. Scientific works of Qin Tian and Lu Jie are aimed at mastering the performing semantics of Chinese chamber-vocal music. is of immense scientific value for both an understanding of the national traditions that form an integral part of Chinese spiritual culture, the contribution of outstanding Chinese composers to the formation and development of national musical art, and to the imaginative and artistic representations of the performer.

Results. Since chamber-vocal performance is aimed at revealing the special imaginative sphere associated with the subtlest nuances of human experience, it is important to consider the synthesis of the influences of traditional mental attitudes and concrete historical events that are reflected in the work of concrete composers in order to understand the figurative and emotional semantic field of Chinese music of the 20th century.

As a result of research of many scientific works, one can draw a conclusion about the importance in the performing process of “the formation of artistic-figurative thinking as the basis for the interpretation of a musical work” (I. Khotentsev). Based on the structural and functional model developed by I. Khotentseva, it is possible to build an algorithm for the formation of figurative and artistic representations of performers of any national culture. To do this, it is necessary to study the specifics of this culture, its aesthetic and ideological attitudes, as well as the creativity of the composer in the context of genre stylistics of the performed works.

Chinese chamber-vocal music names are the oldest historical roots. It reflects the mental attitude associated with the attitude of man to reality. Thus, the basis of the national philosophical and aesthetic thinking reflecting the national sound pattern consists of the characteristic intonations and timbres of the Chinese instrumentation, the forms of ceremonial and theatrical traditions, the specific national picture of the world, worldview judgments, the attitude of man to nature, etc. In the chamber-vocal sphere of performance, these components acquire a special significance in consequence of the specific nature of the figurative structure of this musical genre.

Musical artistic representations of the performer of Chinese chamber-vocal music should be based on a special perception of the world outlook. That is why



an important prerequisite for the interpretation of Chinese chamber-vocal works is understanding in all the intricacies of the peculiarities and peculiarities of traditional Chinese aesthetics.

However, the events of the twentieth century, which entailed significant changes in the life of the Chinese, left an imprint on the creativity of the composers. On the one hand, the “invasion” of Western standards of life had an impact on all spheres of activity in China, including music art, on the other – in the field of all kinds of art, the national became modern, but did not lose its mental identity. The overthrow of the imperial rule, the civil and liberation Japanese-Chinese wars, the rapid development of world traditions in all spheres of life, the cultural revolution and the further development of the country along the path of globalization and the conquest of leading positions on the world arena – all this was reflected in the chamber-vocal music of Chinese composers. At this time, new genres for the national culture, such as a lyric, liberation and military song, a march, a ballad, a romance or an art song, “songs from the quoter”, a mass song and a song for the cinema are being formed.

Conclusions. The musical language of vocal works is based on the synthesis of Chinese and Western musical traditions, forming some contradictions and creating the ground for further experiments. In performing chamber-vocal creativity at this time there is a sharp polemic about the selection of “their” and “foreign” means of expressiveness. Thus, national receptions are based on the use of throat singing, aesthetic ideals and the image-singing manners of various nationalities inhabiting China. All this shows that the artistic and imaginative representations in the chamber-vocal art of the Chinese composers of the twentieth century acquire new specific forms, and the musical utterance in the process of execution must correspond to the modern norms of integrated national and modern connections.

Key words: Chinese chamber-vocal music, performing interpretation, artistic-imaginative representations.

Постановка проблеми. Научное познание природы музыкального творчества является предметом изучения многих областей знания. Творческий подход в сфере камерного вокального исполнительства помимо профессионального владения голосом предполагает развитое музыкальное мышление, которое формируется посредством образно-художественных представлений. Певческий голос, являю-



щийся уникальным живым музыкальным инструментом, способен передавать всевозможные душевные состояния человека, огромную гамму его чувств. На базе профессионального владения навыками вокального искусства исполнитель должен точно отразить внутренний мир музыкального произведения, создав яркий художественный образ. Суть исполнительского прочтения заключается в эмоциональном воздействии пения, в артистическом искусстве передачи музыкального высказывания.

Исполнительский процесс постижения вокального сочинения требует большой предварительной интеллектуальной и духовной деятельности, рождающей новые творческие идеи, которые смогут аккумулировать те или иные интерпретаторские решения. Поэтому исполнитель должен постоянно расширять знания о стиле композитора, выразительных средствах, применяя их на практике. Творческая фантазия певца формируется на основании конкретного материала, а также жизненного опыта и накопленных впечатлений. По мнению И. Хотенцевой, «явно недостаточно разработана именно та проблематика, которая непосредственно относится к художественно-образной, содержательной интерпретации исполняемого музыкального произведения» [19, с. 3].

Китайская камерно-вокальная музыка XX века – широкое поле деятельности для современного певца. Специфика ее образно-эмоциональной сферы непосредственно связана с национальной культурой и самобытностью национального самовыражения. Взаимосвязь между творчеством камерного певца, его эмоциональной сферой и воплощением художественно-образного содержания произведения в китайском музыкальном искусстве требует углубленного изучения.

Анализ последних публикаций по теме. В музыковедении накоплен огромный опыт научных исследований в области вокального искусства, которые посвящены качественной постановке певческого голоса (В. Багадуров [2], Л. Дмитриев [5], И. Назаренко [15], А. Яковлева [24], Л. Лаблаш [10] и др.). Важное значение имеют работы в сфере вокальной педагогики, различные школы пения, созданные выдающимися певцами (Ж. Дюпре [8], Л. Леман [11], П. Доминго [6] и др.). Вопросы вокального исполнительства занимают довольно



скромное место. Как правило, они рассматриваются в связи с творчеством какого-то конкретного выдающегося певца.

Среди общих теоретических проблем вокального исполнительства следует отметить диссертацию харьковской исследовательницы Е. Ерошенко «Эмоциональная сфера в вокальном творчестве: музыкально-эстетические и исполнительские аспекты» [9] на примере европейской вокальной традиции. Автор представляет историко-теоретическую концепцию эмоционального начала как одной из детерминант функционирования вокального искусства в целом. Сущность предложенной концепции Е. Ерошенко составили следующие положения: «эмоциональная сфера является одной из важнейших составляющих функционирования вокального искусства в целом; общая кристаллизация эмоционально-семантического поля музыкального искусства происходила, в первую очередь, в области вокальной музыки; механизмы формирования и развития эмоциональной сферы в вокальном творчестве связаны с моделированием специфических образно-художественных представлений и ощущений, в первую очередь, связанных с наличием положительного психологического состояния певца-артиста» [9, с. 15].

Одной из наиболее важных в методологическом плане работ можно также назвать диссертацию Т. Лымаревой «Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст» [14], в которой исследовательница выявляет наиболее характерные «структуры звукового текста вокально-исполнительской интерпретации как формы выражения творчества певца и как явления художественной культуры» [14, с. 23], а также устанавливает некоторые общие закономерности «в построении звуковых исполнительских текстов» [там же]. Автор делает важный вывод о том, что вокально-исполнительская интерпретация «моделируется как семантическая капсула, где сферой деятельности исполнителя является периферийная зона, а ядро принадлежит авторам графического текста — композитору и поэту» [там же]. Однако, материал данного исследования базируется на сочинениях русских композиторов, следовательно, национальная специфика эмоционально-образной сферы китайской вокальной музыки в нем не учитывается.



Важнейшей методологической базой данного исследования может стать диссертация И. Хотенцевой «Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано» [19], в которой предложена теоретическая модель структуры и функций художественно-образного мышления музыканта-интерпретатора. Она состоит из следующих элементов: «структура (личностный компонент, интеллектуально-мыслительный компонент, эмоционально-волевой компонент) и функции (осмысление логики организации различных звуковых структур от простейших до сложных в постижении художественного образа, умение оперировать музыкальным материалом, находить сходство и различие, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи)» [19, с. 8]. Однако, данная модель апробируется автором в педагогическом процессе с учащимися-пианистами на европейском музыкальном материале.

В последнее время наблюдается интерес китайских исследователей к национальному камерно-вокальному искусству. Однако, большинство работ посвящено историко-теоретическим вопросам, касающимся жанровой сферы (Ван Ш [4], У Хуньюань [17], Фэн Лей [18] и др.). Вторая группа научных трудов направлена на вопросы вокальной педагогики (Ду Сывэй [7], Сун Яньин [16], Яо Вэй [26], Шэнь Сян [30] и др.). Среди работ, в которых можно почерпнуть немногочисленные данные об исполнении китайской камерно-вокальной музыки, следует назвать диссертации Ван Хонтао [3], Ли Эр Юн [12], Цао Шули [20; 21] и Ян Бо [25]. Так, в исследовании Ван Хонтао [3] в одном из разделов рассматривается музыкально-образная сфера китайских художественных песен на стихи старинных поэтов. Ли Эр Юн [12] исследует преломление национальных традиций пения в современном вокальном исполнительстве, лишь упоминает о камерно-вокальной музыке. Цао Шули [21] в разделе, посвященном историческому развитию хоровых и камерных жанров в Китае упоминает тематику некоторых камерно-вокальных жанров XX века. В диссертации Ян Бо [25] внимание концентрируется на целостном историко-теоретическом анализе формирования и развития национальной школы пения в Китае, исполнительский аспект направ-



лен на исследование профессиональных навыков пения, осмысление новых методик в сфере вокального образования.

Таким образом, обзор литературы показал, что важнейшие вопросы, связанные с постижением образно-эмоциональной сферы в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов и определением образно-эстетической специфики эмоциональной составляющей китайского камерно-вокального искусства, остались без внимания исследователей.

Цель исследования – выявить специфику формирования образно-эмоциональной составляющей в китайском камерно-вокальном искусстве, связанную с моделированием образно-художественных представлений исполнителя.

Изложение основного материала. Несмотря на солидное количество научных трудов, появившихся в последнее время, китайское камерно-вокальное искусство все же остается одной из наименее изученных, но, безусловно, очень интересных страниц национальной и мировой музыкальной культуры. Специфика образно-эмоциональной сферы китайской камерно-вокальной музыки непосредственно связана с национальной культурой и самобытностью национального самовыражения, обладающего неповторимой ментально-архетипической сущностью, которая существенно отличается от западной модели.

Основные положения китайской традиционной мысли получили яркое отражение в национальной музыкальной эстетике, что, в свою очередь, повлияло на мировоззрение композиторов. Так, выдающийся китайский композитор Чоу Вен Чанг отмечал: «Идентификация себя с Природой или Вселенной (то есть Дао) является высшим достижением духовного развития человека, и это толкование природы должно идти от понимания простых разрозненных вещей к постижению Вселенной в целом»[29, с. 80].

Композитор Чен И считает одной из основных особенностей музыкального языка своих произведений, связанных с идеей единства природы и человека, принцип Золотого сечения и последовательность Фибоначчи: «Когда вы посмотрите на человеческое тело, вы увидите пропорцию 0,618, то есть, отношение между верхней



и нижней частями тела. Когда вы посмотрите на лепестки цветов или соты, сделанные пчелами, вы увидите то же самое. Числа, описывающие эти соотношения, составляют ряд Фибоначчи. Это и есть природа! Музыка является разновидностью естественного языка, выражающего эмоции и мысли людей. Когда я создаю свою музыку на языке, который я знаю лучше, я придерживаюсь некоторых принципов, логически связанных с природой, и тогда мне легче передать естественные эмоции и духовное начало. Я думаю, это идеальный подход» [28, с. 49].

Приведенные высказывания композиторов еще раз подтверждают необходимость всестороннего освоения смысла китайских музыкальных произведений, их символических подтекстов, без понимания которых исполнитель не сможет донести всю глубину до слушателя, а вхождение китайской музыки в сферы мирового образования и исполнительства будет невозможным. В связи с этим необходимо обратиться к двум исследованиям в области китайской фортепианной музыки, которые являются существенным вкладом в развитие тематики, раскрывающей особенности музыкальной семантики современной китайской музыки.

В 2012 году в Харькове была защищена кандидатская диссертация Цинь Тянь «Образ родного края в фортепианных произведениях китайских композиторов» [22], спустя пять лет во Львове появляется исследование Лу Цзе «Концептосферы китайской программной фортепианной музыки XX – начала XXI ст.» [13], которая является логическим продолжением первой работы. Востребованность подобных научных исследований к обозначенной научной проблеме свидетельствует о ее важности и многоаспектности.

При сопоставлении двух научных концепций [22; 12] можно обнаружить, что образ родного края, представленный в Цинь Тянь как образная универсалия в китайской фортепианной музыке, приобретает значение архетипа. Лу Цзе в своем исследовании отказывается от архетипа, предлагая категорию концепта, которая больше приспособлена к формулировке программных смыслов инструментальной музыки. В работе Цинь Тянь отмечается, что образ родного края является «концептом, через который осуществляется национальная



самоидентификация. Таким образом, это понятие аккумулирует национальный образ мышления на уровне философско-эстетического познания; национальное художественное мышление; национальный звукообраз, что представляется характерным инструментарием, национальный способ интонации, разнообразные формы культурных традиций с музыкой и без нее – театр, церемониалы и прочее; способ ощущения; образы окружающего мира. Иначе говоря, образ родного края (родина) – сложная структура, по сути, близка к национальному образу мира, но способна находить выражение в конкретном произведении не во всей совокупности составляющих, а какой-то особой гранью, например, – через важнейшие национальные философские и религиозные представления, созерцания природы, этно-национальную, героико-патриотическую тематику» [2, с. 73].

Для Лу Цзе концепт выступает своеобразной единицей, точкой отсчета. Совокупность родственных единиц образует систему, которую исследовательница определяет как концептосферу. Автор убедительно обосновывает свою научную позицию относительно применения категории «концептосферы» в художественном выражении. В связи с этим она рассматривает китайскую фортепианную музыку XX–XXI веков с позиции ее программных концептосфер, соответствующих национальной традиции. На основе представленных философских, теоретических, культурно-исторических дефиниций концепта, возникавших в разные исторические периоды в разных национальных традициях в связи с различными плоскостями осмысления универсальных истин и ценностей, автор приходит к выводу, что «термины» «концепт» и «концептосфера» представляются наиболее точными и исчерпывающими в категориальном аппарате для раскрытия образа мышления китайских музыкантов. Выбор указанных терминов обусловлен тем, что ментальность и воспитание, формирование мировоззрения и художественные ценности китайского духовного ареала обозначены своеобразным отношением к природе и человеку, во многих аспектах отличным от европейских трансцендентальных измерений» [13, с. 30–31]. Лу Цзе рассматривает ведущие концептосферы китайской духовной традиции в литературе, изобразительном искусстве и музыке, доказывая их национально-этическую сущность



через репрезентацию концептосферы природы (подраздел 3.1), концептосферу обряда (подраздел 3.2) и мифологическую концептосферу (подраздел 3.2).

Необходимо еще раз подчеркнуть, что проанализированные работы представляет огромную научную ценность как для понимания национальных традиций, составляющих неотъемлемую часть духовной китайской культуры, вклада выдающихся китайских композиторов в становление и развитие национального музыкального искусства, так и для образно-художественных представлений исполнителя.

Поскольку камерно-вокальное исполнительство направлено на раскрытие особой образной сферы, связанной с тончайшими нюансами человеческих переживаний, для понимания образно-эмоционального семантического поля китайской музыки XX века важно рассмотрение синтеза влияний традиционных ментальных установок и конкретных исторических событий, получивших отражение в творчестве конкретных композиторов.

По мнению Цао Шули, «согласно принятой в европейском музыковедении классификации (Е. Назайкинский), к камерно-вокальным жанрам в Китае можно отнести старинную художественную песню, дифирамбы (*сун*), оды (*сяоя*), церемониальные песни (*дая*), дворцовые песни, песню как часть цикла (*пай*), вокальный цикл (*цинъгэ*), баллады, лирические песни (*данъгэ*)» [20, с. 7]. Специфика названных жанровых разновидностей, с одной стороны, имеет глубокие национальные корни, с другой, является сопоставимой с общеевропейской и мировой типологией камерно-вокальной музыки.

Согласно древнейшим мировоззренческим представлениям в китайском музыкальном искусстве «господствует *природоцентристская* трактовка воплощения художественного видения мира, где диалог между человеком и Вселенной чаще всего сопровождается растворением субъективного (я) во Вселенной. Данное мировоззрение оказывалось созвучно таким характерным для ментальности китайцев качествам, как принятие судьбы, стремление к согласию и гармонии, избегание конфликтов, созерцательное отношение к природе, в основе которых лежат традиционные конфуцианские формы сознания и чувствования» [23, с. 62].



Китайская музыка, согласно философской идее *юй* является частью системы национальной культуры, которая неразрывно связана с другими видами искусства. Зачастую связи между ними настолько тесные, что порой трудно разграничить, например, где заканчивается, каллиграфия и начинается живопись и т. д. Итальянский музыковед Марио Буссагли писал: «Чистописание, живопись и поэзия неразрывно связаны между собой. Мир китайской культуры отражает очень специфический вид общества, того, в котором грамотный человек является живописцем, поэтом, ученым и философом одновременно. Его кисть служит инструментом, которым он должен выразить свои мысли, фантазии и капризы в любом письменном виде <...> и, более того, его кисть должна была рассказать о нем самом» [27, с. 14].

В связи с приведенными высказываниями ученых мы приходим к важному выводу, что образно-эмоциональная сфера китайских камерно-вокальных сочинений должна базироваться на образно-художественных представлениях, в которых исполнитель полностью «растворяется» с окружающим миром. Но тогда возникает вопрос, каким образом певец может передать выразительность музыкального высказывания, отраженного в интонации? Специфика интонирования слов в китайском языке заключается в том, что одно и то же слово может иметь *разное значение* в зависимости от тона, которым оно произносится. В связи с этим знаменитое определение Б. Асафьева об интонации как об «эмоционально-смысловом тоне звуков, произносимых человеком» [1, с. 259], которое ощущается «и в слове, и в музыкальном звуке, ибо интонация, прежде всего, – качество осмысленного произношения» [там же] приобретает особый смысл. Поскольку «мысль, интонация, формы музыки – все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» [1, с. 219] в китайской камерно-вокальной музыке посредством иероглифического мышления, которое обусловило особое «видение мира, основанное на *символах* – символическом истолковании композитором в особой понятийной системе отдельных звуков, отличающейся от основного европейского принципа – *развития* музыкального материала» [23, с. 62].



В связи с этим хочется подчеркнуть, что музыкальные художественно-образные представления исполнителя китайской камерно-вокальной музыки должны быть основаны на особом ощущении мирозерцания. Именно поэтому важной предпосылкой интерпретации китайских камерно-вокальных сочинений является понимание во всех тонкостях особенностей и своеобразия традиционной китайской эстетики. Однако, уже в начале XX века новое направление камерно-вокальной музыки «сюэтан юэгэ» значительно изменило эстетические идеалы и склонность китайцев к традиционной музыке. Направление «сюэтан юэгэ» определило начальный этап взаимодействия китайской и западной музыки, послужило «предвестником нового периода в развитии китайской музыки, мировоззренческой основой для развития камерно-вокальных жанров в профессиональном композиторском творчестве, определившей официальное окончание доминирования старинной традиционной музыки и начало истории новой современной музыкальной культуры» [21, с. 49].

XX век внес немалые изменения в жизнь китайского общества. Свержение императорского правления, гражданская и освободительная японско-китайская войны, стремительное освоение мировых традиций во всех сферах жизнедеятельности, культурная революция и дальнейшее развитие страны по пути глобализации и завоевание ею ведущих позиций на мировой арене – все это получило отражение в камерно-вокальной музыке китайских композиторов. В это время формируются такие новые для национальной культуры жанры, как лирическая, освободительная и военная песня, марш, баллада, романс или художественная песня, «песни из цитатника», массовая песня и песня для кино.

Музыкальный язык вокальных произведений основывается на синтезе китайских и западных музыкальных традиций, образуя некоторые противоречия. Так, уже в камерно-вокальном творчестве Сяо Юмея, основателя новых традиций в китайской музыке, наблюдается стремление объединить «стихи, написанные на *веньяне* (старый китайский литературный язык), с абсолютно новой западной музыкой» [21, с. 52], что создало почву для дальнейших экспериментов. В дальнейшем композиторы Чжао Юаньжень, Хуан Цзы, Не Эр,



Си Синхай и др. продолжили новаторские поиски новых средств выразительности, основанных на сочетании национальных ладов, элементов народной музыки с западноевропейской тональной музыкой. Уже в 1940-е годы выдающийся композитор Тань Сяолин, ученик П. Хиндемита, привнес в камерно-вокальную музыку элементы додекафонии, наполнив их истинным духом китайской музыки.

На протяжении последующих пятидесяти лет в китайской камерно-вокальной музыке также наблюдаются различные тенденции к глубокому синтезу традиционных приемов национальной музыки с явлениями атональной музыки, политональности и серийности, что привело к появлению большого числа различных по стилю и тематике произведений. Это отразилось в многочисленных военных, патриотических, трудовых, детских лирических песнях.

Так, в 1950-е годы появились такие новые жанры, как цитатники Мао Цзэдуна, революционные песни, в 1970-е годы китайская камерно-вокальная музыка пополнилась жанром песня-баллада. В 1980-е годы с началом политики «реформ открытости» значительно расширяется образно-тематическое содержание камерно-вокальных жанров. Принципиально новой для китайских мировоззренческих установок стали темы раскрытия внутреннего мира человека, пересмотра ценностей, которые с наибольшей силой воплотились в камерно-вокальной музыке.

В исполнительском камерно-вокальном творчестве в это время проходит острая полемика по поводу отбора «своих» и «чужих» средств выразительности. Так, национальные приемы основаны на использовании горлового пения, эстетических идеалах и образительно-певческих манерах различных народностей, населяющих Китай. Для них не существует какой-либо единой нормы. Западная манера в первую очередь репрезентирует приемы итальянского бельканто. Сложной исполнительской задачей стал процесс синтеза данных вокально-исполнительских средств в силу сложности артикуляции гласных китайского языка. Данный творческий процесс, способствовавший поиску новых вокальных средств, был инициирован новыми художественно-образными представлениями композиторов в области камерно-вокальной музыки.



Возникают такие новые разновидности исполнительских манер, как «традиционное бельканто (представители – Ван Сюфэнь, Яо Хун); народная манера исполнения (естественный голос, широкий диапазон высоких чистых звуков, частое использование диалектов, яркий представитель – Ли Цюнь); академический народный стиль (на основе систематического профессионального музыкального образования, интересные приёмы владения дикцией, тембром, широким голосовым диапазоном, среди представителей – Пэн Лиюань); соединение бельканто и народной манеры (прочная база бельканто, но и свободное использование горлового пения, широкий диапазон голоса, богатый резонанс, артистизм – Инь Сюэмэй); соединение народного стиля с популярным (предпочтение ближних звуков, хорошее чувство интонации, колоритное пение естественным голосом, непосредственная передача эмоций – Ли Гуи)» [20, с. 14].

В исполнительском камерно-вокальном творчестве в это время проходит острая полемика по поводу отбора «своих» и «чужих» средств выразительности. Так, национальные приемы основаны на использовании горлового пения, эстетических идеалах и изобразительно-певческих манерах различных народностей, населяющих Китай. В процессе постоянной исполнительской работы постепенно складывается «структурно-содержательная модель познания художественного образа музыкального произведения» [19, с. 23], которая отражает внутреннее эмоциональное состояние певца, осуществляющего музыкальное высказывание.

Выводы. Анализ представленных в статье научных трудов подтверждает важность в исполнительском процессе «формирования художественно-образного мышления как основы интерпретации музыкального произведения» [19, с. 23]. На основании структурно-функциональной модели, разработанной И. Хотенцевой [19], можно выстроить алгоритм формирования образно-художественных представлений исполнителей любой национальной культуры. Для этого необходимо изучить специфику этой культуры, ее эстетико-мировоззренческие установки, а также творчество композиторов в контексте жанровой стилистики исполняемых произведений.



Китайская камерно-вокальная музыка имеет древнейшие исторические корни. В ней нашли отражение ментальные установки, связанные с отношением человека к действительности. Так, основу национального философско-эстетического мышления, отражающего национальный звукообраз, составляют характерные интонации и тембры китайского инструментария, формы церемониальных и театральных традиций, специфическая национальная картина мира, мировоззренческие суждения, отношение человека к природе и др. В камерно-вокальной сфере исполнительства данные составляющие приобретают особую значимость в следствие специфики образного строя этого музыкального жанра.

Однако, события XX века, повлекшие за собой существенные изменения в жизни китайцев, наложили отпечаток на творчество композиторов. С одной стороны, «вторжение» западных стандартов жизни оказало влияние на все сферы деятельности в Китае, в том числе и на музыкальное искусство, с другой, – в области всех видов искусства национальное становилось современным, но не потерявшим ментальной идентичности. Все это свидетельствует о том, что художественно-образные представления в камерно-вокальном искусстве китайских композиторов XX века приобретают новые специфические формы, а музыкальное высказывание в процессе исполнения должно соответствовать современным нормам интегрированных связей национального и современного.

Перспектива исследования темы видится в дальнейшем углубленном анализе камерно-вокальных сочинений китайских композиторов XX века с целью определения художественных трактовок эмоционально-художественной сферы этих сочинений и выявления типов семантики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В. А. Багадуров. — 2-е, перераб. и доп. изд. — М. : Гос. муз. изд-во, 1956. — 268 с.



3. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов : (на материале «художественных песен» на стихи старинных поэтов) : диссертация ... кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02. — Музыкальное искусство / Ван Хонтао ; Белорусская государственная академия музыки, Минск, 2016. — 209 с.
4. Ван Ш. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. / Ван Ш // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2-1. — [Электронный ресурс] Режим доступа : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.
5. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учеб. пособие / Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1968. — 676 с.
6. Доминго П. Мои первые сорок лет / Пласидо Доминго. — М., Радуга, 1989. — 302 с.
7. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Ду Сывэй. — М, 2008. — 17 с.
8. Дюпре Ж. Школа пения / Ж. Дюпре. — М., Музгиз, 1955. — 286 с. [Электронный ресурс]. — <https://www.ozon.ru/context/detail/id/18274744/>.
9. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. — муз. мистецтво / Єрошенко О. В. ; Харківський національний університет мистецтв ім. П. І. Котляревського. — Харків, 2008. — 21 с.
10. Лаблаш Л. Школа для пения (с упражнениями и вокализациями) / Л. Лаблаш. — М., 2016. — 184 с. — [Электронный ресурс] Режим доступа : <https://my-shop.ru/shop/books/2491523.html>.
11. Леман Л. Мое искусство петь / Л. Леман. — М., 2014. — 248 с. — [Электронный ресурс] Режим доступа : <https://www.ozon.ru/context/detail/id/25844189/>.
12. Ли Эр Юн. Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая : автореферат диссертации... кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 Музыкальное искусство / Ли Эр Юн ; Белорусская государственная академия музыки, Минск, 2013. — 18 с.
13. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дисертація... кандидата мистецтвознавства.



Спеціальність – 17.00.03. — Музичне мистецтво / Лу Цзе. — Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2017. — 244 с.

14. Лымарева Т. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : автореф. дис.... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Татьяна Васильевна Лымарева ; СПб. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 2009. — 19 с.

15. Назаренко И. К. Искусство пения : оч. и материалы по ист., теории и практике худож. пения : хрестоматия / И. К. Назаренко. — Изд. 3-е, доп. — М. : Музыка, 1968. — 623 с.

16. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Сун Яньин. — Львов, 2016. — 182 с.

17. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / У Хунюань. — Харьков, 2016. — 231 с.

18. Фэн Лэй. Становление и развитие камерного вокального искусства в Китае (20—40 гг. XX ст.) : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Фэн Лэй ; Белорусская государственная академия музыки, Минск, 2009. — 21 с.

19. Хотенцева И. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано : автореф. дис.... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания / Ираида Алексеевна Хотенцева ; МГГУ им. М. А. Шолохова, Москва, 2009. — 25 с.

20. Цао Шули. Особенности развития камерно-вокальных и хоровых жанров в музыке Китая : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 : / Цао Шули ; Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск. 2010. — 212 с.

21. Цао Шули. Особенности развития камерно-вокальных и хоровых жанров в музыке Китая : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 : / Цао Шули ; Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск. 2010. — 25 с.

22. Цинь Тянь. Образ родного края в фортепианных сочинениях китайских композиторов : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Цинь Тянь. — Харьков, 2012. — 240 с.



23. Чень Жуаньсюань. Импрессионизм в фортепианной музыке китайских композиторов : диссертация ... кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.03. – Музыкальное искусство / Чень Жуаньсюань. — Харьков : Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, 2014. — 262 с.
24. Яковлева А. С. Искусство пения : Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — М. : Информбюро, 2007. — 480 с.
25. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ян Бо ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2016. — 25 с.
26. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России : диссертация ... кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Яо Вэй ; Астрахань, 2015. — 196 с.
27. Bussagli M. Chinese Painting/ Mario Bussagli. — London : Cassell Publishers, 1988. — 37 p.
28. Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models : D.M.A. dis. / Xiaole L ; Univ. of Hawai Library. — [USA], 2003. — 380 p.
29. 卢滨玲. 美籍华人作曲家周文中 / 卢滨玲 // 华人时刊. — 1999. — № 3. — 78—89 页. (Лу Бин Линь. Композитор Чоу Вэн Чанг / Лу Бин Линь // Хуа Жен Ши Кан : журнал. — 1999. — № 3. — С. 78—89)
30. 沈湘. 声乐演唱的系统教学/沈湘 - 北京 : 北京中央音乐学院, 1996 - 149 页. (Шэнь Сян. Система воспитания академического пения / Шэнь Сян. — Пекин : Пекинская Центральная консерватория музыки, 1996. — 149 с.)

REFERENS

1. Asaf'yev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. Kn. 1 i 2 / B. V. Asaf'yev (Igor' Glebov). — Izd. 2-ye. — L. : Muzyka, Leningr. otd-niye, 1971. — 376 s.
2. Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noy pedagogiki [Essays on the history of vocal pedagogy] / V. A. Bagadurov. — 2-ye, pererab. i dop. izd. — M. : Gos. muz. izd-vo, 1956. — 268 s.



3. Van Khontao. *Voploshcheniye poeticheskogo teksta v kamernoy vokal'noy muzyke kitayskikh kompozitorov* [The embodiment of a poetic text in chamber vocal music of Chinese composers: (on the basis of "art songs" verses of ancient poets)]: (na materiale "khudozhestvennykh pesen" na stikhi starinnykh poetov) : dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya : spetsial'nost' 17.00.02. – Muzykal'noye iskusstvo / Van Khontao ; Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, Minsk, 2016. — 209 s.

4. Van SH. *Zhanry kamerno-vokal'noy liriki yevropeyskogo tipa v kitayskoy muzyke 1920–1940 gg.* [Genres of chamber-vocal lyric poetry of the European type in Chinese music of 1920–1940] / Van SH // *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya*. — 2015. — № 2-1. — [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.

5. Dmitriyev L. B. *Osnovy vokal'noy metodiki : ucheb. posobiye* [Fundamentals of vocal technique] / L. B. Dmitriyev. — M. : Muzyka, 1968. — 676 s.

6. Domingo P. *Moi pervyye sorok let* [My first forty years] / Placido Domingo. — M., Raduga, 1989. — 302 s.

7. Du Syvey. *Formirovaniye pevcheskikh umeniy u vokalystov v vysshikh uchebnykh zavedeniyakh KNR* [Formation of singing skills among vocalists in higher educational institutions of the PRC] : avtoref. dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.08 / Du Syvey. — M, 2008. — 17 s.

8. Dyupre ZH. *Shkola peniya* [School of singing] / ZH. Dyupre. — M., Muzgiz, 1955. — 286 s. [Elektronnyy resurs]. — <https://www.ozon.ru/context/detail/id/18274744/>.

9. Yeroshenko O. V. *Yemotsiyina sfera u vokal'niy tvorchosti: muzichno-yes-tetichniy tavikonavs'kiy aspekti* [Emotional sphere in the vocal art: musical and aesthetic and performing aspects] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznnav. : spets. 17.00.03. – muz. mistetstvo / Yeroshenko O. V. ; Kharkivs'kiy natsional'niy universitet mistetstv im. P. Í. Kotlyarevs'kogo. — Kharkiv, 2008. — 21 s.

10. Lablash L. *Shkola dlya peniya (s uprazhneniyami i vokalizami)* [School-forsinging (with exercises and vocalizations)] / L. Lablash. — M., 2016. — 184 s. — [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa : <https://my-shop.ru/shop/books/2491523.html>.

11. Leman L. *Moye iskusstvo pet'* [My art of singing] / L. Leman. — M., 2014. — 248 s. — [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa : <https://www.ozon.ru/context/detail/id/25844189/>.



12. Li Er Yun. *Ispolnitel'skiye traditsii v sovremennom vokal'nom iskusstve Kitaya [Performing traditions in modern vocal art of China] : avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya : spetsial'nost' 17.00.02 Muzykal'noye iskusstvo / Li Er Yun ; Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, Minsk, 2013. — 18 s.*

13. Lu TSzê. *Kontseptosferi kitays'koï programnoï fortepiannoï muziki XX – pochatku XXI st. [The conceptosphere of Chinese programming piano music XX – ear of XXI century] : disertatsiya ...kandidata mistetstvoznavstva. Spetsial'nist' – 17.00.03. — Muzichne mistetstvo / Lu TSzê. — L'viv's'ka natsional'na muzichna akademiya im. M. V. Lisenka, 2017. — 244 s.*

14. Lymareva T. *Vokal'no-ispolnitel'skaya interpretatsiya kak khudozhestvennyy tekst [Vocal-performance interpretation as an artistic text] : avtoref. dis.... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 – Muzykal'noye iskusstvo / Tat'yana Vasil'yevna Lymareva ; SPb konservatoriya im. N. A. Rimchskogo-Korsakova, Sankt-Peterburg, 2009. — 19 s.*

15. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya : och. i materialy po ist., teorii i praktike khudozh. peniya [The Art of Singing] : khrestomatiya / I. K. Nazarenko. — Izd. 3-ye, dop. — M. : Muzyka, 1968. — 623 s.*

16. Sun Yan'in. *Integratsiya yevropeyskikh traditsiy peniya v vokal'nyu shkolu Kitaya [Integration of European singing traditions into the vocal school of China] : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.03 / Sun Yan'in. — L'vov, 2016. — 182 s.*

17. U Khunyuan'. *Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra [Chinese Art Song: Theory and History of the Genre] : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.03 / U Khunyuan'. — Khar'kov, 2016. — 231 s.*

18. Fen Ley. *Stanovleniye i razvitiye kamernogo vokal'nogo iskusstva v Kitaye (20–40 gg. XX st.) [Formation and development of chamber vocal art in China (20–40 XX century)] : avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Fen Ley ; Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, Minsk, 2009. — 21 s.*

19. Khotentseva I. *Formirovaniye khudozhestvenno-obraznogo myshleniya kak osnova interpretatsii muzykal'nogo proizvedeniya u studentov v klasse fortepiano [Formation of artistic-figurative thinking as the basis for the interpretation of a musical work by students in the piano class] : avtoref. dis.... kand. ped. nauk :*



spets. 13.00.02 – Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya / Iraida Alekseyevna Khotentseva ; MGGU im. M. A. Sholokhova, Moskva, 2009. — 25 s.

20. Tsao Shuli. *Osobennosti razvitiya kamerno-vokal'nykh i khorovykh zhanrov v muzyke Kitaya [Features of the development of chamber-vocal and choral genres in the music of China] : dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.09 / Tsao Shuli ; Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, Minsk. 2010. — 212 s.*

21. Tsao Shuli. *Osobennosti razvitiya kamerno-vokal'nykh i khorovykh zhanrov v muzyke Kitaya [Features of the development of chamber-vocal and choral genres in the music of China] : avtoreferat ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.09 / Tsao Shuli ; Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, Minsk. 2010. — 25 s.*

22. Tsin' Tyan'. *Obraz rodnogo kraya v fortepiannykh sochineniyakh kitayskikh kompozitorov [The image of the native land in the piano works of Chinese composers] : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.03 / Tsin' Tyan'. — Khar'kov, 2012. — 240 s.*

23. Chen' Zhuan'syuan'. *Impressionizm v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov [Impressionism in the piano music of Chinese composers] : dissertatsiya ...kandidata iskusstvovedeniya : Spetsial'nost' 17.00.03. – Muzykal'noye iskusstvo / Chen' Zhuan'syuan'. — Khar'kov : Khar'kovskiy natsional'nyy universitet iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo, 2014. — 262 s.*

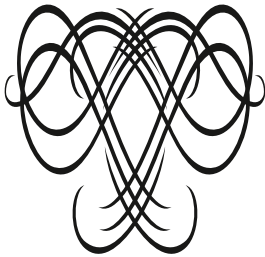
24. Yakovleva A. S. *Iskusstvo peniya [The Art of Singing] : Issledovatel'skiye ocherki. Materialy. Stat'i / A. S. Yakovleva. — M. : Informbyuro, 2007. — 480 s.*

25. Yan Bo. *Dinamika razvitiya professional'nogo sol'nogo peniya v Kitaye: obrazovaniye, pedagogicheskiye i ispolnitel'skiye printsipy [Dynamics of development of professional solo singing in China: education, pedagogical and performing principles] : avtoreferat ...kandidata iskusstvovedeniya : spetsial'nost' 17.00.02 Muzykal'noye iskusstvo / Yan Bo ; Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 2016. — 25 s.*

26. Yao Vey. *Podgotovka spetsialistov vokal'nogo iskusstva v sistemakh vysshego muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya i Rossii [Training of experts in vocal art in systems of the higher musical education of China and Russia : the dissertation ... The candidate of art criticism] : dissertatsiya ...kandidata iskusstvovedeniya : spetsial'nost' 17.00.02 Muzykal'noye iskusstvo / Yao Vey ; Astrakhan', 2015. — 196 s.*



27. Bussagli M. *Chinese Painting* / Mario Bussagli. — London : Cassell Publishers, 1988. — 37 p.
28. Xiaole Li. *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models* : D.M.A. dis. / Xiaole L ; Univ. of Hawai Library. — [USA], 2003. — 380 p.
29. Lú Bīn Lín. Měi jí huà rén zuò qū jiā zhōu wén zhōng [Composer Chow Wen Chang]/ Lú Bīn Lín // huà rén shí kān. — 1999. — № 3. — 78—89 yè. (Lu Bin Lin'. Kompozitor Chou Ven Chang / Lu Bin Lin // Khua Zhen Shi Kan : zhurnal. — 1999. — № 3. — S. 78—89)
30. Chén Xiāng. Shēng lè yǎn chàng de xì tǒng jiào xué [The system of education of academic singing] / Chén Xiāng — běi jīng : běi jīng zhōng yāng yīn lè xué yuàn, 1996. — 149 yè. (Shen' Syan. Sistema vospitaniya akademicheskogo peniya / Shen' Syan. — Pekin : Pekinskaya Tsentral'naya konservatoriya muzyki, 1996. — 149 s.).



Музично-краєзнавчі студії

Музыкально-краеведческие студии

Music local stuies

УДК 78.05

ORCID 0000-0003-2947-5440

Ірина Копоть

Музей Бориса Лятошинського в Житомирі

ЖИТОМИРСЬКА ФІЛАРМОНІЯ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ МІСТА: 80 РОКІВ ДІЯЛЬНОСТІ

Копоть І. Є. Житомирська філармонія в культурному просторі міста: 80 років діяльності. Вперше на основі архівних документів та матеріалів преси розглядається діяльність Житомирської обласної філармонії за 80 років (1938–2018). Відзначається, що діяльність провінційних філармоній та їх роль в культурному просторі України ще не привернули належної уваги культурологів і музикознавців. Передісторією Житомирської філармонії слід вважати концертну діяльність Артистичного товариства та Імператорського Російського Музичного Товариства (до 1917 року). 20–30-ті роки ХХ століття – період, коли музичне життя міста організовували самі музиканти, серед яких В. Косенко, М. Скорульський, М. Гайдай, подружжя Надія та Віктор Мареш. З 1938 до 1991 року Житомирська філармонія діяла в руслі культурної політики колишнього Радянського Союзу, що означало жорсткий ідеологічний контроль над змістом та формами діяльності. Разом з тим, високо освічені музиканти, серед яких М. Хомичевський (Борис Тен), М. Чорнорудський, В. Кашперко, О. Ческіс, Е. Дишнієва-Набедрик, подружжя Люд-



мила та Еммануїл Сакс та інші знаходили спосіб підтримувати філармонійні традиції виконання академічної музики в філармонійних програмах. На сучасному етапі Житомирська обласна філармонія ім. С. Ріхтера здатна поставити перед собою завдання, яке філармонії Західної Європи виконують вже протягом століть – об'єднувати любителів музики, впливаючи в такий спосіб на розвиток національної культури.

Ключові слова: музична культура, провінція, філармонія, Волинь, Житомир.

Копоть И. Е. Житомирская филармония в культурном пространстве города: 80 лет деятельности. Впервые на основании архивных документов и материалов прессы рассматривается деятельность Житомирской областной филармонии за 80 лет (1938–2018). Отмечается, что деятельность провинциальных филармоний и их роль еще не обратили на себя надлежащего внимания культурологов и музыковедов. Предысторией Житомирской филармонии следует считать концертную деятельность Артистического общества и Императорского Русского Музыкального Общества (до 1917 года). 20–30-е годы XX столетия – период, когда музыкальную жизнь города организовывали сами музыканты, среди которых В. Косенко, М. Скорульский, М. Гайдай, супруги Надежда и Виктор Мареш. С 1938 по 1991 год Житомирская областная филармония действовала в русле культурной политики бывшего Советского Союза, что означало жесткий идеологический контроль над содержанием и формой деятельности. Вместе в тем высоко образованные музыканты, среди которых Н. Хомичевский (Борис Тен), М. Чернорудский, В. Кашперко, О. Ческис, Э. Дышниева-Набедрик, супруги Людмила и Эммануил Сакс и другие находили способы поддерживать традиции исполнения академической музыки в филармонических программах. На современном этапе Житомирская областная филармония им. С. Рихтера может поставить перед собой задачу, которую филармонии Западной Европы выполняют уже несколько столетий – объединять любителей музыки, влияя таким образом на развитие национальной культуры.

Ключевые слова: музыкальная культура, провінція, філармонія, Волинь, Житомир.



Kopot I. The Zhytomyr Philharmonic in the Cultural Space of the City. 80 Years of the Activity.

Background. The Philharmonic is one of the highest and the most prominent achievements in the history of the European Culture. The philharmonic activity, near the system of musical education and opera theatres depicts the level of the musical culture of each country. The activities of the philharmonics and their role in the cultural space of Ukraine did not pay enough attention of the culturologists and the musicologists. During the last two years were published a lot of presentational or advertiser editions, that were dedicated to the prominent dates (jubilees) of the several philharmonics in regional centres of Ukraine. But their authors didn't have an aim to explore the phenomena of the philharmonics, that were created in the 30th years of 20th century in the former Soviet Union and entered the new cultural and historical realities of the 21-th century.

The aim of an article. Based on documents and the mass media materials to explore the activity of the Zhytomyr philharmonic named after S. Richter, as one of regional philharmonics of the country during the 80 years of its work, to represent the periodization of the musical life of Zhytomyr in 20–21 centuries also to predict the further development of the philharmonic in the future.

Results. Zhytomyr is the main city of the Great Volhynien always had been known because of its high level of the musical life beginning from the 19-th century.

In the bottom of 19–20 centuries was begun the activity of the Zhytomyr Artist's society, that organised the weekly concerts – musical Wednesdays. These concerts became an interesting page in the cultural history of Zhytomyr.

In 1905 with the opening in Zhytomyr the Empire Russians Musical Society the concert life got a new meaning and the contents. The main law of the society gave the opportunity of the concert and teacher's creativity for its members. From that time the concert organisation became the main chore of the teachers and pupils of the Music grades of the beginning, and since 1911 – of the Musical College.

The First World war and the further historical events was a hard hit for all the spheres of the life of the city. But the concerts of the pupils and the teachers of the musical college took place up to the end of 1917 year. The time from 1901 until 1917 we can call the first philharmonic period in the concert life of Zhytomyr. The peculiarities of it: the organised style of the musical life, its very high level, regular performances of the Zhytomyr musicians as well as the guests of the concerts, the formation of the attentive, willing and friendly public, that matched



to the requirements of the activity of the philharmonic societies in Europe, that had an aim to create the cultural atmosphere not only in the capital cities, but also in the province.

The 20th and the 30th years of the 20 century is a very interesting period and productive from the view of the completeness of the concert life. But the initiative was given by the musicians themselves.

The new period in the concert life of Zhytomyr begins in the end of 30th years. The ideological pressure becomes stronger, as well as the political oppressions. All the spheres of the cultural life were controlled, also the musical life. In the 1938 it was the beginning of the all the Union gastrol unity, that had the aim of the ideological control under the concert life in all the country. It was created the system that included all the parts of the administration from the capital up to the regional centres.

The philharmonics or the concert bureaus were opened in the many cities of the country. In Zhytomyr – as well. It was thye beginning of the new soviet period in the concert life of the city. The strict ideological rule and the unificates forms of the concert activity were one of the main traits of the activity of the establishment.

In 1941 the activity was interrupted by war and was renewed in 1945, it ends at the times of the Ukrainian Independence.

In 50th years the prominent personality in the cultural life of Zhytomyr became Mykola Homychevsky (Borys Ten) – a poet, translator, choir conductor and musicologist.

The 60th came in the history as the perod oh the Hruchshow`s “warm”. In the short period the artists felt more freedom of the creativity. Also in that time the new rules denied the philharmonic the state financial support.

The 70–80 years is the final period of the work of the philharmonic in the sphere of the cultural politics of the Soviet Union.

The 90th – is the new period in the acrtivity of the Zhytomyr state philharmonic in the Independent Ukraine. The first cultural exchanges were the visits of the musicians from the Belorussian philharmonic. It works instantly, greeting on it`s stage the performers of the world level and prominence. But the main thing is not the amount of concerts, but the assence of the activity of the establishment.

Conclusions. Having analyzed the activity of the Zhytomyr Regional Philharmonic, named after S. Richter, we can make a conclusion, that during the 80 years, that the activity of it in the Soviet period was not similar to others in the Europe.



But nowadays it is able to return to the tasks of the European philharmonics, that they do during the last centuries. The perspective of the exploration can be the history of the activity of the Zhytomyr State Philharmonic, as well as the similar establishment in other cities of Ukraine, the aim of such explorations can be the comparison of the level of the musical education in one or another city, the influence of the prominent personalities as well. The urgent practical task of the representatives of the intelligence is the return to the philharmonies it's natural historical accent of the activity.

Key words: musical culture, provinces, philharmonic, Volhynien, Zhytomyr.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Філармонії – одне з найвищих та найвагоміших надбань в історії європейської культури. Саме філармонійна діяльність, поряд з системою музичної освіти та оперними театрами, визначає рівень музичної культури кожної країни. Однак діяльність філармоній та їх роль в культурному просторі України ще не привернули належної уваги культурологів і музикознавців. Протягом останніх двох років вийшло чимало видань презентаційно-рекламного характеру, присвячених ювілеям філармоній обласних центрів України. Проте їх упорядники не ставили собі за мету дослідження феномену філармоній, які масово створювалися в колишньому Радянському Союзі наприкінці 30-х років, пройшли кілька етапів у своєму розвитку та «вписалися» в нові історичні та культурні реалії ХХІ століття.

Постановка завдання. Мета даної статті – на основі документів та матеріалів преси дослідити діяльність Житомирської філармонії ім. Святослава Ріхтера як однієї з багатьох провінційних філармоній країни за вісімдесят років її діяльності; запропонувати періодизацію музичного життя Житомира ХХ–ХХІ століть; прогнозувати перспективи розвитку Житомирської філармонії на майбутнє.

Виклад основного матеріалу. Житомир – столиця Великої Волині – відзначався високим рівнем музичного життя з ХІХ століття. Тоді в місті виступали артисти світової слави, серед яких Марія Шимановська, Юліуш Зарембський, родина Контських та інші.

На межі ХІХ–ХХ століть в Житомирі починає діяти Артистичне товариство, яке об'єднало багатьох талановитих музикантів, серед



яких зокрема Олександр Ружицький, Теофіл Ріхтер, Василь Коломойцев, Владислав Скленічка, Юлія Орябинська, Олександр Дзбановський. Останній був житомирським кореспондентом «Російської музичної газети» («Русская музыкальная газета»), яка виходила в Санкт-Петербурзі. Саме завдяки кореспонденціям Олександра Дзбановського маємо багатий матеріал про музичні події в Житомирі на початку ХХ століття [7, с. 89].

Артистичне товариство влаштувало щотижневі концерти – «музичні середи», які найчастіше відбувалися в залі Товариства взаємного кредиту (тепер будинок Міської ради). Вони стали цікавою сторінкою культурної історії Житомира. 186-та святкова «музична среда» в грудні 1913 року увійшла в історію як композиторський дебют Бориса Лятошинського.

З 1905 року з відкриттям в Житомирі відділення Імператорського Російського Музичного Товариства концертне життя набуває нового змісту та форм. Статут Товариства передбачав для музикантів – його членів – поєднання викладацької та концертної діяльності. Відтоді організація концертів стала справою викладачів та учнів спочатку Музичних класів, а з 1911 року – Музичного училища. В концертах звучала фортепіанна, вокальна, камерна музика. Виконувалася світова класика та твори тодішньої сучасної академічної музики [5, с. 4]. Зауважимо, що житомирські музиканти були випускниками провідних консерваторій Європи – Санкт-Петербурзької (Леонід Местечкін), Празької (Віктор Мареш), Лейпцизької (Людвіг Плайер), Берлінської (Вальдемар фон Фріман, Яків Остач), Московської (Надія Связкіна-Мареш), тому художній рівень їх концертів був вельми високим, що відзначають рецензенти житомирських та столичних газет.

Житомир охоче відвідували гастролери. В матеріалах преси знаходимо схвальні відгуки на концерти юного талановитого піаніста Володимира Ружицького, який був золотим медалістом Московської консерваторії та закінчив Національну консерваторію Америки в Нью-Йорку [16, с. 122]. В 1908 року сольний концерт в Житомирі дав Юзеф Турчинський, учень Ф. Бузони [9, с. 12].

Перша світова війна та подальші історичні події завдали серйозного удару по всіх сферах життя міста. Однак концерти викладачів



та учнів музичного училища відбувалися до кінця 1917 року. В його залі (тепер Житомирський академічний театр ляльок) як завершення певного історичного періоду музичної історії міста у виконанні житомирських музикантів прозвучали по-справжньому європейські філармонійні програми. Неймовірно, однак це – підтверджений факт: в 1917 році під орудою Леоніда Местечкіна, директора Житомирського музичного училища, симфонічний оркестр виконав «Шотландську симфонію» Ф. Мендельсона, увертюру «Коріолан», Третю та П'яту симфонії Л. Бетховена, Концерт e-moll для фортепіано з оркестром Ф. Шопена, Концерт g-moll для фортепіано з оркестром К. Сен-Санса, увертюру до опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, а також твори П. Чайковського, М. Мусоргського. О. Спендіарова [10].

Симфонічні концерти вже під орудою Михайла Скорульського відбувалися в Житомирі й надалі. Однак рівень, досягнутий оркестром Житомирського музичного училища ІРМТ в 1917 році, не був перевершений. Крім того, був втрачений сенс філармонійної діяльності, яка ґрунтувалася, перш за все, на створенні «товариств друзів музики».

Час з 1901 до 1917 року можемо вважати першим філармонійним періодом в концертному житті Житомира. Його особливості: організований характер музичного життя, його високий рівень; регулярні виступи як житомирських музикантів, так і гастролерів; формування чутливої, вимогливої та доброзичливої публіки, що відповідало змісту діяльності філармонійних товариств Європи, які мали на меті створення сприятливого культурне середовища не тільки в столичних містах, а в провінції.

20-ті – початок 30-х років – період надзвичайно цікавий та плідний з погляду наповненості концертного життя. Однак ініціюють його, перш за все, самі музиканти хоча державні інституції вже почали створюватися. До прикладу, був створений підвідділ мистецтв Волинського губернського відділу народної освіти. До 1928 року в Житомирі працює Віктор Косенко. Він виступає як соліст, акомпанує гастролерам, створює тріо, з яким дає десятки концертів. Окремою сторінкою музичного життя Житомира 20-х років стала діяльність Волинського хору під керівництвом Михайла Гайдая [14, с. 12].



В 1927 році в Житомирі створюється осередок Товариства ім. М. Леонтовича. Михайло Скорульський, Людмила Андрієнко-Скорульська, Віктор Косенко, подружжя Віктор та Надія Мареш, Яків Остач, Всеволод Скороход долучаються до концертної діяльності цієї організації, якій щоправда залишилося існувати зовсім недовго. Вже в лютому 1928 року Товариство ліквідували, оскільки ім'я Леонтовича – активного музичного та громадського діяча УНР – було визнане неактуальним для радянської доби.

Новий період в концертному житті Житомира починається з кінця 30-х років. Ідеологічний тиск стає дедалі сильнішим, посилюються та стають масовими репресії. Контролюються всі сфери громадського життя, в тому числі, культурне та музичне. В 1938 році розпочинає свою діяльність Всесоюзне концертно-естрадне гастрольне об'єднання, метою якого, окрім організації гастролей, було ідеологічне керівництво концертною діяльністю в країні. Створювалася «вертикаль», яка охоплювала всі адміністративні ланки – від столиці до районного центру. Філармонії або естрадно-концертні бюро відкривалися в багатьох обласних містах. В Житомирі – також. Починається новий, «радянський період» в концертному житті міста. В 1941 році він переривається війною і відновлюється на початку 1944. Зауважимо принагідно, що архівні документи за 1937 та 1938 роки відсутні, як в Державному архіві Житомирської області, так і у відомчих архівах.

З перших місяців після визволення Житомирське естрадно-концертне бюро (так тоді називалася філармонія) в напівзруйнованому війною місті усіма силами намагається налагодити свою діяльність [17].

На відміну від західноєвропейських, провідним завданням яких була організація симфонічних концертів, філармонії колишнього Радянського Союзу організовували концерти всіх жанрів – від академічних до циркових. «Культурне обслуговування» здійснювали так звані «концертні бригади» на чолі з «бригадиром» (пізніше його стали називати «творчим бригадиром»), як і під час тривалих гастролей містами та селами області перебували на повній самоокупності. За цей час артистам не виплачували добові, квартирні, транспортні та зарплатню. Їхній заробіток складав 60 % валових зборів відконцертів. Однак



у шпиталях, військових частинах та окремих колгоспах вони давали концерти безоплатно [17].

В квітні 1944 року Житомирське естрадно-концертне бюро отримує статус філармонії. Відповідно урізноманітнюються форми концертної діяльності. Організовано музичний лекторій. Великими зусиллями створюються колективи: ансамбль бандуристів, струнний квартет, робиться спроба організувати хорову капелу [17].

Атмосфера тих років вражає суворістю. Артистам забороняється виступати будь-де, окрім філармонії. Питання трудової дисципліни порушуються мало не щодня, нерідко закінчуючись переданням справи до суду. І все це на тлі повоєнної руйни, голоду, холоду. В Наказі № 15 від 5 квітня 1944 по Житомирському обласному концертно-естрадному бюро читаємо: «Суворо загострити питання щодо підвищення своєї кваліфікації окремими акторами та необхідність збагачення репертуаром кожного виконавця зокрема» [17, арк. 3 зв.].

Звичайною для всієї країни справою була участь артистів у збиранні врожаю, заготівлі лісу та інших господарських роботах. З архівних документів дізнаємося не тільки про концерти та гастролі, а й про те, що 28 вересня 1944 року артисти були відряджені на лісозаготівлю, на яку мали виїхати о 8 годині ранку, маючи при собі пили й сокири [17, арк. 12].

Жорстке «ідеологічне керівництво» та уніфіковані форми організації діяльності – одна з провідних ознак діяльності закладу. Зокрема на кожній концертній програмі мала бути віза Облліту (в разі гастролей областю), Головліту УРСР та Облліту тієї області, в якій відбувалися гастролі (в разі виїзду за межі області). Для сучасного читача зауважимо, що «літи» – «управління у справах літератури та видавництва» – органи цензури в колишньому Радянському Союзі, які мали виняткове право контролю за всіма видами видань, засобів масової інформації, репертуару театрів, а також будь-яких публічних виступів аж до музично-танцювальних вечорів. Однак навіть за таких умов яскравим променем сяє діяльність видатних особистостей.

У 50-ті роки в Житомирі починає працювати Микола Хомичевський (Борис Тен). Він висвітлює діяльність філармонії на шпальтах газет. Музично-просвітницьке завдання, яке сумлінно виконував ін-



спектор обласного відділу мистецтв, видатний митець, вчений та журналіст, ретельно фіксуючи найбільш визначні мистецькі події, дозволяє «оживити» справи вже далекого минулого. Його цариною стає Зелений театр. Саме тут він виступає з лекціями, які збирали справжні аншлаги, рецензує концерти великих колективів, що відбувалися на цій сцені [15]. В 1958 році Микола Хомичевський ініціює створення народного хору, який згодом виріс у славетний «Льонок» [13, с. 29].

В 1953–1955 роках в Житомирській філармонії працював Борис Векслер – в майбутньому всесвітньо відомий джазовий акордеоніст, композитор, керівник «Тріо Векслер», до складу якого входив його молодший брат Лев, контрабасист, який також певний час працював в Житомирській філармонії. Композиції та аранжування Бориса Векслера й досі звучать у виконанні сучасних музикантів, які збирали їх мало не по аркушику, адже видань до останнього часу не було. Шанувальники естрадного акордеону знали репертуар Б. Векслера «на слух», записували «з пам'яті», виконували, розповсюджували, захоплювались блискучою технікою, багатством мелодій та винахідливістю аранжувань. А житомиряни можуть додати до когорти славних імен своїх земляків-музикантів не тільки імена виконавців і творців академічної музики, а й блискучих джазменів, серед яких Борис та Лев Векслери.

Найважливішою подією музичного життя 60-х років слід вважати останній концерт Святослава Ріхтера в Житомирі, який відбувся 8 жовтня 1965 року. Славетний піаніст виступав на сцені теперішньої філармонії (тоді це був Житомирський театр) [3].

60-ті роки увійшли в історію колишнього Радянського Союзу як період так званої «хрущовської відлиги». На короткий період митці відчули дещо більшу свободу творчості. Однак в той же час «нові умови господарювання» позбавили філармонії державної дотації. Наказ № 1 по Житомирській облфілармонії від 2 січня 1963 року, підписаний тодішнім директором О. Й. Титовим, вимагає від працівників «більш продуктивної та рентабельної роботи в нових умовах» [18, арк. 1]. Рентабельність роботи могла забезпечити, перш за все, естрада. Концерти академічної музики були збитковими. Показово, що в наказах філармонії тих років розрізняються філармонійні та естрадні концерти.



Протягом 60–70-х років в Житомирській філармонії діяло чимало естрадних колективів. Плинність кадрів, досить малий відсоток професійних музикантів, об'єднання в одній програмі пісень, акробатики, танців, сатири – особливості таких колективів в провінційній філармонії.

70–80-ті роки – завершальний період роботи філармонії в рідній державній культурній політиці колишнього Радянського Союзу. За півстоліття організаційні форми та методи концертно-філармонійної діяльності були ретельно відпрацьовані. Це – ціла історична епоха, яка поки ще зберігається не тільки в документах, а й людській пам'яті. До музичної історії Житомира ввійшло ім'я Василя Кашперка. Зберігся складений ним, як художнім керівником філармонії, розгорнутий план діяльності закладу на 1982 рік. Надзвичайно цікаво, що музикант, розрізняючи філармонійну та естрадно-концертну діяльність, в окремому абзаці наголошує на необхідності постійно проводити роботу з пропаганди філармонійних жанрів, проведенню тематичних концертів старовинної музики, класичної спадщини. І не тільки пише – наполегливо працює над виконанням поставленого завдання. Музикознавець, викладач Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка Є. Харитонова повідомляє про перші концерти камерної музики, організовані В. Кашперком: «Об'яви про концерти камерної музики молодих артистів Житомирської філармонії були зустрінуті із зацікавленням. Імена виконавців – лауреата Республіканського конкурсу імені М. В. Лисенка М. Чорнорудського, лауреата конкурсу камерних виконавців О. Цапко, віолончеліста В. Васильєва, скрипаля Д. Вакса, піаністки Е. Набедрик давно відомі житомирянам по окремих концертних виступах. З хвилюванням готувалися артисти до цих своєрідних звітів... Ось вони завершилися з успіхом» [11].

На посаді художнього керівника філармонії працював також Олександр Ческіс – композитор, аранжувальник, виконавець власних пісень, випускник композиторського факультету Ленінградської (тепер Санкт-Петербурзької) консерваторії, лауреат Всесоюзного конкурсу композиторів (1975). Він повертається до Житомира, маючи досвід керівника театру пісні «Три менестрелі» в Ленінграді і солідний композиторський портфель, в якому твори для симфонічного орке-



стру, камерна, вокальна, інструментальна музика. В молодіжній газеті знаходимо унікальний для тих часів матеріал – рецензію на концерт ансамблю солістів Московської філармонії «Мадригал», який відбувся за часів художнього керівництва О. Ческіса. Рецензент повідомляє, що «в концерті прозвучала музика композиторів Англії, Франції, Італії, Німеччини XV–XVII століть, вокальні дуети, тріо та інші ансамблі». І зовсім несподівано звучить його ліричне зізнання: «... Ось тихо зітхнули сумовиті блок-флейти. Тремтливо – кришталевою луною озвався-задзвенів клавесин... І в схвильованій, вдячній душі чистим вогнем засвітилося – засяяло свято, яке вже назавжди буде с тобою» [2]. Дивовижне свідчення епохи та філармонійної діяльності, яка лише в окремих випадках відповідала істинному призначенню філармонії – гуртувати навколо своєї діяльності еліту, а не здійснювати «концертне обслуговування широких мас населення області»!

Піаніст Морис (Марк) Чорнорудський тепер виступає з концертами в багатьох країнах світу, грає з видатними диригентами. Однак його концертний шлях розпочинався в Житомирі, на сцені філармонії. Кореспондент місцевої газети подає матеріал про творчий звіт піаніста – сольний концерт, в програмі якого були «Карнавал» Р. Шумана, п'ять прелюдій К. Дебюссі та П'ята партита М. Скорика. Рецензент відзначає художні здобутки музиканта – лауреата Республіканського конкурсу ім. М. Лисенка, зрілість та високий художній рівень інтерпретації складних творів світового фортепіанного репертуару [6].

Протягом багатьох років в Житомирській філармонії працювала камерна співачка, заслужена артистка України Олена Цапко (меццо-сопрано). В 1979 році вона стала лауреатом республіканського конкурсу співаків-вокалістів і вокальних ансамблів камерного та народного плану.

Елеонора Дишнієва-Набедрик прийшла на роботу в філармонію 1974 року по закінченні Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, де навчалася в класі відомої піаністки, професора Тетяни Кравченко. Навчаючись в асистентурі-стажуванні, працюючи водночас в Житомирському музичному училищі та філармонії, Е. Дишнієва-Набедрик підготувала кілька серйозних сольних програм. Зокрема одна з них була присвячена історії сонати –



від Д. Скарлатті до Й. Брамса. Інша – в ювілейний для артистки рік (1999) – включала виконання Концерту для фортепіано з оркестром Е. Гріга (Державний естрадно-симфонічний оркестр України, диригент – Віктор Здоренко) [8].

1987 року житомирські музиканти баяністи Віктор Губанов, Віктор Омельчук, В'ячеслав Богорядов створили тріо «Гармонія», діяльність якого є вагомим внеском в музичну культуру України. Широкий репертуар, віртуозність, високий художній рівень зробили колектив взірцем сучасного інструментального виконавства. Колектив здобув лауреатські звання престижних міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Свій «срібний ювілей» – 25-річчя творчої діяльності – колектив в складі Віктора Губанова (тепер народного артиста України), Віктора Омельчука (тепер заслуженого артиста України) та Сергія Петрука відзначав концертом на сцені Житомирської філармонії, на яку музиканти виходили протягом багатьох років.

Отже, з 1944 до 1991 року Житомирська обласна філармонія працювала в рідніщі культурної політики колишнього Радянського Союзу. На практиці це означало чітку регламентацію діяльності, яка полягала у забезпеченні, перш за все, рентабельності, що досягалася за рахунок естрадних концертів; системі гастролей, завдяки якій навіть найвіддаленіші «площадки» могли відвідати музиканти світового рівня (інша справа – наскільки це було зручно для них та цікаво для публіки); встановлення повного контролю за змістом програм.

З початку 90-х настав новий період в діяльності філармоній. Першому пристосуватися до функціонування закладу за умов «ринкової економіки» довелося директору – художньому керівнику Миколі Максимовичу Васяновичу. Про труднощі та здобутки філармонійної роботи розповів він сам в книзі мемуарів [1]. Ми ж назвемо тільки проекти, які ініціювалися самими музикантами (як в 20-ті роки ХХ століття), втілювалися на сцені Житомирської обласної філармонії і вплинули на музичне життя міста, залишившись вагомою частиною його музичної історії. Це зокрема фестиваль духових оркестрів «Музичне перехрестя»; фестиваль «Грудневі вечори»; Міжнародний фестиваль майстрів мистецтв та конкурс юних піаністів ім. С. Ріхтера на батьківщині піаніста. До цього часу діють колективи, «путівку в життя»



яким дав М. М. Васянович, – естрадний інструментальний ансамбль «Сузір'я-блюз» та фортепіанне тріо «Amabile».

Першими культурними обмінами вже незалежних країн стали гастролі артистів Білоруської філармонії. На запрошення М. М. Васяновича в Житомирі дали концерти піаніст Ігор Оловников, баритон Іван Краснодубський, кларнетист Генадій Забара, акордеоніст Ігор Квашевич, фортепіанний дует Наталя Котова і Валерій Боровиков, тріо «Консонанс». У свою чергу, на гастролі до Білорусі поїхала Елеонора Дишнієва-Набедрик [1].

З приходом на посаду директора Петра Харитоновича Даценка (2010) в діяльності Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера починається новий етап. Житомиряни одразу ж звернули увагу на капітальний ремонт історичної будівлі закладу, яка не ремонтувалася протягом кількох десятиліть, і дійшла до повного занепаду. В 2012 році Житомирській обласній філармонії було присвоєно ім'я Святослава Ріхтера.

Філармонія інтенсивно працює, приймаючи на своїх сцені колективи та солістів світового рівня та слави. Однак найголовнішим вважаємо не кількість концертів та їх художній рівень, а нове змістове наповнення діяльності закладу. Шляхетне слово «філармонія» історично має інше значення, ніж те, що було фактично набуто за часів колишнього Радянського Союзу. В країнах Західної Європи філармонія – це концертна організація, яка об'єднує артистів та філармонійну публіку. Так було в Житомирі на початку ХХ століття, тому й були можливі аншлаги на симфонічних концертах навіть в перші місяці після Жовтневого перевороту 1917 року. Особливо підкреслю: тоді в Житомирі був симфонічний оркестр – головна мета діяльності філармонійних товариств. Однак сьогодні про нього в Житомирі навіть мріяти нереально.

Про сенс діяльності європейських філармоній та їх роль у ланцюжку «філармонія» – «інтелігенція» – «суспільство» навряд чи згадає хтось, окрім музикознавців. Зараз Житомирська філармонія могла б стати точкою концентрації інтелігенції міста, об'єднуючи академічних артистів найвищої проби та освічену, вибагливу (в найкращому розумінні цього слова) публіку.



Висновок з даного дослідження. Проаналізувавши діяльність Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера за вісімдесят років її існування, можемо зробити висновок, що до музичної культури Житомира діяльність філармонії радянського періоду увійшла як етап, який був мало подібний до діяльності філармоній Західної Європи. Однак сьогодні філармонія здатна повернутися до завдань європейських філармоній, які останні виконують протягом кількох століть.

Перспективою дослідження можуть бути як подальше вивчення історії діяльності Житомирської філармонії, так і вивчення історії діяльності філармоній інших міст України. Метою таких розвідок могло б стати порівняння умов, впливу видатних особистостей, рівня музичної освіти того чи іншого міста. Нагальним та невідкладним практичним завданням інтелігенції вважаємо повернення провінційним філармоніям історично властивого їм змісту діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Васянович М. М. Вибір. Нотатки з блокноту пам'яті.* — Житомир : «Полісся», 2017. — 544 с.
2. *Верес І. «Озвася, задзвенів клавесин»* — «Комсомольська зірка». — 1985. — 30 травня.
3. *Дышниева (Набедрик) Э. К истории проведения в Житомире Фестиваля мастеров искусств памяти Святослава Рихтера* // В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині – Житомирщини / ред.-упор. Н. І. Качоровська. П. Х. Даценко. — Житомир : Косенко, 2005. — С. 39–49.
4. *Зав'ялова О. Віолончельне мистецтво Житомира у звітах Житомирського відділення Імператорського Російського Музичного товариства (1909–1916)* // Митець – культура – виміри часу. Міжнародні наукові читання 2017 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі : зб. статей / ред.-упор. І. Є. Копоть. — Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2017. — С. 130–141.
5. *Копоть И. Житомирское музыкальное училище ИРМО в первое десятилетие своего существования (1905–1916)* // Русское музыкальное общество (1859–1917): история отделений. — М. : Языки славянской культуры, 2012. — С. 445–458.
6. *Копоть І. Творчий звіт піаніста [Марка Чорнорудського]* // «Радянська Житомирщина». — 1985. — 15 травня.



7. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. — К. : Музична Україна, 2004. — 352 с.
8. Особиста бесіда з Е. Дишнієвою. 18.01.2018.
9. Русская музыкальная газета. — 1908. — № 46.
10. Русская музыкальная газета. — 1917. — №№ 15, 16.
11. Харитоновна Є. Успіх перших концертів [камерної музики] // «Радянська Житомирщина». — 1982. — 10 березня.
12. Хомичевський М. Естафета з незабутніх двадцятих. — Музика. — 1978. — № 2. — С. 27–28.
13. Храм музичного мистецтва Житомирщини [До 80-річчя Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера] / ред.-упор. І. Є. Копоть. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2018. — 80 с.
14. Шамаєва К. І. Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках // Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час: 3 архівних джерел. — Житомир : Косенко, 2005. — С. 48–61.
15. Яковенко Л. Музично-просвітницька діяльність Миколи Хомичевського (Бориса Тена) в Житомирі у 1950-ті роки // Митець – культура – виміри часу. Міжнародні наукові читання 2016 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі : зб. статей / ред.-упор. Л. М. Єршова, К. І. Новосельський. — Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2016. — С. 161–182.
16. Яковенко Л. Деятельность Житомирского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО) на страницах «Русской музыкальной газеты» (1894–1918) // Митець – культура – виміри часу. Міжнародні наукові читання 2017 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі : зб. статей / ред.-упор. І. Є. Копоть. — Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2017. — С. 114–130.

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

17. Житомирская областная филармония. Приказы. Опись 1. Ед. хр. 1. 1944. — на 35 листах.
18. Житомирская областная филармония. Приказы. Опись 1. Ед. хр. 57. 1963. — на 91 листах.

REFERENCES

1. Vasianovych M. M. (2017) [Choice]. *Vybir. Notatky z bloknotu pamiaty. Polissia, 544.*



2. Veres I. «Ozvasia, zadzveniv klavesyn» (1985) [The harpsichord rang out] — «Komsomolska zirka. — 1985. — 30 travnia.
3. Dyshnieva (Nabedryk)(2005) E. K istorii provedeniia v Zhytomire Festyvalia masterov iskusstv pamiaty Sviatoslava Rikhtera [To the history of conducting in Zhitomir festivals of the arts memory of Svyatoslav Richter] // V. S. Kosenko i kulturno-mystetski tradytsii Volyni – Zhytomyrshchyny / red-upor. N. I. Kachorovska. P. Kh. Datsenko. — Zhytomyr : Kosenko, 2005. — S. 39–49.
4. Zavialova O. (2017) Violonchelne mystetstvo Zhytomyra u zvitakh Zhytomyrskoho viddilennia Imperatorskoho Rosiiskoho Muzychnoho tovarystva (1909–1916) [The Cello Arts of Zhytomir in the Reports of (1909–1916)] // Mytets – kultura – vymiry chasu. Mizhnarodni naukovi chytannia 2017 v Muzei Borysa Liatoshynskoho v Zhytomyri : zb. statei / red.-upor. I. Ye. Kopot. — Zhytomyr : Vyd. O. O. Yevenok, 2017. — S. 130–141.
5. Kopot Y. (2012) Zhytomirskoe muzykalnoe uchilishche IRMO v pervoe desiatiletie svoego sushchestvovaniia (1905–1916) [The Zhytomir Musical College IRMS in the first decade of its existence] // Russkoe muzykalnoe obshchestvo (1859–1917): istoriia otdelenii. — M. : Yazyki slavianskoi kultury, 2012. — S. 445–458.
6. Kopot I. (1985) Tvorchyi zvit pianista [Creative record of Pianist] // «Radianska Zhytomyrshchyna». — 1985. — 15 travnia.
7. Mukha A. (2004) Kompozytory Ukrainy ta ukraïnskoi diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora] : dovidnyk. — K. : Muzychna Ukraina, 2004.
8. Osobysta besida z E. Dyshniievoiu. 18.01.2018. [Personal chatter with Dyshnieva].
9. Russkaia muzykalnaia gazeta. — 1908. — № 46.
10. Russkaia muzykalnaia gazeta. — 1917. — №№ 15, 16.
11. Kharytonova Ye. (1982) Uspikh pershykh kontsertiv [The Success of the First Concerts] // «Radianska Zhytomyrshchyna». — 1982. — 10 bereznia.
12. Khomychevskiy M. (1978) Estafeta z nezabutnykh dvadtsiatykh [Relay from the unforgettable twenties]. — Muzyka. — 1978. — № 2. — S. 27–28.
13. Khram muzychnoho mystetstva Zhytomyrshchyny [The Temple of Musical art of Zhitomir] / red-upor. I. Ye. Kopot. Zhytomyr : Vyd. O. O. Yevenok, 2018. — 80 s.



14. Shamaieva K. I. (2005) *Muzychne zhyttia Zhytomyra v 1919–1921 rokakh* [The Music Life of Zhitomir in 1919–1921 Years] // Shamaieva K. I. *Myttsi. Osvita. Chas: Z arkhivnykh dzherel.* — Zhytomyr : Kosenko, 2005. — S. 48–61.

15. Yakovenko L. (2016) *Muzychno-prosvitnytska diialnist Mykoly Khotmychevskoho (Borysa Tena) v Zhytomyri u 1950-ti roky* [Musical and Education Activity of Mykola Homychesky (Boris Ten) in Zhytomyr in the 1950s] // *Mytets – kultura – vymirychasu. Mizhnarodni naukovi chytannia 2016 v Muzei Borysa Liatoshynskoho v Zhytomyri : zb. statei / red.-upor. L. M. Yershova, K. I. Novoselskyi.* — Zhytomyr : Vyd. O. O. Yevenok, 2016. — S. 161–182.

16. Yakovenko L. (2017) *Deiatelnost Zhytomirskogo otdeleniia Imperatorskoho Russkogo Muzykalnogo Obshchestva (IRMO) na stranytsakh «Russkoi muzykalnoi gazety» (1894–1918)* [The Activities of Zhitomir Branch of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) on Pages of the “Russian Music Newspaper” (1894–1918)] // *Mytets – kultuthe – vymiry chasu. Mizhnarodni naukovi chytannia 2017 v Muzei Borysa Liatoshynskoho v Zhytomyri : zb. statei / red.-upor. I. Ye. Kopot.* — Zhytomyr : Vyd. O. O. Yevenok, 2017. — S. 114–130.

УДК 782.1 : 784.071.2 (477.54-25) «19»

ORCID 0000-0001-7935-8707

Марія Касьяненко

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ХАРКІВСЬКЕ КОЛО Є. С. МІРОШНИЧЕНКО

Касьяненко М. А. Харківське коло Є. С. Мірошниченко. У статті розглянуті творчі та особисті контакти Євгенії Семенівни Мірошниченко у місті Харкові. Мірошниченко – видатна оперна співачка, професор, народна артистка України – харків’янка. На своєму походженні із знатного міста вона завжди акцентувала увагу. Середовище, коло оточення, в якому народжується людина має рушійну дію на становлення її особистості. Духовні та інтелектуальні надбання передаються крізь попередній досвід старшого поко-



ління. Феномен творчої успішної особистості полягає у вигідно вистроєній сітці знайомих та друзів. Чи вона виникає самостійно, чи є результатом клопітливої праці, одне зрозуміло, що явище створення зв'язків – оплот успішної цивілізації. У межах даної статті виконано спробу визначення значимості спілкування з харківським колом, що проявляється в декількох аспектах: *творче зростання* – харківський період, та *відчуття “малої батьківщини”*, яке зберігалося протягом життя, завдяки спілкуванню із земляками і постійному поверненню – гастролям – на батьківщину.

Ключові слова: Євгенія Мірошніченко, середовище, суспільство, Харків, харківське коло, спів, оточення.

Касьяненко М. А. Харьковский круг Е. С. Мирошниченко. В статье рассмотрены творческие и личные контакты Евгении Семеновны Мирошниченко в городе Харькове. Мирошниченко – выдающаяся оперная певица, профессор, народная артистка Украины и харьковчанка. Именно на своем происхождении из знатного городаона акцентировала внимание, рассказывая о себе. Среда, окружение, в котором рождается человек создает движущее действие на становление его личности. Духовные и интеллектуальные достижения передаются через предыдущий опыт старшего поколения. Феномен творческой успешной личности заключается в выгодно выстроенной сетке знакомых и друзей. Возникает она самостоятельно или является результатом кропотливой работы, одно понятно, что явление возникновения связей – оплот успешной цивилизации. В статье выполнена попытка определения значимости общения с харьковским кругом, что проявляется в нескольких аспектах: *творческий рост* – харьковский период, и *ощущение «малой родины»*, которое сохранялось в течение жизни, благодаря общению с земляками и постоянному возвращению – гастролям – на родину.

Ключевые слова: Евгения Мирошниченко, среда, общество, Харьков, харьковский круг, пение, окружение.

Kasianenko I. Kharkiv Circle Ye. S. Miroshnichenko

Introduction: The article describes creative and personal contacts of Evgeniya Semenivna Miroshnichenko in the city of Kharkiv.

On the 12th June 1931 a little red-haired girl was born in a working-class family in Radyanskoe, a small village near the province of Kharkov. Before long this



little girl became one of the leading figures in the world of music in Ukraine and around the globe. Evgheniya Mirashnichenko's path in life was a difficult one but everything she experienced contributed to her becoming a successful opera singer, actress and educator.

Evgheniya Miroshnichenko (1931–2009) was a Ukrainian opera and chamber singer, internationally famous for her coloratura soprano voice. She was called “the singer everyone must see” on account of her vocal technique and her talent for dramatic acting. She graduated from the Kiev Conservatory in 1957 and made her debut in the Kiev Opera Theater as Violetta in the opera “La traviata” of Giuseppe Verdi. In 1961 Miroshnichenko worked in Milan in La Scala under the direction of Elvira del Edalго. In 1980, Miroshnichenko became a teacher at the Kiev conservatory, and 1990 she obtained the status of professor of Vocal Studies at the Kiev Conservatory. Many of her students became well-known opera singers in Ukraine and worldwide.

Many people wrote about her during her lifetime: Henadii Kabka's interviews, recorded memories of the singer herself, general overview of her life and works found a place in the textbook by Valentyna Antoniuk “Vocal Pedagogy (Solo Singing)”, biographical book by Tetiana Shvachko “Yevheniia Miroshnychenko”. With time, the actress has become more known as a talented teacher, through the success of her students. She has left a rich legacy: cultural, artistic, human, but most importantly the living artistic “organism”, that breathes, sings, feels – “Miroshnychenko Class”. This are her students inspired by the true maternal attitude of their Teacher.

The individual consist of personal experience with different social groups and mentality of the place, where he/she grew up. A vast number of creator's works have been evolved from sad flashbacks from childhood and family home. Thus, attention should be really drawn to childhood and social circle, while studying or just becoming familiar with the person. Because social circle, where the individual is born, has a destructive capacity on the formation of personality. Mental and intellectual skills acquisitions are transmitted through previous experience of the senior generation. With age, the social impact on a person changes, thus, the micro-community (family, friends, teachers, that is the close environment of the person) assumes the nature of macro-community (a country with its social and economic peculiarities, mentality, values and region, a city or village where the child resides, etc.).



The concept of location and identification is a term introduced by Harold Proshansky – the environmental psychologist and director of the City University of New York, which represents a structure of self-identity, comprising its perception of the surrounding physical world. American psychologists studying ecological psychology, state that the environment – a city, nature, people – have a crucial influence on the formation of the individual. The location has an exceptional impact on the emotional sphere of the human body. As an example of such phenomenon is the family circle, the internal and external demonstration of which is a reflection of the mentality of the country and the city, where Evgeniya Semenivna Miroshnichenko resides – opera singer, professor, people’s artist of Ukraine and native of Kharkiv. It was her origin from the noble city, which the teacher always stressed when talking about herself. Despite the fact that most of her life Miroshnichenko was in Kyiv working at the National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko and Petro Tchaikovsky National Music Academy, the birthplace played a major role in the formation of the famous character of the singer. After moving to the capital, Evgeniya Semenivna lost, and then gained a lot of like-minded people and friends who still have shown their warm feelings to her.

Subject. The research subject is Kharkiv social circle of Evgeniya Semenivna Miroshnichenko, its definition and exploring the significance.

Method. We used the comparative and biographical method in this study. First of all, we discovered and described the Kharkiv circle. Eventually, they were divided into two main aspects and determined their significance in the creative destiny of Evgeniya Miroshnichenko.

Results. Thus, the environment created by little dreamer Evgeniya Semenivna Miroshnichenko herself is divided into two aspects: *creative growth* and *the sense of “small homeland”*. It would be appropriate to consider such division from a chronological point of view.

Creative growth, that is the period from the birth till the moving to Kyiv for the study had formed the backbone of *Kharkiv circle*, which includes mother and sisters, Zynovii Zahranynnyi, Vasyl Tretiak, Kostintyn Shash, Vitalii Huberenko.

The sense of “small homeland”, started from the beginning of study on Kyiv, is duly reflected in the images of Volodymyr Zolotukhin, Mykola Stetsiun, Nataliia Babich and Valentyna Arkanova.

It is these aspects, which formed the Kharkiv circle, which in turn shaped the personality of Miroshnichenko as a people’s favorite, incredible singer, teacher



of no mean ability and a stout-hearted woman. The role of Kharkiv environment in these metamorphoses is main and decisive. It can be said that the circle of “Miroshnichenko’s people” or so-called “*miroshnichenkivtsi*” built by Evgeniya is developing and growing independently even after the death of the creator as a well-built monopoly.

Conclusion. The topic of the phenomenon of the Kharkiv circle of Evgeniya Miroshnichenko has a great potential for development and requires a detailed study. An analysis of the quantity, quality, and systematization of acquaintances will help in a detailed study of the creative personality of Evgeniya Semenivna.

Key words: Evgeniya Miroshnichenko, environment, society, Kharkiv, Kharkiv circle, singing.

Постановка проблеми. Відомо, яку значну роль в житті творчої людини грає соціальне середовище, в якому вона мешкає, аура міста, де вона народилась, зростала, робила перші кроки в обраній професії. Про митців дуже багато можуть розповісти його домашнє оточення, дружба с іменитими земляками і навіть короткі зустрічі з людьми, які зіграли значну роль в їх житті. Євгенія Семенівна Мірошніченко – оперна співачка, професор, народна артистка України та харків’янка. Саме на своєму походженні із знатного міста вона завжди акцентувала увагу, розповідаючи про себе. Хоча більшість свого життя Мірошніченко перебувала у Києві працюючи в Національному оперному театрі імені Т. Г. Шевченка та Національній музичній академії імені П. І Чайковського, саме батьківщина зіграла головну роль у становленні творчої особистості співачки. Та вже після переїзду до столиці Євгенія Семенівна залишила, а згодом і здобула багатьох однодумців та друзів, які мережать свої теплі почуття до неї і до сих пір.

Дослідивши відносини між харків’янами та найвідомішою оперною співачкою України, можливо буде відкрити одну із таємних завіс життя Мірошніченко.

Зв’язок із науковими чи практичними завданнями. Робота виконана в межах дисертації «Життя та творчість Є. Мірошніченко: джерелознавчий аспект», тема якої затверджена на засіданні кафедри історії української та зарубіжної музики, Протокол № 4 від 26.11.2015 року.



Актуальність теми обумовлена недостатнім рівнем дослідження харківського періоду життя Євгенії Семенівни Мірошниченко та кола її спілкування, що є важливим фактором у творенні повноцінного образу Євгенії Семенівни як людини, у котрої був відсутній ареал публічності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні, досліджень, присвячених творчій особистості Євгенії Мірошниченко, напрочуд мало. Основним джерелом відомостей про співачку є монографія кандидата мистецтвознавства Тетяни Швачко, яка носить біографічний характер. Безпосередньо про харківський період у монографії не багато інформації, в хронологічному порядку описано, зі слів Мірошниченко, як вона потрапила у Харків та ремісниче училище, про тутешні правила життя та знайомство з музикою через Зиновія Заграничного. Зовсім мало відомостей про харківський період і в архівних матеріалах Національного оперного театру України, архівних документах з фондів держаних архівів України (у Києві, Харкові), трохи більше в архівних матеріалах відділу газетної періодики, у спогадах сучасників, студентів, рідних, записах інтерв'ю. Відомості про життя та творчість Євгенії Семенівни розглянуті у контексті харківського періоду виділяють харківське як особливе коло спілкування.

Мета статті визначити творчі та особисті контакти Євгенії Семенівни Мірошниченко у місті Харкові, дослідити їх вплив на формування особистості співачки.

Виклад основного матеріалу дослідження

Людина лише в суспільстві може досягнути того виняткового становища, яке їй призначила сама природа. Не будь цивілізації, людина була б найпримітивнішою і незрозумілою істотою.

Г. Ітард

Соціальне середовище як фактор розвитку особистості. Суспільне оточення, в якому народжується людина, має рушійну дію на становлення її особистості. Духовні та інтелектуальні надбання передаються крізь попередній досвід старшого покоління. З віком соціальний вплив на людину змінюється, таким чином, мікросоціум (сім'я, друзі, педагоги – близьке оточення людини) набуває характеру макросоціуму (країна з її суспільними та економічними особливостями).



ми, менталітетом, цінностями та регіон, місто чи село, де проживає дитина тощо). В якості прикладу цього явища можна розглянути родинне коло, внутрішній та зовнішній прояв якого є віддзеркаленням ментальності країни та міста, де він проживає [12].

Концепція місцевості-ідентифікації – термін, який ввів Гарольд Прошанскі (екологічний психолог та директор Міського університету Нью-Йорка) та означає структуру самоідентифікації особистості, що складається з її уявлення про навколишній фізичний світ. Американські психологи, вивчаючи екологічну психологію, стверджують, що навколишнє середовище – місто, природа, люди – мають визначальну дію на становлення особистості. Винятковий вплив має місцевість на емоційну сферу людського організму. Світогляд та світосприйняття зароджуються від середовища, кола оточення. Відчуття, ідеї та уявлення формуються через спогади, сховані у потаємних куточках нашої пам'яті. Люди, ототожнюючи себе із середовищем зростання, піднімають самооцінку та відчувають комфорт [11].

Таким чином, можна сказати, що суспільство створює нас, а ми – суспільство. Феномен творчої успішної особистості полягає у вигідно вистроєній сітці знайомих та друзів. Чи вона виникає самотійно, чи є результатом клопітливої праці, одне зрозуміло: явище створення зв'язків – це оплот успішної цивілізації.

В наш час, епохи менеджерів та малого бізнесу, ці питання активно вивчаються психологією спілкування. Так, серед засновників цього наукового напрямку були Дейл Карнегі та Роберт Кіосакі, які все своє життя присвятили розробці даної теми. Однією з послідовників відомих психологів стала Кейт Феррацци, автор книги «Ніколи не їжте наодинці та інші секрети успіху завдяки широкому колу знайомств».

Узагальнюючи попередню інформацію, можна зробити висновок, що успішність людини залежить від інтелектуального і фінансового рівня оточення та сприятливої місцевості.

Усі ці ствердження підлягають частому спростуванню у мистецтві. Виявляється, що творча особистість, всупереч середовищу, знаходиться у постійному самотійному пошуку найбільш сприятливого кола спілкування. Прикладом протистояння творчої особистості суспільству може бути творче життя Євгенії Мірошніченко.



У даній статті розглянуто зв'язки Євгенії Мірошниченко з харківським середовищем, показано його вплив на становлення творчої особистості співачки, на формування відчуття «малої батьківщини», яке зберігалося протягом усього її життя.

Творче зростання. Народна артистка України, Герой України, лауреат премії Т. Г. Шевченка, оперна співачка та педагог Євгенія Семенівна Мірошниченко народилася теплим літом 1931 року у селі Графському (Перше Радянське) Вовчанського району Харківської області у родині шофера та працівниці Сільпо [2]. Повоєнне голодне дитинство, смерть батька залишили слід у характері маленької дівчинки. У 1943 році мати відправляє її та старшу сестру Людмилу на навчання у Спеціальне жіноче ремісниче училище радіосправи до Харкова. Навчання там – ще одне випробування на тернистій життєвій стежці Євгенії Семенівни. «Контингент – найрізноманітніший. До училища потрапляли дівчата і шістнадцяти, і вісімнадцяти років із кримінальним минулим, яких “відловлювали” на всіляких “малинах”, збирали по вокзалах безпритульних. У їхніх чоботах знаходили фінки (ножі), сигарети...» [17, с. 15]. Зрозуміло, що серед понівечених доль та озлоблених сердець мало місце й таке неприємне явище як дідівщина. У кімнаті проживало по 9–10 дівчат, крім цього панував воєнний режим навчання: «були поділені на загони, роти, взводи, у кожного підрозділу – свій командир» [17, с. 15]. Такий життєвий лад рано чи пізно приводив до перевиховання, але старша сестра Жені – Люся, не витримавши такого відношення, після семи місяців навчання утекла додому. Із особистої розмови із Людмилою Мірошниченко, яка на даний час живе у Харкові, стало відомо, що згодом вона вивчилася у Вовчанську на медсестру та працювала по професії. Діти та онуки старшої сестри Люсі живуть у Харкові та працюють на заводі імені Малишева, який так любила навідувати із концертами Євгенія Семенівна, «як правило, вона сама вела ці імпровізовані зустрічі, розповідала про особливості співочих голосів, про виконувані твори» [15] – ділився враженнями колишній працівник заводу.

Харків 1940-х років – це сорок шість науково-дослідницьких інститутів. Дуже багато видатних вчених та педагогів направляли свої сили на виховання молодих кадрів задля розвитку науки, культури



тощо. Невпинно набирав славу, створений у 1925 році на базі оперного театру, Державний академічний театр опери і балету імені М. Лисенка, плекавши молоді таланти, такі як Борис Гмиря¹.

Саме в цей час доля знайшла дванадцятирічну Євгенію Мірошніченко в обличчі видатного Харківського композитора та педагога Зиновія Заграничного². Серед важкого навчання в училищі Женя тоді вже знайшла заняття собі по душі – танцювальний гурток, та плекала мрію стати балериною, але досвідчений педагог зумів заохотити дівчинку до занять співом. Таким чином, Євгенія Семенівна стала хористкою П'ятого ремісничого училища. Це був початок, а через дванадцять років у своєму листі до такого близького педагога, будучи студенткою Київської консерваторії Женя відверто розповідала: «... если бы не Вы, то кто знает была бы я здесь? Наверняка работала бы сейчас на одном из заводов и никто бы и не задумался что у меня есть талант? А ведь столько Вы со мной возились! Я только вспоминаю, капризам моим не было конца и все Вы терпели, только лишь теперь я начинаю понимать какой заботой я была окружена, как со мной нянчились, а я этого не хотела понимать» [10, с. 1]. З цього часу розпочалися багаточисленні виступи та концерти, які у майбутньому, будуть основною складовою життя Євгенії Мірошніченко.

У 1948 році, окрім післявоєнних голоду та бідності, родину Мірошніченків наздогнало іще одне горе, Сусанну Єгорівну (мати співачки) звинуватили у розтраті та приговорили на десять років тюрми. На щастя, через вісім місяців справу передивилися та невинну жінку відпустили. Проте, Євгенія Семенівна, через вроджену загостреність

¹ Борис Романович Гмиря(1903–1969) – видатний український оперний і камерний співак (бас). Народний артист СРСР (1951), лауреат Сталінської премії (1952). У 1939 році з відзнакою закінчив Харківську консерваторію. Навчався вокалу у відомого педагога Павла Голубева, учня славнозвісного Федеріко Бугамеллі.

² Зиновій Давидович Заграничний (1900–1966) – хоровий диригент, композитор, педагог. Засл. арт. УРСР. 1942–65 – художній керівник самодіяльності трудових резервів у Харкові, з хором якої брав участь у Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Москві (1957). За сумісництвом від 1929 викладав у Харківському музично-драматичному інституті (згодом ХНУМ ім. І. П. Котляревського): від 1949 – завідувач кафедри хорового диригування, водночас 1936–41 – керівник оперної студії та 1939–62 – хору Університету.



почуттів самопожертви та відповідальності, до того часу вже забрала Зою (молодша сестра) до себе в училище. На той час вона була ще надто маленькою і по віку не могла бути прийнята до навчання, але Женья і тут не відступила й добилася свого [2]. А її старша сестра Людмила на той час вже була заміжня та проживала в Харкові, дівчата часто їздили до неї в гості [7]. Родина Мірошніченків була напрочуд дружньою та талановитою. Батько, по словам Людмили Мірошніченко, умів грати «на усіх інструментах», мати мала красивий та сильний голос, а маленька Зоя – не аби який талант до співу, проте кар'єра співачки її не вабила.

Окрім родини, Євгенія Семенівна плекала вірну любов до друзів, талановитих митців, які тягнулися до неї, а вона до них. *Харківське коло* Мірошніченко – це композитори Володимир Золотухін³ та Микола Стецюн⁴, хормейстер Наталія Бабіч⁵, оперні співаки Костянтин Шаша⁶, Валентина Арканова⁷ та багато інших. Композитори Віталій Губаренко⁸ та оперний співак Василь Третяк⁹, познайомилися з Женею ще тоді, коли разом співали у хорі Зиновія Давидовича Заграничного. Потаємна мрія композитора – стати оперним співаком – і дала змогу та натхнення до написання композитором напрочуд чут-

³ Володимир Максович Золотухін (1936–2010) – український композитор. Народний артист України (1996). Лауреат премії ім. І. Слатіна (1995), ім. Б. Лятошинського (1997). Професор (1989). Член Національної спілки композиторів України. Закінчив Харківську консерваторію (1963, клас Д. Клебанова).

⁴ Микола Григорович Стецюн (1942) – сучасний український композитор, музично-громадський діяч, член Національної спілки композиторів України. Заслужений діяч мистецтв України.

⁵ Наталія Андріївна Бабіч (1938) – радянський та український хормейстер, педагог, музично-громадський діяч. Заслужений діяч мистецтв України.

⁶ Костянтин Григорович Шаша (1929) – оперний співак, Народний артист України, професор.

⁷ Валентина Федорівна Арканова (1934–2013) – радянська та українська оперна співачка (колоратурне сопрано), педагог. Народна артистка України.

⁸ Віталій Сергійович Губаренко (1934–2000) – відомий український композитор, член Спілки композиторів зробив значний вклад у розвиток оперного мистецтва України ХХ століття.

⁹ Василь Яковлевич Третяк (1926–1989) – український радянський співак (драматичний тенор), Народний артист СРСР (з 1980 року).



тевих вокальних творів. «Я не знав вагань у виборі свого музичного шляху. Тоді у Харкові існував композиторський відділ у музичному училищі, куди я витримав екзамени у сімнадцятирічному віці. Правда, якийсь час була мрія займатися вокалом. Я, співав у хорі, дружив із багатьма вокалістами і трошки їм заздрив. Але мої бажання щодо вокальної освіти не знайшли підтримки у відомого в Україна вокального педагога Тамари Веске, що тоді була директором музичного училища. Вона вважала за краще для мене зосередити увагу на заняттях композицією [6, с. 195].

Пройде трохи більше двох десятків років від дня знайомства двох видатних митців і 29 листопада 1972 року Євгенія Мірошніченко заспіває прем'єру моноопери Віталія Губаренка «Ніжність». Тоді, у газетах писали про безкрайній талант співачки: «у виконанні Мірошніченко це була сама любов, безмежна у своїй ніжності, вічно юна і вічно прекрасна» [17, с. 173]. Безумовним проявом долі стало й те, що в Національній опері України, створюючи традиції, Кохану із опери «Ніжність» співала Оксана Терещенко – учениця Євгенії Семенівни [5, с. 186].

Окрім хору трудових резервів Василя Третьяка та Євгенію Мірошніченко пов'язала сумісна робота у Київському оперному театрі та у Національній музичній академії України. Саме із учнем Василя Яковича Михайлом Дідиком співачка завершила кар'єру співачки, 25 травня 1994 року, партією Віолетти (опера Дж. Верді «Травіата»), Михайло співав Альфреда – це був його дебют [17, с. 87]. Євгенія Семенівна стала для молодого співака наставником і другом.

Костянтин Шаша, якому часто доводилося виступати з Євгенією Семенівною у Харківському оперному театрі, говорив про неї наступне: «...в усіх партіях італійського репертуару залишалась тим “українським соловейком”, з символічним образом якого ми і пов'язуємо насамперед її неповторну особистість» [15].

Першого вчителя з вокалу Євгенії Семенівни – Єлизавету Наумовну Герман – пам'ятає Г. І. Ганзбург, котрий, згадуючи свої дитячі роки, розповідає цікаві факти з її життя. «У моєї бабушки (пианистки) была старшая подруга Лиза Герман (певица, лирическое или лирико-колоратурное сопрано). Они дружили еще с довоенного периода



и бабушка время от времени помогала ей в качестве концертмейстера. Имя я крепко запомнил, потому что она его комментировала так: “В отличие от Лизы из «Пиковой дамы», я вышла замуж за своего Германа, взяла его фамилию и стала Лизой Герман”». Приблизно в 1962–65 роках Григорію Ізрайловичу С. Герман з гордістю розповідала «о своей бывшей ученице Е. Мирошниченко, которая теперь в Киеве выросла в очень хорошую певицу с отличной колоратурной техникой и становится всё более знаменитой. При этом она рассказывала всякие подробности об общении с этой девочкой в ремесленном училище, где царил дух «рабочей среды», далекой от культуры, и надо было не только давать вокальную технику, но и прививать общекультурные навыки».

Відчуття «малої батьківщини» формується у Євгенії Мірошниченко на початку навчання у Києві. Крізь все життя кометою летіла за нею туга за Харковом повертаючи її у знайоме *середовище зростання*. Рефлексія народжувала нові знайомства, які вона ж і зберігала якомога довше. Це явище було незмінним та з віком лише загострювалося. Рідне місто та його представники були у найвищому рангу відносин, для них двері завжди були відчинені.

З легкістю відкривали двері у клас Марії Едуардівни¹⁰, де працювала Євгенія Семенівна представники Харківської композиторської школи. Співачка з радістю вивчала їхні твори, нерідко давала вокально-технічні підказки, щодо мелодійної лінії. Романси «Вишиванка» Миколи Стецюна та «Бахчисарай» Володимира Золотухіна були її улюбленими, тому почути їх можна було часто, у виконанні талановитих учениць на екзаменах у Києві і на концертах класу в Харкові.

Валентина Арканова – солістка Харківського оперного театру, колоратурне сопрано, звичайно, вважалась конкуренткою Мірошниченко. Проте їхня дружба, яка зародилася коли співачки були ще студентками з роками лише укріплювалась, а відчуття суперництва до-

¹⁰ Марія Едуардівна Донець-Тесейр (1889–1974) – оперна співачка (колоратурне сопрано) і педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР, Народна артистка УРСР (1965). Автор методики виховання колоратурного сопрано, вчитель Євгенії Семенівни Мірошниченко.



помагало у творчому зростанні. Ось як розповідала про їхню дружбу Валентина Федорівна: «Нельзя сказать, что она была безоблачной – мы обе очень экспансивные и не лезли, когда надо, за словом в карман. Но это выросло, скорее, в творческое соперничество: мне всегда хотелось понять секреты Жененого вокала и петь еще лучше» [14]. Євгенія Семенівна завжди з увагою відносилась до усіх людей, дуже болюче переживаючи несправедливість, співачка кидала усі сили задля подолання її. Прикладом цього є розповідь Валентини Арканової: «Ее пониманию и заботе можно было удивиться. Как-то я жила в Киеве больше месяца, будучи председателем экзаменационной комиссии в консерватории. Но поселили меня не в гостинице, а в плохо оборудованной квартире на Оболони, фактически в общежитии. Я слова не успела сказать, как посыльный от Жени привез мне все, что только можно было пожелать – от магнитофона и кастрюлек до туалетной бумаги. Для нее это было в порядке вещей, никакой особой благодарности она и не ждала. У нее было большое и горячее сердце» [14].

Одним із найсильніших «рефлексійних» знайомств Мірошниченко стала дружба з Наталею Бабіч. Їх познайомив Зиновій Давидович Загранічний у 1964 році під час репетиції концерту на сцені палацу культури – ввечері того ж дня Наталя Андріївна вже сиділа у гримерній кімнаті Жени з трепетом спостерігаючи за гримуванням та перевтіленням харків'янки у Травіату. Доказом безпосередності характеру Євгенії Семенівни служить і той факт, що 22 жовтня 1991 року Наталя Андріївна стала її хресною матір'ю, що безперечно закріпило їхні відносини на все життя [2].

Магнетизм Євгенії Семенівни був колосальної сили, безпосередність у житті та на сцені – найважливіша риса характеру митця, яку доволі складно не загубити. Тому, багато людей самі тягнулися у близьке коло, одночасно відкритого та таємничого генія. Дружбу із харківським колом співачка плекала та примножувала усе життя, не зважаючи на гастролі та рідкісні зустрічі.

Змінюючи середовище під себе та сміливо привертаючи увагу близького серцю спілкування Євгенія Семенівна будучи не музикантом стає солісткою хору трудових резервів та здобуває дружбу талановитих митців. Проте, що надає їй сил деформувати колективну



свідомість суспільства і свою? Звідки у неї ця тендітна, проте сталевана віра у себе? Шукаючи відповідь, слід звернути увагу на середовище зростання, про яке пише І. С. Драч: «...речь идет не о “духе Харькова” и не о параметрах его духовного бытия, без которого онтологическая глубина города не может быть понята, скорее – это попытка задержаться на поверхности, ухватить мимолетное ощущение *харьковского* как некоего вибрирующего поля отношения к миру, к бытию, к человеку, к себе самому, то есть очертить пунктиром, охарактеризовать ауру города, которая высвобождается в момент обнаружения сущности и при ближайшем пристальном рассмотрении рассеивается» [4, с. 20]. Так само і з феноменом творчої особистості Мірошниченко – на відстані вона здається такою зрозумілою, близькою, але з наближенням ускладняється до абсолютного, безкінечного, невловимого.

Євгенія Семенівна регулярно поверталася до Харкова з гастролями. На початку кар'єри це були виступи в спектаклях у Харківському оперному театрі, потім сольні концерти, згодом вона привозила своїх учнів, які давали концерти та співали у спектаклях. Спогади солістки Харківського театру опери та балету Т. Павлюк¹¹: «Євгенія Семенівна – мій педагог співу у класі Київської консерваторії, улюблений вчитель у мистецтві і в житті. У неї, у свою чергу, була теж чудова вчителька – колишня солістка Харківської опери М. Донець-Тессейр. Тож “секрети” співу мені дістались у спадщину від покоління фундаторів нашого мистецтва. Євгенія Семенівна підбирає учнів у свій клас сама, і для мене було великим щастям потрапити в число її одинадцяти обранців. Хочу сказати, що бути ученицею Мірошниченко дуже важко. Проте уроки співу тривали й на виставах за її участі. Через деякий час я дебютувала і її улюбленій ролі Віолетти в опері “Травіата” Верді на сцені Харківського оперного. Може, це сентиментально, але свою доньку я назвала Євгенією – на честь улюбленого педагога» [15].

Тема харківських гастролей Мірошниченко залишається невичиненою досі. Архівних даних не залишилося ні в філармонії, ні в оперному театрі, ні в архіві радіо у Харкові. Завдяки досліджен-

¹¹ Т. Павлюк – солістка Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка



ням Олександра Чепалова¹² вдалося дізнатися декілька дат: 29 березня 1974 року – партія Лючії ді Ламермур в однойменній опері Г. Доницетті; 31 березня 1974 року – партія Віолетти в опері «Травіата» Дж. Верді; 2 квітня 1974 року – партія Джільди в опері «Ріголетто» Дж. Верді у Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка [16]; 14 червня 1991 року – концерт у супроводі Державного оркестру народних інструментів УРСР [15].

Висновок з даного дослідження. Таким чином, харківське середовище, в якому протікали дитинство і юність майбутньої прима-співачки, значно вплинуло як на *творче зростання* співачки, так й на формування *відчуття малої батьківщини*, яке згодом, після переїзду в столицю не згасало, а навпаки, ставало ще більш сильним і глибоким.

В харківський період сформувався кістяк *кола спілкування*, в який входила родина (матер та сестри), а пізніше хоровий диригент Зиновій Заграничний, співаки Василь Третяк, Костянтин Шаша, композитор Віталій Губаренко.

В кийвський період Харків як «мала батьківщина» – це більш широке коло друзів, колег, однодумців. Серед них – земляки-композитори Володимир Золотухін, Микола Стецюн, а також Наталія Бабіч, Валентина Арканова.

Роль *харківського середовища* у творчих метаморфозах улюбленої в країні та широко відомої за кордоном оперної співачки ледве не головна, вирішальна. Саме тут були посіяні перші творчі насіння, зроблені перші вирішальні кроки на терені оперного мистецтва, тут Є. Мірошниченко протягом всього свого життя знаходила розуміння і сильну підтримку від друзів та широкого кола шанувальників її блискучого таланту.

Перспективи дослідження теми. Тема *харківського кола* Євгенії Мірошниченко має багато векторів розгляду і кожний з них наблизитиме дослідників до розгадки творчого феномену видатної української співачки.

¹² Олександр Іванович Чепалов (1945) – радянський та український театрознавець, дансолог, театральний критик, педагог, драматург, фотохудожник. Доктор мистецтвознавства (2008). Професор (2010).



ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренка как жанр монооперы / Екатерина Алексеева // *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. — Київ, 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 53–61.
2. Бабич Н. А. Мой адрес – Советский Союз. [prosa.ru] / Н. А. Бабич. — Режим доступа : <http://.> — Мой адрес – Советский Союз.
3. Бегма В. Слово про композитора / Володимир Бегма // *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. — Київ, 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 164–165.
4. Драч И. С. Аура города в камерно-вокальных сочинениях Владимира Птушкина на стихи харьковских поэтов / И. С. Драч / *Збірник наукових праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського*. — Харків, 2009. — Вип. 25 : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — С. 19–26.
5. Драч И. Чтоб музыка звучала / Драч Ирина / *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. — Київ, 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 182–188.
6. Драч И. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : Монографія. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
7. Касьяненко М. Інтерв'ю з Л. С. Мірошниченко / М. Касьяненко. — Харків, 2018. — [Рукопис].
8. Конопльова Е. О. Сторінки із музичного життя Харкова. — К. : Муз. Україна, 1990. — С. 22–25.
9. Кресак Ю. П. Зиновій Заграничний. — Луцьк : Ред.-вид. відд. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1997. — 80 с.
10. Мірошниченко С. С. Лист до Заграничного З. Д. від 25 січня 1952 року / ЦДАМЛМ України. Ф. 1136. Оп. 1. Спр. 19. 7 арк. Оригінал. Рукопис.
11. Николаева Л. А. Экологическая психология : учеб. пособие / Л. А. Николаева ; Яросл. гос. ун-т им П. Г. Демидова. — Ярославль. : ЯргУ, 2013. — 104 с.
12. Павелків Р. В. Вікова психологія / Р. В. Павелків. — Вид. 2-е, стер. — К. : Кондор, 2015. — 469 с.



13. Чепалов А. И. Записки «призрака оперы» / А. И. Чепалов. — Харьков : Золотые страницы, 2012. — 256 с.
14. Чепалов А. Легенды от горячего сердца: воспоминания об оперной певице, нар. артистке СССР Е. С. Мирошниченко / Валентина Арканова ; лит. запись А. Чепалов // Время. — 2011. — 14 янв. — С. 7.
15. Чепалов О. Відголоси солов'їного романсу : [до ювілею співачки Є. Мірошниченко] / О. Чепалов // Слобід. край. — 1991. — 13 червня.
16. Чепалов О. Її називають “Соловейком” [гасторі в Харкові нар. артистки СРСР Є. Мірошниченко] / О. Чепалов // Вечір. Харків. — 1974. — 30 березня.
17. Швачко Т. О. Євгенія Мірошниченко. — К. : Музична Україна, 2011. — 276 с.

REFERENCE

1. Alekseeva E. «Nezhnost» («Pysmaliubvy») [«Tenderness» («Letters of Love»)] Vytalyia Hubarenka kak zhanr monooperы / Ekateryna Alekseeva // *Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. — Kyiv, 2003. — Vyp. 32, kn. 4 : Vitalii Hubarenko: storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady. — S. 53–61.
2. Babych N. A. Moiadres – Sovetskyi Soiuz [My address is the Soviet Union]. [prosa.ru] / N. A. Babych. — Rezhym dostupa : <http://.> — Moiadres – SovetskyiSoiuz.
3. Behma V. Slovo pro kompozytora [A word about the composer] / Volodymyr Behma // *Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. — Kyiv, 2003. — Vyp. 32, kn. 4 : Vitalii Hubarenko: storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady. — S. 164–165.
4. Drach Y. S. Aura horoda v kamerno-vokalnikh sochynenyakh Vladymyra Ptushkyna na stykhy kharkovskyykh poetov [Aura of the city in the chamber-vocal compositions of Vladimir Ptushkin on poems of Kharkov poets] / Y. S. Drach / Zbirnyk naukovykh prats KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2009. — Vyp. 25 : Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. — S. 19–26.
5. Drach Y. Chtob muzika zvuchala [That the music sounded] / Drach Yryna / *Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukrainyim. P. I. Chaikovskoho*. — Kyiv, 2003. —



Вип. 32, kn. 4 : Vitalii Hubarenko: storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady. — S. 182–188.

6. Drach I. S. *Kompzytor Vitalii Hubarenko: formula individualnosti : Monohrafiia [Composer Vitaliy Gubarenko: Formula of Individuality : Monograph]*. — Sumy : Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. A. S. Makarenka, 2002. — 228 s.

7. Kasianenko M. *Interviu z L. S. Miroshnychenko [Interview with L. S. Miroshnichenko]* / M. Kasianenko. — Kharkiv, 2018. — [Rukopys].

8. Konoplova E. O. *Storinky iz muzychnoho zhyttia Kharkova [Pages of the musical life of Kharkov]*. — K. : Muz. Ukraina, 1990. — S. 22–25.

9. Kresak Yu. P. *Zynovii Zahranychnyi [Zynoviy Zahranychnyy]*. — Lutsk : Red.-vyd. vidd. Volyn. derzh. un-tu im. Lesi Ukrainky, 1997. — 80 s.

10. Miroshnychenko Ye. S. *Lyst do Zahranychnoho Z. D. vid 25 sichnia 1952 roku [Letter to the Zagreb Z. D. from January 25, 1952]* / TsDAMLML Ukrainy. F. 1136. Op. 1. Spr. 19. 7 ark. Oryhinal. Rukopys.

11. Nykolaeva L. A. *Ekolohycheskaia psykholohyia : ucheb. posobyie [Ecological psychology : study allowance]* / L. A. Nykolaeva ; Yarosl. hos. un-tim P. H. Demydova. — Yaroslavl : YarHU, 2013. — 104 s.

12. Pavelkiv R. V. *Vikova psykholohiia [Age psychology]* / R. V. Pavelkiv. — Vyd. 2-e, ster. — K. : Kondor, 2015. — 469 s.

13. Chepalov A. Y. *Zapysky «pryzraka operi» [Notes of the «phantom of the opera»]* / A. Y. Chepalov. — Kharkov : Zolotie stranyts, 2012. — 256 s.

14. Chepalov A. *Lehendi ot hariacheho serdtsa: vospomynanyia ob opernoi pevytse, nar. artystke SSSR E. S. Myroshnychenko [Legends from the hot heart: memories of the opera singer, People's Artist of the USSR E. S. Miroshnichenko]* / Valentyna Arkanova ; lyt. zapys A. Chepalov // Vremia. — 2011. — 14 yanv. — S. 7.

15. Chepalov O. *Vidholosy solovinoho romansu : [do yuvileiu spivachky Ye. Miroshnychenko] [Echo the nightingale romance : [to the anniversary of the singer E. Miroshnichenko]* / O. Chepalov // Slobid. krai. — 1991. — 13 chervnia.

16. Chepalov O. *Yii nazyvaiut "Soloveikom" [hastori v Kharkovi nar. artystky SRSR Ye. Miroshnychenko] [It is called «The Nightingale» [in Kharkov in the bulletin. actress of the USSR E. Miroshnichenko]* / O. Chepalov // Vechir. Kharkiv. — 1974. — 30 bereznia.

17. Shvachko T. O. *Yevheniia Miroshnychenko [Eugenia Miroshnichenko]*. — K. : Muzychna Ukraina, 2011. — 276 s.



УДК 78.03 : 373.67 (477.43./44+477.82)

ORCID 0000-0002-0121-9296

Юрій Портний

*Хмельницьке музичне училище
імені В. І. Заремби*

ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА У М. ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ

(на прикладі діяльності музичного училища ім. В. Заремби)

Портний Ю. Л. Професіоналізація фортепіанного виконавства в м. Хмельницькому (на прикладі діяльності музичного училища ім. В. Заремби). У статті розкриваються шляхи становлення професійного фортепіанного виконавства у м. Хмельницькому, одному з обласних центрів Подільського регіону. Досліджуються події, при яких процеси професіоналізації фортепіанного виконавства отримували новий якісний розвиток. Заснування та діяльність музичного училища ім. В. Заремби у м. Хмельницькому стало одним з головних, а в деяких випадках основним чинником, який в той чи інший спосіб підтримує діяльність усєї професійної музичної галузі міста. Окрім підготовки професійних кадрів, для початкових музичних навчальних закладів та абітурієнтів, музичних академій, училище здійснює багато інших важливих функцій, які мають регіональну специфіку. Це – поштовх до заснування або підтримка професійними кадрами діяльності різних музичних колективів, проведення конкурсів, фестивалів, діяльність музичних товариств, співпраця із засобами масової інформації, які висвітлюють події професійного мистецького життя, концертна діяльність викладачів та студентів музичного училища.

Ключові слова: професійне фортепіанне виконавство, Поділля, музичне училище, фестивалі, конкурси, музичні товариства.

Портной Ю. Л. Профессионализация фортепианного исполнительства в г. Хмельницком (на примере деятельности музыкального училища им. В. Зарембы). В статье рассматриваются пути становления профессионального фортепианного исполнительства в г. Хмельницком. Исследуются



события, в контексте которых процессы профессионализации фортепианного исполнительства получали новое качественное развитие. Основание и деятельность музыкального училища им. В. Зарембы стали одним из главных, а в отдельных случаях основным фактором, который тем или иным образом поддерживает деятельность всей профессиональной музыкальной отрасли города. Кроме подготовки профессиональных кадров для начальных музыкальных учебных заведений, а также абитуриентов для музыкальных академий, училище осуществляет много других важных функций, которые имеют региональную специфику. Это – инициатива в создании или поддержка профессиональными кадрами разных музыкальных коллективов, музыкальных обществ, проведение конкурсов, фестивалей, сотрудничество со средствами общественной информации, которые освещают события профессиональной музыкальной жизни, концертная деятельность педагогов и студентов музыкального училища.

Ключевые слова: профессиональное фортепианное исполнительство, Подолье, музыкальное училище, фестивали, конкурсы, музыкальные общества.

Portnyj Yu. Professionalization of piano performance in Khmelnytsky city (at example of activity of music college named after V. Zaremby).

Background. The article reveals the historical aspect of the formation of professional piano performance in the city of Khmelnytsky, one of the regional centers of the Podillya region, which also includes the territory of the Vinnytsia region, and some districts of the Ternopil region. The author of the article investigates the events in which processes of professionalization of piano performance have received a new qualitative development. In addition, due to the study of various events of professional piano performance, attention is paid to the fact that the foundation and activities of the collective of the musical college named after V. Zaremby has become one of the main, and in some cases, the only factor that in one way or another supports the activities of the entire professional music industry in the city. It means a significant activation of the concert activity, regular arrival to the city of well-known performers, including pianists.

Attention is drawn to the fact that it was the teaching staff of the musical collage where the idea of creating a large and chamber symphony orchestras was born. It is also emphasized that the members of the musical college were the basis



of these orchestras in the first period of its activities. This made it possible for the local audience to get acquainted with the majority of concerts for piano and orchestra which were performed by the most famous Ukrainian pianists and many interesting foreign pianists.

Objectives. The purpose of the article is to give a description of the regional specificity of the development of professional piano performance in Khmelnytsky in the context of the activity of the music school.

Methods of research are based on a set of scientific approaches necessary for the disclosure of its theme. The complex approach, combining the principle of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis, is taken as the basis of the methodology.

Results. The article states that the teachers of the musical college were the initiators of the first competitions and festivals in the city. The conduction of the international piano competition “Classik-Podillya” became an outstanding event for Khmelnytsky piano fans. The members of the jury were representatives of music academies of Ukraine and Poland. Participants of the competition were mostly representatives of Ukraine and Poland, as well as students from other countries, such as China, Mongolia, Iran, Serbia, who studied in Ukraine and Poland. Thus, the “Classic-Podillya” contest had the informal status of the Ukrainian-Polish competition.

The article describes the holding of an all-Ukrainian festival of classical and contemporary academic music “Classic-Modern”, which became another artistic project, which filled the lack of classical music in the city. The authors of the idea of holding the festival, as well as the piano competition, were the teacher of the piano department Y. Portnyj and the teacher of the vocal department L. Gavrylenko. At the festival there was also a lot of piano music. It is important that at the festival, in addition to the representatives from the major cultural centers of Ukraine, such as Kiev, Lviv, and Kharkiv, it was the opportunity for the teachers and even students of the music college to present their concert programs to the public.

The author draws attention to the fact that the contest and the festival was widely covered in the local press and television. A series of TV shows was created in the artistic program “Palitramystectw” of the Khmelnytsky region Television and Broadcasting Company “Podillya-Center”. The author and leading program was art critic Y. Bogdan, who has been working in music collegel for more than twenty years. The television provided preliminary advertisement of the competi-



tion and the festival, broadcasted the best performances, interviews with the jury members, the organizers of the contest. The problem of advertising of the contest, discussions on many important issues of professional musical performance was allocated in a separate and very important block. This significantly contributed to the rise of the prestige of classical music in the city and in the whole region.

The Teachers of the Khmelnytsky Music College named after. V. Zaremby founded several music societies. For example, «The Polish Musical Society» promotes Polish vocal and instrumental music, and also focuses on the little-known works of Ukrainian composers of Polish origin. «The Society of Bach music» has a long history of its activities. During the period of its existence the society has done a great job. These were concerts, conferences, seminars, meetings with prominent musicians, theorists and cultural figures from Ukraine and other states.

Among concerts of piano music conducted by the musical college, which have a resonance in the city of Khmelnytsky, it is necessary to allocate an annual cycle of concerts and creative meetings called “December Evenings”. This project was started like Richter’s. The goal of this project is not only to research and popularize S. Richter’s creativity but also to teachers and students to carry out their own programs for the audience of the city.

Conclusions. Thus, the regional specificity of the activity of music college is that besides training the professional staff for primary music schools and entrants for music academies, the college carries out many other important functions that have regional specifics. Conducts concerts, competition, festival and scientific activity. In addition, the staff of college was at the root of the establishment of a number of performing teams of the city and now the staff of college supports their professional level by teachers and graduates of college.

Key words: professional piano performance, musical college, Podillya, competitions, festivals, musical societies.

Постановка проблеми. Однією з актуальних проблем сучасної музичної освіти та виконавства є виховання професійних музикантів на базі досвіду, який залишили нам видатні вітчизняні митці регіонів України. Історія професійного фортепіанного виконавства у м. Хмельницькому, обласному центрі Поділля, мало досліджувалась сучасними музикознавцями, попри те, що ця галузь музичної діяльності у місті має свою багату історію.



Аналіз останніх публікацій за темою. Останнім часом вивчались деякі аспекти музичної діяльності Поділля. Так, М. Печенюк, зібрала архівні матеріали «Музиканти Кам'янецьчини» [3] з короткою інформацією про життя та творчість відомих музикантів кам'янецького краю від середини XIX ст., і до сьогодні. Відомий дослідник подільського краю, М. Кульбовський створив серію книг під назвою «З Подільського коріння» [2], в яких розмістив коротку біографічну інформацію по всіх відомих митцях Поділля минулого та сучасності, включаючи піаністів.

Р. Римар досліджувала хорове мистецтво в дисертації «Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу» [4]. Відомості життя та діяльності музичного діяча й педагога Кам'янця-Подільського Т. Ганицького можна знайти в монографії В. Іванова «Гадеуш Ганицький» [1], де описується історія створення професійного музичного навчання у Кам'янці-Подільському, а також окремі факти фортепіанного виконавства у цьому контексті. М. Ярова створила монографічний довідник «Митці Подільського краю: минуле та сучасне» [5], де були висвітлені питання музичної освіти у різних закладах непрофесійного музичного спрямування, а також зібрані біографічні дані про музикантів подільського регіону.

Процес професіоналізації фортепіанного виконавства, який багато в чому пов'язаний в м. Хмельницькому з діяльністю музичного училища, повністю і досі не досліджений.

Мета статті – дати характеристику регіональній специфіці розвитку професійного фортепіанного виконавства у м. Хмельницькому у контексті діяльності музичного училища.

Виклад основного матеріалу. Професійне фортепіанне мистецтво у м. Хмельницькому почало активно розвиватись у повоєнні роки, коли з Кам'янця-Подільського у Хмельницький перенесли обласний центр, і відповідно культурні заклади обласного значення, обласну філармонію, драматичний театр, з часом відкрили низку музичних шкіл. До того часу у Хмельницькому (тодішня назва Проскурів) фортепіанне мистецтво було пов'язане з діяльністю Проскурівської ДМШ, заснованої 1937 року, яка тепер має назву Хмельницька ДМШ № 1 ім. М. Мозгового. Проте процеси професіоналізації фортепіанного



виконавства почали активно розвиватись з другої половини ХХ ст., з відкриттям у 1959 року Хмельницького музичного училища.

Заснування музичного училища відкрило шлях до професійного зросту подільського регіону. У місті почали відбуватися значні музичні події, які можна було дорівнювати подіям культурних центрів України, концерти відомих піаністів конкурси, фестивалі, і т. п. У першу чергу це стало можливим тому, що у місті з'явився навчальний заклад, який вже потребував значно вищого професійного виконавського рівня від музикантів, а також становив більшість підготовленої слухачької аудиторії міста. Слід зазначити, що вже за кілька років після заснування музичного училища, 1965 року у місті виступав всесвітньо відомий піаніст С. Ріхтер. У філармонії для такого рівня концерту не було відповідної якості інструмента, тому з музичного училища привезли новий рояль «Естонія». Потім на ньому була встановлена табличка з написом «На цьому роялі грав С. Ріхтер». Пізніше у Хмельницькій філармонії грали Р. Керер (1973, 1979 роки), О. Слободяник (1972, 1980 роки), у 1980-ті роки – А. Ведерніков, В. Горностаєва.

У 1980-х роках у Хмельницькому відбулися два конкурси загальнодержавного значення. Відбірковий Всесоюзний фортепіанний конкурс на міжнародний конкурс у Монреалі та Всеукраїнський фортепіанний конкурс серед студентів музичних училищ. У той час в Україні подібного рівня фортепіанних конкурсів майже не було, тому ці події стали непересічним явищем всеукраїнського масштабу.

У період Незалежності першою значною подією став міжнародний конкурс камерної музики «Золота Осінь», який відбувся 1993 року. На конкурсі камерних ансамблів була також номінація фортепіанних ансамблів. Головою Президії журі посідав відомий український композитор Мирослав Скорик. У склад журі у номінації «фортепіанні та струнно-смічкові ансамблі» входили Б. Которович – голова журі (Київ), О. Щелконовцева заступник голови журі (Харків), О. Криштальський (Львів), З. Кац (Берлін), Н. Касінов (Алма-Ата), Н. Бузанова (Одеса), М. Стріхарж (Гамбург), І. Пилатюк (Івано-Франківськ), Л. Цвірко (Київ), В. Шерстюк (Київ). Учасниками конкурсу були представники з України, Росії, Казахстану, Німеччини. Цікавий той факт, що лауреатами конкурсу у номінації «фортепіанні ансамб-



лі» стали Ю. Кот та І. Алексійчук – відомий в Україні та за кордоном творчий дует. Свою творчу кар'єру фортепіанного ансамблю вони почали саме з конкурсу «Золота осінь».

У вищеназваних конкурсах музичне училище брало участь тільки у організаційних питаннях. Наприклад, надання класів для репетицій, зустрічі колективу закладу з членами журі, конкурсантами і т. п. Більш активно Хмельницьке музичне училище заявило про себе 2004 року, коли долучилося до організації та проведення міжнародного конкурсу піаністів «Classik-Поділля», який став помітною подією, для шанувальників фортепіанного мистецтва всієї України. Організацією конкурсу займались викладачі Хмельницького музичного училища Ю. Портний та Л. Гавриленко за сприяння керівництва закладу. Своєрідністю цього конкурсу було те, що він був проведений виключно на кошти мецената, голови ЗАТ «Октант» Б. Сирчина та мав статус приватного.

Про рівень конкурсу говорить авторитетний склад журі, який очолювала ректор Харківського університету мистецтв, народна артистка України, професор Т. Веркіна. У складі журі також працювали завідувача кафедрою спеціального фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського, професор Т. Рощина; професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також професор Музичної академії у Бидгощі (Польща) Л. Касьяненко; професор ЛМА ім. М. Лисенка, заслужена артистка України М. Крушельницька; завідуючий кафедрою фортепіано, органу та клавесину Варшавської музичної академії ім. Ф. Шопена, професор А. Дуткевич; професор Варшавської музичної академії ім. Ф. Шопена М. Стоєк; директор та головний диригент філармонії ім. О. Кольберга в Кельце (Польща) Я. Рогала. Учасники конкурсу були представниками здебільшого України та Польщі, а також інших країн, таких як Китай, Монголія, Іран, Сербія, які вчилися в Україні та Польщі. Таким чином, конкурс «Classik-Поділля» мав неофіційний статус Україно-Польського конкурсу.

Зазначимо, що конкурс відкрив шлях до творчого життя кільком талановитим молодим піаністам. Наприклад, тодішня студентка Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського Г. Сагалова на даний час є викладачем того ж закладу та відомою в Україні піа-



ністкою, В. Котис випускник Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, працює та займається концертною діяльністю в Німеччині, Р. Рамазанов, аспірант НМАУ ім. П. І. Чайковського є солістом Чернівецької філармонії та викладачем Чернівецького музичного училища, В. Бернацький – випускник НМАУ та викладач Хмельницького музичного училища ім. В. Заремби.

Ще однією вагомою подією музичного життя того часу стало проведення всеукраїнського фестивалю «Classik-Модерн», який відбувся 2008 року та проводився за підтримки мерії міста і особисто тодішнього мера С. Мельника. Авторами ідеї фестивалю, як і конкурсу «Classik-Поділля», також були викладачі музичного училища Ю. Портний та Л. Гавриленко.

На фестивалі багато виконувалося сольної фортепіанної музики та камерної музики, де фортепіано було учасником ансамблю. Особливістю фестивалю стала участь у ньому музикантів молодшого покоління, які знаходились на різних етапах свого професійного становлення, і кожний для свого професійного рівня представляв публіці серйозні програми з відповідним рівнем виконання. Це були студенти та викладачі як Хмельницького музичного училища ім. В. Заремби, так і різних українських музичних академій. Заради кращого розуміння виконавського рівня фестивалю слід назвати деякі програми виконавців. Наприклад, фортепіанну школу Харкова представляв клас вихованців професора Т. Веркіної: А. Місік виконав Баладу № 1 Ф. Шопена, О. Волик – Скерцо № 2 Ф. Шопена, О. Копелюк – Інтермеццо Й. Брамса *op.* 117 та Партіту № 5 М. Скорика, В. Смолянінов зіграв сонату № 23 Л. Бетховена та Трансцендентний етюд «Заметіль» Ф. Ліста.

Київську фортепіанну школу презентувала викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського, лауреат міжнародних конкурсів М. Пухляк. Ця піаністка представила слухачам сольну програму, де прозвучали «Багателі» Л. Бетховена та чотири сонати Д. Скарлатті. На фестивалі М. Пухляк також виступала у складі камерного дуету з А. Кушніром (флейта), виконуючи твори М. Глінки, Х. Глюка, О. Тактакішвілі, А. П'яццолі. Необхідно зазначити, що піаністка привезла на фестиваль свого студента, випускника Хмельницького музичного училища В. Бернацького з програмою з творів Ф. Шопена.



Львівська фортепіанна школа не була представлена сольними фортепіанними програмами, проте львівські піаністи зарекомендували себе як високопрофесійні музиканти у складі камерних ансамблів. Зокрема тут варто згадати дует, лауреатів багатьох престижних міжнародних конкурсів Л. Футорську (скрипка) та М. Гумецьку (фортепіано), які представили твори К. Сен-Санса, Ц. Франка, І. Форолова, Й. Брамса.

У фестивалі взяли активну участь і місцеві піаністи, викладачі музичного училища Б. Колесник та Ю. Портний. Лауреат міжнародних конкурсів Б. Колесник представив програму з творів Л. Бетховена, Ю. Портний – здобокку Л. Бетховена (соната № 13), С. Прокоф'єва («Миттевості», Соната № 6). У фестивалі взяли участь і кращі студенти-піаністи училища, дехто з них зараз вже займаються професійною концертною діяльністю. Так, М. Слюсар після закінчення НМАУ ім. П. І. Чайковського працює солісткою Хмельницької філармонії, О. Антонюк, випускниця ХНУМ ім. І. П. Коляревського працює концертмейстером у тому ж виші.

Значимо, що хід конкурсу та фестивалю широко висвітлювався у місцевій пресі та на телебаченні, а також у журналі «Мистецтво та освіта». Було створено цілу низку телепрограм у мистецькій програмі «Палітра мистецтв» Хмельницької обласної державної телерадіокомпанії «Поділля-Центр». Автором та ведучою була мистецтвознавець Є. Богдан, яка понад двадцять років працювала в музичному училищі. По телебаченню подавалась попередня реклама конкурсу та фестивалю, транслювались кращі виступи конкурсантів, інтерв'ю з членами журі, організаторами конкурсу. Питання реклами конкурсу і дискусії щодо багатьох важливих питань професійного музичного виконавства було виділене у окремий блок. Це відчутно сприяло підняттю престижу класичної музики у місті та в усьому подільському регіоні.

Цикл передач «Палітра мистецтв» на обласному телебаченні у мистецькому житті регіону відіграє вагомий виховний та культуротворчий роль. Завдяки цій програмі в найдальші населенні пункти області можна донести мистецькі події, які відбулись в обласному центрі. Нездорозово авторка та ведуча Є. Богдан присвячувала свої програми і професійному фортепіанному мистецтву. На всю область транслювались передачі про відомих піаністів, як місцевих так і гастролерів,



записи їх концертних виступів, музиканти розповідали телеглядачам про шлях їх професійного становлення, відбувались дискусії щодо проблем професійного фортепіанного мистецтва. Такі відомі українські піаністи, як ректор Харківського НУМ ім. П. І. Коляревського Т. Веркіна, львівянка, заслужена артистка України Е. Чуприк, доцент НМАУ ім. П. Чайковського Ю. Кот та багато інших знаних в Україні музикантів мали час для ефіру на обласному хмельницькому телебаченні «Поділля-центр». Цикл передач «Палітра мистецтв» і до сьогодні є активним пропагандистом професійного мистецтва, зокрема фортепіанного, у подільському регіоні.

Створення обласного симфонічного та камерного оркестру у місті стало ще однією непересічною подією для Хмельницького, ідея створення яких виникла саме в середовищі колективу музичного училища, і головний склад оркестрів складався на той час також з його викладачів. Керував оркестром викладач музичного училища, заслужений діяч мистецтв України С. Леонов. Шанувальники класичного мистецтва отримали можливість слухати симфонічну музику не тільки у виконанні видатних вітчизняних музикантів та диригентів, таких як В. Сіренко, В. Жадько, Н. Дядюра, а також і закордонних: В. Вогель (Нью-Йорк), Е. Монті (Рим) Й. Гамзоу (Лондон), С. Деллятті (Флоренція) та ін. Слід підкреслити, що за час існування оркестру переважна більшість фортепіанних концертів стала частиною репертуару колективу. Солістами були як місцеві піаністи, так і відомі в Україні виконавці Ю. Кот (концерти Л. В. Бетховена № 4, С. Рахманінова № 2); Е. Чуприк (концерти Л. В. Бетховена № 5, Е. Гріга, Ф. Ліста № 1, Ф. Шопена № 1 та № 2); О. Рапіта (концерт П. Чайковського № 1); Й. Ермінг (концерт П. Чайковського № 3); О. Козаренко (власні фортепіанні твори); В. Винницький (концерт М. Скорика № 3); та ін. З місцевих піаністів з Хмельницьким філармонічним великим симфонічним та камерним оркестрами виступали Б. Колесник (П'ятий концерт Л. Бетховена); Г. Панкова (концерт Е. Гріга, Л. Бетховена № 3); Ю. Портний (концерт Д. Шостаковича № 1, Д. Бортнянського D-dur), В. Бернацький (концерт С. Рахманінова № 2).

За останнє десятиліття викладачі Хмельницького музучилища ім. В. Заремби заснували кілька музичних товариств з метою попу-



ляризації професійного мистецтва у подільському регіоні та розширенням культурних зв'язків з Польщею, Угорщиною, Німеччиною та іншими європейськими державами. Так, «Польське музичне товариство» пропагує польську вокальну та інструментальну музику, акцентує увагу на маловідомих творах українських композиторів польського походження, таких як М. Завадський, В. Заремба, В. Зентарський, А. Коціпінський, що народилися та працювали на Поділлі. Культурно-просвітницькі заходи, присвячені життю та творчості вищезазначених композиторів відбулися як в Хмельницькому, так і в кількох районних центрах області: Кам'янці-Подільському, Дунаївцях, Летичиві, Шепетівці. Особливістю у діяльності товариства є те, що регулярно для участі у концертних виступах запрошуються викладачі та студенти музичного училища, де вони виступають як солісти, так і ансамблеві виконавці.

Початком активної діяльності товариства був концерт, присвячений дню незалежності Польщі 2010 року. Тоді товариство провело визначний мистецько-просвітницький захід, у якому активно приймали участь викладачі та студенти музичного училища та музичні колективи міста. Концерт висвітлювався у місцевій пресі та обласному телебаченні, були рецензії в загальноукраїнській пресі «Dziennik Kijowski», яка висвітлює діяльність польської громади на Україні. Слід зазначити, що члени товариства часто виступають на зібраннях, присвячених урочистим датам, таким як День незалежності Польщі та День Конституції. Неодноразово товариство співпрацювало з генеральним консульством Польщі у м. Вінниці. Зокрема широкий резонанс в області мав захід 2015 року у концертній залі обласного музею, присвячений І. Падеревському, який народився на Поділлі. Була представлена виставка, яка розповідала про видатного польського піаніста, музичного та політичного діяча, потім відбувся концерт з фортепіанних та вокальних творів І. Падеревського та Ф. Шопена. З фортепіанними творами виступав Голова польського музичного товариства, викладач музичного училища Ю. Портний. Подібний захід відбувся також у м. Шепетівці у музеї ім. М. Островського, його транслювали не тільки у місцевій пресі та телебаченні, а й у польських ЗМІ.



Багаторічну історію діяльності має «Бахівське товариство», засноване 2000 року у м. Хмельницькому. Ініціатором та керівником хмельницького філіалу є кандидат мистецтвознавства, викладач-методист відділу «Теорія музики» ХМУ ім. В. Заремби Н. Варавкіна-Тарасова. Хмельницький підрозділ є філіалом всеукраїнського товариства, яке у свою чергу входить у структуру європейського Бахівського товариства. За період свого існування товариство провело величезну роботу: концерти, конференції, семінари, зустрічі з видатними музикантами, теоретиками, культурними діячами України та інших держав. Заходи проводились у стінах музичного училища в обласній філармонії, музеях, бібліотеках, було знято цілу низку передач на місцевому телебаченні «Поділля-Центр».

Надзвичайно цікавою подією 2017 року була творча зустріч в музичному училищі з піаністами О. Резцовим та Г. Моцорюк, представниками вінницького училища культури та мистецтв ім. М. Леонтовича, які переїхали на роботу до Вінниці з однієї з російських консерваторій. Вони представили сольну програму з творів Й. С. Баха та провели лекцію щодо проблем трактування творів німецького композитора. Однією з найцікавіших програм на телебаченні можна назвати зустріч з професором теоретико-композиторського факультету Московської консерваторії В. Медушевським, яка відбулась декількома роками раніше.

Викладачі та студенти музичного училища є активними учасниками концертної та наукової діяльності Бахівського товариства. Вони виконують та аналізують на традиційних щорічних науково-практичних конференціях музику Й. С. Баха та його продовжувачів. Діяльність товариства сприяє популяризації музики Й. С. Баха серед студентства не тільки музичного училища, а і всієї області, залучає до виконання та розуміння класичної музики все більше учнів ПСМНЗ області. На базі училища з 2000 року відбуваються науково-практичні конференції, серед яких пропонуються теми «Фуга – королева логіки», «Поліхромні тональні плани», «Час і простір Гармонії Й. С. Баха» та ін. Великим стимулюючим фактором для активного заняття музикою Й. С. Баха є щорічний великий звітний концерт товариства в обласній філармонії, який знімає телебачення, місцева преса, відсилаються відео та інші документальні звіти до Німеччини.



Серед концертів фортепіанної музики, які проводить музичне училище, що мають резонанс у місті Хмельницькому (звітні виступи, концерти класів до ювілейних дат композиторів), слід відмітити щорічний цикл концертів та творчих зустрічей «Грудневі вечори». Цей проект започаткований на зразок ріхтерівських, його завданням стали не тільки дослідження та популяризація творчості С. Ріхтера, але і можливість викладачам та студентам виконувати власні програми для слухацької аудиторії міста.

Висновки. Таким чином, головна мета діяльності музичного училища полягає у тому, що окрім підготовки професійних кадрів, для початкових музичних навчальних закладів та абітурієнтів, музичних академій, навчальний заклад здійснює багато інших важливих функцій, які мають регіональне значення. Заснування та діяльність музичного училища у місті Хмельницькому стало початком активної концертної діяльності у місті. У місто регулярно почали приїжджати відомі музиканти, зокрема піаністи. Колектив музичного училища стояв у витоків заснування філармонічного симфонічного та камерного оркестрів, став основним професійним ядром діяльності таких колективів, як муніципальний естрадно-духовий та муніципальний академічний хор, оркестр музично-драматичного театру. З середовища викладачів музичного училища виникли та були реалізовані ідеї фортепіанного конкурсу «Classik-Поділля» та фестивалю «Classik-Модерн». Представники музичного училища заснували хмельницьку філію «Бахівського товариства» та «Польського музичного товариства», телевізійну програму «Палітра мистецтв». Вони є головними «споживачами» концертних програм усіх професійних музичних колективів міста.

Перспектива подальшої розробки теми полягає у подальшому системному вивченні та упорядкуванні процесу професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Іванов В. Тадеуш Ганицький [Текст] / Володимир Іванов. — Кам'янець на Поділлі. — Миколаїв-Вінниця : ВМГО «Розвиток». — 2007. — 124 с.*



2. Кульбовський М. З Подільського кореня [Текст] : Микола Кульбовський. — Хмельницький : Поділля. 1999. — 186 с.
3. Печенюк М. Музиканти Кам'янецьчини [Текст] : [біографічно-репертуарний довідник] / М. Печенюк. — Хмельницький : Кам'янець-Подільський держ. університет, 2003. — 449 с.
4. Рymar P. C. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу. Друга половина XIX – початок XXI ст. [Текст] / Росіна Сергіївна Рymar : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2008. — 20 с.
5. Ярова М. В. Митці Подільського краю: минуле та сучасне. Монографія. — Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д. Г., 2012. — 384 с.

REFERENS

1. Ivanov V. Tadeush Hanyts'kyu [Tekst] / Volodymyr Ivanov. — Kam"yanets' na Podilli. — Mykolayiv–Vinnytsya : VMHO «Rozvytok». — 2007. — 124 s.
2. Kul'bovs'kyu M. Z Podil's'koho korenya [Tekst] : Mykola Kul'bovs'kyu. — Khmel'nyts'kyu : Podillya. 1999. — 186 s.
3. Pechenyuk M. Muzykanty Kam"yanechchyny [Tekst] : [biohrafichno-repertuarnyy dovidnyk] / M. Pechenyuk. — Khmel'nyts'kyu : Kam"yanets' Podil's'kyu-derzh. universytet, 2003. — 449 s.
4. Rymar R. S. Khorove mystetstvo Khmel'nychchyny v konteksti istorychnoho protsesu. Druha polovyna XIX – pochatok XXI st. [Tekst] / Rosina Serhiyivna Rymar : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. — L'viv, 2008. — 20 s.
5. Yarova M. V. Myttsi Podil's'koho krayu: mynule ta suchasne. Monohrafiya. — Kam"yanets'-Podil's'kyu : PP Zvoleyko D. H., 2012. — 384 s.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Дубка Олександр Сергійович – аспірант теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Єрмак Ігор Юрійович – аспірант кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Каплієнко-Глюк Юлія Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри теорії та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича.

Касьяненко Марія Андріївна – аспірантка кафедри теорії музики, викладач кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського,

Копоть Ірина Євгенівна – кандидат мистецтвознавства, директор Музею Бориса Лятошинського в Житомирі.

Кучма Наталія Андріївна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лермонтова Олена Олександрівна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лю І – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лю Ніл – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Портний Юрій Леонідович – здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач музичного училища ім. В. І. Заремби (м. Хмельницький).



Сухленко Ірина Юрїївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чорна Єлизавета Борисівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дубка Александр Сергеевич – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Ермак Игорь Юрьевич – аспирант кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского.

Каплиенко-Илюк Юлия Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой; доцент кафедры музыки Черновицкого национального университета имени Ю. Федьковича.

Касьяненко Мария Андреевна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель кафедры сольного пения.

Копоть Ирина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент, директор Музея Бориса Лятошинского в Житомире.

Кучма Наталья Андреевна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университете искусств имени И. П. Котляревского.

Лермонтова Елена Александровна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университете искусств имени И. П. Котляревского.

Лю И – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лю Нин – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университете искусств имени И. П. Котляревского.

Портной Юрий Леонидович – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения в Харьковском национальном университете искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель музыкального училища (Хмельницкий).



Сухленко Ирина Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Черная Елизавета Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



INFORMATUON ABOUT THE AUTHOR

Chorna Yelyzaveta Borysivna – PhD in History of Music, associate professor of general and specialized piano of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Dubka Oleksandr Sergijovych – postgraduate student at the Music Theory Department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Kapliyenko-Iliuk Yuliya Volodymyrivna – PhD in History of Arts, associate professor, doctoral student of the Theory of Music and Composition Department of Odessa A. V. Nezhdanova National Academy of Music; Associate Professor of the Music Department of Yu. F. Fedkovich Chernivtsi National University.

Kasianenko Maria Andriivna – postgraduate student at the Music Theory Department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, lecturer at the solo singing department.

Kopot Iryna Yevhenivna – PhD in History of Music, associate professor, head of the Boris Lyatoshinsky Museum in Zhitomir.

Kuchma Natalya Andriivna – postgraduate student at the Music Theory Department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Lermontova Olena Oleksandrivna – postgraduate student at the Music Theory Department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Liu Ning – postgraduate student at the Interpretology and Music Analysis Department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Liu Yi – postgraduate student at the Interpretology and Music Analysis Department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Portnyj Yuriy Leonidovych – candidate for the PhD in History of Art at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, teacher of music school (Khmelnysky).

Sukhlenko Iryna Yuriyivna – PhD in musicology, associate professor, associate professor of the department of special piano of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Yermak Igor Yuriyovych – postgraduate student at the Early Music Department of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.



ЗМІСТ

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ В ДИНАМІЦІ РОЗВИТКУ ЖАНРІВ ТА СТИЛІВ

| | |
|--|----|
| <i>Єлизавета Чорна.</i> Фактор тиші в композиторському задумі циклу «Вікно в музику» А. Караманова | 6 |
| <i>Олександр Дубка.</i> Соната для тромбона та фортепіано <i>op.</i> 41 | |
| П. Хіндеміта: монументально-концертна репрезентація жанру | 14 |
| <i>Юлія Каплієнко-Ілюк.</i> Стилєві риси творчості | |
| Йосипа Ельгісера: образно-тематичний та жанровий аспекти | 33 |
| <i>Льо Нін.</i> Рефлексійна складова камерно-вокального стилю | |
| М. Лисенка | 49 |

ПОШУКИ НОВИХ ЗВУЧАНЬ: МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

| | |
|---|-----|
| <i>Ірина Сухленко.</i> Стилєві домінанти виконавської концепції музичного твору | 61 |
| <i>Наталія Кучма.</i> «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації | 71 |
| <i>Ігор Єрмак.</i> Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. | 88 |
| <i>Олена Лермонтова.</i> Темброво-артикуляційні особливості в домровому виконавстві (на матеріалі редакцій-перекладень скрипкової музики) | 114 |
| <i>Льо І.</i> Образно-художні уявлення у виконавській практиці вокаліста (на прикладі камерних творів китайських композиторів XX століття) | 133 |

**МУЗИЧНО-КРАЄЗНАВЧІ СТУДІЇ**

| | |
|---|-----|
| Ірина Копоть. Житомирська філармонія в культурному просторі міста: 80 років діяльності | 156 |
| Марія Касьяненко. Харківське коло Є. С. Мірошніченко | 173 |
| Юрій Портний. Професіоналізація фортепіанного виконавства в м. Хмельницькому (на прикладі діяльності музичного училища ім. В. Заремби) | 191 |
| Відомості про авторів | 205 |



СОДЕРЖАНИЕ

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В ДИНАМИКЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ И СТИЛЕЙ

| | |
|---|----|
| <i>Елизавета Черная.</i> Фактор тишины в композиторском замысле цикла «Окно в музыку» А. Караманова | 6 |
| <i>Александр Дубка.</i> Соната для тромбона и фортепиано <i>op.</i> 41 | |
| П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра | 14 |
| <i>Юлия Каплиенко-Илюк.</i> Стилиевые черты творчества | |
| Иосифа Эльгисера: образно-тематический и жанровый аспекты .. | 33 |
| <i>Лю Нин.</i> Рефлексивный компонент камерно-вокального стиля | |
| Н. Лысенко | 49 |

ПОИСКИ НОВЫХ ЗВУЧАНИЙ: МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

| | |
|---|-----|
| <i>Ирина Сухленко.</i> Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения | 61 |
| <i>Наталья Кучма.</i> «Звуковой образ инструмента» як проблема исполнительской интерпретации | 71 |
| <i>Игорь Ермак.</i> Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» в контексте теории флейтового исполнительского искусства второй половины XVIII в. | 88 |
| <i>Елена Лермонтова.</i> Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки) | 114 |
| <i>Лю И.</i> Образно-художественные представления в исполнительской практике вокалиста (на примере камерных сочинений китайских композиторов XX века) | 133 |

**МУЗЫКАЛЬНО-КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ШТУДИИ**

| | |
|--|-----|
| <i>Ирина Копоть.</i> Житомирская филармония в культурном пространстве города: 80 лет деятельности | 156 |
| <i>Мария Касьяненко.</i> Харьковский круг Е. С. Мирошниченко | 173 |
| <i>Юрий Портной.</i> Профессионализация фортепианного исполнительства в г. Хмельницком (на примере деятельности музыкального училища им. В. Зарембы) | 191 |
| Сведения об авторах | 205 |



CONTENTS

COMPOSER'S CREATIVITY IN THE DYNAMICS OF GENRES AND STYLES DEVELOPMENT

| | |
|---|----|
| <i>Yelyzaveta Chorna.</i> Silence factor in the composer's idea of the cycle «Window to Music» by A. Karamanov | 6 |
| <i>Oleksandr Dubka.</i> The sonata for the trombone and piano opus 41 by Paul Hindemith: a monumental and concert representation of the genre | 14 |
| <i>Yuliya Kapliyenko-Iliuk.</i> Stylistic features of Joseph Elgiser's work: figurative, thematic and genre aspects | 33 |
| <i>Liu Ning.</i> The reflexive component of the chamber-vocal style of N. Lysenko | 49 |

SEARCH FOR NEW SOUNDS: MUSICAL PERFORMANCE

| | |
|---|-----|
| <i>Iryna Sukhlenko.</i> The style dominants of the performing concept of a musical work | 61 |
| <i>Natalya Kuchma.</i> «The sound image of the instrument» in the performance concept of a music piece» | 71 |
| <i>Igor Yermak.</i> Jakob Wragg's treatise «Improved Flute Preceptor» in the context of the theory of flute performing art of the second half of the 18th century | 88 |
| <i>Olena Lermontova.</i> Timbre-articulatory features in the domra performance (on the material of editorial transformations of violin music) | 114 |
| <i>Liu Yi.</i> Artistic representations in the vocalist's performing practice (on the example of chamber works of Chinese composers of the 20th century) | 133 |



MUSIC LOCAL STUDIES

| | |
|--|-----|
| <i>Iryna Kopot.</i> The Zhytomyr Philharmonic in the Cultural Space of the City. 80 Years of the Activity | 156 |
| <i>Iryna Kasianenko.</i> Kharkiv Circle Ye. S. Miroschnichenko | 173 |
| <i>Yuryj Portnyj.</i> Professionalization of piano performance in Khmelnytsky city (at example of activity of music college named after V. Zaremby | 191 |
| Informatuon about the author | 205 |

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено МОН України як наукове видання
для публікації основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів
у галузі мистецтвознавства
(наказ № 1609 від 22.12.2016)

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Збірник наукових статей
Випуск XI

Відповідальний за випуск: І. С. Драч
Редактори-упорядники: Л. І. Шубіна – заг. ред, Г. І. Ганзбург

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 29.03.2018 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 12,4. Обл. вид. 12,5
Зам. № ЕП-10/10/1-18. Наклад 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*