

**Міністерство культури України**  
**Харківський національний університет мистецтв**  
**імені І. П. Котляревського**  
**Кафедра історії української та зарубіжної музики**

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**Випуск XIII**

**Збірник наукових статей**

Харків  
2018

**Министерство культуры Украины**  
**Харьковский национальный университет искусств**  
**имени И. П. Котляревского**  
**Кафедра истории украинской и зарубежной музыки**

**АСПЕКТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

**Выпуск XIII**

Сборник научных статей

Харьков  
2018

**Ministry of Culture of Ukraine**  
**Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**  
**History of Ukrainian and foreign music department**

**ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

**Volume XIII**

Collection of research papers

Kharkiv  
2018

УДК 78.03  
ББК 85.313  
А 90

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Харківського нац. університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 27.09.2018 р.)*

**Редакційна колегія**

ВЕРКІНА Т. Б. –

народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (голова);

ДРАЧ І. С. –

доктор мистецтвознавства, професор;

BEDNAREK WIESIAW –

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

LOOS HELMUT –

prof., dr., Institute für musikwissenschaft, Leipzig (Deutschland) [Люос Хельмут – професор, доктор, Інститут музикознавства, м. Лейпциг (Німеччина)];

ANNA JEREMUS

LEWANDOWSKA –

dr. hab. prof., Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznan (Polska); [Анна Єремус-Левандовська – доктор хабілітований, професор Академії музики імені І. І. Падеревського (м. Познань, Польща)];

MAREK WASZKIEL –

dr. hab. prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwewicza, Warszawa (Polska); [Марек Вашкель – доктор хабілітований, професор Варшавської національної театральної академії імені О. Зельверовича (м. Варшава, Польща)]

ЧЕРКАШИНА М. Р. –

доктор мистецтвознавства, професор

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н. Є. –

доктор мистецтвознавства, професор

**Рецензенти:**

Польська І. І., д. мист., проф. (Україна, м. Харків)

Чепалов О. В., д. мист., проф. (Україна, м. Харків)

Александрова О. О., д. мист., доцент (Україна, м. Харків)

**Редактор-упорядник:**

кандидат мистецтвознавства, доцент Анфілова С. Г.

**А 90 Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XIII / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ, 2018. 192 с.

ISSN 2519-4143

У збірнику представлені новітні розробки науковців у галузі мистецтвознавства. Тематика першого розділу охоплює питання історії та теорії музики на прикладі творів Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ш.-М. Відора, українських композиторів ХХ та ХХІ століть. Тематика другого розділу загострює читачку увагу на проблемах взаємодії композитора та виконавця, залучаючи до процесу осмислення деякі компоненти музичної інтерпретології.

Видання призначене для студентів, аспірантів, докторантів та викладачів середніх і вищих музичних навчальних закладів України, а також усіх, хто цікавиться музичним мистецтвом в контексті сучасної художньої культури.

ББК 85.313

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2018



*Розділ 1*

**ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ  
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

*Раздел 1*

**ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Part 1*

**HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS  
OF MUSICAL CREATIVITY**

УДК 78.07:781.6:781.7

ORCID 0000-0001-9576-1061

**Олександр Щетинський**

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

**СЛОВО КОМПОЗИТОРА**

**Щетинський О. С. Слово композитора.** В статті розглядається малодосліджене явище – тексти і висловлювання композиторів про власну творчість і музику та мистецтво в цілому. Здійснюється розподіл композиторських текстів за категоріями: монологічні й діалогічні. До монологічних віднесені стаття, книга, автобіографія, щоденник, листування, анотація (коментар), пояснення для виконавців, назва твору. До діалогічних віднесені інтерв'ю і бесіда з композитором. На прикладі листування описані загальні засади аналізу композиторського тексту. Показане, як бесіда й інтерв'ю композитора виявляють суттєві риси й суперечності його мислення. На кількох прикладах доведено, що композитор, говорячи про музику чи позицію своїх колег, насправді свідчить передусім про самого себе. Поручена проблема надання згоди автора на публікацію його листування. Критичний розгляд текстів здійснюється в психологічному і моральному аспектах, в тісному зв'язку із музичною творчістю автора як основним джерелом пізнання композиторської особистості.

**Ключові слова:** слово композитора, листування, інтерв'ю, бесіда, анотація, лірична свідомість.

**Щетинський А. С. Слово композитора.** В статтю розглянуто недостатньо досліджене явище – тексти та висказування композитора про власне творчість, а також про музику та мистецтво в цілому. Здійснено розділення композиторських текстів за категоріями: монологічні та діалогічні. До монологічних віднесені стаття, книга, автобіографія, щоденник, листи, анотація (коментарій), пояснення для виконавців, назви творів. До діалогічних віднесені інтерв'ю та бесіда з композитором. На прикладі листів позначені загальні принципи аналізу композиторського тексту. Показано, як бесіда та інтерв'ю композитора виявляють суттєві риси та суперечності його мислення. Деякі приклади підтверджують, що композитор, говорячи про музику чи про позицію своїх колег, насправді свідчить про себе. Загнута проблема згоди автора на публікацію його листів. Критичне розглянуто текстів здійснюється в психологічному та моральному аспектах, в тісній зв'язі з музичальним творчістю автора як основним джерелом знання композиторської індивідуальності.

**Ключевые слова:** слово композитора, письма, интервью, беседа, аннотация, лирическое сознание.

**Shchetynskiy O. Composer's Word.**

**Background.** During the last century composers show an increasing activity in the field of a literature while writing texts that explain specific features of their musical works, their aesthetic, philosophy or attitude to certain cultural phenomena. Sometimes even an analytical essay produced by the composer may characterize the composer's personality and his/her position in the art. In this aspect, the composer's texts deliver a vast number of facts directly connected to the heart of aesthetic, social, psychological phenomena of a composer's activity. In the article an ill-defined phenomenon of texts and speeches of a composer on his/her works and on music and art in general is analyzed. The **objectives** of the study are finding the connection between literal and musical works of the composer. The main source of the analysis of a composer's personality should be musical works, because they contain the complete information about the author, and they may lead to construction of the author's "portrait" in various aspects – psychological, historical, ideological, etc. Understanding the artistic personality through analysis of his/her works, although being the most trustworthy method, sometimes is also the hardest, since the author not always manifests himself/herself directly while using various kinds of play-acting. That's why the analysis of a composer's speech as an additional field, that reflects the composer's personality, may be effective. This **method** is applied to the published speeches and the interview of Valentyn Sylvestrov. Being applied to his "case", this analytical instrument explains the reason of his critical speeches against avant-garde aesthetic and its typical adepts (Helmuth Lachenmann, Karlheinz Stockhausen and others). This critic does not mean the change of Sylvestrov's position since his youth.

Although he became known as an avant-gardist in the 1960s, even then – and his early interview (published in 1967) demonstrates this quite clearly – he declared his position which strongly differed from typical avant-garde ideas. His speeches of later time shows similar attitude of the composer to many musical problems, despite these speeches were made almost half a century after his early interview. They describe quite strange situation when the composer's text, while saying almost nothing about the objects of its criticism, shows first of all Sylvestrov's own evolution from "soft" avant-garde of the early 1960s to the specific and extremely individual stylistics that combines radical and quasi-conservative features. This combination in itself is quite unusual both in avant-garde and conventional styles, and proves lyrical nature of his artistic personality, as well as some favorite subjects typical of him both now and half century ago.

Composer's letters show the mental condition of the author in a certain period of his/her life and creative evolution. They give exact information on facts, events, dates, etc., so in this aspect they are irreplaceable. Certain words and a way of description used by an author – and also what he/she omits – directly shape the artist's nature. It is important to take into account that we do not have to deal with absolute truth but subjective interpretation which may contain (apart the trustworthy details) exaggeration, misunderstanding and wrong conclusions. These very deviations add new features to the artistic "portrait" and may explain the reason this or that feature appears in a musical work.

Analysis and even reading composer's (and any other) letters raise some moral problems. Usually letters are addressed to a certain person or an institution and not intended to be seen by anybody else. We cannot know whether the author would be happy if he/she would know his/her letters are published. Only in the case of a publication during the author's life this problem may be totally fixed, as the author's agreement to such publication seems to be mandatory.

While artist's letters are usually not intended for publication, an interview or dialogues of the artist with "authorized person", as well as autobiography, an article or memoirs are always created for the public, so the "master" depicts himself in accordance with the way he/she wants the others see and treated him/her. While the literature knows classical example of this genre back from the early 19<sup>th</sup> century (we mean the well-known Peter Eckermann's *Conversations with Goethe*), the composers start to regularly produce similar texts much later in the 20<sup>th</sup> century. Despite the technical and aesthetical progress of the 20th century culture stimulated the musicians to create texts, they did not became the obligatory (sometimes because of personal reason). While almost all more or less known musicians gave an interview and created brief speeches on various occasion, just a part of them left the dialogues with extended explanation of the composer's views on various problems and facts of the art and life. The model example of such texts are the *Dialogues if Igor Stravinsky with Robert Craft*. Later other outstanding musicians followed them, exactly Jannis Xenakis, Olivier Messiaen, Witold Lutoslawski, Alfred Schnittke and Edison Denisov among the mostly known.

Another kind of the author's word to be widely circulated is an author's annotation or commentary to the piece. Such a commentary written for a concert leaflet or a festival

(LP, CD) booklet is always expected by the recipients, so it plays an exceptional role in understanding the new work and may help to promote it or, in unlucky case, prevent its success.

The **results** of the research prove the importance of the composer's text for understanding his/her music. Although being a sort of paradox, such texts may show the shortest way to find secret senses and codes of music. so we conclude the literal texts gradually become an integral part of the composer's work and composer's life.

**Key words:** composer's word, letters, interview, dialogue, commentary, lyrical nature.

**Постановка проблеми.** Композиторська особистість проявляє себе передусім у власних музичних творах. Саме в них закодована найповніша інформація про митця. Тому пізнання особистості автора за допомогою аналізу його творів – це найдостовірніший метод, проте й найважчий, оскільки митець далеко не завжди напряму виявляє себе у власній творчості. Промовляння «від першої особи» тут сусідить із «лицедійством», причому не лише в театральних жанрах чи в царині програмної музики. Навіть ті твори, що оперують, як здається, чисто звуковими образами, вимагають від автора виходу за межі власної особистості, інакше творчість рано чи пізно стане одноманітною (такі приклади, на жаль, теж трапляються і є ознакою творчого занепаду).

Саме тому, досліджуючи мистецьку особистість, варто шукати додаткових джерел. Одним з них є словесні висловлювання композитора. **Метою даної статті** є окреслення їхньої класифікації і деяких проблем, що постають під час їхнього аналізу.

Найтрадиційніша форма композиторського слова – *епістолярний спадок*. *Листи* якнайкраще фіксують ментальний стан автора у певний період його життя і творчої еволюції. За листами можна уточнювати конкретні факти, події, дати тощо, тому вони є незамінним джерелом достовірних знань про композитора і його творчість. В листах напряму проявляється авторова натура – як у тому, про що і якими словами він пише, так і в тому, що він оминає. Звісно, варто завжди пам'ятати, що коли йдеться не про щось елементарне, а про складніші речі, ми маємо не абстрактно-об'єктивну істину в останній інстанції, а суб'єктивно обарвлену інтерпретацію. Як і будь-яка інша людина, автор листа може щось замовчувати, перебільшувати чи применшувати, перекручувати, невірно витлумачувати і т. д., тобто – помилятися. Отже, епістолярна спадщина, даючи в чомусь правдиве свідчення, в іншому може істотно відхилятися від неупередженого погляду, натомість представляючи



особисте ставлення автора листа. Саме в цьому – в суб'єктивних «вигибуваннях», «непорозуміннях» і «нерозуміннях» – ще одна цінність листування, бо цим вона уточнює портрет самого автора листів. Висловлювання автора іноді говорить не лише і не стільки про предмет висловлювання, скільки про того, хто висловлюється – про його творчу індивідуальність, широту або вузькість мислення, про його власні творчі проблеми і кризи. Говорячи про когось чи про щось, митець передусім свідчить про самого себе.

Стосовно епістолярної спадщини майже завжди існує певна моральна дилема, адже автори, як правило, адресували свої тексти лише конкретній особі чи інституції і не розраховували на публікацію. Розв'язати цю проблему дуже важко, бо ми ніби вторгаємося на заборонене поле, підглядаємо у замкову щілину в той час, коли двері були (а можливо, й лишаються) замкненими. Чи зрадів би автор, якби дізнався про те, що його особисті листи в майбутньому хтось сторонній читатиме? Єдиної для всіх випадків відповіді немає. Наприклад, відомо, що Д. Шостакович не зберігав чужі листи і за можливості вилучав власні, якщо його адресат їх зберігав<sup>1</sup>. Маємо й протилежні приклади, коли самі автори погоджували публікацію власних листів, написаних багато років тому, – так відбувається із прижиттєвими епістолярними виданнями, що, либонь, неможливі без погодження з автором.

Ця моральна дилема відсутня в іншому літературному жанрі – в *інтерв'ю* і в спорідненому з ним жанрі *бесіди*. Діалоги митця із «довіреною особою» мають доволі давню історію, хоча, на жаль, не є надто розповсюдженими. Якщо красне письменство має видатний зразок ще початку XIX сторіччя – «Розмови з Гете» Еккермана, то серед композиторів подібні книги почали з'являтися лишень у XX сторіччі. Найвідоміша з них, що стала моделлю на багато років наперед – Діалоги Ігоря Стравінського з Робертом Крафтом. Ближче до нашого часу з'явилися бесіди Лютославського, Мессіана, Ксенакіса, Шнітке, Денисова. Однак навіть сьогодні, коли еволюція композиторської мови й естетики спонукає композитора до словесних пояснень, жанр діалога все ще не є «обов'язковим». Чимало видатних митців або не зацікавилися ним, або їм не пощастило знайти адекватного співбесідника-редактора (а часом і співавтора), або вони не схильні до словесних пояснень і во-

---

<sup>1</sup> Дивіться, зокрема, передмову І. Глікмана в книзі «Письма к другу...» [2].

ліють уповні самовиражатися лише у власній музиці. Ми маємо на увазі не «малі форми» інтерв'ю, що їх давали й дають майже всі, а розгорнуті й усеохопні бесіди, де композитор висловлюється системно і про широке коло речей, а також може уникати спрощення і профанації – рис, що ними раз у раз позначені газетно-журнальні інтерв'ю. Композиторські «діалогічні» жанри завжди призначені для публікації, отже, в них автор ніби змальовує свій автопортрет таким, яким би він хотів, щоб його бачили інші.

Так само для публікації та найширшого розповсюдження призначені й «монологічні» літературно-композиторські жанри – стаття, книга, мемуари, автобіографія тощо. Найпоширенішим з них є коротка анотація чи коментар до власного твору для публікації в концертній програмці, фестивальному буклеті або у вкладці до платівки чи компакт-диску. Цьому різновиду літературно-композиторської роботи віддали данину майже усі сучасні автори. Анотації відіграють важливу роль у сприйнятті твору, особливо нового, скеровуючи увагу й увагу реципієнта у певному напрямі, даючи йому конкретні відправні точки. Якщо ж така анотація виходить від самого автора, її цінність і значення зростає, іноді вона стає майже невід'ємною часткою самого твору, особливо програмного чи такого, що містить в собі позамузичний елемент. Вдало складена анотація допомагає твору здолати шлях до серця й розуму слухача. Вона також може дещо розказати про особистість самого автора, якщо зіставити анотацію із твором і з'ясувати, на що автор прагне звернути нашу увагу, а що лишає поза своїм супровідним текстом. Ясна річ, тут необхідно враховувати той факт, що не всі композитори мають літературне обдарування, отже, не всі здатні адекватно висловити свої думки в «немузичному» тексті. Так само не всі творчі особистості мають бодай елементарне «рекламне чуття», оскільки словесний коментар музичного твору виконує й певні, так би мовити, маркетингові функції і може сприяти (а в невдалих випадках – перешкоджати) розповсюдженню твору. Хоча цей фактор не є вирішальним (деякі цілком успішні автори доволі безпорадні на ниві слова), його не можна недооцінювати.

«Малі жанри» – короткі тексти про себе і свою творчість – здатні відбити суттєві риси композиторської особистості. В. Сильвестров в одному з перших своїх інтерв'ю, опублікованому в московсько-

му журналі «Юность» в 1967 році<sup>1</sup>, доволі чітко й широко окреслює коло своїх мистецьких інтересів й уподобань. «Еще Дебюсси говорил, что композиторы много знают, много умеют, но техника их подавляет, мешает выразительности». «Задачей моих первых произведений было ... достичь лиризма. Так что новая техника не должна подавлять ни композитора, ни слушателя». «Существует понятие борьбы красоты и выразительности, понятие их соотношения... Шенберг – более “выразитель”, а в Веберне больше красоты. Меня “задела” красота: Моцарт, Шопен, Дебюсси. Но я думаю, что нужно все время держаться неустойчивого равновесия, чтобы под всякой красотой ощущалась бездна, пропасть» [4].

Порівняймо ці висловлювання з тим, що говорить композитор майже півстоліття по тому – вже в наші дні.

«Творческий процесс как бы состоит из противоборства двух противников – сделанности и некоторого недоумения, неопределенности» [1].

«... единство получается от включения особенностей лирического сознания, не заданного, а спонтанного, с какими-то провалами, оживлениями. Лирическое сознание не может работать по плану» [1: 295].

І сьогодні, і півстоліття тому композитор розмірковує на близькі теми і висловлює дуже подібні судження, отже, домінанти його мислення не змінилися. На цьому важливо наголосити, бо композиторський стиль Сильвестрова зазнав кардинальних змін після середини 1960-х рр., коли «Юность» опублікувала інтерв'ю з ним. В цьому смислі цікавим є один із заключних пасажів його бесід з Мариною Нестьевою:

«Существует такой парадокс Шенберга: “Для того, чтобы сказать то же самое, нужно сказать иначе”. Видимо, произнесено в полемике. Я переиначу это в духе Борхеса: «Для того, чтобы сказать иное, нужно сказать то же самое» [1: 322].

Сам Сильвестров у двох наступних книгах-бесідах – «Дождатся музыки» та «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым» – чинить саме за цим рецептом. Подібно до Бетховена чи Брамса, йому тут вдається з кількох «мотивів» вибудувати надзвичайно розлогі «поєми в прозі», що вражають не кількістю й різноманіттям думок, а без-

---

<sup>1</sup> Інтерв'ю у В. Сильвестрова взяла тоді ще молода поетка, а в найближчому майбутньому відома радянська дисидентка і правозахисниця Наталія Горбанєвська (1936–2013).

лічно варіацій кількох провідних мотивів. Сильвестров є неперевершеним у знаходженні щоразу нових метафор, коли розвиває свою вихідну тезу. Метафора – тобто не науковий, не логічний, а поетичний засіб переконання – є головним в його арсеналі. Ось характерний, хоча й трохи гротескний приклад:

*«Сильвестров:* А вот есть ли человек, которому Лахенман нравится без аргументов, хотел бы я его увидеть. Просто на него посмотреть.

*Слухач:* Посмотрите на меня. Мне нравится Лахенман без аргументов.

*С.:* А ну напойте что-нибудь его (*смех в зале, аплодисменты*).

*Сл.:* И напою. Мы можем вдвоем напеть. Я начинаю: а-а-а (*подражает музыке Лахенманна*) (*смех в зале*). Ну, приблизительно вот так вот.

*С.:* Ну так вот. А если бы я сказал: “Шуберта напойте”, Вы тоже бы так сказали: а-а-а (*передразнивает*)? (*Смех в зале*). Лахенманн хочет запечатлеть ускользающий мир. Но я считаю так: раз мир ускользает, не нужно записывать его нотами» [3: 49].

Лишається тільки пошкодувати, що Сергій Пілютиков (а саме він був тим «слухачем», що вступив у діалог), почав підігрувати Сильвестрову і разом з ним перетворив потенціально дуже цікавий діалог на жарт замість того, щоб таки витягнути з композитора бодай якісь логічні аргументи «проти Лахенмана». Втім, зробити це було би вкрай важко, бо Сильвестров практично ніде не виходить за межі своєрідного «навіювання» своєї думки. Критика авангарду, ще дуже стримана в ранньому інтерв'ю Горбанєвській, з роками лише посилювалась і стала одним з Сильвестрових лейтмотивів, однак ніде він не вдається до логічного спростування авангардних тез. Скрізь – виключно поетико-метафоричне варіювання кількох тез. Пояснити це можна не лише «ліричним типом» його мислення, на чому неодноразово наголошує сам композитор, а й незаперечною – звісно, лише для самого себе – власних постулатів, що для їх автора не потребують доказів в силу своєї «очевидності», отже, перетворюються на аксіоми. Ось ще один показовий приклад діалогу із «недовірливим» слухачем, що зажадав від промовця додаткових пояснень:

*«Слухач:* Пафос “разоружения”, о котором Вы говорите, безусловно, актуален для современной немецкой музыки... Но актуальна ли эта проблема для современной украинской музыки? Ведь девяносто девяти процентам наших коллег – скажу откровенно – просто нечем разору-

жаться! Они работают на уровне палки и костяного топора. У большинства не то, что баллистических ракет, даже винтовок нормальных нет.

*Сильвестров:* Эта проблема была актуальна для меня.

*Сл.: И все?» [3: 284].*

Ні, не все! Далі йтиме чергова хвиля красивих поетичних тропів і яскравих, часом ризикованих або й відверто хибних історичних паралелей, в яких питання слухача навіть не береться до розгляду. Ймовірно, відчуваючи брак аргументів або не бажаючи ставити під сумнів один зі своїх давніх улюблених «лейтмотивів», композитор переводить розмову на щось інше. Таких прикладів в його книгах чимало, і вони – часом у «від'ємний спосіб», тобто показуючи не лише те, що є, а й те, чого немає в роздумах митця – дають багатющий матеріал для дослідження складної й суперечливої мистецької особистості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы, статьи, письма / Марина Нестьева. Х., 2012. 442 с.
2. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Дмитрий Шостакович. М., 1993. 336 с.
3. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции – беседы / Валентин Сильвестров. К., 2010. 368 с.
4. Сильвестров В. Выйти из замкнутого пространства... / Валентин Сильвестров. // Ж. «Юность», ч. 9, 1967. С. 100–101.

#### REFERENCES

1. Nestieva M. Muzyka Valentina Silvestrova. Besedy, statji, pis'ma. [Music of Valentin Silvestrov. Dialogues, articles, letters] / Marina Nestjeva. Kharkiv, 2012. 442 s.
2. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu. [Letters to the friend: Letters of D. D. Shostakovich to I. D. Glikman] / Dmitriij Shostakovich. M., 1993. 336 s.
3. Silvestrov V. Dozhdatsja muzyki. Lektsii – besedy. [Music to have been expected. Lectures – dialogues] / Valentin Silvestrov. K., 2010. 368 s.
4. Silvestrov V. Vyjti iz zamknutogo prostranstva [To go out of closed space] / Valentin Silvestrov. // M. Yunost', No. 9, 1967. P. 100-101.

*Стаття надійшла до редакції 03.09.2018 р.*

**Мария Линник**

*Харьковский национальный университет имени  
И. П. Котляревского*

## **ОТРАЖЕНИЕ НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ Р. ГЕНИКИ В ПИСЬМАХ К Н. ФИНДЕЙЗЕНУ**

**Линник М. С. Отражение научно-критической позиции Р. Геники в письмах к Н. Финдейзену.** Статья посвящена рассмотрению критической деятельности Р. Геники, одной из наиболее ярких творческих личностей в музыкальной жизни Харькова рубежа XIX–XX столетий, основателя харьковской профессиональной музыкальной школы. Исследование основывается на материале переписки Р. Геники с его многолетним наставником Н. Финдейзенем – главным редактором «Русской музыкальной газеты», издателем исторических очерков. Анализируется система критических взглядов Р. Геники, в том числе и оценка интонационной ситуации репрезентируемой им музыкальной эпохи; озвучивается критическая позиция по отношению к творчеству композиторов прошлого и настоящего, отслеживаются симпатии автора к таким фигурам, как Л. ван Бетховен, Ф. Лист, Р. Шуман, П. Чайковский.

**Ключевые слова:** Р. Геника, музыкальный критик, рецензент, Н. Финдейзен, национальные школы, очерк «История музыки».

**Линник М. С. Відображення науково-критичної позиції Р. Геніки в листах до М. Фіндейзена.** Стаття присвячена розгляду критичної діяльності Р. Геніки, однієї з найбільш яскравих творчих особистостей в музичному житті Харкова рубежу XIX–XX сторіч, засновника харківської професійної музичної школи. Дослідження ґрунтується на матеріалі листування Р. Геніки з його багаторічним наставником М. Фіндейзенем – головним редактором “Російської музичної газети”, видавцем історичних нарисів. Аналізується система критичних поглядів Р. Геніки, його оцінка інтонаційної ситуації музичної епохи, що репрезентується ним; озвучується критична позиція по відношенню до творчості композиторів минулого і сьогодення, відстежуються симпатії автора до таких фігур, як Л. ван Бетховен, Ф. Лист, Р. Шуман, П. Чайковський.

**Ключові слова:** Р. Геніка, музичний критик, рецензент, М. Фіндейзен, національні школи, нарис “Історія музики”.

**Linnik M. S. Reflection of the scientific-critical position of R. Genika in his letters to N. Findeisen.**

**Background.** The present article is devoted to the consideration of the critical activity of R. Genika, one of the most prominent creative personalities in the musical life of Kharkov during the period of the turn of the 19th and 20th centuries, the founder of the Kharkov professional music school. The present study is based on the material of the correspondence between R. Genika and his long-term mentor N. Findeisen – the chief editor of the Russian Musical Newspaper, the publisher of historical essays. The system of R. Genika's critical views, his assessment of the intonation situation of the musical era represented by him have been analyzed; we have stated his critical position toward the creative work of composers of the past and present.

**Formulation of the problem.** In the musical life of Kharkov, the period of the turn of the 19th and 20th centuries, Rostislav Vladimirovich Genika (1859–1942?) was one of the brightest creative personalities. His activities were distinguished by the scale and versatility, and the creative achievements of this outstanding musician in the spheres of this kind of activities are an invaluable contribution to the national musical art. Through the prism of the achievements of R. Genika as one of the founders of the Kharkov professional music school, not only the panorama of the concert life of Kharkov during the considered period is revealed, but also the weighty and relevant scientific, organizational, pedagogical, artistic and creative directions regarding the complex of problems associated with history and perspectives of the musical art of Kharkov as one of the leading centers of musical life, the first capital of Ukraine.

**The object of the research.** The creative heritage of R. Genika, a universally gifted person is covered in the existing publications mainly in the information and source field. R. Genika's research and musical-publicistic activities were not fully covered. Only recently, the author of the present article has got an access to the archived materials which made it possible to conduct a comprehensive analysis of the role and importance of the personality of this outstanding Kharkov musician in the context of the musical art of the region and Ukraine as a whole. All of this combined to form **the subject** of the comprehensive review and **the relevance** of this article. **The material** of the study was the archival letters of R. Genika to N. Findeisen. **The goal** is to point out the position of R. Genika in the selection of the material for his research by highlighting and analyzing some letters from this correspondence.

**Methodology.** The creative work of any music critic and reviewer, a music writer who is interested in the history of music, in particular, pianism and piano art, is assessed primarily by the material to which he/she refers. Here the source of conclusions about the direction of the search of R. Genika in all these areas can be his correspondence with a prominent figure of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), one of the leading musical writers and critics of Russia of the late 19th – early 20th centuries, Nikolai Fyodorovich Findeisen (1868–1928).

The correspondence with N. Findeisen testifies to the process of R. Genika's work on a number of his key scientific researches. The author of this study was able to find

in the archives these short letters, where the requests of the Kharkov musician to this venerable musicologist and critic about the literature and music notes he needed for his work could be found. And the very list of requests made by R. Genika makes it possible to systematize the range of his creative interests. For example, in one of the letters R. Genika asks N. Findeisen to send him books about F. Liszt. The detailed article about F. Liszt was included into the second volume of the essays on “The History of Music” – the main capital work on which R. Genika had been working for almost all his life. The focus of this study is rather popularizing, addressed to various categories of listeners, primarily, to educated “good listeners” who want to get acquainted closer with the styles and circumstances of the life and creative work of the leading representatives of the world music art.

In the field of musicological studies R. Genika was, above all, a historian. This profile of his research activities was the closest to the tendency that can be defined as a popularization or educational one. In his historical research he had clear preferences. This is evidenced by a number of his rather subjective statements about contemporary composers, to whom he preferred the classics of the older generation. R. Genika, as a historian, was well aware of the retrospective necessary for historical musicological studies, and therefore avoided writing in an estimate about authors contemporary to him. He, as a high-class musician, does not consider it possible to express his personal subjective judgments in his historical concept, and so he omits the section on “modern music” in his historical essays.

**Results.** In the two-volume essays on “The History of Music” there are other thoughts that reveal the course of the scientist’s work on various parts of his book. Extremely interesting, besides the already mentioned above R. Genika’s attitude to the “contemporaries”, is his steady interest in the tradition, which he himself called the “Romanesque”. He treated his national school with a natural reverence, considering it to be underestimated in foreign, first of all, German “histories of music”. Such a position is extremely indicative of his work as a music historian. It is the “national”, original, bright and unique that attracts his attention in the styles of the national schools of Europe of that time – the Scandinavian, the Czech, the Polish and, especially great, in his opinion, the Russian. He ends his essays on “The History of Music” (the main text) with the chapter on P. Tchaikovsky, and the modern authors of other schools are covered in review supplement articles. The question of national schools for that period was quite open and controversial even within the framework of generally accepted classifications. At that time, the schools of the classical type were considered key, and “nationalist teachings” (“national schools”) were considered “supplementary”, secondary and insignificant in the general processes of the world musical history. Here there is a thought, indicative of the very process of the new periodization of the essays on “The History of Music”, which, according to R. Genika, should have differed from the existing German samples.

**Conclusion.** R. Genika’s letters to N. Findeisen make it possible to follow the course of the process of writing the capital essays on “The History of Music”. The very fact that the Kharkov musicologist turned to the global problems of the world music



history testifies to the importance of the creative figure of R. Genika in the context of musical and historical research of the last decade of the 19th century – the first two decades of the 20th century. R. Genika was among the first domestic music historians to create his own concept of periodization and artistic evaluation of the most important phenomena of the European musical history, which is the proof of the encyclopedic and universal nature of his many-sided musician talent. These qualities manifest themselves in all directions and the results of his activities, prompting the modern musicologist-researcher to systematize R. Genika's critical heritage in a special way.

**Key words:** R. Genika, correspondence, music critic, reviewer, N. Findeisen, national schools, "The History of Music".

**Постановка проблемы.** В музыкальной жизни Харькова рубежа XIX–XX столетий одной из наиболее ярких творческих личностей был Ростислав Владимирович Геника (1859–1942?). Его деятельность отличалась масштабностью и многогранностью, а творческие достижения выдающегося музыканта в отраслях этой деятельности являются неоценимым вкладом в отечественное музыкальное искусство. Сквозь призму достижений Р. Геники как одного из основателей харьковской профессиональной музыкальной школы раскрывается не только панорама концертной жизни Харькова в рассматриваемый период, но и формируются весомые и актуальные на сегодняшний день научные, организационные, педагогические и художественно-творческие установки относительно комплекса проблем, связанных с историей и перспективами музыкального искусства Харькова как одного из ведущих центров музыкальной жизни, первой столицы Украины.

**Анализ публикаций по теме исследования.** Творческое наследие Р. Геники, универсально одаренной личности, соединявшей воедино многообразие видов деятельности (музыковедческую, просветительскую, общественную) освещено в имеющихся публикациях преимущественно в информационно-источниковедческом плане (работы Е. Кононовой [9–11]; Л. Лысенко [12]; З. Юферовой [14]). В полной мере не охваченными оставались исследовательская и музыкально-публицистическая деятельность Р. Геники. Лишь совсем недавно автору статьи стали доступны архивные материалы, позволившие провести комплексный анализ роли и значения личности выдающегося харьковского музыканта в контексте музыкального искусства региона и Украины в целом. Все это в совокупности составило **предмет** комплексного рассмотрения и **актуальность** данной статьи. **Материалом**

исследования послужили архивные письма Р. Геники к Н. Финдейзену. **Цель** – путем освещения и анализа некоторых писем из этой переписки высветить позицию Р. Геники в отборе исследуемого материала.

**Изложение основного текста.** Творчество музыкального критика и рецензента, музыкального писателя, интересующегося вопросами истории музыки, в частности, пианизма и фортепианного искусства, оценивается, прежде всего, по тому материалу, к которому он обращается. Здесь источником выводов о направленности поисков Р. Геники во всех этих областях может быть его многолетняя переписка с видным деятелем ИРМО, одним из ведущих музыкальных писателей и критиков России конца XIX – начала XX вв. Николаем Федоровичем Финдейзенем (1868–1928).

Переписка с Н. Финдейзенем периода 1900–1917 гг. свидетельствует о процессе работы Р. Геники над целым рядом его ключевых научных исследований. Автору данного исследования удалось найти в архивах эти короткие письма, где звучат просьбы харьковского музыканта к маститому музыковеду и критику по поводу литературы и нот, необходимых ему для работы. И сам перечень просьб Р. Геники дает возможность систематизировать круг его творческих интересов. Так, в письме от 22 мая 1908 года и в письме без даты от того же года, Р. Геника просит Н. Финдейзена выслать ему книги о Ф. Листе: «Мне соблазнительнее всего тема – Лист, но у меня никаких нет о нем материалов, поэтому я бы очень просил Вас прислать мне что можете – его письма и т. п.» [3].

Развернутая статья о Ф. Листе вошла во II том очерков «Истории музыки» – главный капитальный труд, над которым Р. Геника работал практически всю свою жизнь. Направленность этого исследования – скорее популяризаторская, адресованная различным категориям слушателей, в первую очередь, образованным «хорошим слушателям», желающим ближе познакомиться со стилями и обстоятельствами жизни и творчества ведущих представителей мирового музыкального искусства.

В письме Н. Финдейзену от 4 августа 1907 г. Р. Геника, будучи за границей (г. Крумхюбель, Германия), писал: «Теперь, многоуважаемый Николай Федорович, у меня к Вам большая просьба или, вернее, запрос: я захватил сюда за границу различные материалы и все фортепианные сочинения Чайковского за исключением следующих: 1. op.21

Six morseaunt fur un seul theme (dedies A. Rubinstein) в петерб. издании Бесселя; 2. op.56 Fantaisie pour piano avec orchestre; 3. Andante e Final для ф.п. с оркестром op.79 посмертное издание; 4. 3-й концерт для фортепиано op.75. Вы бы оказали мне неимоверную услугу, если бы выслали мне эти вещи в Харьков» [8].

В «запросе» Р. Геники перечислены фортепианные произведения П. Чайковского, которые по сей день остаются мало востребованными как в исполнительской практике, так и в аналитической музыковедческой литературе. Харьковский музыковед был фактически первым автором, обратившимся к полному фортепианному наследию П. Чайковского и сделавшим по этому поводу выводы, характеризующие своеобразие и индивидуальность фортепианного стиля своего великого учителя.

В области музыковедческих изысканий Р. Геника был, прежде всего, историком. Этот профиль его исследовательской деятельности ближе всего был к той тенденции, которая может быть определена как популяризаторская или просветительская. Однако Р. Геника не ограничивается стилем «путеводителя» по фортепианной музыке П. Чайковского и других авторов. Его поиски всегда имели теоретическую направленность и служили целям создания истории музыки с акцентом на ее фортепианной составляющей.

В своих исторических изысканиях Р. Геника имел четкие предпочтения. Об этом свидетельствует ряд его достаточно субъективных высказываний о современных ему композиторах, которым он предпочитал классиков старшего поколения. Р. Геника-историк хорошо осознавал необходимую для историко-музыковедческих исследований ретроспективу, в связи с чем избегал оценочно писать о современных ему авторах.

В письме к Н. Финдейзену от 24 марта 1912 г. Р. Геника по этому поводу выстраивает целую вереницу своих симпатий и антипатий. Речь идет о продолжающейся работе над очерками «Истории музыки»: «Вы писали мне относительно обзора современной музыки. Но я решил этого не делать, это очень рискованно. Если уже такие великие, как А. Рубинштейн и Риман садились в калошу в своей оценке современников, то... К тому же или я старею и глупею, или же современные композиторы слабы. Я помню дни молодые, как я трепетал, благоговел перед жившими тогда представителями музыки: у нас Чайковский и т. д., у итальянцев – Верди, у немцев Вагнер, Лист, у француз-

зов – Гуно, а теперь? “Саломея” Штрауса оставила меня совсем равнодушным, итальянцев – Пуччини и Леонковалло терпеть не могу, новоземцев Дебюсси и “Компаний” не понимаю; претензии Скрябина, юродство и благоглупости Ребикова с его целотонной дребеденью и дикой “Бездной” меня только досадуют. Знаете-ли, кто еще, по-моему, очень талантлив? Легар в своей *Ligennerliebe*, Рахманинов в немногих вещах и Сибелиус» [7].

Находясь как бы внутри «старой-новой» интонационной атмосферы, Р. Геника учитывает возможность переоценки ценностей, которая находится в перспективе. Здесь раскрывается характер личности Р. Геники как музыканта с определенными вкусами и симпатиями, воспитанного на «новой классике» и остающегося приверженным ей. Одновременно Р. Геника как музыкант высокого класса не считает возможным в своей исторической концепции высказывать свои личные субъективные суждения, а поэтому опускает раздел о «современной музыке» в своих исторических очерках.

Характерной особенностью личности Р. Геники было его критическое отношение к себе. Мыслями об этом он также делился со своим постоянным адресатом и наставником – Н. Финдейзенем. В письме от 29 марта 1916 г., написанном в период, который сам Р. Геника определял для себя как кризисный, читаем: «Если Вы думаете, что педагогика меня заела и замучила, убив во мне охоту работать на идейном поприще, то Вы ошибаетесь, дорогой друг: не педагогика здесь виновата, я с ранней юности привык к тяжелому неустанному труду и до сих пор это не мешало мне работать над своей виртуозностью, выступать в серьезных концертах, даже неожиданно для себя – оказаться критиком и “литератором”. Но, дело в том, что за последние три года мне пришлось пережить ряд таких тяжелых, невероятных катастроф в своей домашней жизни, что это как-то надломило мои силы, мою бодрость, жизнерадостность, я стал какой-то пришибленный и потерял всякий интерес к своей личности и своей личной жизни, лишился всякой надежды и малейшего самолюбия. Если эта атрофия пройдет со мной, то я в это лето (буду, по всей вероятности, проводить его в Харькове) напишу свою статью о Ник. Рубинштейне в “свободном стиле”. Мозги и прочее еще функционируют у меня в исправности, и я еще могу быть остер и находчив» [8].

Р. Геника вполне осознавал специфику и потенциал своей личности. Он мыслит себя как музыканта-универсала, для которого по силам

любая музыкальная профессия. Если виртуозная фортепианная игра была для него главным способом выражения на музыкальном языке, то критическая «литераторская» деятельность, а также педагогическая работа составляли неотъемлемую часть его музыкальной профессии. Ведь музыкант-виртуоз, как говорил в свое время еще И. Кунау, – фигура, имеющая «... смысл моральный и даже государственный» (цит. по: [13: 148]). Отношение Р. Геники к музыкантам-виртуозам аналогично его отношению к композиторам. То, что говорил И. Кунау об исполнителях, не вникающих в суть исполняемой музыки, а поющих, как птичка, «хорошо только свою песенку» [там же], не дающих себе труд подняться на уровень ее индивидуального прочтения, эмоционального восприятия, донесения до слушателей внутреннего «тока» музыкальной энергии, было для Р. Геники неприемлемым.

Так, в письме к Н. Финдейзену по поводу концерта клавесинной музыки, данного в Харькове известной пианисткой В. Ландовской (1907 г.), Р. Геника не мог удержаться от замечаний по поводу ее исполнительской манеры: «Г-жа Ландовская играла сверх-аккуратно, с механической непогрешимостью, видимо с усердием поработавши над деталями; ее старание местами кажется даже преувеличенным и комичным; из-за пустяшной финтифлюшки изгибается она всем телом, после нотки стаккато так стремительно отдергивает руку, словно-бы боясь обжечься об клавиатуру; от этой технической добросовестности и опрятности веет чем-то прозаичным, будничным, голландски-прилизанным; игре этой недостает настоящей поэзии и благородной непринужденности» [2].

Сам Р. Геника, воспитанный на лучших образцах фортепианной музыки, в частности, глубоко эмоциональной отечественной (П. Чайковский) и зарубежной (от И. С. Баха до Ф. Листа), ценил такое исполнение, которое соответствовало бы не только критериям «точности», но и подлинной «стильной игры», которую Л. Гаккель считает синонимом «игры выразительной» [1: 75]. Сам термин «исполнение» для отечественных музыкантов того времени был неприемлем, поскольку в нем не раскрывалась суть выразительной игры, предполагающей не только донесение композиторского текста в его «деталях», но и собственную «музыкантскую» художественную реакцию на это произведение. «Стиль игры» был, таким образом, для Р. Геники вовсе не «исполнением» как вторичным актом перевода в звучание нотного тек-

ста, а целым комплексом логических и артистических операций, направленных на раскрытие эмоционального содержания через звуковую форму произведения. Такая позиция Р. Геники в области критики исполнительского творчества – одна из главных особенностей его стиля как ученого, музыкального «литератора» и музыканта-исполнителя.

В капитальном труде – двухтомных очерках «Истории музыки», по поводу которого Р. Геника постоянно советовался с Н. Финдейзенем, – звучат и другие мысли, раскрывающие ход процесса работы ученого над теми или иными частями его книги. Чрезвычайно интересен, помимо уже упомянутого выше отношения Р. Геники к «современникам», его устойчивый интерес к традиции, которую он сам называл «романской». Р. Геника с естественным пиететом относился к своей национальной школе, считая ее недооцененной в зарубежных, прежде всего, немецких «историях музыки».

Об этом речь идет в одном из писем к Н. Финдейзену, датированном 2 июня 1911 г., где Р. Геника пишет о завершающих разделах своих очерков «Истории музыки», отмечая при этом следующее: «Я более всего доволен своими главами 13 и 14 об итальянцах и французах, ибо на русском языке ничего этого нет; мы еще чересчур ходим на поводу у немецких критиков и историков и смотрим их глазами на романское искусство. А что немцы стараются его злобно игнорировать или деградировать – находим себе параллель в том, как даже лучшие из них – как Риман – относятся к русскому искусству; я без тошноты не могу читать немецкой истории музыки, где говорится о Чайковском, русских симфонистах и прочее» [5].

Такая позиция Р. Геники чрезвычайно показательна для его работы как историка музыки. Именно «национальное», оригинальное, яркое и самобытное привлекает его внимание в стилях национальных школ Европы того времени – скандинавской, где он особенно любил и ценил Э. Грига, чешской, польской и, особенно великой, по его мнению, русской. Свои очерки «История музыки» (основной текст) он заканчивает главой о П. Чайковском, а современные авторы других школ рассматриваются Р. Геникой в обзорных статьях-дополнениях.

Особый интерес представляют рассуждения Р. Геники о, как он сам их называет, «западных националистах». В письме к Н. Финдейзену от 21 октября 1911 г., Р. Геника пишет буквально следующее: «Что касается чехов и скандинавцев, то это будет у меня небольшая доба-

вочная глава, в конце книги, после России, на манер “националистических учений” в истории Римана; подробно я остановился лишь на Григе, которого все так любят. Чехи же и поляки, право, особенного интереса не представляют» [6].

Вопрос о национальных школах на период деятельности Р. Геники как историка музыки был достаточно открытым и спорным даже в рамках общепринятых классификаций. Ключевыми тогда считались, с легкой руки Х. Римана, школы классического образца, а «националистические учения» (читаем – «национальные школы») считались «добавочными», второстепенными и несущественными в общих процессах мировой музыкальной истории. В этом смысле показательным отношением к Ф. Шопену. В одном из писем к Н. Финдейзену, датированном 15 апреля 1911 г., Р. Геника писал: «Относительно главы о Шопене я вполне согласен с Вами и даже подумываю об этом. Мне кажется, можно было бы пристегнуть ее к главе о Мендельсоне и Шумане и озаглавить так: “Дальнейшее развитие романтизма – эпоха Мендельсона и Шумана. – Шопен”. Иначе трудно поступить, ибо к классической клемментигуммелевой школе неудобно пристегнуть Шопена, а также к новоромантикам – Берлиозу, Вагнеру и др. В иных историях я находил Шопена в отделе “французского романтизма”, но это немцы. Или, может быть, озаглавить главу: Эпоха Мендельсона, Шумана и Шопена?» [4].

Здесь звучит мысль, показательная для самого процесса новой периодизации очерков «Истории музыки», которая должна была, по мысли Р. Геники, отличаться от имеющихся немецких образцов. Тот факт, что такие явления в истории музыки, как Ф. Шопен и П. Чайковский, принадлежат мировой музыкальной практике и являются для нее эпохальными, осознается Р. Геникой в полной мере. В этом состоит передовая позиция Р. Геники-историка, который, хотя и имел свои приоритеты в описываемых им периодах и творческих фигурах, все же старался быть объективным в своих оценках.

**Выводы.** Письма Р. Геники к Н. Финдейзену дают возможность проследить за ходом процесса написания капитальных очерков «Истории музыки». В них высказывается много личностных суждений, ряд из которых кажутся сегодня либо устаревшими, либо слишком субъективными и даже неверными. Однако сам факт обращения харьковского музыковеда к глобальным проблемам мировой музыкальной истории свидетельствует о значимости творческой фигуры Р. Геники в кон-

тексте музыкально-исторических исследований последнего десятилетия XIX – первых двух десятилетий XX вв. Р. Геника в числе первых отечественных историков музыки создал свою концепцию периодизации и художественной оценки важнейших явлений европейской музыкальной истории, что является доказательством энциклопедичности и универсализма его многостороннего музыкантского дарования. Данные качества проявляются во всех направлениях и результатах его деятельности, побуждая современного музыковеда-исследователя к специальной систематизации критического наследия Р. Геники.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Исполнителю. Педагогу. Слушателю: Статьи, рецензии / Л. Гаккель. Л. : Сов. композитор, 1988. 168 с.
2. Геника Р. В. Письма (20) Н. Ф. Финдейзену. 1905–1907 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1262. 31-33 л.
3. Геника Р. В. Письма (22) и записка на визитной карточке Н. Ф. Финдейзену. 1908–1910 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1263. 13 л.
4. Геника Р. В. Письма (14) Н. Ф. Финдейзену. 1911–1912 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1264. 1-2 л.
5. Геника Р. В. Письма (14) Н. Ф. Финдейзену. 1911–1912 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1264. 5-6 л.
6. Геника Р. В. Письма (14) Н. Ф. Финдейзену. 1911–1912 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1264. 10 л.
7. Геника Р. В. Письма (14) Н. Ф. Финдейзену. 1911–1912 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1264. 17 л.
8. Геника Р. В. Письма (18) Н. Ф. Финдейзену. 1913–1916 / Р. В. Геника // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1265. 31 л.
9. Кононова О. В. Музикант-просвітитель / О. В. Кононова // Музика. 1984. № 5. С. 3.
10. Кононова О. В. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано / О. В. Кононова // Pro Domo Mea : нариси / [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 20–56.
11. Кононова О. В. Сучасник П. К. Луценка Ростислав Володимирович Геніка / О. В. Кононова // Павло Кондратович Луценко і сучасність : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф., 17-25 жовт. 2000 р. / Харк. держ.



- ін.-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. С. 25–33.
12. Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратовович Луценко та його учні: Шляхи формування харківської піаністичної школи / Л. Ф. Лисенко. Харків : Факт, 2000. 80 с.
  13. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. М. : Музыка, 1994. 320 с.
  14. Юферова З. Б. Дон-Диез «Южного Края» : золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского : монография / З. Б. Юферова. Харьков : С.А.М., 2014. 404 с.

### REFERENCES

1. Gakkel L. Ispolnityu. Pedagogu. Slushatelyu: Stati, retsenzii / L. Gakkel. L. : Sov. kompozitor, 1988. 168 s.
2. Genika R. V. Pis'ma (20) N. F. Findeyzenu. 1905–1907 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1262. 31-33 l.
3. Genika R. V. Pis'ma (22) i zapiska na vizitnoy kartochke N. F. Findeyzenu. 1908–1910 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1263. 13 l.
4. Genika R. V. Pis'ma (14) N. F. Findeyzenu. 1911–1912 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1264. 1-2 l.
5. Genika R. V. Pis'ma (14) N. F. Findeyzenu. 1911–1912 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1264. 5-6 l.
6. Genika R. V. Pis'ma (14) N. F. Findeyzenu. 1911–1912 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1264. 10 l.
7. Genika R. V. Pis'ma (14) N. F. Findeyzenu. 1911–1912 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1264. 17 l.
8. Genika R. V. Pis'ma (18) N. F. Findeyzenu. 1913–1916 / R. V. Genika // OR RNB. F. 816. Op. 2. Yed. khr. 1265. 31 l.
9. Kononova O. V. Muzikant-prosvititel / O. V. Kononova // Muzika. 1984. № 5. S. 3.
10. Kononova O. V. Spadkoyemnist pokolin: kafedra spetsialnogo fortepiano / O. V. Kononova // Pro Domo Mea: narisi / [red. kol.: T. B. Verkina ta in.]. KH. : KHDUM im. I. P. Kotlyarevskogo, 2007. S. 20–56.
11. Kononova O. V. Suchasnik P. K. Lutsenka Rostislav Volodimirovich Genika / O. V. Kononova // Pavlo Kondratovich Lutsenko i suchasnist': zb. materialiv Mizhnar. nauk. konf., 17-25 zhovt. 2000 r. / Khark. derzh. in-t mystetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Kharkiv, 2001. S. 25–33.

12. Lysenko L. F. Pavlo Kindratovovich Lutsenko ta yogo uchni: Shlyakhi formuvannya kharkivskoi pianistychnoi shkoly / L. F. Lisenko. Kharkiv: Fakt, 2000. 80 s.
13. Lobanova M. Zapadnoyevropeyskoye muzykalnoye barokko: problemy estetiki i poetiki / M. Lobanova. M.: Muzyka, 1994. 320 s.
14. Yuferova Z. B. Don-Diyez «Yuzhnogo Kraya»: zolotyie rossypi kompozitorskogo i muzykalno-kriticheskogo naslediya Vladimira Sokal'skogo: monografiya / Z. B. Yuferova. Kharkov: S.A.M., 2014. 404 s.

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2018 р.*

УДК 780.616.432.082.2.072 (430)''18''

ORCID ID 0000-0002-4706-228X

### **Ирина Иванова**

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

### **«ТРИ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА» ОР. 118 В КОНТЕКСТЕ ПОСЛЕДНИХ СОЧИНЕНИЙ РОБЕРТА ШУМАНА**

**Иванова И. Л.** «Три фортепианные сонаты для юношества» *ор. 118* в контексте последних сочинений Роберта Шумана. Названный опус рассматривается в статье с позиций творческой эволюции Р. Шумана, связанной с расширением его контактов с различными срезами музыкальной культуры и её традициями. Указывается на активизацию в современном музыковедении научного интереса к этому аспекту композиторского наследия немецкого романтика, обусловленную назревшей необходимостью переоценки произведений Р. Шумана 1840-х годов и в особенности – последних лет. Раскрываются исследовательские подходы к изучению данной проблемы: с точки зрения наследования явлений прошлого (К. Жабинский), предвосхищения на этой основе эстетико-стилевых тенденций будущего (А. Демченко), претворения национально-почвенных культурных смыслов (С. Грохотов). Выделяется группа сочинений, адресованных детям, в которых, помимо решения дидактических задач, представлены стилиевые особенности «позднего Шумана». Отдано предпочтение «Трем фортепианным сонатам для юношества» *ор. 118*, жанровая направленность которых способствует обобщению характерных свойств творчества композитора последних лет (написаны в 1853 году).

Отмечается, что связь с традициями происходит в сонатах для юношества по разным векторам. Их жанровая принадлежность, композиционные закономерности в организации цикла свидетельствуют о наследовании венским классикам; использование полифонических форм – композиторам барокко; обращение к реалиям повседневной жизни – культуре бидермейера.

Одновременно раскрываются те особенности данной триады, которые претворяют специфические приметы шумановского творчества, определившие его своеобразие с первых опусных произведений композитора: посвящения, музыкальное портретирование, тематическая работа, совмещение разных принципов формообразования и пр. Осуществляется сравнительный анализ сонат для юношества и «больших» романтических 1830-х годов, позволяющий продемонстрировать единство шумановского стиля и в то же время – дистанцию, разделяющую произведения композитора на начальном и последующих этапах его творческой эволюции. Делается вывод, что область «детской» музыки немецкого романтика в силу своей дидактической направленности отражает стилевые тенденции «позднего Шумана», в особенности – последних лет, в кристаллическом виде.

**Ключевые слова:** Роберт Шуман, сочинения поздних лет, традиции, «детская» музыка, «Три фортепианнные сонаты для юношества» *op.* 118, стилевая эволюция.

**Иванова І. Л.** «Три фортепіанні сонати для юнацтва» *op.* 118 у контексті останніх творів Роберта Шумана. Названий опус розглядається у статті з позицій творчої еволюції Р. Шумана, пов'язаної з розширенням його контактів з різними зрізами музичної культури та її традиціями. Указується на активізацію в сучасному музикознавстві наукового інтересу до цього аспекту композиторської спадщини німецького романтика, обумовлену назрілою необхідністю переоцінки творів Р. Шумана 1840-х – та особливо останніх років. Розкриваються дослідницькі підходи до вивчення даної проблеми: з точки зору наслідування явищ минулого (К. Жабинський), передбачення на цьому підґрунті естетико-стильових тенденцій майбутнього (О. Демченко), втілення національно-грунтовних смислів (С. Грохотов). Виокремлюється група творів, що адресовані дітям, у яких, окрім рішення дидактичних завдань, утілені стильові особливості «пізнього Шумана». Віддано перевагу «Трьом фортепіанним сонатам для юнацтва» *op.* 118, жанрова спрямованість яких сприяє узагальненню характерних властивостей творчості композитора останніх років (написані в 1853 році). Відзначається, що зв'язок з традиціями відбувається в сонатах для юнацтва за різними векторами. Їхня жанрова приналежність, композиційні закономірності в організації циклу свідчать про наслідування віденським класикам; використання поліфонічних форм – композиторам барокко; звернення до реалій повсякденного життя – культурі бідермейера. Водночас розкриваються ті особливості даної тріади, які відбивають специфічні прикмети шу-

манівської індивідуальності, що визначили її своєрідність з перших опусних творів композитора: присвяти, музичне портретування, тематична робота, сполучення різних принципів формоутворення та ін. Здійснюється порівняльний аналіз сонат для юнацтва та «великих» романтичних 1830-х років, що дозволяє продемонструвати єдність шуманівського стилю та водночас – дистанцію, яка розділяє твори композитора на початковому та останньому етапах його еволюційного шляху. Робиться висновок, що галузь «дитячої» музики німецького романтика через свою дидактичну спрямованість віддзеркалює стильові тенденції «пізнього Шумана», особливо – останніх років, у кристалічному вигляді.

**Ключові слова:** Роберт Шуман, твори останніх років, традиції, «дитяча» музика, «Три фортепіанні сонати для юнацтва» *op.* 118, стильова еволюція.

### **Ivanova I. L. “3 Piano Sonatas for the Young” *op.* 118 in a context of last works by Robert Schumann.**

**Background.** In recent years, there has been an increased interest of musicologists in the phenomenon of “late Schumann” in the aspect of usage of different historical and cultural traditions by the composer, that constituted problematic aura of given research. Modern scholars investigate this matter from several positions: bounds of Schumann’s style with antecedent music, Viennese classics and art of Baroque (K. Zhabinskiy; 2010); formation of aesthetic and stylistic principles of composer in 1840s–1850s, foreseeing musical phenomena of second half of XIX century (A. Demchenko; 2010), realization of natively national cultural meanings in “Album for the Young” *op.* 68 in his late works (S. Grokhotov; 2006). The content of given above and other modern researches allows to reconsider still unfortunately widely accepted conception of a “twilight” of Schumann’s genius in the last years of his creative life (D. Zhytomirskiy) and to re-evaluate all the works created by the composer in that time. In the given article, one of them is studied, “3 Piano Sonatas for the Young” *op.* 118, one of the last among them. This choice is effectuated by two main reasons: by *op.* 118 being an example of “children music” of R. Schuman, that adds additional marks to the portrait of composer, taking a journey through happy pages of his life, preceding its tragic ending; and by possibilities to study typically “Schumannesque” on this example in constantly changing artistic world of German Romantic, who was on the verge of radical changes in national art of second half of XIX century.

In order to conduct a research, the following **methods** of studying of musical phenomena are used: historical, evolutionary, genetic, genre and typological, compositional and dramaturgic, comparative.

Regarded through the prism of traditions, Sonatas for the Young reveal simultaneous interjections of contained ideas both with musical past, practice of national culture, including modern one, and with author’s own experience. Dedicating every Sonata to one of his own daughters, R. Schumann continues tradition of addressing his works, a tradition, that in fact has never been interrupted. As one can judge by R. Schumann’s dedications, as a rule, they mask an idea of musical portrait. The First Piano sonata

*op.* 11, 6 Studies in canon form *op.* 56, Andantino from Piano sonata *op.* 22 are cited (the last one – according to observation of K. Zhabinskiy). The order of the Sonatas for the Young has clear didactic purpose, as if they were mastered by a child consecutively through different phases of learning piano, that gives this triad a feeling of movement towards general goal and makes it possible to perceive *op.* 118 as a macrocycle. Another type of cyclization, revealed in this article, discloses legacy of works like suites and variations, created by R. Schumann in 1830s, a legacy effectuated in usage of different variative and variant principles of creating the form on different levels of structure. For example, all the movements of the First sonata are bound with motto, consisting of 4 sounds, that allows to regard this cycle simultaneously as sonata and as variations, and if we take into consideration type of images used, we can add a suite cycle to these principles. In a manner, similar to “Carnival” and “Concerto Without the Orchestra”, author’s “explanation” of constructive logic lays within the composition, in the second movement (“Theme and Variations”). To end this list, the Finale of the Third Sonata for the Young contains a reminiscence of the themes from previous Sonatas, that in some way evokes “Children’s scenes” *op.* 15 (1838). Suite-like traits of Sonata cycles in the triad *op.* 118 can also be seen in usage of different-leveled titles, indicating: tempi (“Allegro”, “Andante”), programme image (“The Evening Song”, “The Dream of a Child”) or type of musical form (“Canon”), that underscores a bound of Sonatas for the Young with R. Schumann’s cycles of programme miniatures. In addition to that, a set of pieces-movements reflects tendency of “late Schumann” to mix different historical and cultural traditions, overcoming the limits of autoretrospection. Tempo markings of movements used as their titles allows to regard them predominately as indications of emotional and imagery content, that resembles a tradition of composer’s practice of 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries. “Allegro” as a title is also regarded as an announcement of the beginning of the Sonata cycle, and that especially matters for the first Sonata, that, contrary to the Second and Third, is opened not with sonata form, but with three-part reprise form. Of no less significance is appearance of canon in “children” composition with respective title, a canon simultaneously referring to the music of Baroque epoch and being one of obligatory means of form-creating, that young pianist is to master. The same can be addressed to the genre of sonata. Coming from the times of Viennese Classicism, it is preserved as the active of present-day artistic horizon, required from those in the stage of apprenticeship, that means sonata belongs to the present time. For R. Schumann himself, “child” triad *op.* 118 at the same time meant a return to the genre of Piano sonata, that he hadn’t used after his experiments of 1830s, that can also be regarded as an autoretrospection. Comparative analysis of Sonatas for the Young and “Big Romantic” sonatas, given in the current research, allowed to demonstrate organic unity of R. Schumann’s style, simultaneously showing a distance separating the works of composer, belonging to the different stage of his creative evolution.

Created in the atmosphere of “home” routine, dedicated to R. Schumann’s daughters, including scenes from everyday life as well as “grown-up” movements, Three Sonatas for the Young *op.* 118 embody typical features of Biedermeier culture, a bound with which can be felt in the last works of composer rather distinctly. The **conclusion** is drawn

that domain of “children” music of the author because of its didactic purpose reflects stylistic features of “late Schumann”, especially of his last years, in crystallized form.

**Key words:** Robert Schumann, late works, tradition, “children” music, Three Sonatas for the Young *op.* 118, stylistic evolution.

**Постановка проблемы.** Творческая эволюция Р. Шумана отмечена последовательным раздвижением границ художественного мира композитора, не в последнюю очередь обусловленным вовлечением в круг авторских интересов явлений музыкального прошлого. Если в период «бури и натиска» Р. Шумана, в фортепианных опусах 1830-х годов, связи с традицией прослеживались скорее опосредствованно, затмеваемые инновационными устремлениями «воинствующего давидсбюндлера», то впоследствии эти связи, сохраняя своё глубинное измерение, одновременно приобретали артикулированную внешнюю форму. В начале 1840-х годов явственно обозначились контакты с наследием классиков. Возврат к жанрам, ранее не привлекавшим композитора – симфонии, струнного квартета, фортепианным ансамблям и пр., – стал исходной точкой того процесса, который во многом определил облик шумановских творческих опытов вплоть до последних произведений. С 1845 года, наряду с освоением музыкальной классики, Р. Шуман обратился к достоянию барокко, что проявилось в разработке в новом эпохально-стилевом контексте полифонических форм – канона и фуги [8: 62]<sup>1</sup>. Назовём, в частности, «Шесть фуг на имя “Bach”» для органа или педального фортепиано (*op.* 60, 1845), «Четыре фуги для фортепиано» (*op.* 72, 1845), «Семь фортепианных фугетт» (*op.* 126, 1853), «Песню в канонической форме» и «Маленькую фугу» из «Альбома для юношества» (*op.* 68, 1848), «Этюды» в форме канона для педального фортепиано (*op.* 56, 1845), а также хоровые фуги в Мессе (*op.* 147, 1852) и Реквиеме (*op.* 148, 1852)<sup>2</sup>. Преломлённые сквозь призму творческого мышления и стиля композитора опыты такого рода способствовали расширению специфически «шума-

---

<sup>1</sup> Впрочем, канон как средство создания характеристичного образа Р. Шуман использовал ещё в третьем номере (маска «исполинского сапога») [4: 231] цикла «Бабочки» *op.* 2, относящегося к начальному этапу творческой самоидентификации композитора. Такую же оговорку делает и К. Жабинский, в целом соглашаясь с датировкой, указанной В. Протопоповым [4: 232].

<sup>2</sup> Названия, номера опусов, даты создания сочинений Р. Шумана приведены в соответствии с их каталогом, помещенным в монографии Д. Житомирского [5].

новского» в романтическом искусстве. Выявление путей «вхождения» иностилевых явлений в индивидуальный художественный мир Р. Шумана, превращение этих явлений в персонально-авторские составляет **проблемный аспект предлагаемой статьи**. В качестве музыкального материала избраны «Три фортепианные сонаты для юношества» *op. 118*. Написанные в последний год плодотворной деятельности композитора, они не только содержат характерные приметы «позднего Шумана», но также обладают свойствами автобиографичности и авторетроспекции, что делает их особенно привлекательными с точки зрения предложенной проблематики.

**Цель статьи** заключается в выявлении культурно-исторических и авторских референций в одном из поздних сочинений Р. Шумана. Её **объектом** избрано фортепианное наследие названного композитора, **предметом** – «Три фортепианные сонаты для юношества» *op. 118* в контекстуальном поле произведений последних лет немецкого романтика.

**Анализ последних публикаций по избранной теме.** Вопрос о связях фортепианного творчества Р. Шумана с клавирной традицией XVII–XVIII веков поднимает К. Жабинский [4]. Автор обращает внимание на некоторые заимствования композитором-романтиком ритмического (употребление обратнопунктирного ритма), начертательного (соединение в одновременном сочетании триоли и фигуры с точкой) плана, сходство с толкованием далёкими предшественниками темповых обозначений и пр. Значительная часть рассматриваемой публикации посвящена претворению в фортепианном творчестве Р. Шумана полифонических средств и приёмов. Подхватывая некоторые идеи В. Протопопова, продолжая и расширяя его наблюдения [8], К. Жабинский указывает на глубинность связей композитора с наследием не только И. С. Баха, но также С. Шейдта, Д. Букстехуде, И. Л. Кребса и пр. Рассматривая полифонию как важный фактор в организации музыкальной ткани шумановских фортепианных опусов, музыковед связывает её принципы с качественными показателями венского фортепиано, которому отдавал предпочтение композитор. Такой ход рассуждений приводит автора к выводу (на наш взгляд, достаточно спорному) о графичности звукового пространства фортепианных произведений Р. Шумана, автономности горизонтальных связей. Напротив, В. Чинаев [9], также отмечая «горизонтальность» мышления композитора, видит в нём следствие романтической «бесконечности», воплощённой

в новой концепции музыкального звука как тянущегося, чего можно было бы достичь на инструменте К. Графа, что приводит к утрате ясности и чёткости линий. На этом основании автор вписывает фактурно-звуковые свойства фортепианных сочинений Р. Шумана в исполнительские тенденции первой трети XIX века.

По мнению А. Демченко [3], расширение контактов Р. Шумана с барочно-классицистским наследием выводит композитора за условную границу, разделяющую музыкальное искусство XIX века на две половины. Начиная с 1840-х годов, считает автор, в творчестве Р. Шумана намечаются стилевые тенденции, открывающие путь в постромантизм, предвосхищая искания И. Брамса, Г. Вольфа, Э. Грига, П. Чайковского и кучкистов. А. Демченко даже склонен проследить «шумановское» у С. Рахманинова, А. Скрябина и С. Прокофьева (!).

Необычный взгляд на сочинения Р. Шумана 1840 – 1853 годов, сам «образ» композитора содержится в книге С. Грохотова «Шуман и окрестности. Романтические прогулки по “Альбому для юношества”» [2]. Автор создаёт портрет «позднего Шумана» в интерьере домашнего очага, атмосфере повседневных семейных радостей. Показательно, что обещанные в названии «романтические прогулки» С. Грохотов предваряет знакомством с «господином Бидермейером» и культурой, получившей его имя. Упомянутый господин постоянно напоминает о себе в характеристиках, которые автор даёт пьесам «Альбома для юношества», идёт ли речь о некоторой интонационной и эмоциональной «нейтральности» отдельных миниатюр, кажущейся неуместности обращения в таком издании к трагедии смерти или увлечению «воинственной тематикой». В результате обнаруживается национальная почвенность музыкальных (и словесных – в программных заголовках) образов, любовно, а подчас и с известной долей иронии создаваемых Р. Шуманом.

Как видим, в рассмотренных научных источниках исследователи акцентируют внимание на трёх аспектах наследия Р. Шумана: в общестилевом плане с позиции претворения в нём явлений прошлого (К. Жабинский), применительно к стилевым поискам композитора в сочинениях 1840–1853 годов – с точки зрения открытия новых путей в музыкальном искусстве, устремлённых в поздний романтизм (А. Демченко), актуализации вопроса о национальной почвенности композитора в его связи с одним из его последних сочинений (С. Грохотов). Так или иначе, каждый из авторов представленных работ раскрывает тему



традиций в творчестве Р. Шумана, что можно считать одной из примет современной «шуманианы». Выявленные на основе анализа научной литературы «срезы» этой темы составили «призму», сквозь которую в предлагаемой статье рассматривается избранный музыкальный опус.

**Изложение основного материала.** «Три фортепианные сонаты для юношества» *op.* 118 (1853) создавались Р. Шуманом в продолжение тех музыкально-дидактических и просветительских начинаний, которые стимулировали появление фортепианного «Альбома для юношества» *op.* 68 (1848)<sup>1</sup>, «Альбома песен для юношества» *op.* 79 (1849), «Двенадцати четырёхручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей» *op.* 85 (1849) и «Жизненных правил для музыкантов» (1850). Напомним, что музыкальное приношение детям – фортепианный «Альбом» и критические напутствия-афоризмы, разъясняющие цель и задачи сборника, композитор планировал издать в виде единой публикации. И хотя это намерение осталось неосуществлённым, названные тексты – нотно-музыкальный и музыкально-критический – можно считать типично шумановскими «двойниками», воплощающими в звуке и слове те эстетические принципы, которые определили не только качественные параметры создаваемого автором педагогического репертуара, но и во многом – стилевые черты его последних произведений<sup>2</sup>. С этих позиций «юношеские» сочинения Р. Шумана вы-

---

<sup>1</sup> История замысла этого сборника и его реализации подробно рассмотрена С. Грохотовым. Как явствует из приведённых исследователем фактов, помимо озбоченности Р. Шумана вопросами музыкального воспитания, своим рождением «Альбом для юношества» обязан событию и биографического характера – сочинению небольшой фортепианной пьески в качестве подарка старшей дочери композитора Марии, что послужило непосредственным толчком к созданию серии миниатюр, адресованных детской аудитории [2].

<sup>2</sup> Среди них обнаруживаются два уникальных примера проникновения авторского повествования-комментария непосредственно в пространство музыкального произведения. В «Реквиеме по Миньоне» *op.* 98б (1849) изложение словесно-нотного материала предваряется обширным фрагментом «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте, после чего следует адаптированное к вокально-хоровому высказыванию продолжение этого же литературного текста. Причём словесное введение в ситуацию завершается знаком двоеточия, сигнализирующим о переходе к прямой речи, с которой и вступает хор. Возникает параллель с речитативами баховских пассионов, где ведущий фабульную линию Евангелист, рассказывая о каком-либо событии, передаёт слово его участнику, что синтаксически помечается соответствующим знаком.

зывают определённую аналогию с музыкальными «наставлениями» И. С. Баха в создаваемых им «упражнениях», за которыми скрывались высоко художественные, подлинно новаторские образы его искусства.

Тем самым открывается возможность рассматривать «Три фортепианные сонаты для юношества» одновременно и как примеры эстетических «поучений» Р. Шумана, адресованных молодёжи, и как последовательное претворение той поэтики, которая вызревала в его сочинениях в 1830-е годы и получила исчерпывающее выражение в 1840-х – начале 1850-х. Суть этой поэтики можно определить понятием согласования любых смежных идей, порождённых романтическим свободомыслием, с теми представлениями о музыкально-прекрасном, которые формировались на протяжении всей истории «искусства интонируемого смысла» и вылилось в совершенные художественные формы<sup>1</sup>. При этом в своих последних произведениях Р. Шуман аккумулирует не только творческий опыт барокко и венской классики, но и собственно романтизма, ставшего к этому времени сложившейся

---

С еще большей последовательностью смешение повествовательно-комментирующего и музыкально-поэтического типов высказывания осуществляется Р. Шуманом в вокальном цикле «Семь песен с фортепиано. На память о поэтессе (Елизавете Кульман)» *op.* 104 (1851) – также своего рода «реквием». Теперь авторское вмешательство в событийную канву произведения принимает характер неотъемлемой части его текста, вследствие чего вокальный цикл оказывается не только музыкально-поэтическим, но и музыкально-литературным (ср. с трактовкой художественного содержания данного опуса, принадлежащей Г. Ганзбургу [1]).

В свете такого рода опытов первоначальное намерение объединить в одном издании «Альбом для юношества» и «Жизненные правила для музыкантов» вписывается в некоторые общие идеи последних творческих замыслов Р. Шумана. Нелишне упомянуть и драматическую поэму «Манфред» *op.* 115 (1848) – ещё один образец композиторских экспериментов в области взаимодействия музыки и слова.

<sup>1</sup> Ещё в 1827 году Р. Шуман пишет, обращаясь к своему другу Э. Флексису: «Чувства, мой друг, это звёзды, указывающие на путь лишь при ясном небе; разум – та магнитная стрелка, благодаря которой корабль идёт всё дальше, даже если звёзды скрыты за облаками и больше не светят <...>» [10: 28]. Следуя этой максиме, заимствованной, по наблюдению Д. Житомирского, из «Озорных годов» Жан Поля [10: 578], Р. Шуман направил свой творческий корабль на создание произведений, в которых вдохновение момента, вызванное внезапно вспыхнувшим чувством либо мимолётным впечатлением, сопрягается с ясностью композиторской мысли – урок, преподанный Р. Шуману не только его виртуальным наставником в овладении «контрапунктом жизни», но и историческим опытом музыкальной культуры.

звукосозерцательной системой, выработавшей комплекс специфических эстетических идей и нормативов и закрепившейся в общественном сознании как культурная ценность. Сделав свой вклад в музыкальное искусство, романтизм первой половины XIX столетия тем самым способствовал расширению познавательных горизонтов этого вида художественного творчества и в результате стал органичной частью многовековой традиции. Применительно к шумановским исканиям это означало «прививку» индивидуально-стилевых свойств к древу национального и всеевропейского искусства, их органичное слияние с обретениями прошлого. Названное смешение носит характер не столько разумного компромисса между старым и новым, сколько приращение иного смысла, создаваемого композитором, к первичному, заложенному в существующих жанрово-стилистических канонах. Вследствие такого подхода сама традиция – совершенно в романтическом духе – выступает не в виде застывшего монолита либо незыблемого свода правил-догм, а живым, развивающимся во времени и пространстве культуры организмом, постоянно порождающим новые «клетки», способным к бесконечному творению многочисленных разнообразных форм.

Исходя из приведенных соображений, следует, что Р. Шумана никак нельзя представить хранителем музейных экспонатов или человеком, сменившим буйство юношеской фантазии на пресловутую «золотую середину». Напротив, его авторская мысль и теперь, в так называемый «поздний» период творчества, в том числе годов «заката» [5], демонстрирует креативную энергию, которая, однако, получает несколько иное направление, нацеливаясь на выявление сплошности музыкального искусства, единства всех звеньев его исторического развития. Достаточно вспомнить шумановскую «Рейнскую» симфонию *оп. 97* (1850), воспринимающуюся своеобразным путешествием по символическому Рейну – магистрали немецкой культуры, предстающей в своих разных ипостасях: героики духа (I часть), патриархально-идиллических образов «дома» (II часть), утонченной игры с её «незаинтересованным», «неангажированным» смыслом (III часть), величия и стоицизма нравственного императива (IV часть), карнавальная мозаичности и мнимой фрагментарности бытия (V часть). И для каждой из этих ипостасей Р. Шуман находит соответствующую историко-стилевую и авторскую эмблему – бетховенскую, выполненную в народ-

ном духе, венскую классическую, барочную, романтическую<sup>1</sup>. В известном смысле таким конгломератом разновременных музыкальных традиций предстают фортепианные циклы Р. Шумана 1840–1850-х годов, где строго выдержанная форма канона не препятствует поэтичности тематического содержания и несомой им образности, а работа над оттачиванием формы фуги непосредственно соприкасается с продолжением разработки излюбленного композитором жанра миниатюры. В этом контексте адресованные юношеству опусы не кажутся лишь данью дидактическим намерениям автора, естественно вписываясь в его наследие в качестве «детского» (но отнюдь не упрощённого) преломления вполне «взрослых», выношенных и критически осмысленных творческих установок<sup>2</sup>. Не составляют исключения и «Три фортепианные сонаты для юношества».

Продолжая начинания Р. Шумана в «Альбомах» и четырёхручных пьесах, *op.* 118 всё же стоит несколько особняком по отношению к ним. Если первые три «юношеских» сборника имеют «собирательный» адрес (детская аудитория), то данный посвящён дочерям композитора, соответственно, Юлии, Элизе и Марии. Заметим, что практика посвящений широко представлена в творчестве Р. Шумана, отражая как значимость для автора слова во всех его формах, так и его талант

---

<sup>1</sup> Ссылаясь на необнародованную Р. Шуманом программу этой симфонии, Д. Житомирский расшифровывает её как «серию картин народной жизни на берегах Рейна». Вместе с тем, исследователь предлагает и иное истолкование содержания данного сочинения. По его мнению, «Рейн здесь более всего – дух родины, пафос её национальной жизни» [5: 651].

<sup>2</sup> Заметим, что основополагающие принципы эстетико-стилевой программы «позднего Шумана» во многом совпадают с аналогичными устремлениями И. Брамса. Очевидно, именно этой близостью объясняется восторженное приятие композитором личности и произведений своего молодого друга. В письмах от 8 октября 1853 года, адресованных, соответственно, Й. Иоахиму и Г. Хертелю, Р. Шуман именует И. Брамса «истинным апостолом», чьё творчество «вызывает огромное движение в музыкальном мире» [11: 350–351]. Подобные высказывания адресанта неоднократно звучат и в других шумановских посланиях, обращённых к разным лицам. Напротив, отдавая дань новой восходящей звезде – Р. Вагнеру, Р. Шуман, тем не менее настойчиво отказывает будущему хозяину Байрёйта в собственно музыкальных качествах. Сошлёмся, для примера, на письма Г. Дорну от 7 января 1846 года, Ю. Рицу от 1–2 января 1849 года, Ж. Ж. Лорану от 10 апреля 1853 года и др. [11: 131; 202; 333].

музыкального портретиста. Не углубляясь в эту тему, приведём лишь несколько примеров. Помимо хрестоматийной пары Флорестан – Эвсейбий (посвящение от их имени Первой фортепианной сонаты *op.* 11 Кларе – своего рода «автопортрет на память», подписи буквами *F.* и *E.* в «Танцах давидсбюндлеров» *op.* 6), следует назвать «Этюды для педального фортепиано» *op.* 56 («Моему учителю И. Г. Куншту» – разумеется, в форме канонов – «домашнее задание»), и для инструмента, по своим акустическим свойствам близкого органу, на котором играл наставник) и пр.<sup>1</sup> Трудно судить об адекватности «музыкальных портретов» девочек оригиналам, но сам факт персональных посвящений собственным детям знаменателен как знак обращённости композитора к интимному кругу «домашних».

Ещё одно отличие *op.* 118 от предыдущих в этом роде видится в его жанровом профиле. Если оба «Альбома» и четырёхручные ансамбли представляют собой сборники миниатюр, то в новом опусе той же серии композитор отдаёт предпочтение крупной форме – сонате (не сонатине!). Однако композиционно-драматургические свойства каждого сонатного цикла, а также всего опуса позволяют видеть в них игру детей во «взрослый» жанр со всей серьёзностью, которую предполагают подобные забавы. Правило этой игры заключается в совмещении композиционных признаков «большой» романтической четырёхчастной сонаты и цикла миниатюр. Первая соната (*G-dur*) складывается из *Allegro*, «Темы с вариациями», «Колыбельной куклы» и «Рондолетто»; вторая (*D-dur*) – из *Allegro*, «Канона», «Вечерней песни» и «Детского общества»; третья (*C-dur*) – из *Allegro*, *Andante*, «Цыганского танца» и «Мечты ребёнка»<sup>2</sup>. Как видим, в сонатные циклы входят наравне с обобщёнными наименованиями (*Allegro*, *Andante*, «Тема с Вариаци-

---

<sup>1</sup> «Портретность» в произведениях Р. Шумана может зашифровываться любыми способами – вплоть до семантизации («персонализации») характера темпового движения. К. Жабинский указывает в этой связи на *Andantino* из Фортепианной сонаты *g-moll*. Напоминая буквальное значение данной словесной ремарки («шажками»), музыковед видит в ней намёк на определённый тип женственности, воплощённый в облике Генриетты Фойгт, которой посвящена Соната [4: 239]. Аналогичные наблюдения, касающиеся образов движения в «Детских сценах» (вне посвящения, но в соответствии с программными заголовками) принадлежат Т. Макеевой [6].

<sup>2</sup> Переводы названий пьес, входящих в *op.* 118, даны согласно каталогу сочинений Р. Шумана, помещённому в книге Д. Житомирского [5].

ями», «Рондолетто», «Канон») и программные («Колыбельная куклы», «Вечерняя песнь», «Детское общество», «Мечта ребёнка», в какой-то мере – «Цыганский танец», поскольку он связан с характеристическими представлениями).

Композицию такого рода имеет каждый из трёх циклов, что свидетельствует о закономерном характере сочетания сонатных и сюитных жанровых средств. Показательно, что аналогичное отношение к названиям пьес присуще «Альбому для юношества», вследствие чего раскрывается сродность двух разных типов структурной организации цикла: сборника миниатюр и триады сонат.

В этой связи возникает вопрос о значении указания «*Allegro*», сопутствующего первым частям циклов. Оно вставлено после порядкового номера, над нотным текстом, посередине страницы, воспринимаясь как название – аналогично пьесе. Непосредственному изложению музыкального материала предшествуют другие ремарки, на немецком языке: в первых двух сонатах «*Lebhaft*» («Оживлённо»), в третьей – «*Im Marschtempo*» («В маршевом темпе»), настраивающие более на характер исполнения, нежели на его скорость. Что касается выставленного в качестве заголовка *Allegro*, то это слово можно было бы трактовать как сообщение о структуре начальных частей циклов, однако соната *G-dur* открывается музыкальным повествованием в сложной трёхчастной форме. Очевидно, следует принять во внимание наблюдение К. Жабинского по поводу шумановского толкования «*Allegro*» в барочно-классицистском духе – как указание на определённый эмоциональный тонус, а не как на темп или сонатную форму [4: 238]. Что касается сонат для юношества, то в понимании этого слова в заголовке их первых частей можно усмотреть тактический ход автора для решения инструктивной задачи: первичного знакомства начинающего музыканта с законами сонатного цикла, первое место в котором должно занимать *Allegro*. Знаменательно, что лишённая сонатного «акцента» первая композиция адресована самой младшей из дочерей Р. Шумана, Юлии, едва вступившей ко времени создания *op. 118* в своё восьмилетие. Каждая последующая соната демонстрирует постепенное усложнение музыкальных форм и пианистических задач, что соответствует их посвящениям. Так, вторая, предназначенная десятилетней Элизе, включает миниатюрное сонатное *Allegro*, «серьёзный» Канон и две

контрастные программные пьесы; в третьей – для двенадцатилетней Марии – использованы довольно развёрнутые формы, а драматургия целого подводит к многоцветию финала с его карнавальной динамикой быстро сменяющихся образов. Как видим, в опусе сонат претворён один из классических законов дидактики, предусматривающий постепенность восхождения от простого к сложному – в противовес «старшинству» дочерей композитора, которое, казалось бы, предполагает возрастной подход: от посвящения Марии до музыкального приношения Юлии.

Таким образом, само целевое назначение сонат обуславливает их единство, давая возможность рассматривать *op. 118* в виде макроцикла, где каждый раздел (соната) одновременно и самодостаточен, внутренне исчерпан, – и предстаёт одним из звеньев восхождения к музыкальному Парнасу. Более того, неизменно начиная каждый сонатный цикл с *Allegro*, Р. Шуман далее разнообразит входящие в них части, нигде не повторяя уже задействованный образ или музыкальную форму, что в конечном счёте также придаёт макроциклу сонат сквозной, целостный характер. Наконец, само содержание входящих в него частей соответствует жанру пьесы, поскольку каждая из них представляет типично романтический, шумановский образ, в совокупности составляя различные грани карнавально-лирического, поэтического хudoжественного мира композитора.

Единство *op. 118* обуславливается и иными факторами, прежде всего, тематическими. Подобно «Карнавалу» и «Давидсбюндлерам», сонаты для юношества отмечены приёмом репризности, когда в финальной пьесе третьей из них проходят достаточно пространственные и очевидные реминисценции предыдущих. Аналогии с названными циклами возникают и в масштабах первой сонаты, где Р. Шуман демонстрирует типичную для его «взрослых» сочинений технику *motto*. Тематизм всех её частей содержит вариантно изложенную последовательность четырёх нот в качестве *initio*, что позволяет видеть в этом цикле взаимодействие не только сонатных и сюитных, но и вариантновариационных принципов формообразования. Последний порождает во второй части собственно вариационную форму («Тема с вариациями»), которая, таким образом, в композиционном плане оказывается «темой» сочинения, помещённой, как это нередко бывает у Р. Шума-

на, в «глубине» цикла (см., например, «Сфинксов» из «Карнавала» или третью часть «Концерта без оркестра»)<sup>1</sup>.

Учитывая принадлежность «детской» группе сочинений Р. Шумана, возникает вопрос о возможности их восприятия в качестве автореминисценции – отзвука «Детских сцен» *op.* 15 (1838). Очевидно, такой вопрос задавал себе и Д. Житомирский, логически связав характеристики данного цикла и «Альбома для юношества». Во всяком случае, делая переход от представления одного из них к другому, учёный пишет: «В сороковые годы, уже в собственной семье, Шуман снова тесно соприкоснулся с миром детства» [5: 374]<sup>2</sup>. Сам композитор предостерегал против подобных аналогий, совершенно однозначно высказываясь по этому поводу: «“Альбом”, – заявляет он в письме к К. Райнеке, датированном 6 октября 1848 года, – решительно отличается от “Детских сцен”. “Сцены” – обращение взрослых к прошлому и предназначен для взрослых, тогда как “Рождественский альбом” – скорее обращение к будущему, предчувствия, будущие состояния, и предназначен для детей» [11: 192]. По поводу сонат для юношества авторский комментарий в таком ключе обнаружить не удалось. И всё же трудно не увидеть некоторых перекличек между ними и «Детскими сценами». Речь идёт о 12-й «сцене» *op.* 15 и последней (кстати, тоже 12-й, если мыслить сонатную триаду как сюитный цикл сквозного развития) части третьей композиции *op.* 118, соответственно, «Засыпающий ребёнок» и «Мечта ребёнка»: нечто из мира грёз и сновидений. Обе эти пьесы содержат цитаты из предыдущих миниатюр (сонат), то есть отличаются ретроспективным характером. Вместе с тем, если первая из них наполнена сладкой грустью, то другая завершается бодро и радостно, что воспринимается как прощание с детством на пороге грядущего.

---

<sup>1</sup> Несколько десятилетий спустя аналогичное первой сонате для юношества (и третьей, «взрослой») творческое решение предложит И. Брамс в одном из своих поздних вдохновений: Кларнетовом квинтете *op.* 115 [см.: 7], что может служить одним из многих подтверждений эстетической и стилиевой близости двух музыкальных гениев.

<sup>2</sup> Д. Житомирский высказывает предположение, что толчком к созданию «Детских сцен» послужили воспоминания-переживания Р. Шумана, когда он, тоскуя о Кларе в разлуке с ней, мысленно обращался ко временам его общения с детьми Ф. Вика, которых он охотно развлекал всевозможными играми и историями – в том числе и одиннадцатилетнюю героиню своих поэтических грёз [5: 371].



щей юности. Примечательно уточнение к слову «соната», ограниченное сочинением, посвящённым Юлии: «детская», остальные же такого уточнения не имеют.

Наложение жанровых плоскостей в сонатах для юношества заставляет обратиться к их предшественницам – трём «большим» романтическим, относящимся к 1830-м годам. Созданные в самый разгар процесса творческого самоопределения композитора они впервые предстали примером того отношения к музыкальной традиции, которое окончательно оформится в поздние годы его деятельности. Сразу оговорим, что образцом для этих сонат, по-видимому, послужили не только произведения венских классиков, но и Ф. Шуберта, чьи сонатные циклы оказались в центре внимания Шумана-критика в 1830-е годы наряду с мендельсоновскими, а также принадлежащими К. Лёве, Ф. Г. фон Поччи, Ф. Лахнеру и др. Непосредственные переклички сонат с музыкальной современностью обнаруживаются и при их сопоставлении с веберовскими сочинениями этого жанра. Если кратко суммировать шумановскую интерпретацию сонаты в опусах 1830-х годов, то следует выделить следующие моменты. Р. Шуман придерживается четырёхчастного строения цикла с обязательным скерцо. Исходя из предпочтения карнавальской логики неожиданных переключений и ассоциаций сонатной линейности и причинности, Р. Шуман трактует все быстрые, а в третьей сонате и медленную, части циклов под знаком многообразности и многотемности (в вариациях третьей сонаты такой эффект возникает благодаря приёму вариации на вариацию, существенному удалению от исходной темы, сращению вариаций с сюитой). Тематизм сонат тяготеет к характеристичности, почти зримой рельефности, придавая им оттенок театральности. Капризность драматургического рисунка дополняется весьма причудливым тональным планом сонатных *Allegri*. Поэтическая аура сонат складывается из двух постоянных спутников музыкальных путешествий Р. Шумана – Флорестана и Эвсебия. Карнавальная логика способствует группировке многочисленных образов вокруг лирики и игры. Специфический рельеф музыкальной формы создаётся благодаря различным способам изложения тематического материала и его дальнейшей «жизни»: наряду с пространными, разработанными темами-образами мелькают темы-арабески, темы-намёки. Р. Шуман широко пользуется приёмом производности тематизма как в пределах одной части, так и в масшта-

бе всего цикла. Жанр сонаты представлен им как обобщение типологических признаков современного музыкального мышления, в то время как циклы миниатюр преломляют их с позиций его программно-жанровой конкретизации. В сонатах сочетаются личностная, индивидуально неповторимая эмоционально-смысловая тональность, присущая камерным жанрам, с эффектной концертностью, виртуозностью, броской эстрадностью подачи музыкальной «речи». Как видим, уже в «больших» сонатах Р. Шуман находит тот органичный сплав традиционных эстетических нормативов с современными, который составит своеобразие его творческого почерка в период его «позднего» стиля. Сам подход к жанру сонаты как внепрограммному, с регламентированной организацией циклической композиции с большей непосредственностью указывает на следование устоявшимся нормативам, чем это происходит в «малых» сонатах – для юношества, которые, таким образом, несколько иначе контактируют с наследием. Причём само понимание наследия приобретает специфически расширительный смысл, позволяя композитору не только обогащать сонату творческими приобретениями в жанре программной миниатюры, но и идти по пути их сращения. И всё же, как и в 1830-е годы, соната остаётся для Р. Шумана жанром обобщающего свойства, отличие же сонат для юношества от «больших» заключается в том стилевом контексте, который подлежит обобщению. Как показывают приведённые выше примеры произведений Р. Шумана 1840-х – начала 1850-х годов, соединение устоявшихся способов музыкального высказывания, в том числе и собственно форм, с романтическими фантазийными становится характернейшей приметой творческих исканий композитора в этот период, обобщением которых и становятся сонаты. По отношению же к «Альбому для юношества» и «Жизненным правилам для музыканта» они выступают своего рода «гештальтом» – наглядным, концентрированным выражением присущих им эстетических позиций и художественных средств. Метафорически говоря, оба макроцикла сонат – как большие, так и для юношества – выступают своего рода «узелками памяти», консервирующими найденное и предстающими его эталонным выражением в соотнесённости с прошлым. В известном смысле сонаты – это остановленное мгновение бесконечной мелодии шумановского стилевого движения, момент истины, ставшая форма авторского начала, его музыкальная формула на определённом этапе самореализации.

**Выводы.** Последние произведения Р. Шумана предстают результатом того расширения его творческого кругозора, которое последовательно происходило на протяжении 1840-х годов, сопровождаясь переосмыслением явлений прошлого в контексте романтического художественного мира композитора. Кристаллическое выражение обретенные Р. Шуманом на этом пути стилевые свойства получили в его сочинениях последних лет, подтверждением чему не в последнюю очередь может служить их претворение в музыке о детях и для детей – области искусства, чья природа требует оперирования устоявшимися в смысловом поле композиторского творчества, шире – музыкальной культуры – интонационными формулами и структурными моделями. В этом плане особое место среди «детских» сочинений Р. Шумана занимают «Три фортепианные сонаты для юношества» *op.* 118, жанр которых предполагает значительную меру обобщения авторских (эпохальных) стиливых средств. В данном опусе скрестились классические (соната), барочные (полифонические формы), национальные (бидермейер), а также индивидуально-творческие (посвящения, музыкальное портретирование, тематическая работа, взаимодействие сонатности, сюитности, вариационности и пр.) традиции, в совокупности дающие ясное представление о «шумановском» в немецком музыкальном романтизме середины XIX столетия.

**Перспективы исследования** видятся в накоплении музыкально-аналитического материала, связанного с последним творческим взлётом Р. Шумана с целью развенчания мифа о закате его творческого гения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. №1. С. 106–119.
2. Грохотов С. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2006. 240 с.
3. Демченко А. О романтизме одного из радикальных романтиков // Музыкальная академия. 2010. №3. С. 107–116.
4. Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVII–XVIII веков // «От барокко к классицизму». Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред.

- С. В. Грохотов : сб. ст. Вып 2. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 220–240.
5. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1964. 880 с.
  6. Макеева Т. Н. Примеры использования образов движения и их эмоциональная характеристичность в «Детских сценах» Роберта Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. тр / состав. Г. Ганзбург. Харьков: РА – Каравелла, 1997. С. 78–80.
  7. Мревлов А. Е. Черты позднего стиля Брамса // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: сб. науч. тр. Л. : ЛГИТМиК, 1981. С. 101–108.
  8. Протопопов Вл. Полифония Р. Шумана // История полифонии. М. : Музыка, 1986. Вып. 4. С. 61–85.
  9. Чинаев В. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2010. Вып. 3. С. 84–98.
  10. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., науч.-ред., вступит. сл., коммент. Д. В. Житомирского. М. : Музыка, 1982. Т. 1. 720 с.
  11. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., науч.-ред., вступит. сл., коммент. Д. В. Житомирского. М. : Музыка, 1982. Т. 2. 525 с.

#### REFERENCES

1. Ganzburg G. Pesennyiy teatr Roberta Shumana // Muzyikalnaya akademiya. 2005. № 1. S. 106–119.
2. Grohotov S. Shuman i okrestnosti. Romanticheskie progulki po «Albomu dlya yunoshstva». М. : Izdatelskiy dom «Klassika – XXI», 2006. 240 s.
3. Demchenko A. O romantizme odnogo iz radikalnyih romantikov // Muzyikalnaya akademiya. 2010. №3. S. 107–116.
4. Zhabinskiy K. A. Fortepiannoe tvorchestvo Roberta Shumana i avstro-nemetskaya klavirnaya traditsiya XVII–XVIII vekov // «Ot barokko k klassitsizmu». Muzyikalnyie epohi i stili : estetika, poetika, ispolnitelskaya interpretatsiya / otv. red. S. V. Grohotov : sb. st. Vyip 2. М. : Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2010. S. 220–240.

5. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. M. : Muzyka, 1964. 880 s.
6. Makeeva T. N. Primeryi ispolzovaniya obrazov dvizheniya i ih emotsionalnaya karakteristikhnost v «Detskih stsenah» Roberta Shumana // Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury : sb. tr / sostav. G. Ganzburg. Harkov: RA — Karavella, 1997. S. 78–80.
7. Mrevlov A. E. Chertyi pozdnego stilya Bramsa // Traditsii muzyikalnogo iskusstva i muzyikalnaya praktika sovremennosti: sb. nauch. tr. L. : LGITMiK, 1981. S. 101–108.
8. Protopopov V. Polifoniya R. Shumana // Istoriya polifonii. M., 1986. Vyip. 4. S. 61–85.
9. Chinaev V. Metafora dali: romanticheskaya kontseptsiya zvuka i fortepiano Shumana v svete impolnitelskih tendentsiy pervoy treti XIX veka. Nauchnyiy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2010. Vyip. 3. S. 84–98.
10. Shuman R. Pis'ma: v 2-h t. / sost., nauch.-red., vstupit. sl., komment. D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1982. T. 1. 720 s.
11. Shuman R. Pis'ma: v 2-h t. / sost., nauch.-red., vstupit. sl., komment. D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1982. T. 2. 525 s.

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2018 р.*

УДК: 780.616.432:785.071.1.035] 78.03 (44)“19”

ORCID ID 0000-0002-2642-7665

**Александр Бурель**

*Харьковская областная филармония*

### **О ФОРТЕПИАННО-ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ш.-М. ВИДОРА**

**Бурель А. В. О фортепианно-оркестровых сочинениях Ш.-М. Видора.** В статье рассматриваются фортепианно-оркестровые произведения Ш.-М. Видора (1844–1937), как с точки зрения особенностей индивидуального стиля, так и в контексте существования концертного направления во Франции, с обозначением наиболее показательных моментов относительно преемственности традиции и её обновления. Если Концерт для фортепиано № 1 *f-moll* (1876) во многом продолжает

традиции К. Сен-Санса, то Фортепианный концерт № 2 *c-moll* (1905) показателен с точки зрения эволюции музыкального языка собственно Ш.-М. Видора, отмеченного постепенным усложнением звуковысотной структуры посредством хроматики. В Фантазии *As-dur op. 62* (1889) обозначились некоторые стилистические сдвиги, выразившиеся в большем сближении с творчеством Ф. Листа и С. Франка. Постигание авторского стиля композитора может стать интересным полем деятельности для музыковедов. Ш.-М. Видор являет собой пример самобытного таланта, продолжившего в своём творчестве линию развития позднего романтизма во Франции в конце XIX – первой трети XX столетия совместно с другими авторами – Л. Вьерном, В. д'Энди, А. Маньяром, Ф. Шмиттом.

**Ключевые слова:** романтизм, французская инструментальная музыка, фортепианный концерт, фантазия, симфонизация, «период Обновления», Ш.-М. Видор, К. Сен-Санс.

**Бурель О. В. Про фортепіанно-оркестрові твори Ш.-М. Відора.** У статті розглядаються фортепіанно-оркестрові твори Ш.-М. Відора (1844–1937), як під кутом особливостей індивідуального стилю, так і в контексті існування концертного напрямку у Франції, із позначенням найбільш показових моментів відносно спадкоємності традиції та її оновлення. Якщо Фортепіанный концерт № 1 *f-moll* (1876) багато в чому продовжує традиції К. Сен-Санса, то Фортепіанный концерт № 2 *c-moll* (1905) є показовим з точки зору еволюції музичної мови власне Ш.-М. Відора, у котрій спостерігається поступове ускладнення звуковысотної структури через хроматику. У Фантазії *As-dur op. 62* (1889) позначились деякі стилістичні зміни, що виявились у більшому зближенні із творчістю Ф. Листа та С. Франка. Осягнення авторського стилю композитора може стати цікавим полем діяльності для музикознавців. Ш.-М. Відор являє собою приклад самобутнього таланту, що продовжив лінію розвитку пізнього романтизму у Франції у кінці XIX – першій третині XX століття разом з іншими авторами – Л. Вьерном, В. д'Енді, А. Маньяром, Ф. Шміттом.

**Ключові слова:** романтизм, французька інструментальна музика, фортепіанний концерт, фантазія, симфонізація, «період Оновлення», Ш.-М. Відор, К. Сен-Санс.

**Burel O. V. About compositions for piano and orchestra by Ch.-M. Widor.** **Background.** Ch.-M. Widor (1844–1937) inscribed his name in the history of French music primarily as an author of organ works (10 Organ Symphonies, 1872–1900, in particular). But other genre branches of his creativity (symphonic, chamber-instrumental, chamber-vocal, operatic, choral) remains less famous for wide public. This quite vast layer is mostly not studied in musical science. However, at the recent time the interest is somewhat growing both among musicologists (A. Thomson, E. Krivitskaya, M. R. Bundy), and among the performers, which confirms the **relevance** of this article. The **objectives** of this study are to consider compositions by Ch.-M. Widor (Piano Concerto No.1, Fantasy, Piano Concerto No.2) both in terms of features of individual creator style and

context of concert branch history in France. Information about works is supplemented by the analysis of the basic musical text parameters.

Ch.-M. Widor graduated the Brussels Conservatory, where he was studied from 1859 to 1863 – in classes of organ (J.-N. Lemmens) and composition (F.-J. Fetis). At 1860s, the young man was visiting Paris. Soon he was acquainted with C. Saint-Saens, which influenced Ch.-M. Widor not only in terms of his executive career turn, but also was etalon of instrumental writing. It seems that the writing of instrumental Concertos for violin (*op.* 26, 1877), cello (*op.* 41, 1877), and piano (*op.* 39, 1876) in many ways is owed by C. Saint-Saens and the impulse to French music of the 1870s given by him.

*Piano Concerto No.1 f-moll* by Ch.-M. Widor was well appreciated by the contemporaries of the composer. In first movement (*Allegro con fuoco*) the active narrative is combining with predominantly lyrical mood. It passes in constant pulsation without any whimsical tempo deviations, as well as without cadenza using. Contemplative and philosophical meditations are concentrated at the second movement (*Andante religioso*). The exposition of ideas is embodied in oppositions of characters, concentrated and depth in front of light and joyous. By the way, a little similar can be found in *Andante sostenuto quasi adagio* of *Piano Concerto No.1* (published in 1875) by C. Saint-Saens. The cycle is crowned with a lively scherzo final with elegant dotted rhythm using. On the whole we can say that the *Piano Concerto No.1* by Ch.-M. Widor purposefully continues the traditions of C. Saint-Saens. This is noticeable in the clarity of the structure, emphatic melody, and also in some specific features – the avoidance of long-term solo cadenzas and the absence of expanded orchestra *tutti*'s, as well as the laconicism of development section at the first movement.

Echoes of F. Liszt and C. Franck can be heard in *Fantasy As-dur op. 62* for piano and orchestra (1889, dedicated to I. Philipp). Ch.-M. Widor shows interest in this genre type as many other French authors at 1880–1890s. In work there are many counterpoint and variation elements, which is due to author's mastery of organ-polifonic writing. In our opinion, eclectic combinations of the main subject in the spirit of F. Liszt – R. Wagner with oriental saucy theme at the end of composition are quite in the style of C. Saint-Saens.

*Piano Concerto No.2 c-moll* (1905) is standing out with its clear attachment to the late-romantic line. It is somewhat out of the general context of genre existence in France, especially when comparing with significantly more traditional Piano Concertos by B. Godard (No.2, 1894), C. Saint-Saens (No.5, 1896), T. Dubois (No.2, 1897), A. Gedalge (1899), J. Massenet (1902). This manifests itself in appeal to fateful gloomy spirit, abundance of dark paints in the sound, the complication of the tonal-harmonic language, increased expressivity, psychologization. Here are found more fine-tooth application of timbre orchestral potential (in comparison with the *Piano Concerto No.1*), as well as increasing of orchestra importance upon the whole. This is paradoxical, but its performing tradition has developed not in the best way, so that nowadays this remarkable work is very rarely heard at concert halls.

In our time, the author's creativity is a real *terra incognita* that encompasses a lot of hidden masterpieces. Results of the research bring to light that examined works by composer are outstanding illustrations of French romantic music. Ch.-M. Widor is an

example of original talent that continues the late Romanticism line in France at the end of 19th and first third of the 20th century, together with other authors – L. Vierne, V. d'Indy, A. Magnard, F. Schmitt. His works for piano and orchestra quite deserve to become on a par with recognized masterpieces, included in the concert repertoire of pianists and orchestras by different countries of the world. **The perspectives** of the further research are defined in more detailed analytical labors, including the extension of analysis over *Violin Concerto op. 26* and *Cello Concerto op. 41* by author. The learning of these works will allow to complement the history of the concert genre of French Romanticism with new details, that will enable to see the evidence of succession and the vitality of traditions.

**Key words:** Romanticism, French instrumental music, Piano Concerto, Fantasy, symphonization, «Renovation period», Ch.-M. Widor, C. Saint-Saens.

**Постановка проблемы.** Ш.-М. Видор (1844–1937) вписал своё имя в историю французской музыки, прежде всего, как автор органических сочинений (в частности, десяти органических симфоний, 1872–1900). Другие же жанровые ветви его творчества – симфоническая, камерно-инструментальная, камерно-вокальная, оперная, хоровая – остаются ныне менее известными широкой публике. Этот достаточно обширный пласт большей частью является неизученным и в музыковедении. Впрочем, в последнее время интерес к творчеству композитора несколько возрастает со стороны как музыковедов (*A. Thomson* [9]; Е. Кривицкая [2]; *M. R. Bundy* [4]), так и исполнителей<sup>1</sup>, чем подтверждается **актуальность** избранной темы исследования. **Цель статьи** – рассмотреть фортепианно-оркестровые сочинения Ш.-М. Видора (Концерт № 1, Фантазию, Концерт № 2) как с точки зрения особенностей индивидуального стиля, так и в контексте существования концертного направления во Франции, с обозначением наиболее показательных моментов относительно преемственности традиции и её обновления. Сведения из истории создания сочинений французского автора дополняют собой собственно анализом основных параметров музыкального текста.

**Изложение основного материала.** Ш.-М. Видор получил музыкальное образование в Брюссельской консерватории, где он обучался

---

<sup>1</sup> Студийные аудиозаписи сочинений Ш.-М. Видора выпущены британскими лейблами «*Hyperion Records*» (Месса *op. 36* – 1996, Виолончельная соната *op. 80* – 2000, Фортепианные концерты №№ 1, 2 – 2010) и «*Signum Records*» (Органная симфония №№ 1–9 – 2011, «Латинская сюита» *op. 86*, «Три новые пьесы» *op. 87*, «*Bach's Memento*» для органа, Симфония «Романская» – 2014). (Здесь указаны даты осуществления аудиозаписей).



частным образом с 1859 по 1863 год – в классах органа (у Ж.-Н. Лемменса) и композиции (у Ф.-Ж. Фетиса)<sup>1</sup>. Как сообщает музыковед Э. Томсон, «Видор воспринял от Фетиса крепкую базу относительно основных правил и внутренней динамики композиции (на примере сочинений Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта и Бетховена), перенял мастерство объединения и развития тематизма, сбалансированности и сопоставления тональных планов» [10: 7–8]. О высоком уровне письма Ш.-М. Видора свидетельствует и тот факт, что в более позднее время (с 1896 года) он вёл класс композиции, контрапункта и фуги в Парижской консерватории. С середины 1860-х годов Ш.-М. Видор совершал поездки из родного Лиона в Париж, где вскоре состоялось его знакомство с К. Сен-Сансом. Благодаря усилиям последнего в 1865 году молодой органист получил приглашение к выступлению в концерте во время проведения Международной выставки в Порту. В 1869 году Ш.-М. Видор стал ассистентом К. Сен-Санса на его посту органиста в Церкви Мадлен, а в 1870 году автор «Пляски смерти» способствовал назначению Ш.-М. Видора органистом Церкви Сен-Сюльпис. К. Сен-Санс оказал влияние на младшего современника не только в плане становления его исполнительской карьеры, но, думается, был неким ориентиром в сфере инструментального письма на начальном этапе творческого пути. Показательны в этом смысле некоторые возникающие параллели при взгляде на первые сочинения автора. Например, интересно обнаружить «Шесть дуэтов» для фисгармонии и фортепиано *op.* 3 (1867), созданные, вероятно, по примеру «Шести дуэтов» *op.* 8 (1858) К. Сен-Санса. Думается, что и написание Ш.-М. Видором ряда инструментальных концертов – Скрипичного *op.* 26 (1877), Виолончельного *op.* 41 (1877) и Фортепианного *op.* 39 (1876) в немалой степени было обязано К. Сен-Сансу и сообщенному им импульсу французской музыке 1870-х годов<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ф.-Ж. Фетис (1784–1871) – бельгийский музыковед, педагог, композитор. У него учились французские композиторы Ф. Герольд и Ж.-Д. Аляр (авторы фортепианных и скрипичных концертов).

<sup>2</sup> Вспомним, что в 1870-е годы возникают фортепианные концерты А. Кастильона (*op.* 12, 1871), К. Сен-Санса (*op.* 44, 1875), Б. Годара (*op.* 31, 1875), Т. Дюбуа (*Concert-capriccioso*, 1876), М. Жаэль (№ 1, 1877); скрипичные концерты Ж. Гарсена (*op.* 14, 1872), Э. Лало (*op.* 20, 1874), Б. Годара (*op.* 35, 1877), А. Тоду (1878), Э. Лало (*op.* 29, 1879), Г. Форе (*op.* 14, 1878–1879); виолончельные концерты К. Сен-Санса (*op.* 33, 1872), Э. Лало (1877).

**Фортепианный концерт № 1 *f-moll*<sup>1</sup>** Ш.-М. Видора был по достоинству оценён современниками. Так, после премьерного исполнения О. Морель отмечал «впечатляющие гармонические детали и интересное развитие идей» [6: 407], а В. Жонсьер – «красочную, ясную оркестровку» [цит. по 8: 5]. Действенность высказывания сочетается с общим лирическим настроением в **первой части** (*Allegro con fuoco*), которая выдержана в едином движении, без каких-либо фантазийных темповых отклонений, равно как и без использования каденции. Первая тема главной партии (*f-moll*, тт. 4–42) имеет смятенный характер; во второй теме (*f-moll*, тт. 43–56) чувствуются «шуманизмы»<sup>2</sup>, что не ускользнуло от внимания В. Жонсьера в его отзыве, фрагмент которого был приведён выше. Они дают знать о себе как в активно используемых просительных интонациях, так и в заполнении мелодии оркестра тревожными «бурлящими» фигурациями фортепиано, в связи с чем упомянутый эпизод (тт. 43–56) перекликается с основной темой (тт. 20–31) первой части Фортепианного концерта *op.* 54 (1841–1845) Р. Шумана. Благодаря нисходящим хроматическим ходам в партии фортепиано (*f-e-es-d-des-c* в тт. 47–48, 212–213) воцаряется настроение шемящей грусти. А утяжеление посредством *sf* затактовой доли, залигованной через тактовую черту с последующей сильной (тт. 46–47, 54–55), весьма типично не только для Р. Шумана, но и для его продолжателя И. Брамса. Побочная партия (*as-moll*, тт. 69–95) также лирична, однако смятенность здесь уступает место смиренному настроению с нотками ностальгической грустинки. Облачение темы фортепиано в прихотливую орнаментику порождает словно мерцающее звучание. В наслаивающихся друг на друга малых секундах слух едва улавливает фальшивое звучание (появляющееся и сразу же исчезающее), что наделяет образ некоторой причудливостью. Поддерживающие бег шестнадцатых солиста отрывистые аккорды деревянных духовых усиливают характер призрачности. Благодаря штриху *staccato* и пунктирному ритму в тт. 74–76 в тему вкрапляются отголоски марша, как некоего грустного воспоминания.

---

<sup>1</sup> Премьера Концерта № 1 Ш.-М. Видора состоялась 19 ноября 1876 г. (солист – Л. Дьмер).

<sup>2</sup> Обращение к топосу лирики через шумановское начало можно обнаружить и в других фортепианных концертах французских авторов – во Втором концерте (1868) К. Сен-Санса, *Concerto-capriccioso* (1876) Т. Дюбуа, Втором концерте (1894) Б. Годара.

Схожий реминисцентный приём можно обнаружить и в *Adagio* Симфонии № 2 (1859) К. Сен-Санса, с той лишь разницей, что в нём, согласно Ю. Кремлёву, слышится отголосок старых революционных песен [1: 43]. Далее в тематизм снова проникают нисходящие хроматические ходы (на этот раз по звукам *es-d-des-ces*, тт. 69–70). При повторном появлении в тт. 80–81 чувствительность этой последовательности усилена тёплым тембром струнных. Повторяющиеся несколько раз малосекундовые ходы по звукам V – VI ступеней (*es-fes*, тт. 88–89) на задержанной гармонии доминанты напоминают реплики утешения.

Разработка, включающая в себя поочерёдное проведение тем главной, побочной и связующей партий, построена на постепенно возрастающем напряжении. Так, переход к более активному развитию в сравнении с предшествующим материалом отмечается со знака *E* (тт. 153–168), что реализуется благодаря активному включению оркестра в диалог. Кульминация разработки проходит в совместном унисонном изложении солистом и оркестром торжественного *Ces-dur* (тт. 165–168). Однако радость просветлённого мажора оказывается недолгой и на смену ему приходят поочерёдно *b-moll*, *des-moll*. Последние такты разработки (тт. 169–188) исполняются солистом без сопровождения оркестра, в результате чего возникающая разряженная фактура несколько напоминает звучание каденции.

Реприза традиционно содержит некоторые изменения. Так, заключительная партия дополнена введением полутоновых «стонов» *f – ges*: сначала в оркестре (тт. 267–268), затем у солиста (тт. 271–273). В знаке *H* тональные сдвиги (*b-moll* → *ces-moll* → *c-moll*) способствуют постепенному нарастанию напряжения. На материале первой темы главной партии построена динамичная кода (знак *I*, тт. 287–318). Типично романтическая взволнованность и смятение слышны во внезапных провалах динамики из *f* в *p* (тт. 291, 299) с последующими выводящими *crescendo*, олицетворяющими отчаянный волевой порыв авторских высказываний.

**Вторая часть** (*Andante religioso*) – средоточие созерцательно-философских размышлений композитора. Именно её более всего оценил В. Жонсьер в своём отзыве в газете «*La Liberté*»: «Эта часть стоит на первом месте своей возвышенно-благородной мыслью и полным величия стилем» [цит. по 8: 5]. Несмотря на указанную композитором ремарку «*religioso*», мы сталкиваемся с достаточно чувствитель-

ными личностными высказываниями субъективного плана. Пожалуй, Ш.-М. Видор воплощает здесь религиозное в том же ключе, что и К. Сен-Санс, у которого, по мысли Ю. Кремлёва, «интонационные и фактурные элементы религиозно окрашенных просветлений решительно “секуляризировались”» [1: 99]. Музыкальное высказывание облекается в форму сопоставления двух контрастных образов – сосредоточенно-скорбного и просветлённо-радостного. Интересно, что схожая идея была реализована в медленной части *Фортепианного концерта № 1* (опубл. в 1875 г.) К. Сен-Санса.

Завершающая цикл **третья часть** (*Allegro*) проходит в устремлённом движении. Чередование радостной основной темы (тт. 13–30, 181–214) с тревожными минорными (тт. 62–118, 215–222, 268–277) придаёт финалу действенность и напряженность развития; а активно используемый пунктирный ритм в совокупности с размером  $\frac{6}{8}$  еще более подчеркивает живость изложения. В целом же, сочетание скерцозной лёгкости и проникновенной лирики сообщает музыке финала чисто французское очарование и искренность.

Таким образом, можно говорить о том, что *Концерт № 1* Ш.-М. Видора последовательно продолжает традиции К. Сен-Санса. Это выражается в заботе о ясности структуры, внимании к мелодической стороне фактуры, сбалансированности партий солиста и оркестра, а также в некоторых частных моментах – отсутствии продолжительных сольных каденций и пространных оркестровых высказываний, лаконичности эпизода разработки в первой части.

В 1886 году французский пианист И. Филипп ознакомился с *Концертом № 1* Ш.-М. Видора: «Мне чрезвычайно понравилось это произведение: оно музыкально и блестяще, и я решил выучить его» [7: 125]. Устроенная вскоре после этого аудиенция с автором стала началом их дружбы, и на титульном листе появившейся в 1889 году **Фантазии As-dur op. 62** для фортепиано с оркестром<sup>1</sup> уже стояло посвящение И. Филиппу. С одной стороны, выбор композитором жанра фантазии был связан с желанием реализовать свои творческие замыслы в родственном инструментальному концерту направлении, но всё же отличающемся от последнего. С другой стороны, Ш.-М. Видор проявляет инте-

---

<sup>1</sup> Премьера Фантазии *As-dur op. 62* Ш.-М. Видора состоялась 23 февраля 1889 г. (солист – И. Филипп).

рес к жанру фантазии для фортепиано с оркестром как и многие французские авторы в 1880–1890-е годы<sup>1</sup>.

В созданной через 13 лет после Первого концерта *Фантазии* *op.* 62 обозначились некоторые стилистические сдвиги, выразившиеся в большем сближении с творчеством Ф. Листа и С. Франка. Следует сказать, что на эволюцию композиторского мышления Ш.-М. Видора не могла не оказать влияние его исполнительская деятельность, в которой, несомненно, находилось место для современной музыки. Например, в 1882 году Ш.-М. Видор исполнял партию органа в оратории «Легенда о Святой Елизавете» Ф. Листа. Помимо этого, в том же году он слушал в Вене «Лоэнгрина» и «Нюрнбергских мастерзингеров» Р. Вагнера. О том, что французский композитор был в курсе различных музыкальных явлений современности, свидетельствует написанный очерк в книге «*Un demi-siècle de civilisation française*», в котором Ш.-М. Видор упоминает среди прочих авторов имена Г. Форе, К. Дебюсси, П. Дюка [11: 459].

Итак, в отзыве газеты «*The Times*» *Фантазия op.* 62 была по достоинству оценена критикой: «Это произведение – больше, чем лишь блестящая и эффектная пьеса, поскольку, как и все сочинения м. Видора, оно демонстрирует серьёзность замысла, большую оригинальность и немалое количество мелодических красот» [цит. по 8: 7]. *Фантазия* открывается проникновенной мелодией виолончелей, трогательной слушателя своей светлой ностальгичной задушевностью. Настроения усталости, грусти, томления всё чаще проникали во французскую музыку с распространением вагнеровского тумана, что заметно в «Симфонических вариациях» (1885) С. Франка, «Поэме» *op.* 25 (1896) Э. Шоссона. Музыковед Н. Симуан справедливо замечает: «Несмотря на то, что Видор стремился дистанцироваться от столкновений между последователями и противниками Сезара Франка, в этом произведении явно присутствует франкианский дух» [8: 7]. Причём франкианские мотивы здесь тесно переплетаются с вагнеровскими, что заметно, например,

---

<sup>1</sup> Вспомним *Фантазии* для фортепиано с оркестром Г. Пьерне (*op.* 6, 1885), Ш. Гуно (1885), Ф. де Томбелля (*op.* 26, 1887), К. Дебюсси (1889–1890), К. Сен-Санса (*op.* 89, 1891), Л. Обера (*op.* 8, 1893), Б. Годара (*op.* 152, 1894), М. д'Оллона (1897); в более позднее время – Л. Деляфосса (1900), М. Дюпре (*op.* 8, 1908), Г. Форе (*op.* 111, 1919).

в хроматическом ходе *es-d-des* в мелодии с последующим натужным октавным скачком в тт. 26–27. Лирическая тема в *G-dur* (тт. 402–408) отличается импровизационностью высказывания и листовской мечтательностью (с характерным приёмом *arpeggiato* в динамическом нюансе *pp*), а задержания на вводных тонах мелодии (IV#, I#) вполне в духе позднего романтизма. Постепенное развитие приводит в конечном итоге к яркой кульминации. Она воспринимается как типично видоровская, воссоздающая полноту и массивность органно-оркестрового звучания, подобно аналогичным фрагментам его Симфонии *op. 42-bis* (1882) и «*Sinfonia sacra*» *op. 81* (1908). Контрапунктическая техника, обильно представленная в *Фантазии*, является отражением мастерского полифонического органного письма Ш.-М. Видора.

На наш взгляд, эклектические сочетания томной основной темы (тт. 1–8) в духе Ф. Листа – Р. Вагнера и ориентальной, более броской темы в конце сочинения (тт. 147–154) вполне в стиле К. Сен-Санса. Другая параллель возникает относительно использования сольно-фортепианной техники в *Фантазии*, которая, согласно Э. Томсону, «искусна и блестяща, будучи во многом обязанным концертам Сен-Санса» [10: 43].

**Фортепианный концерт № 2 *c-moll*** (1905)<sup>1</sup> показателен с точки зрения эволюции музыкального языка Ш.-М. Видора (с постепенным усложнением звуковысотной структуры посредством хроматики); при этом он несколько «выпадает» из общего контекста существования жанра во Франции при сопоставлении со значительно более умеренными фортепианными концертами рубежа столетий – Б. Годара (№ 2, 1894), К. Сен-Санса (№ 5, 1896), Т. Дюбуа (№ 2, 1897), А. Жедальжа (1899), Ж. Массне (1902). После премьерного исполнения музыкальный критик Ж. Жемен уверенно причислил *Концерт № 2* Ш.-М. Видора к «лучшим произведениям современности» [5: 77]. Тем более парадоксально, что исполнительская судьба сочинения сложилась далеко не лучшим образом, ведь и в наши дни его очень редко можно услышать на концертной эстраде.

Высокий экспрессивный накал *Второго концерта* проявляется в обращении к зловеще-мрачным образам, обилии тёмных красок в звучании, усложнении тонально-гармонического языка, психологизации, более последовательном (в сравнении с *Первым*) использовании тем-

---

<sup>1</sup> Премьера Концерта № 2 *op. 77* Ш.-М. Видора состоялась 26 февраля 1905 года (солист – И. Филипп).

брового потенциала оркестра, а также в чисто количественном увеличении оркестровых высказываний. Это произведение явно тяготеет к доминантно-оркестровому типу концерта, в котором, как указывает И. Кузнецов, можно обнаружить «увеличение в партии солиста фигурационно-гармонического материала» [3: 142]. Однако более важным является то, что «дифференцированность оркестровой партии позволила значительно усложнить <...> приёмы противопоставления тематических элементов как между оркестровой и сольной партиями, так и внутри партии оркестра, создать драматургию тембрового развития, подчинённую драматургии образного становления» [там же]. Не в последнюю очередь этому способствует расширение состава оркестра за счет массивной группы медных духовых (4 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба), благодаря которой в эпизодах *tutti* достигается имитация органного звучания (в частности, в последних тактах финала).

Образный строй **первой части** (*Allegro con moto patetico*) находит претворение в эпико-патетическом повествовании, довольно сконцентрированном и лаконичном. Открывающая сочинение тема отличается эпическим складом; VII ступень натурального *c-moll* придаёт звучанию мужественную суровость:



Ш.-М. Видор. Фортепианный концерт № 2. I часть, мт. 1–4.

Мелодический ход *es – d – c – as* из 4-го такта появляется также в трагической поступи произведения военных лет «*Salvum fac populum tuum*» (1916) автора – в тяжеловесной теме, исполняемой трубами и тромбонами:



Ш.-М. Видор. «*Salvum fac populum tuum*» op. 84, мт. 77–80.

Первая часть *Концерта № 2* целиком выдержана в минорных тонах, лишь в её завершении наступает просветление в *C-dur*.

**Вторая часть** (*Andante*) открывается экспрессивным высказыванием оркестра в духе трагических фрагментов симфоний Г. Малера. Фортепиано уходит здесь на второй план, ограничиваясь сопроводительной функцией. Ломаные очертания мелодии в совокупности с матовым регистром струнных порождают весьма напряженный тон высказывания, в котором композитор повествует о чем-то наболевшем, сокровенном. Далее к фортепиано возвращается лидирующая роль, однако характер изложения становится более проникновенным, напоминающим эмоциональное переживание солистом суровых высказываний оркестра. Заключительный импровизационный эпизод (тт. 80–89, *Allegro moderato*) солирующего фортепиано служит связкой-переходом к следующей части.

**Финал** (*Tempo deciso*), представляющий собой драматургический центр цикла, сложен и многосоставен. Отметим в нём появление вкрадчивых «листо-мефистофельских» мотивов, которые встречаются и в других сочинениях Ш.-М. Видора. Некоторая угловатая карикатурность выражается в характерных тембровых красках (см. тт. 7–10), в частности в хрустальном высоком регистре фортепиано, а также форшлагах, прихотливом объединении дуольного и триольного ритмического рисунка в вертикали фактуры, обострённом звучании уменьшенной терции *a – ces* в мелодии. В тактах 148–149 торжественно и апофеозно звучит тема:



Она основана на мотивах побочной партии первой части (см. тт. 53–54), повторяющихся также в медленной части (в жалобном соло гобоя в тт. 39–40):



Ш.-М. Видор. Фортепианный концерт № 2. II часть, тт. 39–40.



На наш взгляд, подобные тематические переключки указывают как на высокий уровень композиционной работы автора, так и на активную симфонизацию, реализованную в полной мере во *Втором концерте*.

Мистически звучит проведение основной темы первой части в ц. 36 финала. Сочетание крайних регистров фактуры – тонического органного пункта виолончелей и контрабасов, «урчаний» фортепиано в низком регистре с мелодией скрипок в 3-й октаве порождает ощущение момента истины, некой тревожной напряженности, которая непременно требует разрешения<sup>1</sup>:



Ш.-М. Видор. Фортепианный концерт № 2.  
III часть, тт. 168–175.

И это разрешение вскоре наступает в оркестровом проведении темы главной партии первой части (в омажоренном варианте *C-dur* – ц. 39–40, тт. 208–233). В заключительных тактах финала *Концерта № 2* достигается наибольшая сила звучания (*fff*) с воссозданием органного звучания благодаря использованию массивной группы медных духовых.

**Перспективы дальнейшего исследования темы.** Не только концертная ветвь творчества Ш.-М. Видора, но и всё его композиторское наследие заслуживает внимания музыковедов, интересующихся французской музыкальной культурой. Если же говорить о предмете исследования данной статьи, то эта тема предоставляет возможность осуществления более детальных аналитических очерков, в том числе посредством включения в разбор Скрипичного (*op.* 26) и Виолончельного (*op.* 41) концертов автора. Изучение данных произведений позволит дополнить картину концертного жанра французского романтизма новыми деталями, увидеть в нём черты преемственности и жизненность сложившихся традиций.

<sup>1</sup> Приём использования крайних регистров фактуры в тихой динамике (скрипок и контрабасов) нашел активное продолжение в симфониях Д. Шостаковича при воссоздании им тревожных состояний.

**Выводы.** Фортепианно-оркестровые сочинения Ш.-М. Видора представляют собой яркие образцы концертно-симфонической музыки французского романтизма, а творчество автора, являющееся на сегодняшний день *terra incognita*, в целом содержит немало сокрытых шедевров. Успех Ш.-М. Видора в жанре фортепианно-оркестровой композиции был предопределён двумя факторами – мастерством органной игры и композиторским опытом объединения органа с симфоническим оркестром в одной партитуре. Постигание авторского стиля Ш.-М. Видора может стать интересным полем деятельности для музыковедов, однако на примере рассмотренных произведений уже можно обозначить некоторые контуры данного направления. На формирование авторского музыкального стиля Ш.-М. Видора оказало определённое влияние творчество различных композиторов. От И. С. Баха он воспринял полифоническое мастерство, от К. Сен-Санса – стремление к тщательно выстроенной архитектонике и тяготение к инструментальному направлению; от Ф. Листа, Р. Вагнера, С. Франка унаследовал ладогармонический язык, романтическую образность, тонкость психологизации, красочность оркестровки. В целом, Ш.-М. Видор являет собой пример самобытного таланта, продолжившего линию развития позднего романтизма во Франции в конце XIX – первой трети XX столетия совместно с другими авторами – Л. Вьерном, В. д’Энди, А. Маньяром, Ф. Шмиттом. А его фортепианно-оркестровые композиции вполне заслуживают того, чтобы стать в один ряд с признанными шедеврами, закрепившимися в концертном репертуаре пианистов и симфонических оркестров различных стран мира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кремлёв Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. А. Кремлёв. М. : Советский композитор, 1970. 328 с.
2. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки : Очерки : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Кривицкая Евгения Давидовна. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2004. 44 с.
3. Кузнецов И. К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981. С. 127–157.
4. Bundy M. R. Visions of Eternity : The Choral Works and Operas of

- Widor, Vierne and Tournemire / M. R. Bundy. Troubador Publishing, 2017. 600 p.
5. Jemain J. Revue des grands concerts. Concert Colonne / J. Jemain // *Le Ménestrel*. Paris, 1905. №10. P. 77.
  6. Morel A. Fêtes religieuses et musicales / A. Morel // *Le Ménestrel*. Paris, 1876. №52. P. 406–407.
  7. Philipp I. Charles-Marie Widor : a portrait / I. Philipp // *The Musical Quarterly*. New York : G. Schirmer, 1944. Vol. 30, №2. P. 125–132.
  8. Simeone N. The Romantic Piano Concerto. Widor / N. Simeone [Electronic resource] / Mode of access : <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67817-B.pdf>. Title from the screen.
  9. Thomson A. Forgotten Frenchmen : Widor and d'Indy / A. Thomson // *The Musical Times*. Musical Times Publications, 1994. Vol. 135, №1812. P. 80–82.
  10. Thomson A. Widor : the life and times of Charles-Marie Widor, 1844–1937 / A. Thomson. Oxford University Press, 1987. 116 p.
  11. Widor Ch. La Musique / Ch. Widor // *Un demi-siècle de civilisation française*. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1916. P. 449–469.

## REFERENCES

1. Kremlov Y. A. Kamil' Sen-Sans / Y. A. Kremlov. M. : Sovetskiy kompozitor, 1970. 328 s.
2. Krivitskaya E. D. Istoriya frantsuzskoy organnoy muzyki : Ocherki : avtoref. dis. ... d-ra iskusstvoved. : spets. 17.00.02 Muzykal'noye iskusstvo / Krivitskaya Evgeniya Davidovna. Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. M., 2004. 44 s.
3. Kuznetsov I. K. Teoriya kontsertnosti i yeye stanovleniye v russkom i sovetском muzykoznanii / I. K. Kuznetsov // *Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznaniya*. M., 1981. S. 127–157.
4. Bundy M. R. Visions of Eternity : The Choral Works and Operas of Widor, Vierne and Tournemire / M. R. Bundy. Troubador Publishing, 2017. 600 p.
5. Jemain J. Revue des grands concerts. Concert Colonne / J. Jemain // *Le Ménestrel*. Paris, 1905. №10. P. 77.
6. Morel A. Fêtes religieuses et musicales / A. Morel // *Le Ménestrel*. Paris, 1876. №52. P. 406–407.

7. Philipp I. Charles-Marie Widor : a portrait / I. Philipp // The Musical Quarterly. New York : G. Schirmer, 1944. Vol. 30, №2. P. 125–132.
8. Simeone N. The Romantic Piano Concerto. Widor / N. Simeone [Electronic resource] / Mode of access : <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67817-B.pdf>. Title from the screen.
9. Thomson A. Forgotten Frenchmen : Widor and d'Indy / A. Thomson // The Musical Times. Musical Times Publications, 1994. Vol. 135, №1812. P. 80–82.
10. Thomson A. Widor : the life and times of Charles-Marie Widor, 1844–1937 / A. Thomson. Oxford University Press, 1987. 116 p.
11. Widor Ch. La Musique / Ch. Widor // Un demi-siècle de civilisation française. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1916. P. 449–469.

*Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.*

УДК: 781.68:784.4(477):78.071.1(430)

ORCID ID: 0000–0002–2471–8186

**Анастасія Давітадзе**

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

**УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ «ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ»  
В ОБРОБЦІ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ТРІО  
З ГОЛОСОМ Л. ВАН БЕТХОВЕНА:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ**

Давітадзе А. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози. Наведена інформація щодо походження пісенного зразка та його подальшої долі у світовому просторі. Досліджуються дві обробки української пісні «Їхав козак за Дунай», створені чеським фольклористом та музичним діячем І. Прачем (ім'я при народженні Йоганн Готфрід) та німецьким майстром Л. ван Бетховеном. Перша з них – це обробка-гармонізація пісенної мелодії, яка майже ніяк не змінює характер та зміст пісні (по суті таку роботу можна назвати технічною). Друга обробка – це зразок всеосяжного бетховенського методу опрацювання фольклорних джерел на всіх рівнях музичного змісту від інтонації через композицію до драматургії. Виявлена на рівні тексту пісні діалогічність втілюється у мотивах та тематич-

них елементах, що були проаналізовані та систематизовані в аналітичному розділі статті. Висновки доводять, що потрапивши до Л. ван Бетховена українська пісня отримала жанрову та стильову трансформацію від козацької пісні-маршу до ліричної пісні-жалоби у вигляді вокально-інструментальної мініатюри – а отже наповнилася новим жанрово-драматургічним змістом. Окреслені подальші перспективи наукового дослідження.

**Ключові слова:** проблема «фольклор і композитор», Л. ван Бетховен та українська пісня, методи обробки, мотиви та тематичні елементи, жанрово-стильові метаморфози.

**Давитадзе А. Украинская песня «Ехал козак за Дунай» в обработке для фортепианного трио с голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стилевые метаморфозы.** Приведена інформація про походження пісенного образу та його подальшої судьбы в мировом пространстве. Исследуются две обработки украинской песни «Ехал козак за Дунай», созданные чешским фольклористом и музыкальным деятелем И. Прачем (имя при рождении Иоганн Готфрид) и немецким мастером Л. ван Бетховеном. Первая из них – это обработка-гармонизация песенной мелодии, в результате которой почти никак не меняется характер и содержание песни (по сути такую работу можно назвать технической). Вторая обработка – это образец всеобъемлющего бетховенского метода обработки фольклорных источников на всех уровнях музыкального содержания – от интонации через композицию к драматургии. Объявленная на уровне текста песни диалогичность воплощается в мотивах и тематических элементах, которые были проанализированы и систематизированы в аналитическом разделе статьи. Выводы доказывают, что, попав к Л. ван Бетховену, украинская песня получила жанровую и стильовую трансформацию от казацкой песни-марша к лирической песне-жалобе в виде вокально-инструментальной миниатюры, а значит наполнилась новым жанрово-драматургическим содержанием. Очерчены дальнейшие перспективы научного исследования.

**Ключевые слова:** проблема «фольклор и композитор», Л. ван Бетховен и украинская песня, методы обработки, мотивы и тематические элементы, жанрово-стилевые метаморфозы.

**Davitadze A.G. Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj» arranged by L. van Beethoven for piano trio and voice: genre and stylistic metamorphoses.**

The scientific field of the problem «folklore and composer» has a lot of aspects of its subject manifestation. One of them is the creative heritage of L. van Beethoven in the context of the composer's addressing the folk song sources and analysis of the author's arrangement. Although the selected theme is not a scientific discovery, it contains significant prospects. These include: the expansion of a well-known typology of the folklore embodiment in the author's work, the search and discovery of the Beethoven's method of folklore arrangement, which in its turn complements the context of the already existing "psychogram of the artist" (see Varnava's thesis, for more details). In addition, the chosen theme will help to expand the idea of musical and cultural life development in the early 19th century.

**Objectives.** The paper will consider and analyze, firstly, the history of writing and the subsequent fate of the author's Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj» in European culture at the end of the eighteenth and early nineteenth centuries; secondly, harmonization of I. Prach from the «Collection of Folk Russian Songs with their voices set to music by Ivan Prach» as the one that could be known to the German master; thirdly, L. van Beethoven's vocal-instrumental arrangement of this song in the collection «The Songs of Different Peoples» – No. 19 «Air Cosaque».

**Methods.** The methods applied in this work are hermeneutic, structural, historiographical and genre-stylistic. The historiographical method in the article represents the problem of «composer and folklore». Hermeneutic method is universal, and its task is to interpret texts and understand their meanings. The use of the structural method is necessary for simultaneous presentation of the whole, its parts and their interaction with each other. The systematic use of the above-mentioned methods will help to enrich the analytical part and reveal genre-stylistic metamorphoses in the Ukrainian song arrangement.

**Results.** The results of the analytical part are as follows. As the article says, the Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj» was taken by L. Van Beethoven from the Russian collection «Folk Russian Songs with their voices set to music by Ivan Prach». So, we think it is necessary to make its thorough analysis. I. Prach's arrangement (harmonizer and arranger of this collection) is a four-voice harmonization of the Ukrainian melody. In general, the harmonic sequence in the arrangement consists of quarto-quintal basses in the left hand and chords of main degrees in the right hand. Harmonious peculiarities of the song are directly interconnected with the rhythmic component of the work, both musical and verbal. The well-known content of the song (the Cossack sets off on the horse beyond the Danube leaving his girlfriend) contains the rhythm of the pace (in this case, this is the horse's pace), which leads to the appearance of a uniformly accented rhythm in the song – the entire melody of the song moves in eighths. In addition, piano accompaniment in the right hand part echoes the main melody, and all its structure in the form of two-voice texture moves in eighths, too.

L. van Beethoven goes in the opposite direction. The process of musical arrangement occurs at all levels of musical content – from the intonation through composition to the dramaturgy. The German composer's arrangement features phrasing slurs in violin, piano, rarely cello parts; dynamic markings, including piano, pianissimo, crescendo, diminuendo. Besides, in the cello part we find the composer's remarks on the methods of sound production, such as alternating between pizzicato and arco (as a return to the main method). Then the German master creates a great instrumental part for the song – introduction and conclusion. The introduction of a non-square, monolithic structure has an unfinished character and ends with a dominant harmony before the basic a-moll tonality. The fourth stanza is complemented with a three-bar expansion (instrumental break) on the introduction material, but it is a bit modified – it is a pattern in the form of three subsequent segments of the descending motion (melodic and harmonic complex). This addition is made in the form of instrumental breaks after imperfect cadence, and after that come 12 bars of trio-conclusion. In general, the form of the song is a long period of two sentences of the verse-chorus structure  $a - C - a$  (a tonal plan).

The instrumental part of the song makes up 29 bars, and the vocal one – 16 bars, so the proportions are actually closer to the definition of 2:1, which indicates a significant role of the trio-accompaniment (46 bars overall).

The thorough analysis of the instrumental part of the whole song reveals the following: the arrangement has five motifs and thematic elements, three of which belong to L. van Beethoven: «E – F – E» lamenting motif, quarto-quintal response to it – «E – A – B» or «E – B – C», and the last one, which gets its development at the end of the final part of the trio accompaniment in somewhat varied form (melodic variation): «G-sharp – A – G» and the response «G-sharp – A – D». The other two – melodic pattern «E – G-sharp – E – G-sharp» (pedaling of the dominant function) and descending tetrachord between the third and seventh ascending degrees («C – A – G-sharp») – belong to the author of the Ukrainian song Semen Klymovsky. These motives are combined into dialogical formulas. This can be explained by the content of the song lyrics, where there are several characters, who the Cossack addresses in a virtual dialogue – this is his girl, and also his true companion – the horse. A deeper dialogue can be seen in the combination of classical and folk arts. Adding professional academic means of musical expression to the song the composer enriches his piece with classical stylistic attributes. When he elaborates genre features of lament in the song, he turns the Ukrainian song into a kind of arioso in German language.

**Conclusions.** L. van Beethoven's arrangement was primarily intended for home-made music, but at the same time, it is imbued with features of classical style, and its elegy, intense sensory lyricism refer the researcher to the Romantic period, which turned out to be close to the consciousness of the Beethoven's genius. However, the nature of the findings remains open, because the theme «Beethoven and folklore» is the subject of further research. In addition, special attention should be paid to other arrangements of the song «Ikhav Kozak za Dunaj», created both by L. van Beethoven and his contemporaries.

**Key words:** «folklore and composer» problem, L. Van Beethoven and Ukrainian songs, methods of arrangement, motives and thematic elements, genre and stylistic metamorphoses.

**Постановка проблеми.** У науковому полі проблема «фольклор і композитор» має дуже багато аспектів прояву свого предмету. Одним серед таких, який ще не пізнано та не досліджено цілком, – є творча спадщина Л. ван Бетховена в аспекті звернення композитора до фольклорних пісенних джерел та їх авторська обробка. Обрана тема, хоча й не є науковим відкриттям, але містить в собі ще значущі перспективи. До таких можна віднести: розширення вже відомої типології втілення фольклору в авторській творчості, пошук та відкриття бетховенського методу опрацювання фольклору, що в свою чергу дещо доповнить контекст вже існуючої «психограми митця» (докладніше див. [2]). В статті

буде розглянуто та проаналізовано, по-перше, історію написання та подальшу долю в європейській культурі кінця XVIII – початку XIX століть авторської української пісні «Їхав козак за Дунай»; по-друге, гармонізацію І. Прача зі збірника «Собрания народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач», як така, що могла бути відома німецькому майстрові; та по-третє, створену Л. ван Бетховеном вокально-інструментальну обробку цієї пісні у збірці «Пісні різних народів» – № 19 «*Air Cosaque*».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Окрім вже традиційних праць, присвячених темі «композитор і фольклор» Г. Головінського та І. Земцовського [3; 4], знаходимо й більш нові матеріали Г. Кочарової та О. Протопопової [7; 10]. Обрана проблематика – «Бетховен і українська пісня» є ключовою у двох статтях Лариси Кириліної: перша з них – «*Schöne Minka*»: судба української пісні в творчестве Бетховена», друга – «*Schöne Minka*» и ее сестры» [5; 6]. Л. Кириліна уточнює всі припущення щодо можливостей потрапляння тексту пісні до Бетховена, з якої пісенної збірки вона могла бути взята, та які чинники сприяли інтересу Бетховена до цієї пісні. Подальша доля пісні «Їхав козак за Дунай», яка стосується вже її перебування за кордоном, детально описується в дослідженні Григорія Нудьги [8].

Інше дослідження стосовно обраної теми – Якова Сорокера «Українська пісенність у музиці класиків» [11], яке в 1995 році було опубліковане англійською мовою, – базується на розгляді музичних артефактів як результату звернення західноєвропейських композиторів-класиків, польських та російських композиторів до українського мелосу. Цікаво, що в переліку «Індексу пісенних творів», який знаходиться наприкінці дослідження Я. Сорокера, найчисленніша група пісень – українські. Одну восьму з переліку складають одна польська пісня та тринадцять російських пісень, тоді як українських в цілому – двісті тридцять шість. Окрім цього, в «Індексі» знаходяться імена тих композиторів та посилання на їх твори, в яких з'являється пісня «Їхав козак за Дунай» (детальніше див. [11: 164]).

**Мета статті** – визначити особливості обробки української пісні «Їхав козак за Дунай» Л. ван Бетховеном.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Українська пісня «Їхав козак за Дунай» є авторською та була створена за різними припу-



щеннями у першій чи другій половині XVIII століття харківським козаком Семеном Климовським, який є автором як музичного, так і словесного текстів<sup>1</sup>. А далі пісня стала набувати все більшої світової популярності: «... вперше текст і ноти пісні опублікував гітарист І. Генглез у 1796 році, коли пісня вже набула популярності на Україні і в Росії», – знаходимо у Г. Нудьги [8: 189]. Після цього, зазначає дослідник, текст пісні перекладався німецькою (1808), чеською (1814), англійською (1816), польською (1817), італійською (1825), французькою (1830), болгарською, угорською та багатьма іншими мовами. На початку XX століття українська пісня поширилась у чотирьох континентах світу, а її мелодія, як і текст, стають об'єктами для виконання та індивідуальної інтерпретації з боку музикантів та композиторів [6; 8]. Вищезазначене свідчить про безмежний музичний та поетичний потенціал пісні «Їхав козак за Дунай». С. Климовський задумав створити пісню, в якій був би відчутний біль та переживання українців (наслідки полтавської битви 1709 року та посилення тиску Петра Першого були йому відомі). Саме тому він закладає в неї символіку українства, як прапор, візитівка історичного минулого. Сучасні музикознавці та фахівці української історії звертають увагу на присутні у пісні символи України: «Все, що є у її змісті – це символи України: постать козака, розмова козака з конем, вірним другом у дорозі та бою, діалог з дівчиною, від'їзд на чужину, розлука, хвилювання та тяжкі передчуття. Саме ці ключові моменти пов'язані зі сприйняттям України у світі» [9].

У 1806 році вийшло друге видання «Зібрання народних російських пісень з їх голосами ...» («Собрания народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач»), де у розділі «Українські пісні» та підрозділі «Пісні додані в другому виданні» вже з'являється пісня «Їхав козак за Дунай» (№ 147). Вочевидь, що цей збірник, його музичний зміст були відомі багатьом європейським композиторам, які створювали свої обробки на тему української пісні: Йоганн Непомук Гуммель (1778–1837) Тріо *A-dur op. 78* для фортепіано, флейти і віолонче-

---

<sup>1</sup> Окрім цього, С. Климовський створив такі трактати, як «Про правду начальників» та «Про смирення найвищих», зміст яких був критично направлений на владу Петра Першого. За однією із версій, невдовзі, харківський козак змушений був покинути межі Харкова, ризикуючи своєю подальшою долею.

лі (1818 рік). Карл Марія фон Вебер (1786–1826) створив Варіації для фортепіано *op. 40* (1815 рік). Варіації мають заголовок *Variations sur une air Russe "Schöne Minka"*. Францішек Лессель (1780–1838), який навчався у Й. Гайдна, є автором Варіацій для фортепіано № 1 *op. 15* на тему «Їхав козак за Дунай», що декілька раз були перевиданні. Генрик Венявський (1835–1880) написав Варіації для скрипки і фортепіано на тему української пісні; спільно з братом Юзефом (піаністом) створив п'єсу для того ж складу виконавців «Козак і Думка».

Цією ж збіркою користувався і Л. ван Бетховен. Припускаємо, що, створюючи свою обробку, він добре знав вже існуючий варіант. Тож, вважаємо за необхідне надати аналіз музичних особливостей пісні у збірці Львова-Прача.

У російському збірнику пісня «Ехав козак за Дунай»<sup>1</sup> (*Andante*) представлена поряд із іншими українськими піснями другого видання, що мають різні жанрові нахили та образний зміст. Це повільні або рухливі зразки, дво-, три-, чи чотиридольні, різного об'єму. Обробка І. Прача не містить вступу та завершення як окремих розділів форми, також відсутні означення динаміки та будь-які інші виконавські вказівки – фразувальні ліги, акценти, тощо. Натомість, в обробці Л. ван Бетховена вже з'являються фразувальні ліги в партіях скрипки, фортепіано, рідше віолончелі. Відсутні динамічні вказівки у Прача, в свою чергу, є в обробці Л. ван Бетховена; серед них: *piano*, *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*. Окрім цього, в партії віолончелі знаходимо уточнення композитора щодо способів звуковидобування, серед яких чергування *pizzicato* та *arco* (як повернення до основного способу).

Звернемося до гармонічної складової обробки І. Прача, яка відрізняється своєю простотою та підпорядкованістю мелодичної вертикалі. Фортепіанний супровід у вигляді гомофонно-гармонічної фактури – це акорди та подвоєні баси партії лівої руки, мелодичні втори теми пісні у партії правої руки – містить наступну послідовність чотириголосної (іноді п'ятиголосної) гармонічної вертикалі: тоніка *a-moll* (два такти), домінантовий тризвук (такт), домінантовий септакорд, домінантовий секундакорд (такт), тонічний секстакорд і тонічний тризвук (два так-

---

<sup>1</sup> У збірнику всі тексти українських пісень представлені в російській транслітерації.

ти), домінантовий тризвук, потім септакорд із розв'язанням у тонічний тризвук (два такти):

$$t - D^3_5 - D_7 - D_2 - t_6 - t^3_5 - D^3_5 - D_7 - t^3_5$$

Далі, без перехідних акордів (знову ж таки слідуючи мелодичній горизонталі) починається *C-dur*, що свідчить про наявність в самій пісні ладової перемінності. Гармонічні функції в паралельній тональності майже не змінюються: тонічний тризвук (два такти), далі домінантовий тризвук та слідом за ним домінантовий квінтсекстакорд вже до основної тональності *a-moll* (два такти), і знову тонічний тризвук (два такти), домінантовий тризвук (такт) і тоніка:

$$T^3_5 - D^3_5 - D^5_6 - t^3_5 - D^3_5 - t$$

Отже, гармонічна послідовність складається з кварто-квінтових басів в лівій руці та акордів основних ступенів ладу в правій руці. Це свідчить про те, що І. Прач, обробляючи пісню, а точніше, додаючи до неї гармонію, залишає її «без ускладнень», тим самим, посилюючи її початок «з народу». І хоча пісня «Їхав козак за Дунай» має авторське походження, але її автор був непрофесійним композитором, а швидше за все, просто достатньо обізнаний у музиці, для того, щоб створити музичний твір. Навмисність простоти гармонії була дуже доречною, як зазначає автор вступної статті до збірки В. М. Беляєв<sup>1</sup>. А отже така гармонія дуже подобалася укладачу М. Львову, який казав: «... чтобы не повредя народной мелодии сопровождает оную правильным басом, который сам был бы в характере народном» [1: 11].

Гармонічні особливості пісні безпосередньо взаємопов'язані із ритмічною складовою твору, як музичною, так і вербальною. Відомий

---

<sup>1</sup> За для того, щоб дізнатися більше про історію «Збірки народних російських пісень з їх голосами», слід звернутися до вступної статті відомого російського музикознавця та фольклориста В. М. Беляєва, який надає історичні, теоретичні факти стосовно збірки, особливості походження пісенних зразків та процесу їх гармонізації, деякі відомості про авторів збірки, про технічні функції кожного з них (М. О. Львов – упорядник і видавець, І. Прач – гармонізатор і аранжувальник). Окрім цього, автор наводить невеличкий порівняльний аналіз збірок Львова-Прача та серії збірок В. Ф. Трутовського, підкреслюючи той факт, що при створенні збірок Львова-Прача не було ніяких фольклорних експедицій, а половина пісень була взята із перших видань збірок В. Ф. Трутовського, а інша половина з популярної тоді професійної музики, яка, в свою чергу, теж використовувала народні мелодії.

зміст пісні (козак від'їжджає на коні за Дунай, покидаючи свою дівчину) містить в собі ритм кроку (у даному разі це крок коня), що призводить до появи в пісні рівномірно-акцентованої ритміки – вся мелодія пісні рухається восьмими. Окрім цього, фортепіанний супровід у партії правої руки вторить основній мелодії, а весь його склад у вигляді двоголосся теж рухається восьмими.

Переходячи до розгляду бетховенської обробки, виникає логічне питання: чи дотримувався Л. ван Бетховен тієї ж «системи координат», що й І. Прач? З простої гармонізації, яку зробив останній, Л. ван Бетховен створює пісенну обробку, яка є вокально-інструментальною мініатюрою. Він стає не тільки гармонізатором зразка, але й змінює та поглиблює деякі стиліові та жанрові риси пісні «Їхав козак за Дунай».

Окрім вказівок стосовно динаміки та звуковидобування, про які вже йшлося, німецький майстер створює до пісні велику інструментальну частину – вступ та заключення. Вступ не квадратної структури, монолітної будови, незавершеного характеру, закінчується на домінантовій гармонії до основної тональності *a-moll*. До четвертого куплету додається тритактове розширення (інструментальний програш) на матеріалі вступу, але дещо змінене – це зворот у вигляді трьох секвенційних ланок низхідного руху (мелодико-гармонічний комплекс). Це доповнення у вигляді інструментального програшу після недосконалого кадансу, а після цього 12 тактів тріо-заклучення. В цілому форма пісні – великий період з двох речень заспівно-приспівної структури *a – C – a* (тональний план).

Доля інструментальної частини пісні у цілому складає 29 тактів, а вокальної – 16, тож пропорції, фактично, наближаються до визначення 2:1, що свідчить про значну роль тріо-супроводу (46 тактів в цілому). З цього приводу, вважаємо за необхідне навести наскрізний аналіз інструментальної партії всієї пісні.

В обробці Л. ван Бетховена знаходимо п'ять мотивів та тематичних елементів, які підлягають систематизації:

1. перший секундовий ламентозний мотив «мі – фа – мі»;
2. мелодичний зворот «мі – соль-дієз – мі – соль-дієз» (педальовання домінантової функції);
3. низхідний тетрахорд від третього до сьомого підвищеного ступенів («до – сі – ля – соль-дієз»);

4. підголоскова поліфонія, яка складається з вже відомого мотиву «мі – фа – мі» та кварто-квінтової відповіді «мі – ля – сі» або «мі – сі – до»;

5. останній названий мотив отримує свій розвиток наприкінці заключної частини тріо-супроводу у дещо варійованому вигляді (мелодичне варіювання): «соль дієз – ля – соль» і відповідь «соль-дієз – ля – до».

Тож, маємо три авторські мотиви Л. ван Бетховена (перший, четвертий та п'ятий) і два авторські тематичні елементи С. Климовського, які, в свою чергу, свідчать про наявність використання українським козаком мелодичних зворотів характерних для мелодики української пісні в цілому. Незважаючи на те, що в тріо є провідні голоси та ті, що доповнюють (наповнюють) гармонію (партія віолончелі), інструментальне тріо за своїм звучанням є збалансованим, однорідним, а кожен з голосів взаємодіє з іншими наступним чином.

Рельєфними голосами є фортепіано та скрипка (гармонічна та мелодична функції). У вступі інтонація «мі – фа – мі» почергово відводиться обом інструментам протягом вісьмох тактів, а далі скрипка та фортепіано три такти посилюють домінуючу функцію («мі – соль-дієз – мі») з розв'язанням вже у дванадцятому такті, де починається вокальна партія. Партія віолончелі тут рухається чвертями по першим ступеням тоніко-домінантової гармонії «ля – мі».

Основна частина починається одразу з вступу вокального голосу. Тут з'являється авторський тетракорд «до – сі – ля – соль-дієз», який дублюється партіями скрипки та фортепіано. До вже відомих функцій фортепіано та скрипки додається інша – посилення вокальної мелодії.

Партія віолончелі в вокальній частині пісні стає більш рухливою, але в ній відсутня різноманітність, основа її мелодії – це ламентозна інтонація «мі – фа – мі», яка водночас проводиться в партії фортепіано, та гармонічна функція автентичного басу (знову «мі – ля»).

В основній частині пісні на окрему увагу заслуговує партія фортепіано. Ламентозний мотив зі вступу тут набуває свого розвитку. Л. ван Бетховен створює до нього відповідь (якщо розглядати перший як питання), яка будується на кварто-квінтових інтервалах та звучить у верхньому регістрі (друга октава). Задля цього був застосований прийом перехрещення лівою рукою правої, що в свою чергу, додає виконав-

ської складності та підкреслює концертну стилістику (у двох реченнях *a-moll* та *C-dur*).

Після вже відомого секвенційного ходу з трьох ланок (через подвійну доміанту до основної доміанти тональності *a-moll*) йде дванадцятитактове тріо-заклучення, яке ніби сумує усі тематичні елементи. Тут є і ламентозна інтонація, яка повторюється чотири рази, а на п'ятій вже змінюється («мі – фа-дієз – соль-дієз – ля»), що можна розглядати як розв'язання емоційного напруження, як вихід у духовно-філософську сферу. Секстова інтонація (запозичена Л. ван Бетховеном з мелодії пісні) теж тут присутня, та доручається скрипці, її можна умовно закріпити за жіночим образом дівчини, яка прощається з від'їжджаючим козаком. Окрім цього, за чотири такти до закінчення в партії фортепіано з'являється варійована ламентозна інтонація «соль-дієз – ля – соль-дієз» і відповідь «соль-дієз – ля – до». Поступово фактура прозорішає та згасає.

**Висновки.** Що відкриває та пояснює нам зроблений аналіз бетховенської обробки української пісні?

Потрапивши до Л. ван Бетховена, українська пісня отримала жанрову та стильову трансформацію від козацької пісні-маршу до ліричної пісні-жалоби у вигляді вокально-інструментальної мініатюри – а отже наповнилася новим жанрово-драматургічним змістом. Але композитор відчув аутентичну маршовість пісні, що підтверджують остинатні фігури супроводу – безперервний рух восьмими у вокальній, фортепіанній партіях, що викликає у слухача відчуття руху, кроку та й з ними безкінечної дороги, по якій йде козак з конем.

Уся тканина твору просякнута діалогами голосів. Створюючи авторській мотив «мі – фа – мі», та додаючи до цього мотиву кварто-квінтові відповіді «мі – ля – сі» або «мі – сі – до», Л. ван Бетховен насичує фактуру елементами підголоскової поліфонії, що є натяком на діалогічність та питально-відповідну структуру. Серед інших діалогізмів знаходимо ту ж ламентозну інтонацію «мі – фа – мі» та відповідь низхідного тетраорду «до – сі – ля – соль-дієз» в вокальному голосі. Першопричина посилення композитором діалогічності фактури – це відчуття та запозичення з тексту пісні, який вже на той час був перекладений німецькою мовою. Позначимо, що в тексті пісні існують кілька ге-

роїв, до яких звертається у віртуальному діалозі козак – це його дівчина, а також вірний супутник – кінь. Але більш глибинна діалогічність проглядається у поєднанні класичного та народного мистецтв. Додаючи до пісні професійні академічні засоби музичної виразності, композитор насичує твір класичною стильовою атрибутикою, а, поглиблюючи закладені в пісні жанрові риси ламенто, створює з української пісні своєрідне аріозо німецькою мовою. І хоча, обробка Л. ван Бетховена, в першу чергу, призначалася для домашнього музикування, але, в той же час, вона просякнута рисами класичного стилю, а її елегантність, посилені чуттєвий ліризм відсилають дослідника до вже розпочатого періоду романтизму, який виявився близьким свідомості бетховенського генія.

**Перспективи подальшого дослідження** полягають у продовженні детального розгляду теми «Бетховен і фольклор». На окрему увагу заслуговують інші композиторські обробки пісні «Їхав козак за Дунай», створені як Л. ван Бетховеном, так і його сучасниками.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Беляев В. М. Собрание народных русских песен с их голосами Львова-Прача // Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Ред. и вст. ст. В. М. Беляева. М. : Гос. муз. изд-во, 1955. 187 с.
2. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 224 с.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки [Текст] / Г. Головинский. М. : Музыка, 1981. 279 с. : нот. ил.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор : Теоретические этюды о русском современном искусстве. М. : Сов. композитор, 1978. 174 с.
5. Кириллина Л. «“Schöne Minka”»: судьба украинской песни в творчестве Бетховена // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Бетховен terra incognita : зб. науч. ст. /

- Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 5–23.
6. Кириллина Л. «Schöne Minka» и ее сестры» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [<http://beethoven.ru/node/495>]
  7. Кочарова Г. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы [Електронний ресурс]. Режим доступу : [[https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare\\_articol/61188/bibtex](https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/61188/bibtex)]
  8. Нудьга Г. А. Українська пісня в світі (дослідження). Київ, 1989. 536 с.
  9. Пісня Всесвіту – «Їхав козак за Дунай» [Видеозапись] / [Електронний ресурс]. – Телепередача ua:перший. Режим доступу : [<http://www.1tv.com.ua/video/3129>]
  10. Протопопова О. «Поставангардний діалог “композитор – фольклор”: до постановки проблеми» [Електронний ресурс]. Режим доступу : [<http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>]
  11. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 183 с.

## REFERENCES

1. Belyaev V. M. *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami Lvova-Pracha* [A collection of folk Russian songs with their voices by Lvov-Prach] // *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami na muzyku polozhil Ivan Prach / Red. i vst. st. V. M. Belyaeva. M. : Gos. muz. izd-vo, 1955. 187 s.*
2. Varnava R. A. *Psykhologichnyi portret kompozytora yak dzhereło piznannia «obrazu avtora» (na prykladi Borysa Lyatoshynskoho ta Vasylia Barvinskoho)* [The psychological portrait of the composer as a source of knowledge of “the image of the author” (on the example of Boris Lyatoshynsky and Vasyl Barvinsky)]: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03; Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv, 2017. 224 s.
3. Golovinskiy G. *Kompozitor i fol'klor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki* [Composer and fol'klöre. From the experience of the XIX–XX centuries masters. Essays] / G. Golovinskiy. M. : Muzyka, 1981. 279 s.



4. Zemtsovskiy I. Fol'klor i kompozitor : Teoreticheskie etyudy o russkom sovremennom iskusstve [Folklore and Composer: Theoretical Studies of Russian Modern Art]. M. : Sov. kompozitor, 1978. 174 s.
5. Kirillina L. “Schöne Minka”: sudba ukrainskoy pesni v tvorchestve Bethovena [“Schöne Minka”: the fate of the Ukrainian song in the works of Beethoven] // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : Bethoven terra incognita : Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2015. Vyp. 45. S. 5–23.
6. Kirillina L. “Schöne Minka” i ee sestry [“Schöne Minka” and her sisters] [Elektronniy resurs]. Rezhim dostupu : [<http://beethoven.ru/node/495>]
7. Kocharova G. Problema kompozitor i fol'klor: stilekonstruktivnye faktory [The problem of composer and fol'klore: stylistic factors] [Elektronniy resurs]. Rezhim dostupu : [[https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare\\_articol/61188/bibtex](https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/61188/bibtex)]
8. Nudha H. A. Ukrainska pisnia v sviti (doslidzhennia) [Ukrainian song in the world (research)]. Kyiv, 1989. 536 s.
9. Pisnia Vsesvitu – «Ikhav kozak za Dunai» [Song of the Universe – “The Cossack Rode beyond the Danube” Video recording] / [Elektronnyi resurs]. Teleperedacha ua:pershyi. Rezhym dostupu : [<http://www.itv.com.ua/video/3129>]
10. Protopopova O. «Postavanhardnyi dialoh “kompozytor – fol'klor”: do postanovky problemy» [The post avanguard dialogue “composer - fol'klore”: to the problem statement] [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu : [<http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>]
11. Soroker Ya. Ukrainiis'ka pisennist' u muzytsi klasykiv [Ukrainian singing in classical music] / Ya. Soroker. Vinnytsia : Nova knyha, 2012. 183 s.

*Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.*

**Анна Калініна**

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

## **СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПЕРЕКЛАДЕНИХ ВІРШІВ Г. ГЕЙНЕ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Д. КЛЕБАНОВА**

**Калініна А. С. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова.** Розглядаються особливості втілення віршів Г. Гейне у вокальному циклі одного з фундаторів харківської композиторської школи – Д. Клебанова. Індивідуальне бачення гейневської лірики композитором проглядається на тлі вокальних творів інших композиторів ХХ століття – М. Метнера та Е. Денисова, – створених на ті ж самі поетичні тексти. У перехресних романсах застосовуються схожі музично-мовні засоби, серед яких метричний принцип вокалізації поетичного тексту, гомофонно-гармонічний склад, гармонія класико-романтичного типу. Разом з тим, кожен з композиторів своєрідно передає образно-смысловий ряд віршів. Якщо романс «Мне ручку на грудь положи, мой друг» М. Метнер вибудовує за крещендуючим принципом, а Е. Денисов у «Бродил я под тенью деревьев» втілює дві полярні семантичні лінії – «тему мандрів» та «тему туги», то Д. Клебанов у відповідних романсах поглиблюється у сферу особистісних переживань ліричного героя, затьмарюючи загальний колорит романсів. Чималий вплив на це спричиняє вибір різних авторських перекладів, що мають певні відхилення від німецького першоджерела, які обумовлюють емоційні акценти образного змісту віршів.

**Ключові слова:** художній переклад, романс, вокальний цикл на вірші Г. Гейне Д. Клебанова, «Книга пісень» Г. Гейне, «Три вірші Г. Гейне» М. Метнера, «Страждання юності» Е. Денисова.

**Калинина А. С. Свообразие воплощения переведенных стихов Г. Гейне в вокальном цикле Д. Клебанова.** Рассматриваются особенности воплощения стихов Г. Гейне в вокальном цикле одного из основателей харьковской композиторской школы – Д. Клебанова. Индивидуальное видение гейневской лирики композитором просматривается на фоне вокальных произведений других композиторов – Н. Метнера и Э. Денисова, – созданных на те же самые поэтические тексты. В перекрестных романсах привлекаются сходные музыкально-языковые средства, среди которых метрический принцип вокализации поэтического текста, гомофонно-гармонический склад, гармония классико-романтического типа. Вме-

сте с тем, каждый из композиторов своеобразно передает образно-смысловый ряд стихов. Если романс «Мне ручку на грудь положи, мой друг» Н. Метнер выстраивает по крещендирующему принципу, а Э. Денисов в «Бродил я под тенью деревьев» воплощает две полярные семантические линии – «тему страстивий» и «тему тоски», то Д. Клебанов в соответствующих романсах углубляется в сферу личностных переживаний лирического героя, омрачая общий колорит романсов. Большое влияние на это оказывает выбор разных авторских переводов, которые имеют определенные расхождения с немецким первоисточником, обуславливая эмоциональные акценты образного содержания стихов.

**Ключевые слова:** художественный перевод, романс, вокальный цикл на стихи Г. Гейне Д. Клебанова, «Книга песен» Г. Гейне, «Три стиха Г. Гейне» Н. Метнера, «Страдания юности» Э. Денисова.

### **Kalinina A. S. Peculiarities of the embodiment of H. Heine's poetry translations in the vocal cycle of D. Klebanov.**

**Statement of the problem.** There are a lot of works in the national musicology focusing on the study of vocal chamber music for voice and piano by Ukrainian composers of the 20<sup>th</sup> century. Researchers cover quite a wide range of issues regarding vocal pieces and touch upon the problems of cyclocreation, dramaturgy, features of musical and linguistic means, etc. However, they rarely pay attention to translation, though there are many vocal opuses, in which composers use foreign poetry. In this case, the specific choice of the translated sample helps to determine the principles of the composer's approach to the embodiment of the poetic text, especially in comparison with other works based on the same sources. Hence separate songs from D. Klebanov's vocal cycle on the poems of H. Heine did not become an exception, thereby confirming the relevance of the proposed topic.

**The purpose of the article** is to determine specific features of the embodiment of H. Heine's poetry translations in the vocal cycle of D. Klebanov on the basis of two romances – “In a grove, on a wild path”, “My love, lay your hand on my heart”, as compared to the works of other composers of the twentieth century .

To achieve the research objectives the following methods were used: historical, structural-functional, genre-style and comparative.

**Results.** Under consideration are peculiarities of the embodiment of H. Heine's poetry translations in the vocal cycle of D. Klebanov, one of the founders of Kharkiv composition school. For this work the author took eight verses from the first two cycles of the “Book of Songs” by the German poet. They were based on the motives of love poems with vivid images of nature; sometimes the poems are full of sadness, a sense of loneliness. When D. Klebanov was choosing certain samples from different poetic cycles, he tried to stick to the plot of the “Book of Songs”, since he ordered the poems in the same way they were written in the collection. Another indicator of the composer's relation to Heiner's texts is the choice of poetic works which are given in the cycle in Ukrainian and Russian languages.

The composer's individual vision of Heine's lyric poetry is clearly seen when compared to the vocal works of other composers of the twentieth century, M. Medtner and E. Denisov, written on the same poetic texts. In cross-romances, similar musical-linguistic means are used, including the metrical principle of vocalization of the poetic text, homophonic-harmonic structure, harmony of classical-romantic type. However, each of the composers renders the figurative and semantic implications of the poems in their own way. M. Medtner builds his romance "My love, lay your hand on my heart" according to the crescendo principle. Beginning with a quieter dynamics, the composer gradually increases the volume of the sound, which at the end leads to a general climax that moves from the point of the golden section. D. Klebanov chose a different way – to reinforce the dramatism of the poem. This was possible thanks to various musical and linguistic means: a strict, intense melody in the bass doubled in the sixth with a chromatic motion and semiquavers at the end of each bar in the last line of the first stanza, designation *Meno mosso*, chromaticized vocal melody.

The composers' choice of poetic translations depends on the place and role of the romance in the general structure of the cycle. The eight-part composition of D. Klebanov is based on the wave principle of the plot development. The original four romances pave the way to the first climax – unrequited love in the first romance ("Every morning I awake and ask"), painful memories in the second one ("In a grove, on a wild path"), a tragic image in the third one ("My love, lay your hand on my heart"), and an attempt to overcome the pain in the fourth romance ("First I was afraid of darkness"). Further on, the development is based on contrast: the image of death in the fifth romance ("Your lovely face, so fair and dear"), a subtle feeling of love in the sixth one ("Oh, let me plunge my heart"), worries because of the marriage of a loved one to another guy in the seventh romance ("I hear the flute and the fiddle") and disappointment in her spiritual values in the last one ("The violets blue"). Such a location of the third romance justifies the choice of translation, where the colours are thickening and the content becomes even darker. Such kind of a figurative and semantic plot resembles the tradition of a romantic vocal cycle, in which the emotional state of the lyrical character, his emotional collisions come to the fore. In this perspective, "3 Poems of H. Heine" by D. Medtner demonstrate another relationship between the romances of the cycle. All of them have feelings of sorrow, despair circle, a no-go. At the same time, distancing from the immediate events is felt, as if it is a look at someone else's life, which is evidenced by the storytelling from the third person in the second and third romances. Therefore, the first romance, based on the poem "My love, lay your hand on my heart", is a kind of "preface" to the cycle, which involves some personal detachment. This leads to the selection of softened content in the translated version of the poem.

The second romance, "In a grove, on a wild path", has a similar function in the vocal cycle of D. Klebanov as it became the preparation for the climax of the third one. The semantic line of his poem is based on two storylines: the external one is the "theme of the journey" that is reflected in the image of nature, and the internal one is the "theme of sadness", which focuses on the feelings of the lyrical hero. The composer here, like

in the third romance, deepens the line of inner experiences. This became possible thanks to the *Tranquillo* tempo, flat minor tonality, massive discordant accompaniment chords, variable measure, melody of the recitative-oratorical type.

H. Heine's poem, presented in the work of D. Klebanov, became the basis of the fifth romance of E. Denisov's vocal opus. Like the Ukrainian master, E. Denisov builds his cycle in the spirit of the romantic tradition, but in revealing the figurative structure of the poem he goes a different way. He makes a clear distinction between two figurative-semantic lines. This is reflected in the form of a romance that has the features of binarity and variability, the embodiment of the metro-rhythmic structure of the verse based on two opposing principles - metric and cantilena, as well as other means of musical expression. Thus, choosing the same poem by H. Heine, D. Klebanov and E. Denisov represent their own vision of its content.

**Conclusions** The comparative analysis of the embodiment of Heine's texts by D. Klebanov and other composers of the twentieth century helps to highlight the individual approach of the Ukrainian artist. Despite the fact that the composer chooses similar means of musical expression, he finds his own way of reflecting the semantics of the poetic source. In the above mentioned romances – “In a grove, on a wild path” and “My love, lay your hand on my heart” – the author focuses on the inner conflicts of the lyrical hero, his experiences. Attention paid to the sensory side of the poems also determined the selected translations, since the rejection of translators from the original results in a certain deformation of its meaning and figurative structure, which influences the musical embodiment of the poetic source.

**Key words:** literary translation, romance, D. Klebanov's vocal cycle on the poems of H. Heine, “The Book of Songs” by H. Heine, “3 Poems of H. Heine” by M. Medtner, “Sufferings of the Youth” by E. Denisov.

**Постановка проблеми.** У вітчизняному музикознавстві існує чимало праць, предметом вивчення яких стала камерно-вокальна музика для голосу та фортепіано українських композиторів ХХ століття. Серед них назвемо перш за все Д. Клебанова (1907–1987), М. Кармінського (1930–1995), В. Сільвестрова (1937), Л. Дичко (1939), В. Бібіка (1940–2003), І. Карабиця (1945–2002) та ін. Коло питань, які підіймають вчені в зв'язку з вокальними творами, досить велике та зачіпає проблеми циклотворення, драматургії, особливостей музично-мовних засобів тощо. Проте не так часто дослідники приділяють увагу питанню перекладу, адже існує чимало вокальних опусів, у яких композитори залучають вірші іноземних поетів. При цьому конкретний вибір перекладеного зразка допомагає визначити принципи підходу композитора до втілення поетичного тексту, особливо в порівнянні з іншими творами, написаними на однакові першоджерела. В такому аспекті окремі номе-

ри з вокального циклу на вірші Г. Гейне Д. Клебанова не стали винятком, підтверджуючи, тим самим, актуальність запропонованої теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання перекладу у художніх, зокрема музичних, творах заявлено в працях таких науковців, як А. Хуторська [4] та Л. Коломієць [2]. Дослідження Л. Коломієць зосереджено на лінгвістичному аспекті перекладу поетичних текстів, оскільки, на думку автора, «<...> поетична мова – це особлива, інтенціональна мова, яка будується за своїми специфічними законами семантики» [2: 8]. Робота А. Хуторської присвячена пошуку «загальних механізмів міжвидового перекладу в композиторській інтерпретації» [4: 2]. З цих позицій автор вважає близькими поняття перекладу та інтерпретації, що дає музикознавцю можливість застосувати термін «художній переклад». Сформульовані наукові положення служать підґрунтям для подальших досліджень в царині камерно-вокальної музики.

**Ціль статті** полягає у визначенні особливостей втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова на прикладі двох романсів – «В гаю, на дикій стежині», «Поклади лиш руку на серце, друг», в порівнянні з творами інших композиторів ХХ століття.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Дмитро Львович Клебанов (1907–1987) – один з фундаторів харківської композиторської школи. Серед жанрового розмаїття творчості композитора важливе місце посіли камерно-вокальні опуси для голосу та фортепіано, створені на вірші Г. Гейне, О. Пушкіна, Т. Шевченка, Е. Хулдена та ін. Особливу увагу привертає гейнівський цикл для басу та фортепіано, наповнений тонкою лірикою, почуттям юнацької закоханості. Для цієї композиції Д. Клебанов обирає вісім віршів з «Книги пісень» німецького поета. Як відомо, вона складається з окремих циклів: «Юнацькі страждання» (1821), «Ліричне інтермецо» (1823), «Знову на батьківщині» (1826). До вокального ж циклу увійшли вірші виключно з перших двох циклів.

Нагадаємо, що «Книга пісень» Г. Гейне – це унікальний твір. Він відбиває нерозділене кохання поета до кузини Амалії. Літературознавці відзначають, що вірші, не втрачаючи своєї самоцінності, тісно пов'язані один з одним, тому вибудовані в певній послідовності, яка утворює ліричний сюжет. Порядок виникнення циклів такий, що кожний наступний розкриває «внутрішні теми попереднього» [1: 337]. Н. Берковський підкреслює, що жанрове позначення – «Пісні», винесене в назву, не є метафорою, а виражає орієнтацію на німецьку народ-

ну пісню, її ритміку і інтонаційність [1: 336]. Здається, саме ці риси забезпечили «Книзі пісень» велику популярність. Показово, що на вірші «Книги» написана велика кількість вокальних творів композиторами різних національностей та стилів – від епохи романтизму до сучасності.

Таким чином, приступаючи до створення циклу на вірші Г. Гейне, Д. Клебанов мав можливість спиратися на традицію, яка вже склалася. Серед розмаїття творчого добутку поета композитору виявились близькі мотиви любовної лірики з яскравими образами природи, іноді наповнені сумом, відчуттям самотності. Тільки один з віршів – «Поклади лиш руку на серце, друг», випадає із загального контексту, оскільки має похмурий, трагічний характер, містить образ смерті. Д. Клебанов, обираючи окремі зразки з різних поетичних циклів, дотримується все ж сюжетної лінії «Книги пісень», оскільки він розташовує вірші в тій послідовності, в якій вони викладені у збірці. Іншим показником відношення композитора до гейнівських текстів слугує вибір перекладу поетичних творів, які у циклі представлені одночасно українською та російською. Серед українських перекладачів композитор обирає роботи М. Литвинця, М. Зірки та П. Засенка, серед російських – В. Коломийцева, Т. Сильмана, Є. Кніповича, А. Енгельке, В. Зоргенфрея, С. Маршака.

У зв'язку з питанням перекладу як такого існує багато праць. Однією з важливих проблем, яку висувають лінгвісти, стає визначення сутності перекладу: що перекладається – значення або сенс? Оскільки переклад є одним із засобів мовної комунікації, очевидно, що чільне місце в ньому відводиться саме сенсу. В. Комісаров вважає, що значення одних і тих же слів в різних мовах може розходитися в залежності від ситуативного моменту, більш того, в перекладному тексті іноді виявляються «одиниці “додані” при перекладі, тобто ті, що не мають прямої відповідності в оригіналі тощо» [3: 8]. Схожі думки висловлює Л. Черняхівська. За словами науковця, існує «поняття “інваріанта” перекладного тексту, який може виражатися різними мовами» [5: 21]. Даний інваріант зберігається при перекладі, змінюється сама система мовних значень. Це стає можливим внаслідок подібного бачення різними народами загальної картини світу. У цьому ракурсі Л. Черняхівська приводить наочний приклад: за словом «сир» в нашій свідомості закріплені певні властивості цього поняття – його колір, запах, структура, смак,

проте, англійське – *cheese*, не викликатиме подібні асоціації. Іншими словами, зв'язок між іншомовним поняттям і уявленням про предмет буде розірвана. Ще більш гостро це питання постає відносно поетичної мови. На відміну від комунікативної, яка в основному оперує термінами і визначеннями, поетична – являє собою особливий вид мови, в якій переважає неясний сенс, велика кількість тропів. Крім цього, на думку Л. Коломієць, поетична мова максимально охоплює особливості національної [2: 9]. Іншими словами, поряд з глибоким знанням мови та вмінням найбільш точно передати зміст комунікативного мовлення, при трансформації поетичного тексту перекладач повинен мати великі знання про культуру та звичаї країни, мовою якої написаний вірш, і, крім цього, володіти певними поетичними здібностями. Тому в кожному конкретному випадку уточнення відповідності оригінального і перекладеного текстів дозволяє краще зрозуміти власні наміри і художні завдання композитора.

З огляду на це, індивідуальний підхід Д. Клебанова до поезії Г. Гейне більш яскраво виявляється у порівнянні з втіленням тих самих творів поета іншими композиторами ХХ століття. Так, третій романс з вокального циклу Д. Клебанова перекидає арку до першого романсу з «Трьох віршів Г. Гейне» М. Метнера. За їх основу обрано вірш – «Поклади лиш руку на серце, друг» («Положи мне руку на сердце, друг»). Він має зловісний настрій – серце ліричного героя наповнене жахом та передчуттям чогось невинного, неминучого. Його перший рядок відрізняється від наступних, оскільки немов налаштовує читача на ліричний тон висловлювання з любовним мотивом, притаманним Г. Гейне, але вже другий – «*Ти чуєш близько зловісний стук*» – насторожує, змушує серце завмерти в очікуванні трагічних подій. Головним виразником цих відчуттів являється постать майстра, який втілює собою образ смерті – «*То майстер злий без втоми і сну, / мені ладнає смертну труну*». При цьому найбільші муки ліричному герою спричиняє не момент самої смерті, а довге її очікування – «*Ах, майстре, роботу б швидше скінчить – я так втомився, пора відпочить*». В смерті він, навпаки, шукає спокою.

В творі Д. Клебанова гейнівський вірш фігурує в перекладах М. Зірки (українською) та Є. Кніповича (російською). В них ритмічна схема вірша повністю збігається; близькою є й образно-смыслова основа, за виключенням деяких змін, що служать способом збереження ритму. Наведемо другий рядок вірша, який російською звучить на-



ступним чином: «Ты слышишь в комнате громкий стук». Якщо в російському варіанті «*громкий*» тільки вносить деяку напругу, то в українському – «*зловісний*», відразу забарвлює атмосферу вірша в темні кольори. В цілому, обидва переклади виявляються настільки близькими текстуально, що складається враження вторинного зразка, немов за основу українського перекладу був взятий російськомовний варіант. Більші розбіжності знаходимо у порівнянні з іншим російським перекладом О. Машистова, використаним М. Метнером. У цьому варіанті дещо пом'якшується колорит вірша за допомогою пестливих слів «*ручку*», «*каморке*», та звертанням – «*славный мастер мой*». Різними виявляються й ритмічні схеми перекладів. Є. Кніпович задіює тонічний (квалітативний) ритм, оскільки зберігається кількість наголосів, а не складів. Загалом ритмічна схема основана на зміні анапесту та ямбу. В перекладі О. Машистова ритм вірша має більш класичний вид – це амфібрахій, який в кінці кожного рядку, проте, завершується ямбом.

Різниця в перекладах звичайно спричиняє вплив на музичне втілення вірша, але, незважаючи на характер перекладеного тексту, обидва романси мають деякі спільні риси: тридольні розміри, швидкий темп (6/8, *Allegro agitato* у Д. Клебанова та 3/8, *Allegro inquitto* у М. Метнера), метричний принцип вокалізації мелодії з рисами декламаційності, гармонія класико-романтичного типу, гомофонно-гармонічний склад. Тим часом, кожен з композиторів демонструє індивідуальний підхід до гейнівського поетичного світу. Наприклад, М. Метнер вибудовує романс за крещендууючим принципом. Починаючи з більш тихої динаміки, композитор поступово збільшує гучність звучання, що в кінці призводить до генеральної кульмінації, яка зміщується з точки золотого перетину. Найбільшу напругу має останній вислів. В вокальній мелодії автор залучає висхідні кварта та квінти на кожне слово з затриманням на другому складі. Цікавим прийомом становиться введення синкопи в кінці кожної фрази з ямбічним закінченням. Подібна аритмія вносить відчуття дисонансу, тривоги, що посилюється пульсацією шістнадцятих та тональністю твору *b-moll*.

Іншим шляхом йде Д. Клебанов. Композитор двічі повторює текст у різному музичному звучанні. Перша строфа має вальсовий акомпанемент і переважно речитативну вокальну лінію, що відповідає поетичному першоджерелу з його «псевдоліричним» початком. Проте, вже в останньому рядку першої строфи в басу звучить суворя, напруже-

на мелодія, подвоєна в сексту з хроматичним рухом та шістнадцятими в кінці кожного такту. Далі з'являється темпове позначення *Meno mosso*, хроматизована вокальна мелодія дублюється в одноголосній фортепіанній партії з деякими змінами. Все це поглиблюється витриманим тонічним органним пунктом у субконтроктаві, котрий виникає на слові «б'є». У такий спосіб Д. Клебанов поступово все більше затьмарює звучання, створюючи понурий, повний смутку образ. Кульмінаційним стає звертання «Ах, майстре», в момент якого у вокальній мелодії з'являється найвищий звук – e', відмінюються знаки *cis-moll*, тим часом, як у супроводі звучить акорд *C-dur*, що разом з тим сприймається не просвітленням, а чимось лякаючим, зловісним. Його продовжують повзучі, низхідні хроматизовані терції, нагадуючи риторичну фігуру «катабасис» з барочної традиції. Після подібного напруженого розвитку поетичний текст у повторі звучить зовсім інакше. Якщо вперше у музиці відчувалися спроби боротьби ліричного героя, його протест, то за другим разом – смуток і смиренність. Початковий *cis-moll* змінюється на *c-moll*, *Allegro agitato* – на *Tranquillo*, переважає тиха динаміка, а в супроводі – важкий «поступ» дисонуючими акордами, завдяки чому остання кульмінація позбавлена високого драматизму. Таким чином, порівнюючи прочитання вірша «Поклади лиш руку на серце, друг» М. Метнером та Д. Клебановим, можна зазначити, що романс останнього виявляється зафарбований в більш темні кольори.

Вибір поетичних перекладів, безумовно, залежить від місцеположення та ролі романсу у загальній композиції циклу. Восьмичастинний твір Д. Клебанова оснований на хвиловому принципі розвитку сюжету. Так, початкові чотири романси вибудовують шлях до першої кульмінації – нерозділене кохання у першому романсі («Вранці я встаю, гадаю»), болючі спогади у другому («В гаю, на дикій стежині»), трагічний образ у третьому («Поклади лиш руку на серце, друг»), та спроба пережити біль у четвертому («Спершу я п'їтьми боявся»). Далі розвиток будується на основі контрасту: образ смерті у п'ятому творі («Кохані риси неземні»), тонке почуття кохання у шостому («Я в чашу лілії білу»), переживання через заміжжя коханої з іншим у сьомому («Рокочуть труби оркестру») та розчарування в її душевних цінностях у останньому («Фіалки голубих очей»). Як бачимо, розташування третього романсу виправдовує вибір перекладу, в якому згущуються фарби, затьмарюється і без того понурий зміст. Така побудова

образно-сміслового сюжету нагадує традицію романтичного вокального циклу, в якому емоційний стан ліричного героя, його душевні колізії посідають перше місце: мрії протиставляються реальності, панує атмосфера самотності, болю через нерозділене кохання, зраду тощо. В цьому ракурсі «Три вірші Г. Гейне» М. Метнера виявляють інший взаємозв'язок між романсами циклу. Всі вони поєднуються почуттями смутку, замкнутого кола, безвихіддя. Разом з тим, відчувається дистанціювання від безпосередніх подій, наче це погляд на чуже життя, що підтверджує тип розповіді від третього лица у другому та третьому романсах. Тому перший романс, за основу якого взятий вірш «Поклади лиш руку на серце, друг», слугує своєрідною «передмовою» до циклу, що передбачає деяку особистісну відстороненість. Це призводить до вибору пом'якшеного змісту у перекладеному тексті вірша.

Дещо схожу функцію у вокальному циклі Д. Клебанова несе другий романс – «В гаю, на дикій стежині» («Я брел дорогою лесной»), оскільки став підготовкою до кульмінаційного третього. Семантичний ряд цього вірша виявляє образно-сміслову двоплановість, засновану на двох сюжетних лініях: зовнішній – «тема мандрівки», що відбивається в образі природи, та внутрішній – «тема туги», яка зосереджена на душевних почуттях ліричного героя. Вони тісно переплітаються одна з іншою, вибудовуючи ліричний сюжет. Цікаво, що зображення природних явищ зводиться в цьому вірші до мінімуму, обмежуючись лише вказівкою місця дії і почутим співом птахів, що викликає в пам'яті минулі дні. На це вказує відсутність тропів в зв'язку з описанням природи. Акцент же зміщується на переживання ліричного героя, які розгортаються на тлі даного пейзажу. Прогулянка серед дерев – це свого роду спроба подолати якісь внутрішні негаразди. Так, два сюжетних плани протиставляються, а спів пташок посилює смуток, примушує згадати давно забуті емоції, сердечні муки: *«В гаю, на дикій стежині / плекав я думи смутні, / а мрії в самотині / будили давні дні»*. Втім ліричний герой не відмовляється від цих почуттів, не хоче від них позбутися, зберігаючи в серці свою печаль, про що свідчить остання строфа вірша: *«О пташки, вже годі співати – / мене не розважити вам. / Вам сум із душі не зняти – / нікому його не віддам»*.

Втілюючи вірш, Д. Клебанов зосереджується на відбитті душевних колізій ліричного героя, тонко передає грані його настрою: з одного боку, солодкі спогади про пережите раніше щастя, з іншого – болісні

відчуття втрати та неможливість повернути минулі часи. На це направлені усі музично-мовні засоби романсу. Наприклад, композитор обирає темп *Tranquillo* та тридольний розмір, який зазвичай несе в собі риси танцювальності. Однак бемольна мінорна тональність – *es-moll*, та масивні дисонуючі акорди у супроводі обтяжують звучання. Душевні переживання ліричного героя втілюються й за допомогою постійної зміни розміру –  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $2/4$ , та динамічних відтінків. Наприклад, починається романс з *p* та розміру  $6/8$ , які у музичному рішенні третього рядка різко змінюються на *f* та розмір  $2/4$ .

Велике виразове значення має вокальна мелодія, котра базується на речитативно-деламаційному принципі вокалізації поетичного тексту, на відміну від інших романсів циклу Д. Клебанова з метричною основою. В даному творі відсутні розспіви, а продовження звуку більш довгою тривалістю зустрічається досить рідко. Натомість вокальна мелодія має гнучкий ритмічний малюнок, що наближається до людської мови. Композитор задіює триолі, дуолі, секстолі. Цікавим являється принцип взаємодії вокальної та фортепіанної партій, заснований на діалогічному співвідношенні: під час звучання лінії вокаліста фортепіанна партія зводиться до мінімуму; та навпаки, в момент пауз у вокальній – інструментальна доповнюється мелодичним рельєфом.

Представлений у творі Д. Клебанова вірш Г. Гейне став основою п'ятого романсу вокального опусу молодшого сучасника композитора Е. Денисова. Подібно українському майстру, Е. Денисов вибудовує свій цикл у дусі романтичної традиції, зокрема, наслідуює особливості камерно-вокальної творчості представників австро-німецької школи. Проте в розкритті образного строю вірша йде іншим шляхом. Він чітко розмежовує дві образно-сміслові лінії – «тему мандрів» та «тему туги». Це помітно у формі романсу, яка має риси двочастинності та варіаційності. Крім прояву в формі, двоплановість вірша відбивається у засобах музичної виразності. При втіленні метроритмічної структури вірша композитор спирається на два протилежних типи вокалізації: метричний і кантіленний. Наприклад, в першій строфі ритм трьох з чотирьох рядків у романсі відповідає віршованому. При цьому рівномірний рух восьмими створює чітку метричну пульсацію, що викликає асоціацію з кроком. Третій рядок даної строфи – «*И снова старая греза*» – пов'язаний з болісними спогадами з минулого, тому випадає із загального контексту. Для нього характерно збільшення кількості акцен-

тів за рахунок зміщення ненаголошених складів на сильну долю такту і подовження інших за рахунок довгих тривалостей. Так проявляється другий план романсу, спрямований на розкриття внутрішніх переживань. Такий принцип розмежування двох планів зберігається й в організації інших засобів виразності.

«Тема мандрівки» відтворюється за допомогою вибору темпу *Moderato*, розміру  $3/8$ , тональності *G-dur*, фактури вальсового типу зі штрихом стакато, розспівної мелодії з чергуванням широких ходів і поступового руху. «Тема туги» втілюється за рахунок речитації у вокальній мелодії, динамічного розгортання твору: з одного боку, у всій мініатюрі переважає динаміка *p*, з іншого – періодично виникають сплески *f* в найбільш експресивні моменти. Таким постає, наприклад, вираз «*zaslyshu ee ya i snova*» і «*tosku moyu poxittit*», на які припадають дві кульмінації романсу. Важливу роль у створенні образу грає фортепіанна партія, яка додає особливі штрихи. Наприклад, у другій строфі в партії правої руки утворюється мелодична фраза, що інтонаційно охоплює звуки  $fis^2-d^3-cis^3$ , в той час, коли у лівій виникає свого роду відповідь, заснована на чергуванні квінти  $d^1-a^1$  і звуку  $f$ . Цей мотив повторюється протягом усієї другої строфи, відтворюючи той самий пісенний мотив, почутий у співі птахів. У зміненому вигляді він звучить у фортепіанній постлюдії, але тут це вже не наспів, що приносить душевний біль, а близький серцю спогад про пережиті раніше втрати.

Таким чином, Д. Клебанов та Е. Денисов, обираючи один і той самий вірш Г. Гейне, представляють власне бачення його змісту. Композитори розставляють смислові акценти в залежності від свого відчуття, викликаного поетичним першоджерелом. Разом з тим, відмінності в прочитанні віршу в якійсь мірі виникають у зв'язку з використанням різних перекладів. У романсі Д. Клебанова задіяні праці М. Зірки (українською) та Т. Сільмана (російською). Великою мірою вони виявляються подібними у ритмічному та текстовому планах. Натомість переклад Л. Мея у романсі Е. Денисова має досить вагомий розбіжності. Наприклад, в обох роботах з клебанівського романсу перекладачі йдуть шляхом уточнення місцеположення ліричного героя. Так, в українськомовній версії з'являється словосполучення «*в гаю*», а в російській – «*лесною*», хоча у дослівному перекладі цей вираз звучить, як «*я йшов під деревами*». В даному разі праця Л. Мея більш близька до оригіналу – «*бродил я под тенью деревьев*». В інших випадках перекладач за-

для посилення емоційності вводить тропи, що відсутні у Г. Гейне. У німецькому першоджерелі два останні рядки першої строфи звучать наступним чином: *«прийшли старі мрії / і проникли в моє серце»*. В цьому виразі ще немає вказівки на те, що згадані *«мрії»* викликають у ліричного героя біль та смуток. Інтерпретуючи цей вірш, Л. Мей вводить яскраву метафору, яка випереджує майбутній розвиток сюжету – *«и снова старая греза / впилаась мне в сердце змеей»*.

**Висновки.** Порівняння втілення гейнівських текстів Д. Клебановим та іншими композиторами ХХ століття допомагає висвітлити індивідуальний підхід українського митця. Незважаючи на те, що композитор обирає схожі музичні засоби, він знаходить власний спосіб віддзеркалення семантики поетичного першоджерела. У представлених романсах – «В гаю, на дикій стежині» та «Поклади лиш руку на серце, друг» – автор зосереджує увагу на внутрішніх колізіях ліричного героя, його переживаннях. Увагу до чуттєвої сторони віршів зумовили й обрані переклади, оскільки відхилення перекладачів від іншомовного оригіналу призводять до певної деформації його сенсу та образного строю, що спричиняє вплив на музичне втілення віршу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. Комментарии. Гейне Г. Собрание сочинений : в 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 333–373.
2. Коломієць Л. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т, 2011. 527 с.
3. Комиссаров В. Перевод в аспекте корреляции «язык – речь». Вопросы теории перевода : сб. науч. тр. М., 1978. Вып. 127. С. 5–13.
4. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хуторська А. Й. Харків, 2009. 17 с.
5. Черняховская Л. Содержание, языковые значения, перевод. Вопросы теории перевода : сб. науч. тр. М., 1978. Вып. 127. С. 21–30.

#### REFERENCES

1. Berkovskiy, N. Ya. (1956). Kommentarii [Comments]. *Geyne G. Sbranie sochineniy : v 10 t. M. T. 1.* [in Russian].

2. Kolomijecj, L. (2011) Perekladoznavchi seminary: aktualjni teoretychni koncepciji ta modeli analizu poetychnogho perekladu [Translation studies seminars: modern theoretical concepts and models of the poetic translation analysis] : navch. posib. Kyjiv : Kyjiv. un-t. [in Ukraine].
3. Komissarov, V. (1978). Perevod v aspekte korrelyatsii «yazyk – rech» [Translation in the aspect of “language - speech” correlation]. *Voprosy teorii perevoda : sb. Nauch. tr. M. Vyp. 127.* [in Russian].
4. Khutorsjka, A. J. (2009). Kompozytorsjka interpretacija poetychnogho tekstu jak khudozhnij pereklad [Composer’s interpretation of poetic text as literary translation] : avtoref. dys. ... kand. mystectvoznavstva : 17.00.03 / Khutorsjka A. J. Kharkiv [in Ukraine].
5. Chernyakhovskaya, L. (1978). Soderzhanie, yazykovye znacheniya, perevod [Content, language meanings, translation]. *Voprosy teorii perevoda : sb. nauch. tr. M.* [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2018 р.*

УДК 78.071.1:780.614.13(477.521.54)

ORCID 0000-0003-0944-6060

**Сергій Костогриз**

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

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ В СЛОБОЖАНСЬКІЙ УКРАЇНІ**

**Костогриз С. О. Жанрово-стильові пріоритети розвитку композиторської творчості для балалайки в Слобожанській Україні.** У статті запропоновано аналіз художньо-технічного потенціалу балалайки. Визначено комплекс фактурно-реєстрових і темброво-фонічних прийомів виконавства в знакових творах провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, які презентують українську традицію трактування жанру. Матеріалом послужили твори, що розкривають еволюцію балалайки в музично-виконавській культурі ХХ ст. У концертах для балалайки П. Гайдамаки, А. Гайденка як у дзеркалі відбилися актуальні стильові процеси та їх трансформація в сучасній концертно-педагогічній

практиці. Проаналізовані зразки демонструють індивідуально-стильову інтерпретацію жанру, характерного для розвитку академічного інструменталізму в ХХ столітті. Виявлено, що мистецтво гри на балалайці впливає на інструментальний стиль творів і зберігає в собі пам'ять жанру в цій сфері композиторсько-виконавської творчості.

**Ключові слова:** мистецтво гри на балалайці, інструментальне мислення, жанр концерту, фактурний і артикуляційний комплекс, образ інструменту, драматургія циклу.

**Костогряз С. А. Жанрово-стильові пріоритети розвитку композиторського творчествa для балалайки в Слобожанській Україні.** В статті предложено аналіз художественно-технічного потенціалу балалайки. Определено комплекс фактурно-регістрових і темброво-фонічних прийомів виконання в знакових произведениях ведущих харьковских композиторов второй половины ХХ – начала ХХІ веков, представляющих украинскую традицию трактовки жанра. Материалом послужили сочинения, раскрывающие эволюцию балалайки в музыкально-исполнительской культуре ХХ в. В концертах для балалайки П. Гайдамаки, А. Гайденко как в зеркале отразились актуальные стилевые процессы и их трансформация в современной концертно-педагогической практике. Проанализированные образцы демонстрируют индивидуально-стилевую интерпретацию жанра, характерного для развития академического инструментализма в ХХ веке. Виявлено, що искусство игры на балалайке влияет на инструментальный стиль произведений и хранит в себе память жанра в этой сфере композиторско-исполнительского творчества.

**Ключевые слова:** искусство игры на балалайке, инструментальное мышление, жанр концерта, фактурный и артикуляционный комплекс, образ инструмента, драматургия цикла.

**Kostohryz S. O. Genre-style priorities for the development of composer's work for the balalaika in Slobozhanska Ukraine.** The article proposes analyze of the balalaika art and technical potential. The complex of texture- and register and timbre- and phonic methods of suites performing, which represent the Ukrainian interpretation tradition of the genre, is determined.

Instrumentalism principles and impacts in balalaika performance in the composer's works of the twentieth century are revealed. Texture features of the works for balalaika suite genre are considered, the characteristics on the genesis stage of balalaika are marked: simplified chord texture with narrow range, predominant two and three-voice texture in cantilena, minute passage technique with a small set of traditional rotations. Texture types of musical thematic presentment and the level of virtuosity of the stringed instruments in the sound formation are determined.

**The object** of research is the professional performance on the balalaika.

**The subject** of research is performing on balalaikas of Kharkiv as a component of Ukrainian musical art.



In terms of instrumentalism as a type of thinking the method of sound production on the balalaika, dependent by the direct contact of the right hand fingers with a string, which is basic, creating countless bar, dynamic and timbral combinations, is revealed.

In for balalaika M. Stetsun "With Balalaika in Spain" analyzed genre prototypes of the, that the impacts of the new romantic suite, characterized by a compound of stable (required) and free-variable cycle parts, based on the experience of the other genre forms of music-making, are immediately traced. Attention is paid to the unplugged (where violin takes the leading position), dynamic (where piano owns leading positions) and texture capabilities. Balalaika qualities are analyzed: limitation of natural acoustic properties requires texture mobility and frequent use of the tremolo; dynamic capabilities are also limited, as the result the "step" dynamics development is applied; texture possibilities are largely constrained by the range and technology.

The principle of genre and stylistic synthesis, in which song and dance origins of national folklore and shaping structural logic borrowed from the experience of the Ukraine tradition are organically combined, is formulated.

Multiple ties with folk traditions, which include: reliance on folklore themes and quotes; development techniques of the song thematic (inner thematic variation, imitation roll, undervoice polyphony, hidden two-voice texture); metro-rhythmic formula, coming from the dance genre; irregular accent, intended to the saturation of images with internal dynamics are revealed in the Concerto for balalaika and orchestra by A. Gaidenko. The use of styling techniques of playing folk music instruments in the balalaika party, which was used for the creation of a bright and deep national painted images typing, is specially emphasized.

Overbalance of the lyrical narrative thematic invention, where folk type of the thematic invention makes to rearrange semantic accents in the genre interpretation, is identified in "Variations on the Ukrainian Theme" by Gregory Tsitsalyuk. Improvisation, interpreted by the composer as a fixed freedom, numerous brilliant colored soloist's ritornels together with the main themes performing at the piano, broken chords, scale-wise passages – all marked methods indicate a high level of both externally-demonstrative and deep-semantic level of the music content.

The arsenal of technical complexity methods of performing (articulation, strokes, complex elements), running on the disclosure of the musical work style; diversity of the texture design of musical thematic invention; genre and semantic specificity (landscapes, personal experiences, household sketches, dance and song images), which is also connected with the balalaika specifics; and the dynamic profile of musical drama cycle is detected. The idea of the historically formed specifics of textured and tonal articulation intoning on the balalaika in its academic status is adopted. Such levels of analysis like detection of existing texture and melodic formulas and connected with it fingering and articulation complex; timbre and texture and register variance confirmed the instrumentalism genre specificity.

Articulation, timbre and texture technological formulas of balalaika performance, in terms of suite genre, which are universal from the point of view of the instrumental

thinking specificity, are found; their role in other genre and stylistic creativity conditions for balalaika are justified. There are identified such outlooks of research as the Concerto for balalaika and orchestra by P. Haydamaka, A. Gaidenko and the creation of a special “dictionary” as a system of typical historically selected texture and genre formulas. Piece, which reveal the balalaika evolution in the musical performing culture, served the basis for research. Current stylistic processes and their transformation in modern concert- and pedagogical practice were depicted in f piece for balalaika by G. Tsitsalyuk, P. Haydamaka, A. Gaidenko like in the mirror. Analyzed examples demonstrate the individual stylistic interpretation of *genre, typical for the development of academic instrumentalism in the XX century*.

It was found, that art of balalaika performing influences the instrumental style of composing and keeps a memory of genre of composing and performing art in this sphere (methods of instrumental phonation and timbre- and phonic development).

**Key words:** the art of playing the balalaika, instrumental thinking, the genre of the concert, the texture and articulation complex, the image of the instrument, the drama of the cycle.

**Постановка проблеми.** Відсутність на сьогоднішній день цілісної теорії балалайкового виконавства гальмує вивчення специфіки цієї сфери музикування. Є наявним традиційний відрив теорії від практики музикування, вже подоланий деякими репрезентантами народного академічного інструментарію (наприклад, баяна, домри). Прийшов час для узагальнення діяльності багатьох поколінь музикантів-балалаечників, кінцевою метою якого є пошук наукового осягнення колективного виконавського досвіду музикування на народних струнно-щипкових інструментах у Харківщині.

Отже, **актуальність теми** зумовлена дефіцитом композиторсько-виконавських зв'язків балалаечників, що в свою чергу, мотивує системне висвітлення сучасного стану балалайкового мистецтва України та оцінки нових тенденцій в цій галузі музичного виконавства.

**Мета запропонованої статті** – теоретичне узагальнення історичного досвіду балалайкового виконавства Харківщини, визначення жанрово-стильових пріоритетів розвитку композиторської творчості для балалайки в Слобожанській Україні. *Об'єктом* дослідження є професійне виконавство на балалайці. *Предмет* дослідження – виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва.

Дослідження балалайкового мистецтва як цілісного художнього явища в контексті музичної культури України відбиває маловивчену (проте перспективну з точки зору теоретичного осмислення

стану сучасної виконавської практики) ступінь обумовленості цього різновиду творчості від жанрово-стильових пріоритетів народно-інструментального мистецтва.

На кінець ХХ сторіччя композиторська спадщина для народних інструментів вміщує великий концертний репертуар для балалайки – від перекладень і транскрипцій до оригінальних жанрів (мініатюри, сонати, концерту). Художня цінність цих творів не поступається інструментам академічного мистецтва. Сформовані історико-соціальні передумови та форми музикування, що визначають статус того чи іншого інструменту, склалися в західноєвропейській музиці. Однак в процесі засвоєння та адаптації її концептуальних жанрів в балалайковому виконавстві усталені моделі композиторської творчості оновлювалися за рахунок національно-фольклорних джерел впливу на характер інструментального музикування.

Отже, система жанрів балалайкового мистецтва виглядає наступним чином:

**I) обробки** народних пісень і танців, пов'язані з фольклорними джерелами і відповідними принципами інтонування, стилістикою, принципами розвитку (діатоніка, варіантність тощо). До цієї групи відносяться також такі авторські композиції, як *перекладення* та *транскрипції*;

**II) інструментальна мініатюра**, що склалася на основі малих жанрів і форм західноєвропейської музики (менует, гавот, вальс, багатель, марш) та вітчизняних аналогів (елегія, думка-шумка, коломийка, частушка);

**III) великі одночастинні жанри (композиції)** – варіації, фантазія, токато, поема, балада;

**IV) сюїтні та програмні цикли** (як втілення циклічної форми);

**V) соната і сольний інструментальний концерт** – концептуальні жанри, що відбивають найвищий рівень музичного мислення в інструментальній музиці західноєвропейської традиції.

Проілюструємо виокремлені жанрові групи прикладами з оригінальних творів харківських композиторів для балалайки останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, що складають основу репертуару в класах балалайки вищої ланки музичної освіти України, а також представлені в програмних вимогах національних і міжнародних виконавських конкурсів у номінації «балалайка».

Авторське прагнення виразити танкову та пісенну теми як художню єдність характеризує «**Варіації на українську тему**» Григорія Цяцалюка (1990). Віртуозність відкриває нові виконавчі завдання для балалаечника: пасажі та арпеджовані фігурації охоплюють весь діапазон інструменту. Партія фортепіано утворює органічні підголоски. Композитор йде шляхом ускладнення жанрової стилістики обробки, що проявляється в поліфонізації фактури, у посиленні наскрізного розвитку, в переінтонуванні і активній трансформації тем (симфонізація пісні). Посилення ролі поліфонічного письма проявляється в ущільненні фактури і вказує на нові можливості трактування балалайки.

Твір М. Стецюна «**3 балалайкою по Іспанії**» (2004) написано в манері музичного гротеску. Побудована на темі іспанських інтонацій музична драматургія п'єси містить в експозиції імітацію звучання гітари. Тут переплетені відразу ритми іспанської та російської танцювальної культури. Ритми рясніють синкопами, акцентами на слабкій долі такту, остінатними звуковими формулами. Все це, з одного боку, говорить на мові кубинської культури, з іншого – всі вище згадані елементи музичної мови стали невід'ємними стильовими атрибутами багатьох творів самого композитора.

Драматургію мініатюри можна в цілому визначити як драматургію-співставлення, тобто неконфліктну. Суб'єкт картини розгорнутий в двох іпостасях – танцювально-дієвому і лірико-споглядальному світах. Дві моделі існування одного *Я* показані в мініатюрі з драматичним результатом, що говорить про здатність жанру мініатюри на малому часовому просторі розкрити колізії, які, на перший погляд, підвладні тільки великим жанрам. До сказаного додамо і хвильовий принцип розвитку.

Основною організуючою структурною одиницею виступають остінатні ритмічні формули крайніх розділів. Короткі тематичні формули змінюють одна одну. Ця зміна утворює комплекс тематичних формул, які об'єднуються в фази. Підсумком є проведення тематичних фаз чотири рази на різній звуковисотності. Кожне наступне проведення тематичної фази – це нова динамічна вершина. Форма першого розділу – *остінатно-крещендуюча*. Другий розділ – контрастний епізод. Мелодійний голос звучить у високій теситурі, тихо і сакрально. З'являється авторська ремарка *dolce*. Ритм танцю змінюється спогляданням, умиротворенням, роздумом. У музичній мові ці стани виражені великими тривалостями, тріолями чвертей, високою теситу-

рою, штрихом легато. Після невеликої зв'язки звучить репризне проведення ритмо-остинатної фази. У другому розділі яскраві пасажі в стилі фламенко змінюються темою російської народної пісні «Ах вы, сени мои, сени». Прийоми «глісандо» та «дріб» репрезентують сферу балалайкового виконавства з великою різноманітністю штрихів і способів звуковидобування. Варіаційну основу форми підкреслюють і виконавські засоби виразності (артикуляція, поряд з тембровим варіюванням). Кожна варіація відрізняється новим конкретним прийомом, часто змінюються штрихи. Змінні розміри створюють динамічно імпульсивну лінію розвитку. Музичні настрої змінюються як у калейдоскопі (без змін у темпі). Особливу чарівність надає *quasi*-імпровізаційність, обумовлена самою природою музикування на балалайці.

В. Іванов у «Концертіно» (1988) дає можливість виконавцю на балалайці оцінити можливості свого інструмента за допомогою сучасної музичної мови. Концертіно є одночастинним, вільним за формою твором. Принцип концертності втілюється у діалозі соліста і оркестру, особливо яскраво в розробковому розділі, де канонічні імітації, побудовані на початковій інтонації головної теми, з'являються по черзі в оркестровій та сольній партіях.

З перших звуків балалайки *solo* на початку Концертіно з'являються інтонації, які покладено в основу побічної теми. Мелодійне зерно в майбутньому виростає і кристалізується за рахунок розростання діапазону і ущільнення оркестрової фактури супроводження. Важливо відзначити, що в партії фортепіано звучить мелодія другого плану, але демонструє роль повноцінного соло інструменту (персонажа) у цьому Концертіно. Наявність імпровізаційності в його партії, свобода виконання, вишуканість тематичних проваджень, а також наявність сольної каденції роблять рояль повноправним учасником музичного змагання.

Драматургічна лінія побудови твору вирішена у протиставленні двох образно-тематичних сфер. Теми, що відносяться до першої сфери, пов'язані з образами легковажними та скерцозними і, відповідно, прийоми оркестровки в них спрямовані на створення імітації інструментальних награвань. Тематизм другої сфери представлений утвореннями ліричного характеру. Звертає на себе увагу музичний матеріал, викладений у восьмій цифрі. Оркестрова тканина тут уподібнюється хоровій фактурі, де партія сольючої балалайки розчиняється в загальній масі «хорового» звучання оркестру.

Використання всіляких звукоімітаційних прийомів, незвичайних ритмічних фігур, джазових прийомів (свінгування, синкопування, гліссандо) надає особливий звуковий шарм. Крім цього, діють додаткові критерії динамізації музичного розвитку (зокрема, прийом крещендування, мотивно-варіативного проростання). Найбільша складність Концертино полягає в створенні виконавської драматургії. І, звичайно, Концертино рясніє технічними труднощами, завдяки чому балалайка максимально розкриває свої художні можливості.

**П. Гайдамака. Концерт для балалайки з симфонічним оркестром.** Жанрову групу «сольний інструментальний концерт» репрезентує перший в Україні сольний концерт для балалайки, написаний у 1965 році харків'янином Петром Гайдамакою, який з дитинства був захопленим грою на балалайці та був випускником кафедри народних інструментів (за першою освітою). З точки зору формо- і жанротворчості композитор виявив справжню школу майстерності і розуміння законів сучасної йому музичної естетики соцреалізму.

Звертаючись до клавіру першого в Україні одночастинного Концерту для балалайки, можна говорити про справжній мелодійний дар, яким володів композитор. Безумовно, стилістика його музичного відображення дійсності – відображення української ментальності. Тематизм позначений тонким ліризмом, танцювально-пісенною стихійністю. Музична форма відрізняється класичними нормами: чітко завжди вибудована з точки зору інтонаційного розвитку і драматургії.

Цікавий прийом оркестрового викладу – розширення діапазону відбувається в протидії партії соліста: вона висхідна і діатонічна, а партія оркестру – низхідна та хроматична. В цілому тема вступу характеризується яскравістю та масштабністю викладу.

Основна тема викладається в партії балалайки і виростає з лейтінтонації вступу, проте втрачаючи епічність і ліризм: чисто танцювальне рішення теми «Козачок» з повторюваним розвитком окремих тем. Оркестрове тремоло і партія балалайки немов уособлюють фактурно-темброву єдність, свого роду паритет народного і індивідуально-особистого.

Типово пісенна побічна партія звучить в тональності *A-dur* (у низьких інструментів, віолончелей): для неї характерна стійка терцова інтонація на V ступені ладу з поступовим заповненням і оспівуванням тонічної квінти. Після чого виникає легкий гамоподібний рух в партії соліста. Йому належить і друге проведення побічної партії. Відзначимо

при цьому, що мелодія звучить на першій струні балалайки, а характерний підголосок виконується на другій струні. Редактор вказує на прийом *vibrato*, завдяки чому звучання стає типовим для трактування балалайки в подібній фактурі. Потім звучить більш тонка, тендітна і зворушлива тема на 2-й струні прийомом *vibrato* тріолями.

Заклучна партія відсутня. Розділ в тональності *fis-moll* замінює розробку сонатної форми. Його поява організована за принципом несподіваного ладотонального зіставлення (по відношенню до головної партії). У партії оркестру звучить нова самостійна тема пісенного характеру з маршовими інтонаціями в обсязі висхідної терції і квати, яка за своїм характером асоціюється з козацьким маршем.

Зіткнення з новим матеріалом потребувало виходу за рамки традицій. Фактурні особливості і рівень віртуозності знаходяться в тісному взаємозв'язку. У розробці посилюється наскрізний розвиток основної теми, яка розчиняється в формах загального руху на домінантному органному пункті (класична побудова кульмінації симфонічного типу!).

Зв'язуюча і побічна теми відсутні, замість них – невелика зв'язка ліричного характеру в оркестрі в тональності *Es-dur*. У середньому розділі композитор опирається на методи тематичного розвитку з експозиції Концерту – варіювання основної фактурно-гармонійної формули. Тут немає яскраво вираженого мелодійного першоджерела, переважає акордово-гармонічний виклад з добре прописаною диференціацією фактурних пластів, як в партії оркестру, так і соліста.

Реприза відрізняється посиленням лірико-психологічного стану, який в коді несподівано порушується вторгненням драматизму. Цікаво, що в даному драматургічному рішенні композитор використовує напрацювання вітчизняного симфонізму, яке йде своїм корінням від творчості Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Його ознаки – домінантовий органний пункт, «накладення» теми на попередню без кдансу («композиційний еліпсис»), артикуляційне *marcato* великих тривалостей, що надає трагічний характер.

Реприза – тема вступу і головна партія, що створює арочний принцип всієї композиції, її стрункість, ясність і завершеність.

Побічна партія у репризі звучить в однойменному мажорі. У коді (Ц. 9), яка заснована на темі епізоду (замість розробки, в тій же тональності), композитор майстерно вибудовує вихровий рух до заключного апофеозу, в якому в єдиному творчому пориві об'єднуються зусилля соліста і оркестру.

Наявність яскраво помітних на слух «фольклоризмів» – данина музичних вистав автора про реалізм (до речі, що не втратила для сучасного слухача привабливаючої цінності яскравого мелодійного висловлювання, стрункості форми і національно пофарбованого колориту музичної мови). При визначенні жанрово-стилістичних особливостей Концерту для балалайки з симфонічним оркестром (1965 р.), слід розуміти, що тематизм вказує на історичні передумови існуючої естетики композиторської творчості в цілому. Часи соціалістичного реалізму зобов'язували adeptів музичної творчості вирішувати проблему «композитор – фольклор». Звідси вплив на музичний тематизм Концерту народно-пісенної і танцювальної лексики.

Разом з тим досвідчений майстер музичної форми П. Гайдамака не міг не взяти за основу історичний досвід трактування концертного жанру романтиками XIX століття.

**А. Гайденко. Концерт для балалайки з оркестром № 1** – новітній опус оригінального твору для балалайки, створеного за останні роки в Україні. Знаменно, що в 2015 році саме у Харкові з'явився новий твір в жанрі концерту для балалайки з оркестром, який становить свого роду історичну «арку» – від Петра Даниловича Гайдамаки до Анатолія Павловича Гайденка. Композиторський стиль митця відносять до неофольклорного з рисами неокласицизму. Будучи відомим за межами країни як автор баянної, хорової та камерно-інструментальної музики, композитор вперше звернувся до написання великого твору для балалайки *solo*.

Концерт є тричастинним циклом класичного типу: перша частина відрізняється спокійним темпом (чверть = 72), що нетипово для головних частин циклу, зате характеризує загальну драматургію як лірико-споглядальну з масштабним оркестровим вступом оповідно-архаїчного складу. Друга частина (повільна) – ліричне інтермецо, засноване на темі-цитаті з подальшим її варіаційним розвитком. Етнічно цитована тема-наспів відображає специфіку західноукраїнського фольклору з типовою для нього стилістикою. Фінал швидкий (*Allegro*) і лаконічний завершує концепцію твору.

Жанрові принципи концерту проявляються перш за все в діалогічній формі музикування. Принцип концертності *tutti-soli* виявляється через подвійні плани музичної драматургії: якщо партія оркестру (фортепіано) уособлює собою соборну сутність, то балалайка – особистісний прояв художньої сили, направленої на слухача цим твором.



Основна тема партії балалайки, на противагу оркестровому, становить суб'єктивний план образної драматургії. Пісня як ліричний вислів невинно звучить в сольному викладі символом свободи і чистоти внутрішнього світу людини. І якщо сольний тематизм – суб'єктивний план, то оркестр – втілення об'єктивних сторін буття.

Узагальнюючи образну характеристику основних тем інструментальної драматургії, вкажемо, що тематизм нового твору А. Гайденко насичений фольклорними прикметами та історико-стильовими алюзіями. Уявлення про це автор втілює на основі жанрово-стилістичного моделювання. Іншими словами, кожен з описаних вище засобів музичної виразності – метроритм, лад, мелос, акустико-фонічні особливості – відповідають певному програмному прообразу.

Простота і ліричність образної сфери другої частини Концерту обумовлені опорою на цитату – тему відомої української народної пісні «Ой, верше мій, верше». Чим більше заглиблюєшся у цю музику, тим більше хочеться внести в її інтерпретацію глибинних рис освоєння духовного досвіду композитора. Тому цю частину циклу можна віднести до суто фольклорної стилізації, пісенний мелос – лише вказівка на генетичну приналежність автора до слов'янської національної культури.

Фінал (*Allegro*) відкривається енергійним і наполегливим вступом на домінантовому органному пункті, фортисимо і низхідній секвенції, що готують вступ основної теми в тональності мі-мінор. Лірика пісенної теми «Ой, чий то кінь стоїть?» становить яскравий контраст середнього розділу складної тричастинної форми фіналу. Їх органічне поєднання в динамічній репрізі свідчить не про загострення драматизму, а про кульмінаційний предикт до коди, яка, відповідно до моделі інструментально-ігрового жанру, пронизана настроєм загального життєствердного пафосу.

Образ інструменту в новому творі А. Гайденка відзначений яскравим динамізмом і семантичною модуляцією: від визначення головної партії першої частини як репрезентанта архаїчної простоти – через демонстрацію віртуозних можливостей інструменту паралельно драматизації загальної концепції – до виявлення ліричного ядра, інструментальної пісенності. Включення цитати на тему канта «Ой, чий то кінь стоїть?», який у сучасного слухача асоціюється з українською національною культурою, в концепції твору А. Гайденка отримує подібну трансформацію як знак «зустрічного руху» від вузького етноцентризму до справді європейського розуміння цінностей і пріоритетів музичної творчості.

**Висновки.** На початку ХХІ століття музика для балалайки, володіючи власним просторово-звуковим тезаурусом, є самотньою сферою академічного народно-інструментального мистецтва, зі своєю картиною світу, унікальною темброво-фонічною аурою, усталеною системою специфічно-інструментальних засобів відображення дійсності.

Виявлено такі тенденції взаємодії композиторської творчості та виконавства на балалайці, як:

- *жанрове моделювання*, закріплене в інструментальній поетиці балалайки (відтворення усталених в західноєвропейській класико-романтичній культурі типів жанрової семантики);

- *стильове моделювання* – розширення сформованої національно-забарвленої специфіки «звукового образу балалайки», завдяки чому інструмент долучається на паритетних засадах до кола музичного постмодерну.

Пошук композиторами та виконавцями нових виконавських прийомів спонукає до осмислення фундаментальних засад виконавської поетики балалайки (теорії виконавства).

Сучасне мистецтво балалайки вже давно пододало вузькоспрямованість, досягнувши рівня академічних інструментів щодо оригінального репертуару і виконавської майстерності. Цю думку підтвердив проведений аналіз жанрових моделей, відібраних із знакових творів провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Гайденко А. П. Народні інструменти у творчості митців харківської композиторської школи // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва... : матеріали конф. Харків : ХДІМ, 2001. Вип. 3. С. 49–55.
3. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народного інструментального мистецтва в Україні. К. : Видавництво імені Олени Теліги, 1998. 207 с.
4. Костогрыз С. Влияние инструментализма на специфику интонационной жанровости в композиторском творчестве для балалайки / С. Костогрыз // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв № 8: зб. наук. пр. [за ред. В. Я. Даніленка]. Харків : ХДАДМ, 2015 (Мистецтвознавство № 8). С. 80–86.

5. Медушевский В. В. Роды, жанры, жанровый анализ / В. В. Медушевский // Духовно-нравственный анализ музыки / Пособие для преподавателей и студентов вузов искусств и педвузов [Электронный ресурс]. 2006. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. Назайкинский Е. В. Стиль в музыке : учебн. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

#### REFERENCES

1. Asafiev B. (1971) Muzikalnaja forma kak process [Musical form as a process] B. Asafiev. - Kn. 1-2. - Izd. 2nd. L.: Music, 376 pp.
2. Gaidenko A (2001) Narodni instrument u tvorchosti mutciv harkivskoj kompozutorskoi shkolu [Folk instruments in the work of artists of Kharkiv composer's school] Actual problems of musical and theatrical art ...: materials of the conference. Kharkiv: KhDIM, Vip. 3. pp. 49–55.
3. Davydov M. (1998) Problemu rozvutky akademichnogo narodnogo instrumentalnogo mustectva v Ukrajinі [Problems of Development of Academic Folk Instrumental Art in Ukraine] M. A. Davydov. K.: Publishing house named after Elena Teligi, 207 p.
4. Kostogryz S. (2015) Vlijanie instrymentalizma na specufiku intonacionnoj ganrovosti v kompozitorskom tvorchestve dlja balalajki [Influence of instrumentalism on the specifics of intonational genres in composer's work for the balalaika] S. Kostogriz Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts No. 8: Sob. sciences pr. [ed. V.Ya. Danilenko]. Kharkiv: KDADM, (Art Study No. 8). P. 80–86.
5. Medushevsky V. (2006) Rodu, ganru, ganrovuj analiz [Genres, genres, genre analysis] Spiritual-moral analysis of music A manual for teachers and students of high schools of arts and teacher training [Electronic resource]. 1 electron. wholesale CD (CD-ROM).
6. Nazaikinsky E. (2003) Stil v muzike [Style in music]: study. manual for a student. higher studying Institution. M.: VLADOS, 248 p.

*Стаття надійшла до редакції 03.09.2018 р.*



*Розділ 2*

**ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ:  
СУЧАСНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

*Раздел 2*

**ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ:  
СОВРЕМЕННЫЕ УРОВНИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

*Part 2*

**DIALOGUE BETWEEN COMPOSER AND  
PERFORMER: MODERN LEVELS OF RESEARCH**

УДК 7.013

ORCID: 0000-0002-0734-0804

**Яков Тарароев**

*Национальный технический университет  
«Харьковский политехнический институт»*

**Татьяна Нецвитай**

*Детская музыкальная школа №5  
имени Н. А. Римского-Корсакова (Харьков)*

**ТИПОЛОГИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО  
МЫШЛЕНИЯ М. Г. АРАНОВСКОГО И СИММЕТРИЯ**

**Тарароев Я. В., Нецвитай Т. В. Типологизация музыкального мышления М. Г. Арановского и симметрия.** В работе анализируется авторский подход известного теоретика и философа музыки М. Г. Арановского к комплексной проблеме музыкального мышления. Указывается, что музыкальное мышление содержит в себе ряд последовательных элементов: идея-мысль, логика и язык музыки; также значительную роль в его функционировании играют бессознательные процессы. Исходным пунктом музыкального мышления является звук как физическое колебание в пространстве и времени. Исходя из этого, мы можем говорить,

что музыкальное мышление функционирует в двух пространствах, «вложенных» друг в друга: физическом пространстве и семантическом пространстве смыслов. В обоих этих пространствах музыка разворачивается во времени, представляя собой некую последовательность и временную структуру. Эта структура может иметь различные типы упорядочивания, но все они подчинены логическим нормам и правилам, в основе которых лежит принцип симметрии. Процесс «разворачивания» музыки осуществляется по схеме: «темпоральный процесс→музыкальная логика→музыкальное мышление», а развитие музыкального континуума представляет собой триаду «автоморфизм → изоморфизм → метаморфизм», где каждый переход есть нарушение симметрии по определённым принципам.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, симметрия, логика, структура, темпоральность.

**Тараров Я. В., Нецвітай Т. В. Типологізація музичного мислення М. Г. Арановського і симетрія.** В роботі аналізується авторський підхід відомого теоретика і філософа музики М. Г. Арановського до комплексної проблеми музичного мислення. Вказується, що музичне мислення містить в собі ряд послідовних елементів: ідея-думка, логіка і мова музики; так само значну роль в його функціонуванні відіграють несвідомі процеси. Вихідним пунктом музичного мислення є звук як фізичне коливання в просторі і часі. Виходячи з цього, ми можемо говорити, що музичне мислення функціонує в двох просторах, «вкладених» одне в одного: фізичному просторі і семантичному просторі смислів. В обох цих просторах музика розгортається в часі, являючи собою якусь послідовність і тимчасову структуру. Ця структура може мати різні типи впорядкування, але всі вони підпорядковані логічним нормам і правилам, в основі яких лежить принцип симетрії. Процес «розгортання» музики здійснюється за схемою: «темпоральний процес → музична логіка → музичне мислення», а розвиток музичного континууму є триадою «автоморфізм → ізоморфізм → метаморфізм», де кожен перехід є порушенням симетрії за певними принципами.

**Ключові слова:** музичне мислення, симетрія, логіка, структура, темпоральність.

**Tararoev Y. V., Netsvitay T. V. Typology of M. G. Aranovsky musical thinking and symmetry.**

**Background.** Goals In recent years, there is a growing interest in musical thinking, which is a key element of musicology and music philosophy, since music is a conscious, mental activity of a person and understanding the mechanisms of this activity, we can significantly expand and deepen our understanding of music.

The purpose of this study is to define and supplement and clarify the concept of M. G. Aranovsky musical thinking our author's approach, concretizing and clarifying the methodological and heuristic function of symmetry in musical thinking and its anthropological content. The work uses methods of comparison, analysis and synthesis.

Musical thinking manifests itself in three forms of basic musical activity - composing, performing, listening, to which we also add theoretical (research) and pedagogical.

They are based on the processes of musical thinking and the fulfillment of certain goals: the creation of an artifact, interpretation, reproduction, perception, analysis and theoretical understanding. The three spheres of realization of musical thinking are emotional-sensual, rational-logical and textual, semantic. These forms are closely intertwined and function on the basis of musical language, which is the foundation of any musical creative activity.

The direct interaction of music and rationality is displayed in terms of “musical logic” and “architectonic musical ear”. Logic is the science of the most common laws of thought. These laws of thinking are expressed in the most abstract forms, patterns, rules that can be interpreted as conformity of something to specific norms, patterns. With regard to music, logic implies following certain standards and rules. Since the rational principle in music is closely associated with the irrational unconscious, the common logical norms that have been formed in a certain historical epoch within the framework of the dominant system of musical language are refracted through the individual stylistic features of the composer. A specific type of thinking - musical - generates the corresponding type of logic. Therefore, it is possible to express musical thinking by the sum of concepts - musical logic, musical speech and semantics of musical speech. M. G. Aranovsky identifies four layers of musical logic: combinatorial, linguistic, contextual and artistic, i.e. those aspects (levels, edges) of the creative activity of a musician, in which there is logic. The lowest and at the same time fundamental level of musical logic is combinatorial, it is the sphere of primary elementary logical combinations of the simplest elements. However, the logic of this level extends to all scales of structures, from small motive links to sections of a one-part form. M. G. Aranovsky proposes to distinguish three types of logical combinations:

1. Identical - based on a constant repetition of structural units, where the formed elements are identical with each other (for example, AAAAAA). In terms of symmetry, this is a transformation of a simple movement along the time axis. It can again be noted as the simplest type of isomorphism, where only one characteristic changes - temporary. If we exclude it from consideration, then we can say that this is a “degenerate case” of isomorphism, which is an automorphism.

2. Equivalent - based on the modified version of the repetition, in which there are both similarities and differences, i.e. incomplete identity is formed (for example, A1A2A3A4). From the point of view of symmetry, this combination of sequences represents the “unity” of the operation of symmetry, movement and violation of symmetry as such, i.e. in this sequence, some properties are repeated, while others change. This temporal process can be represented as isomorphism in the proper sense of the word, when some elements remain identical, while others change, and in general the objects are different, but similar.

3. Alternative - a combination of sequences of different units with complete exclusion of formal or obvious similarity (for example, ABC). Through symmetric transformations, this kind of logical combinations of primary elements can be described as an even greater symmetry violation, which preserves only the general “sequence of elements”, i.e. a small number of common properties, while these elements themselves are signifi-

cantly different from each other. In this case, one can speak of a deep “transformation” of isomorphism, which can be called “metamorphism” (gr. *Metamorphoómai* - transformation of form). The basis of this transformation is a violation of the original symmetry in such a way that much more properties change than in the case of isomorphism. It can be schematically represented as  $A1 \rightarrow B, A2 \rightarrow C$ , etc. Thus, metamorphism can be considered both as a similarity, which has undergone a rather strong transformation, and as a symmetry violation, leading to a significant complication of the structure.

Thus, the **result** of this study is the position that, from the point of view of M. G. Aronovsky, the temporal process is the basis of musical thinking. The built-up chain “temporal process  $\rightarrow$  musical logic  $\rightarrow$  musical thinking” is the anthropological specificity of human thought (in the musical sphere) associated with temporal processes in which a person is “immersed” and from which he cannot “exit” under any circumstances. Findings. we conclude that this chain can be called the “temporal-anthropological triad”. It represents the sequence “automorphism  $\rightarrow$  isomorphism  $\rightarrow$  metamorphism”. Each of its stages is different from the previous increase in the level of complexity. Of particular interest is the transition from isomorphism to metamorphism, since it is associated with the process of symmetry breaking. The mechanisms and principles of this disorder need further investigation.

**Keywords:** musical thinking, symmetry, logic, structure, temporality.

**Постановка проблемы.** Музыкальное мышление есть ключевой элемент музыковедения и философии музыки, поскольку музыка есть сознательная, мыслительная деятельность человека и, понимая механизмы этой деятельности, мы можем существенно расширить и углубить наши представления о музыке.

**Анализ последних достижений и публикаций.** Одним из наиболее глубоких русскоязычных исследователей проблемы музыкального мышления являлся М. Г. Арановский [1, 2, 4]. **Постановка задач.** Его исследование и концептуальный подход к данной проблеме могут быть развиты, дополнены и уточнены нашим авторским подходом, конкретизирующим и уточняющим методологическую и эвристическую функцию симметрии в музыкальном мышлении, её антропологическое содержание.

Отношения между музыкой и человеком в самом широком смысле можно рассматривать в нескольких аспектах, условно назовем их активными и пассивными формами. Активные – это те формы, которые приводят к появлению реальных музыкальных артефактов (в качестве нотных знаков или звуков), т.е. все виды творческой музыкальной деятельности: создание музыки и её исполнение, педагогическая

практика. В большинстве случаев эти формы требуют от человека профессиональной подготовки. К пассивным видам можно отнести все виды «потребления» музыки и различные косвенные формы взаимодействия, которые не приводят к появлению новых артефактов, а лишь осуществляются с уже созданными и каким-то образом зафиксированными. Сюда можно отнести слушание музыки, коллекционирование, всевозможные технические манипуляции (запись на цифровые носители, компьютерная обработка и пр.), а также ее теоретическое изучение, анализ и философскую рефлексию. Важнейшим признаком активной формы является участие в процессе особого компонента – музыкального мышления. Исходя из тезиса «мышление – это интеллект в действии» [2:11], следует, что музыкальное мышление – это музыкальный интеллект или «мыслительные действия над музыкальными феноменами» [2:12]. Проще говоря, существование человека в музыкальной среде осуществляется двумя качественно различными способами – с участием музыкального мышления и без участия такового. Музыкальное мышление, как любое другое мышление, функционирует на основе музыкальной логики и предполагает наличие музыкальной мысли или музыкальной идеи, а также использует свой специфический музыкальный язык. Таким образом, вырисовывается ряд понятий – компонентов, участников процесса музыкального мышления – идея-мысль, логика и язык. Кроме того, значительное место в музыкальном творчестве музыкальных процессов занимают бессознательные процессы. И как неизбежный результат любой музыкальной мыслительной деятельности – появление особого пространственно-временного музыкального континуума, в котором существует объект музыкального мышления. Далее рассмотрим особенности музыкального мышления подробнее.

«Музыкальное мышление – это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений человека к действительности» [2:12]. Исходный пункт музыкального мышления – звук. Человек в музыкальной деятельности использует звук в качестве звукового операнда с использованием аудиального (слухового) канала связи. Интеллектуальная деятельность человека настолько многообразна, что позволяет производить мыслительные операции над любыми понятиями, образами, предметами. Однако речь идет не об абстрактном звуке пусть даже с фиксированной высотой, а о музыкальном звуке, который встроен в особую систему коммуникации – систему музыкаль-



ного языка, особенности которого были подробно рассмотрены в работе «Сравнительный анализ языка музыки и языка науки» [8]. Особенность звука в музыке состоит в том, что он есть нечто больше, чем акустическое явление, это уже особый звуковой мыслеобраз, наделённый специальными функциями и свойствами. Это звук, полученный в результате музыкальной деятельности, пропущенный сквозь призму рассудка и чувственности; он качественно меняет свое значение – становится единицей системы музыкального языка, элементом структуры (формы), носителем определенного смысла, и, в конечном счете, – частью общечеловеческой культуры. Музыкальные звуки являются носителями музыкального образа – сложного феномена, представляющего собой метафорическое воплощение или отображение реальной действительности (фрагмента) в звуковой материи. Музыкальный образ автоматически порождает пространственно-временной континуум музыки, в котором он существует. Сам процесс музыкального мышления основывается на определенных логических конструкциях и на интуитивных творческих процессах.

Музыкальное мышление проявляет себя в трех основных формах музыкальной деятельности – композиторской, исполнительской, слушательской, к которым добавим еще теоретическую (исследовательскую) и педагогическую. В их основе – процессы музыкального мышления и выполнение определенных целей: создание артефакта, интерпретация, воспроизведение, восприятие, анализ и теоретическое осмысление. Три сферы реализации музыкального мышления – эмоционально-чувственная, рационально-логическая и текстовая, семантическая. Эти формы тесно переплетены между собой и функционируют на основе музыкального языка, который является фундаментом любой музыкальной творческой деятельности. «Все формы музыкального мышления осуществляются на базе музыкального языка, представляющего собой систему устойчивых типов звукосочетаний вместе с правилами (нормами) их употребления» [7: 62-63]. Таким образом, музыкальное мышление это мышление с помощью музыкального языка, это особое языковое мышление на базе специфических звуковых операндов. Музыкант транслирует или воспринимает художественный образ артефакта, его сюжетную линию, различные семантические составляющие посредством упорядоченных музыкальных звуков и метроритмических структур. Любая фаза так называемой «музы-

кальной материализации» происходит с помощью музыкальных операндов. «Музыкальные операнды представляют собой единство звучащей материи и соответствующих ей слуховых представлений. Они организованы, упорядочены и предстают в виде многоярусной системы музыкального языка» [2: 24]. По аналогии с вербальной речью и ее структурными единицами музыкальная речь имеет свою собственную систему. Назовём её пространственно-временной системой музыкальных операндов и отдельно выделим в ней временную и пространственную группы. Каждая группа основана на своих специфических параметрах, которые формируют свой структурный уровень музыкальной ткани в темпоральном или спатиальном измерении. Временные операнды – по терминологии, предложенной М. Г. Арановским – «грамматики» [2: 24], структурирующие горизонтальный вектор музыки и формирующие её процессуальность или развёртывание. Пространственные операнды – грамматики, формирующие звуковысотную и фактурную организацию и структурирующие вертикальное измерение музыки. Итак, «грамматики» операндов, управляющие временной составляющей – метр, ритм, темп и синтаксическая система мелодического развертывания (мотивы, фразы, предложения, периоды); по пространственной шкале – тональность, лад, гармония. Важно отметить особенность бытийствования музыкального языка. По аналогии с вербальной речью, музыкальная речь существует в двух ипостасях: как реально звучащее звуковое явление и как слуховое представление в воображении. Проще говоря, как музыка, звучащая в физическом пространстве-времени и музыка, звучащая в голове музыканта.

Любая форма упорядочивания музыкальных звуков предполагает наличие определенных отношений между этими звуками. Важно то, что не сами звуки в своей организованной последовательности, а именно межзвуковые отношения, то, что происходит между звуками – особые «энергетические натяжения» – порождают музыкальную мысль и являются истоками музыкальной речи. В музыке не существует «универсальной речевой единицы» [5: 93] наподобие слова в вербальном языке, однако музыкальный и вербальный язык объединяет интонация – отражение высотного соотношения между звуками, которая является основой музыкального мышления. «Музыка – искусство интонируемого смысла» [3: 344], именно интонация порождает мелодию, которая несет в себе основной семантический контекст. Корни интонаци-

онной природы музыки лежат в речевой, и даже точнее – в доречевой голосовой интонации. Известно, что еще до появления словесной коммуникации человек выражал свое отношение к окружающему миру посредством мимики, жестов, телесной пластики, но наиболее экспрессивно эмоциональная реакция озвучивалась с помощью различных интонационных носителей – стонов, криков, всевозможных междометий. В современном мире такая интонационная практика предшествует появлению речи у ребёнка. Не имея какого-либо предметного содержания, интонация сама по себе самым совершенным образом раскрывает эмоциональную и оценочную составляющую человеческой коммуникации. Более того, интонация вербальной речи, выражаемая спонтанно, неосознанно (в неконтролируемых случаях), непосредственно передает психофизиологическое состояние и особенности душевной организации говорящего. Образно говоря, интонационный словарь человечества представляет собой «особого рода коммуникативный код» [5: 107], встроенный в подсознание человека, и используется интуитивно, бессознательно. Музыка, благодаря широчайшему спектру средств выразительности, предоставляет интонации огромные возможности выражения мельчайших оттенков эмоций и настроений, а также процесс логического развития музыкальной мысли. Множество интонаций, структурно организованных в различные мелодические образования (мотивы, фразы и т.д.), передает музыкальную мысль с помощью аналогий, ассоциативных связей, метафор, которые подвергаются кодировке (переводу с музыкального языка на словесный и обратно). Собственно музыкальная мысль – это есть аналогия «вербальной» мысли, выраженной интонационно посредством музыкального языка.

Отдельно следует разъяснить роль бессознательных процессов в музыкальном мышлении. Известно, что любые творческие акты происходят с участием двух слоев психики – сознательного и бессознательного. Сознательные процессы опираются на анализ посредством дифференциации и дискретности оперируемых ими объектов, а бессознательные – на изначально целостное восприятие объектов и такое же понимание. Музыка отличается от других видов искусств тем, что так же как бессознательное, она максимально целостно воспринимает и охватывает любые проявления окружающей действительности. Участие бессознательного в музыкальном творчестве гораздо значительнее, чем в других видах искусства, поскольку «звук же изначально по-

гружен в сферу бессознательного» [2: 42]. Музыкальное мышление – это многогранный сложный процесс, в котором интеллект тесно взаимодействует с эмоциями, рациональные мыслительные операции – с иррациональностью, интуицией и чувственностью, а семантика эмоций зачастую весьма многозначна, авербальна и не объясняется рационально. Стихия подсознания способна объединить в единое целое все разрозненные логические компоненты информации о мире и человеке. Уникальность и преимущество музыки по сравнению с иными творческими видами деятельности – ее эмоционально-бессознательный генезис благодаря прямой «апелляции к внесознательному через звук» [2: 42]. Помимо того, доказана ведущая роль бессознательного в механизмах музыкального творчества.

Говоря о месте сознания в музыкальном мышлении, необходимо отметить следующие моменты. Работа с музыкальным материалом предполагает такие рациональные аспекты мышления как анализ, расчленение на элементы, выделение из них контрастных и тождественных, обобщение и синтез. Сам механизм мыслительного акта (не только музыкального) предполагает процесс поиска и выбора, т.е. достижения определенного результата как принятия конкретного решения. Изначально имеется некое множество элементов для выбора (музыкальные операнды). В результате сравнения, анализа и оценивания, а также в зависимости от поставленной художественной задачи, происходит выбор – предпочтение одного или нескольких элементов и отказ от не соответствующих критериям выбора. Высшей стадией музыкального мышления можно назвать процесс образования взаимосвязей между операндами и формообразованием, причем по мере усложнения предполагаемой конструкции, музыкального языка и композиционной техники участие рационально-логического начала возрастает. А это однозначно позволяет говорить о том, что возрастает и методологические принципы мышления в виде симметрии. Закономерности развития музыкальной логики проистекают из общелогических особенностей художественного мышления. Рациональный расчёт необходим при конструировании любой формы, в определенных случаях рассудочное начало заметно преобладает. Например, сонатная форма: экспозиция (показ основных музыкальных тем) – разработка (развитие и видоизменение) – реприза (повтор), полифонические имитационные формы, формы авангардной музыки 2-й половины XX века. Музыкальное мыш-

ление функционирует как «деятельность, направленная на соединение элементов музыкального языка в различные полиструктуры на основе музыкальной логики» [6: 144]. С этой точки зрения выделим три логических конструктивных этапа в зависимости от масштаба структур: 1. мелкие структурные элементы (интонационно-мотивный этап) – логическое соединение отдельных звуков в интонации, интонаций – в мотивы; 2. средние – (фразово-периодический этап) – формирование фраз, предложений, периодов; 3. крупные элементы (этап частей формы и цикла) – объединение средних конструктивных элементов на композиционном уровне в целостное одночастное или циклическое произведение. Разумеется, на первом этапе велико значение интуитивно-бессознательных процессов, на заключительном объединяющем этапе доминирует рационально-логический подход.

Непосредственно взаимодействие музыки и рациональности отображается в понятиях «музыкальная логика» и «архитектонический музыкальный слух». Логика – это наука о наиболее общих законах мышления. Эти законы мышления выражаются в максимально абстрактных формах, закономерностях, правилах, что позволяет истолковать их как соответствие чего-либо конкретным нормам, образцам. В отношении музыки логика подразумевает следование определённым эталонам и правилам, как некую «правильность, оправданность с точки зрения норм наличного музыкального языка и правил техники музыкальной композиции» [1: 194]. Поскольку рациональное начало в музыке тесно сопряжено с иррациональным бессознательным, то общие логические нормы, сложившиеся в определённую историческую эпоху в рамках господствующей системы музыкального языка преломляются сквозь индивидуальные стилевые черты композитора и, следовательно, формируют определённый тип и стиль музыкального мышления, представленные через индивидуальность композиторского творчества. Обоснованность музыкальной логики следующая. Ввиду большого разнообразия видов человеческой деятельности, общие логические законы обогащаются частными. Есть господствующие закономерности, а также есть узконаправленные, продиктованные данным видом деятельности или творчества. Музыкальный язык как один из видов коммуникации материал-операнд, имеет специфический канал связи, свою семантику. Специфический тип мышления – музыкальный – порождает соответствующий тип логики. Поэтому музыкальное мыш-

ление можно выразить суммой понятий – музыкальная логика, музыкальная речь и семантика музыкальной речи. Арановский М. Г. выделяет четыре слоя музыкальной логики: комбинаторный, языковой, контекстуальный и художественный, т. е. те аспекты (уровни, грани) творческой деятельности музыканта, в которых присутствует логика. Низший и одновременно фундаментальный уровень музыкальной логики – комбинаторный, это сфера первичных элементарных логических комбинаций простейших элементов. Однако логика этого уровня распространяется на все масштабы структур, от мелких мотивных звеньев до разделов одночастной формы. Арановский М. Г. предлагает выделить три типа логических комбинаций [1: 198–199]:

1. Тождественный – основанный на неизменном повторе структурных единиц, где образованные элементы являются тождественными друг другу (например, *AAAAAA*). С точки зрения симметрии – это преобразование простого перемещения по временной оси. Его вновь можно отметить, как самый простой тип изоморфизма, где меняется только одна характеристика – временная. Если же её исключить из рассмотрения, тогда можно говорить о том, что это «вырожденный случай» изоморфизма, который представляет собой автоморфизм.

2. Эквивалентный – основанный на измененном варианте повтора, в котором присутствуют и сходства, и различия, т.е. образуется неполная тождественность (например, *A1A2A3A4*). Эта комбинация последовательностей с точки зрения симметрии представляет собой «единство» операции симметрии перемещение и нарушение симметрии как таковой, т.е. в этой последовательности некоторые свойства повторяются, тогда как другие изменяются. Этот темпоральный процесс можно представить как изоморфизм в собственном смысле этого слова, когда одни элементы остаются тождественны, тогда как другие изменяются, и в целом объекты различны, но подобны.

3. Альтернативный – комбинация последовательностей различных единиц с полным исключением формального или явного сходства (например, *ABC*). Через симметричные преобразования этот вид логических комбинаций первичных элементов можно описать как ещё большее нарушение симметрии, при котором сохраняется лишь общая «последовательность элементов», т.е. малое количество общих свойств, тогда как сами эти элементы существенным образом отличаются друг от друга. В этом случае можно говорить о глубокой «транс-

формации» изоморфизма, который можно назвать «метаморфизмом» (гр. *metamorphoōmai* – преобразование формы). В основе этого преобразования идёт нарушение изначальной симметрии таким образом, что меняется гораздо больше свойств, чем в случае изоморфизма. Схематически это можно представить как  $A1 \rightarrow B$ ,  $A2 \rightarrow C$  и т.д. Таким образом, метаморфизм можно рассматривать и как подобие, подвергшееся достаточно сильному преобразованию, и как нарушение симметрии, приводящее к существенному усложнению структуры.

**Выводы.** Таким образом, анализируя использование симметрии в функционировании музыкального мышления, мы можем заключить, что, по крайней мере, с точки зрения М. Г. Арановского, темпоральный процесс является основой музыкального мышления. Выстраиваемая цепочка «темпоральный процесс → музыкальная логика → музыкальное мышление» – антропологическая специфика человеческой мысли (в музыкальной сфере) связана с временными процессами, в которые «погружён» человек, и из которого он не может «выйти» ни при каких обстоятельствах. Эту цепочку можно назвать «темпорально-антропологической триадой». Она представляет собой последовательность «автоморфизм → изоморфизм → метаморфизм». Каждый из её этапов отличается от предыдущего повышением уровня сложности. Особый интерес представляет переход от изоморфизма к метаморфизму, поскольку он связан с процессом нарушения симметрии. Механизмы и принципы этого нарушения нуждаются в дальнейшем исследовании.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике [Текст] / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Изд. 2-е.; [ред.-сост. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 189–200.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление [Текст] / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Изд. 2-е.; [ред.-сост. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 10–43.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] Кн.1, 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Бендицкий А. А. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время [Текст] / А. А. Бендицкий, М. Г. Арановский // Му-

- зыка как форма интеллектуальной деятельности. Изд. 2-е.; [сост., ред. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 142–156.
5. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи. [Текст] / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности, Изд. 2-е; [ред.-сост. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 82–141.
  6. Козлов Н. И. Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки [Текст] / Н. И. Козлов // Современные тенденции обновления профессиональной подготовки педагогов дошкольного и начального образования: [сборник статей]. / Рос. акад. естествознания, Забайкал. гос. ун-т. Москва: Издательский дом Академии естествознания, 2013. 255 с.
  7. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. [Текст] / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 59–74.
  8. Тарароев Я. В. Сравнительный анализ языка музыки и языка науки [Текст] / Я. В. Тарароев, Т. В. Шапченко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна Серія: Теорія культури та філософія науки. 2011. № 985 II. С. 129–138.

#### REFERENCES

1. Aranovsky M. G. (2009) Zametki ob arkhitektonicheskom sluche i muzikalnoj logike. [Notes about architectonic hearing and musical logic]. Music as a form of intellectual activity. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 189–200.
2. Aranovsky M. G. (2009). Muzika i mushlenie [Music and thinking]. Music as a form of intellectual activity. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 10–43.
3. Asafiev B. V. (1971). Muzikalnaja forma kak proces [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 376 p.
4. Benditsky A. A., Aranovsky M. G. (2009). K voprosu o modelirueshej funkcii muziki: muzika i vremja [On the question of the modeling function of music: music and time]. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 142–156.
5. Bonfeld M. Sh. (2009). Semantika muzikalnoj rechi [The semantics of musical speech.] Music as a form of intellectual activity. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 82–141.



6. Kozlov N. I. (2013). Osobnosti razvitija muzikalnogo myshlenija kak problema podgotovki budushich ucitelej muziki [Features of the development of musical thinking as the problem of training future music teachers]. Current trends in the renewal of professional training for teachers of preschool and primary education. Moscow: Izdatelskij dom Akademii estestvoznaniija, 255 p.
7. Sokhor A. N. (1974). Socialnaja obuslovlennost muzikalnogo mishlenija i vosprijatija [Social conditionality of musical thinking and perception]. Music thinking problems. Moscow: Muzyka, pp. 59–74.
8. Tararoev Ya.V., Shapchenko T.V. (2011) Sravnitelnij analiz jazika muziki I jazika nauki. [Comparative analysis of the language of music and the language of science]. Herald of the Kharkiv National University. VN Karazin Series: Theory of Culture and Philosophy of Science. 985 – II, pp. 129–138.

*Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.*

УДК 780:616.432:781.6

ORCID 0000-0002-6692-5220

**Ліанна Бучок**

*Ужгородський коледж культури і мистецтв (Ужгород)*

**ФОРТЕПІАННІ КОМПОЗИЦІЇ «ЕТЮД» Д. ЗАДОРА  
ТА «ЕКСПРОМТ» І. МАРТОНА У РОЗРІЗІ  
ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ**

**Бучок Л. В. Фортепіанні композиції «Етюд» Д. Задора та «Експромт» І. Мартона у розрізі проблеми аналізу та виконавської інтерпретації творчого задуму.** Мета статті – досягнути специфіку аналітичного опрацювання та виконавської інтерпретації «Етюд» Д. Задора та «Експромту» І. Мартона як таких творів, що з огляду на характерну для закарпатського регіону пріоритетність хорових композицій у творчості перш. пол. ХХ ст. засвідчують собою сформованість на початку др. пол. ХХ ст. оригінальних стильових ініціатив в лоні саме інструментальної, зокрема, фортепіанної музики: з одного боку – це опанування вищим рівнем професійного вишколу та практики володіння класичним досвідом; з іншо-

го – територіально позначений вектор стильового моделювання в контексті інтонаційного фонду та семантичного поля європейської академічної фортепіанної музики усього ХХ ст. Однак, брак досвіду пізнання посттрадиційного музичного професіоналізму зумовлює постановку завдання щодо апробації новітніх аналітичних алгоритмів дослідження музичного тексту (у тому числі – з огляду на сучасні, методологічно зумовлені тенденції понятійної корекції смислового вмісту категорії «стиль»), які б мали забезпечувати адекватну щодо ідеї та задуму музичного твору рецепцію його семантичної структури.

**Ключові слова:** стильове моделювання, фортепіанна творчість композиторів Закарпаття.

**Бучок Л. В. Фортепианные композиции «Этюд» Д. Задора и «Экспромт» И. Мартона в разрезе проблемы анализа и исполнительской интерпретации творческого замысла.** Цель статьи – постигнуть специфику аналитической обработки и исполнительской интерпретации «Этюда» Д. Задора и «Экспромта» И. Мартона как таковых, которые ввиду характерной для закарпатского региона приоритетности хоровых композиций в творчестве первой пол. ХХ века свидетельствуют о формировании в начале второй пол. ХХ века оригинальных стилевых инициатив в лоне именно инструментальной, в частности фортепианной, музыки: с одной стороны – это освоение высшего профессионального мастерства и практики овладения классическим опытом; и территориально характерный вектор стилевого моделирования в контексте интонационного фонда и семантического поля европейской академической фортепианной музыки всего ХХ века – с другой. Однако, недостаточность опыта познания посттрадиционного музыкального профессионализма определяет постановку задания касательно апробации новейших аналитических алгоритмов исследования музыкального текста (в том числе – с позиции понятійної корекції смислового содержания категории «стиль»), которые могли бы обеспечивать адекватную по отношению к идее и замыслу музыкального произведения рецепцию его семантической структуры.

**Ключевые слова:** стилевое моделирование, фортепианное творчество композиторов Закарпаття.

**Buchok L. V. Pianoforte compositions “Etude” by D. Zador and “Impromptu” by I. Marton in the context of the problem of analysis and interpretation of the creative idea.**

**Background.** In the time of Ukraine’s state independence, the interest of scholars in reproduction of a coherent historically formed image of regional cultures arose. The thing is, that almost throughout the twentieth century the priority issue was that the term «international» was considered as «assimilated». However, in the second half of the 20<sup>th</sup> century significant processes took place in Transcarpathia, which manifested the formation of a professional Transcarpathian composer’s school – a movement led by Dezyderiy Zador and picked up by other composers, in particular Ishtvan Marton. In particular, the

interest of Transcarpathian composers in piano compositions is of considerable interest as one of the segments of the European professional tradition: on the one hand, it is a testimony to the higher level of professional training and the practice of possession of classical experience; on the other hand, a geographically designated vector of stylistic modelling in the context of the intonational fund and the semantic field of the European academic piano music in its inextricable connection with historically contemporary European-style stylistic phenomena. In its turn, the style shaping initiatives of the Transcarpathian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century caused significant changes in their theoretical understanding – in accordance with the change of the mental paradigm of artistic creativity from the classical to the post-classical, when the method of tracing “style features” (the initial model of the formation of the method of style analysis) can no longer clarify the essence of the author’s concepts and requires orientation to methodologically predetermined transformations in the basis of the theory of style (for example, the human-dimensional nature of style). The problem, therefore, is that, on the example of selectively taken piano compositions of Transcarpathian composers of the period of the second half of the 20<sup>th</sup> century to present methodologically updated position of their stylistic analysis and executable interpretation – in view of the achievements of musicological thought at the border of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries concerning the interpretation of stylistic phenomena of the modern age as a certain innovation project and its development in the conditions of post-traditional professionalism. Thus, today the task is to expand the perceptions of the piano creativity of the composers of Transcarpathia in the context of the whole 20<sup>th</sup> century, which includes the phases of modernism, modernism and avant-garde, united by the idea of the ultimate autonomy of the style.

**The scientific novelty** of the conducted research is the broadening of the ideas of the pianoforte art of the Transcarpathian composers in the context of the intonation fund and the semantic field of the European academic piano music of the whole 20<sup>th</sup> century, which contains the phases of modern, modernism and avant-garde, united by the intention of extreme style autonomy.

**Objectives.** The purpose of the work is to comprehend the specifics of the analytical elaboration and performer’s interpretation of the «Etude» by D. Zador and «Impromptu» by I. Marton as such that, given the characteristic of the Transcarpathian region, the priority of choral compositions in the first half of the 20<sup>th</sup> century testifies to the formation of the original style initiatives, namely instrumental, in particular piano music in the middle of the twentieth century.

**Methods.** The comparative, phenomenological and functional methods of research are used, which in aggregate gave an opportunity to relate to the realities of the development of the national (Ukrainian) musicology, to reveal the world-view specifics and the vectors of individual stylistic modeling in the pianoforte art of Transcarpathian composers of the middle of the twentieth century, to provide knowledge of the semantic structure of the studied musical works.

**Results.** It has been found out that on the background of changes in the mental paradigm of musical creativity from classical to post-classical, the analysis and interpre-

tation of real musical text requires its semantic decoding in the intention of an accurate explanation of the idea and the intention of a particular musical work. However, as it has been established, there is an urgent need to focus on the immanent property of the semantic structure of innovative musical «projects», which exactly in the second half of the 20<sup>th</sup> century mostly show heterogeneity of style modelling – in the version of the active associative of correspondence range in the space of historical styles. This will provide an opportunity to eliminate the disadvantages of the formal-logical analysis method, which usually provokes the establishment and description of purely stylistic values of the real musical text without attempts at their figurative and semantic interpretation, and even provides an approximate summary of the analysis data at the level of the creative idea and the composer's plan. It is proved that «Etude» c-moll of Dezyderiy Zador is a brightly modern (secessionist) stylistic model based on the characteristic of post-romanticism author's stylization of historically known stylistic systems, and at the same time it has a distinctly individual, characteristic image concept, whose dynamic structure is determined by dramatic (semantic) perspective of the inclusion of various sorts of allusions and reminiscences concerning the manner of piano music; in turn, «Impromptu» by I. Marton is an example of mastering modernist trends with their expressionist (pathologized) expression of their perception of themselves in a spiritually declined world, when the declamatory articulation of sound forms and their crystalline fragility, which are intended to recreate the ratio of the vulnerability of the alienated subject and inexorably terrible destructive power from the outside. Instead, it has been observed that not always the performers of the mentioned works read their idea and decode the image system. In general, this indicates an inability to adequately respond to styling in the version of the neo-stylistic formation (neo-romanticism, neoclassicism, etc.) – when the attachment of auditory experience to a historically known style (like manners – romantic, classical, etc.) tends to subconsciously ignore the transition to a hierarchical level of renewal (neo – renewed) by introducing innovations (sonorism, abstractly tuned block model of themes etc.) and the search for a stylistic centre of gravity using the allusion way of style development (allusion as the kind of indirect quoting) that ensures the existence of the concept of the so-called mixed style.

**Conclusions.** The comprehension of the stylistic character of the creative ideas and intentions of piano art of Transcarpathian composers of the second half of the 20th century based on methods of semantic decoding of the real notations is heuristically productive for their hermeneutic reception – in order to maximize the probable approximation to the essence and concept of a musical composition and its adequate (meaningful) reproduction by the performers.

**Key words:** style modelling, pianoworks art of Transcarpathian composers.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Вибір матеріалу та обраного напрямку дослідження зумовлений передусім регіональними особливостями розвитку сфери інструментальної музики у твор-

часті композиторів Закарпаття, з-поміж яких обрано ті постаті (Дезидерій Задор та Іштван Мартон), що належать до, так би мовити, історично різних етапів становлення та розвитку жанрів саме фортепіанної музики. Адже історично склалося так, що, як і в інших регіонах України межі XIX – XX ст., становлення закарпатської професійної композиторської школи було передусім зосереджено або у вокально-хоровій, або у камерно-вокальній сферах музикування і це визначало сферу інтересів композиторів Закарпаття пер. пол. XX ст. Тому професійне опанування сферою саме інструментального музикування (як, наприклад, це було зроблено у Галичині В. Барвінським), є показником вищого рівня професійного вишколу та практики володіння класичним академічним досвідом. А отже, інтерес закарпатських композиторів до фортепіанних композицій, про що свідчить їхня творчість починаючи від другої половини XX ст., представляє собою неабияке зацікавлення: адже, з одного боку – це свідчення професійної зрілості композиторської майстерності; з іншого – надзвичайно цікавий для дослідження творчий матеріал, оскільки у ньому є можливість споглядати нерозривний зв'язок із історично тогочасними загальноєвропейськими стильовими явищами. Своєю чергою, стилетворчі ініціативи закарпатських композиторів др. пол. XX ст. зумовлюють суттєві зрушення щодо їхнього теоретичного осмислення – згідно із зміною ментальної парадигми музичної творчості з класичної на посткласичну, коли метод вистежування «рис стилю» (початкова модель становлення методу аналізу стилю) вже не спроможний прояснити суть авторських концепцій і вимагає переродження засадничих основ теорії стилю. Проблема, отже, полягає у тому, аби на прикладі вибірково взятих фортепіанних композицій закарпатських композиторів періоду другої пол. XX ст. представити методологічно оновлену позицію їхнього стильового аналізу та виконавської інтерпретації – з огляду на здобуті досягнення музикознавчої думки межі XX–XXI ст. щодо інтерпретації стильових явищ доби модернізму як певного інноваційного проекту та його розвитку в умовах посттрадиційного професіоналізму. Зокрема, у щонайбільш загальному вигляді порушувана темою статті проблема стосується передусім практичного упровадження методів герменевтичної рецепції та семантичного аналізу «інтонаційної моделі» (визначення В. Г. Москаленка [9: 49–50]) тематизму музичного твору, який має сприяти достеменному декодуванню художньої ідеї та задуму композитора під виглядом

певної концепції. Адже доба модернізму обрала своїм духовним свічадо інтелектуалізацію творчого процесу й тим самим перевела координати інтерпретації стильової парадигми не просто із шаблону чи стереотипу (із цим завданням геніально упорався Романтизм), а взагалі за будь-які усталені традицією уявлення про, наприклад, композиційну чи жанрову форму. Тому власне стиль нонкласичного (інноваційного, модерністського) музичного мистецтва музикознавці межі ХХ–ХХІ ст. розглядають винятково на *концептуальному рівні* – з урахуванням новацій щодо творення звукової форми музичного матеріалу, активного асоціативного ряду кореспондування у просторі історичних стилів тощо. А отже, з точки зору сучасних музикознавчих досліджень виникає необхідність у докорінній зміні аналітичного апарату – передусім у відмові від формально-логічної спеціалізації знань щодо музичної матерії, яка провокує до констатації та опису суто стилістичних значень реального нотного тексту без спроб їх образно-сміислової інтерпретації та бодай приблизного зведення даних аналізу на рівні творчої ідеї та задуму композитора. Не кращим є стан речей і в плані виконавської інтерпретації композицій, що належать до роду «інтерпретуючого», гетерогенного стилю (визначення В. Медушевського [8: 9]). Наприклад, вельми часто виконавці не є здатними до адекватного реагування на стилізації у варіанті неостильової формації (неоромантизм, неокласицизм тощо) – коли через прив'язаність слухового досвіду до історично відомого стилю (як манери – романтичної, класицистської тощо) підсвідомо ігнорується вихід на ієрархічний рівень оновлення (нео – оновлений) засобом нововведення (соноризм, абстрактно налаштована блокова модель тематизму тощо) та пошуку полюсу стильового притягання за умов алюзійного способу розвитку стилю (алюзія – вид непрямого цитування, натяк), який засвідчує існування концепції так званого змішаного стилю (визначення Г. Григор'євої [3]).

**Аналіз останніх джерел досліджень і публікацій.** У числі останніх досліджень і публікацій щодо порушеної проблеми варто назвати принаймні дві статті: Юрія Соколовського, який ґрунтовно розглядає особливості формування сприйняття та аналізу музичного твору, та ряд публікацій Юрія Чекана, який цілеспрямовано ставить питання щодо осягнення інтонаційного образу світу та сутності й структури інтонаційної практики [11; 12; 13]. Позиції обох дослідників сходяться в одному: слід уміти спостерігати за інтонаційним рельєфом тема-

тичного матеріалу твору та робити належні (засобом раціональної аналітичної обробки) висновки щодо провідної ідеї та задуму музичного твору. Однак, Ю. Соколовський, наприклад, дещо переоцінює так звану доінтелектуальну безпосередню реакцію та оцінку, що є опертою на емоційний відгук на сприйняте і абсолютно не враховує теорію «інтонаційної моделі», котру на ґрунті інтонаційної концепції музики Б. Асаф'єва виведено В. Москаленком [9]. Тому, більш переконливими видаються судження Ю. Чекана, які найбільшою мірою є наближеними до теорії стилю як семіотичного об'єкта (В. Медушевський [8]) і пропонує ряд цікавих і корисних настанов щодо координат розпізнавання такого предмета, як «інтонаційний образ світу» [12].

**Формулювання мети статті (постановка завдання).** Стаття присвячується пошуку належної теоретичної основи для дослідження фортепіанної творчості закарпатських композиторів першої пол. ХХ ст. з метою встановлення цільових завдань та перспектив розвитку фортепіанної музики Закарпаття як одного із сегментів європейської професійної традиції.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** За часом написання (1952 рік) «Етюд» до мінор Дезидерія Задора (1912–1985) належить до раннього періоду його творчості. Це – яскраво модерна (сецесійна) стильова модель, що ґрунтується на характерній для постромантизму авторській стилізації історично відомих стильових систем і при цьому має виразно індивідуальний образ-концепт. Подібні атрибути творчого методу демонструє фортепіанна творчість галицьких композиторів, які ще на початку ХХ ст. формувалися як адепти модерну – передусім В. Барвінський та Н. Нижанківський, що переймалися етнонаціональною ідентифікацією академічних принципів письма й тим самим услід за настановами М. В. Лисенка “озиралися довкола і шукали своє” (вслів М. Грінченка). Саме тому актуальними на тоді були метод роботи «по моделі» – «під» Ліста, Шопена, Брамса, Вагнера тощо, – та «семантична гра алюзіями» (визначення О. Козаренка [6]).

Однак, концепція Етюду до-мінор Д. Задора має ще й дещо інший, так би мовити, дух – асиміляцію з кількома ментально відмінними образними системами: шопенівськими драматичними пориваннями, патетикою скрябінських поем, вольовою напругою бетговенського романтизму й навіть звуковою урбаністикою (як у музиці І. Стравінського чи П. Гіндеміта). Але усе це – лише стилістичні атрибути твору.

Натомість, власне стильові особливості Етюду «вимальовуються» у суто концептуальній площині: перелічені асоціації, що їх ідентифікує слух у вимірах стильової характерності історично відомих зразків тематизму, є ампліфікованим (з ефектом перебільшення) засобом «повідомлення» про певне «щось». І це «щось» *умоглядно* складається у *духовну цілісність Людини*, яка за своїм внутрішнім складом є *амбівалентною*: з одного боку – креативність (пафосна віртуозність), драматичне й навіть героїчне поривання та потужна воля; з іншого – спадні емоції упокореного ліризму. Причому, останні – це ключові моменти композиційної форми, драматургічна перспектива якої забезпечується різкими перепадами-зсувами та зміщеннями у значеннях образу (враховуючи навіть фінальну «крапку» твору). Усе це вельми схоже на творчі концепції В. Барвінського (наприклад, у його Фортепіанному концерті) та деякі твори В. Косенка (наприклад, Етюд *cis-moll*), які ментально пов'язані з особливою формою ідентичності – християнською (М. Ярко [14: 229]).

Услід за тим необхідно репрезентувати й інші аналітично складені судження щодо Етюду до-мінор Д. Задора, що їх формулює, наприклад, Вікторія Мухіна: дослідниця вважає цю фортепіанну композицію «яскравим прикладом романтичного етюду-картини, навіяного образами фольклору Закарпаття» [10: 202]. Проте, асоціативна природа такого судження щодо жанру етюду-картини у його суто романтичних коренях (його засновником вважають С. В. Рахманінова) є однобічною і суперечить факту присутності у тематизмі твору інших стильових альясів, до того ж історично віддалених (про це мова йшла вище). Що ж до асоціацій у плані «образів фольклору Закарпаття», то їх дослідниця констатує у зв'язку з «картинами карпатської природи» – «кolorитними та яскравими», що «нагадують нам поетичні замальовки різного плану: тут є і образ “тихого спокійного потічка” (перша тема), і досить вольовий образ людини – жителя Карпат» [там само]. Крім того, дослідниця цілеспрямовано проводить думку щодо присутності «вільної манери народного музикування завдяки ... імпровізаційності» і при цьому апелює до техніки оперування «поспівками» [10: 203]. Однак, власне «фольклорний образ» – це не лише його колористика, що її зазвичай описують на рівні елементів музичного мовлення (лад, ритміка, фактура тощо), а передусім його ментально-архетипна підоснова, що потребує розкриття її сутності через певні *структури* (Н. Горюхіна [2]). Тому сучасна музи-



кознавча думка доволі обережно ставиться до позамузичних асоціацій зразка «неповторний образ прозорого потічка» ([10: 203]), бо передусім чітко окреслює культурологічний контекст існування творчої ідеї та задуму композитора як певного типу Тексту. А отже, лише *драматургічна (сміслова) перспектива «Етюду» Д. Задора безпосередньо вказує на ментально характерний образ-концепт у його динамічній структурі*. Своєю чергою, з'ясована проблема аналізу конкретного твору безпосередньо прикладається до проблеми алгоритмів його герменевтичної рецепції; причому, не лише музикознавчого (дослідницького), але й виконавського – коли йдеться про умови адекватного «причитування» (декодування знаків) реального нотного тексту. У цьому плані цікаві настанови містяться, наприклад, з боку психології музичної діяльності: виконавець зобов'язаний орієнтуватися на модальні структури твору як Тексту, і тому передусім керуватися семантичними (смісловими) критеріями діагностування лексичного складу інтонаційної моделі. Так, маючи змогу порівняти дві версії виконання «Етюду» до мінор Д. Задора, відзначимо такі моменти: в одному варіанті (*Анастасія Шикиринська* – студентка III-го курсу Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича) виконавиця вельми переконливо передає усі смислові вигини композиційного плану твору, максимально виразно інтонує контрастні модальності тематизму (драматичні поривання з пафосом героїки та емоційний спад кришталево крихкого ліризму) [5]; у другому (*Олександра Хома*) – виконання, власне, не містить смислових тонкощів розуміння концепції твору (амбівалентності образу) і натомість демонструє лише єдину грань образу – драматизм, твердість і незламність духу, – що загалом зумовило відтворення нотного тексту виключно на рівні динамічних та темпових контрастів [4].

Інший зразок стильового спрямування розвитку фортепіанної музики на Закарпатті (написаний у 1964 р.) – **«Експромт» Іштвана (Степана) Мартона** (нар. у 1923 році). На відміну від «Етюду» Дезидерія Задора, де вирішальною була індивідуальна стилізація традиційних для європейської музичної традиції «манер» фортепіанного музикування, цей твір надає підставу вести мову вже про модерністичні віяння з їх експресіоністичним (патологізованим) не «баченням», а «вирозом» сприймання себе у духовно зниділому світі.

Згадаймо, зокрема, що саме експресіонізм докорінно змінив звукову форму музичної матерії – забезпечив її емансипованим дисонансом, ато-

нальністю, замінив ладову систему серіальністю тощо. Усе це виявилось необхідним для зміни ракурсу вираження – під-текстового, здебільшого іронічного і саркастичного, патологізованого і невротично вразливого (досконалий приклад такого типу ракурсу – «Місячний П'єрро» А. Шенберга [1]). Більше того, змінилася й «тон-манера інтонування» (термін Б. Асаф'єва), що її глава Нововіденської школи Арнольд Шенберг вивів на основі ідеї *Schprechstimme* (інтонацій мовлення). Згадаймо також судження музикознавців щодо зміни звукового образу фортепіано ХХ ст. у бік його ударної природи (механізм фортепіано – клавішно-ударний).

Усі ці ремінісценції щодо естетичної програми експресіонізму були необхідними для того, аби спеціальним чином обумовити особливості проведення аналізу та виконавської інтерпретації звукових форм «Експромту» І. Мартона: тематичний матеріал цього твору потребує *декламаційної артикуляції*; застереження щодо *оманливої присутності* індивідуально-стильової манери експромтів Ф. Шуберта чи будь-яких асоціацій із романтичною фортепіанною музикою; не плутати класичну прозорість із кришталевою хисткістю тощо. Бо, знову ж таки, реальним предметом відтворення має бути образна система твору. У даному випадку – це співвідношення вразливості відчуженого суб'єкта і невблаганно грізної нищівної сили ззовні. Підтвердженням цьому є зіставлення двох варіантів виконання «Експромту» Іштвана (Степана) Мартона: в одному варіанті (*Ольга Семак* – студентка І курсу Ужгородського музичного училища ім. Д. Задора) не враховано жодного із вище обумовлених застережень [7]; в іншому (*Бенс Попович*) – бездоганно вірогідна на тон-манеру артикуляція звукових форм та психоемоційних вигинів в образній системі твору [15].

**Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Віднайдені особливості аналізу та виконавської інтерпретації конкретних фортепіанних творів закарпатських композиторів (семантичне декодування тексту та його герменевтична рецепція), якими представлено відмінні стильові формації становлення і розвитку фортепіанної музики на Закарпатті на поч. другої половини ХХ ст., довели наукову доцільність та практичну необхідність пошуку алгоритмів вирішення завдання щодо евристично (творчо) плідного аналітичного пророблення музичної матерії задля максимально вірогідного наближення до суті композиторського задуму та його відтворення у виконавському втіленні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бега А., Ярмо М. Особливості тлумачення артефактів новітнього мистецтва у шкільній практиці (на матеріалі мелодики Sprechgesang у “Місячному П’єро” А. Шенберга) [Текст] / Андрій Бега, Марія Ярмо // Історія, теорія і практика музично-естетичного виховання : матеріали Третього всеукраїнського науково-практичного семінару / ред.-упор. С. Я. Дацюк, М. М. Каралюс, І. В. Фрайт. Дрогобич : Посвіт, 2009. С. 96–106.
2. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа [Текст] / Н. А. Горюхина // Проблемы музыкальной культуры : сб. статей / ред.-сост. И. Ф. Ляшенко [и др.]. К. : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
3. Григорьева Г. В. Некоторые вопросы теории и истории современного музыкального стиля [Текст] / Г. В. Григорьева // Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века : монография. М. : Сов. композитор, 1989. С. 6–27.
4. Задор Д. «Етюд» с-moll. Виконує студентка IV к. Хома Олександра [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=b1CjFzzUisQ>.
5. Задор Д. «Етюд» с-moll. Исполняет Шикиринская Анастасия – студентка III курса Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Д. Леонтовича; сольный концерт в Винницкой музыкальной школе № 2. – 9 марта 2018 года, Большой зал школы [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=kw-2Oa7u-ZI>.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського [Текст] / О. В. Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура : святкова академія, присвячена 110-й річниці від дня народження Василя Барвінського, 16 березня 1998 р. / ред.-упор. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
7. Мартон І. «Експромт» Виконує студентка I курсу Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Задора Ольга Семака [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=XIn5grbA-HE>.
8. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский [Текст] // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

9. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» [Текст] / В. Г. Москаленко // Українське музикознавство : зб. ст. / відповідальний ред. І. Ф. Ляшенко. К. : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
10. Мухіна В. Фортепіанна музика Дезидерія Задора [Текст] / Вікторія Мухіна // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. статей. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 201–210.
11. Соколовський Ю. Деякі особливості формування сприйняття та аналізу музичного твору [Текст] / Юрій Соколовський // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. – Вип. 1. – Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2005. С. 78–83.
12. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики [Текст] / Ю. І. Чекан // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності : матеріали Міжнародної наукової конференції / ред.-упор. В. С. Сивохіп, О. С. Зінкевич. Львів : Сполом, 1997. С. 17–23.
13. Чекан Ю. Интонационная практика: сущность и структура [Текст] / Юрий Чекан // Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. статей. Вип. 2. Ужгород : Всеукраїнське державне багатопрофільне вид-во «Карпати», 2010. С. 68–82.
14. Ярको М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки : монографія [Текст] / М. І. Ярко. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 248 с.
15. Popovics Bence előadásában Márton István Expromt c. darabja [Електронний ресурс] / Режим доступу – <https://www.youtu-be.com/watch?v=x1yQ3rv5gX8>.

## REFERENCES

1. Bega A., Jarko M. (2009). Osoblyvosti tlumachennja artefaktiv novitnjogho mystectva u shkyljnij praktyci (na materialі metodyky *Sprechgesang* у «Misjachnomu P'jero» A. Shenbergha) [Peculiarities of artifacts of artifacts of modern art in school practice (based on the material of *Sprechgesang*'s melodies in «Pierrot Lunaire» by A. Schoenberg)] / History, theory and practice of musical and aesthetic

- education: materials of the 3rd National Scientific and Practical Seminar (Drohobych, Ukraine), pp. 96–106.
2. Ghorjukhina N. A. (1989). Nacionaljnij stylj: ponjatye i opyt analiza / N. A. Ghorjukhina [National style: the concept and an attempt of analysis / N. A. Goryukhina // Problems of musical culture: Issue 2. P. 52–65.
  3. Ghryghorjeva G. V. (1989). Nekotorye voprosy teoriji i istoriji sovremennogho muzykaljnogho stilja [Some questions in the theory and history of contemporary musical style] / G. V. Grigorieva // G. V. Grigorieva. Stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of the twentieth century: monography. Moskow : Sov. kompozitor, pp. 6–27.
  4. Zador D. «Etjud» c-moll [Zador D. «Etude» c-moll]. Available at – <https://www.youtube.com/watch?v=b1CjFzzUisQ>.
  5. Zador D. «Etjud» c-moll [Zador D. „Etude“ c-moll]. Available at – <https://www.youtube.com/watch?v=kW-2Oa7u-ZI>.
  6. Kozarenko O. V. (1998). Semantychna «gra» v muzychnij movi Vasyl'ja Barvinsjkogho [Semantic «play» in the musical language of Vasyl' Barvinsky] / O. V. Kozarenko // Vasyl Barvinsky and Ukrainian music culture. pp. 31–35.
  7. Marton I. «Ekspromt» [Marton I. «Expromt»]. Available at – <https://www.youtube.com/watch?v=XIn5grbA-HE>.
  8. Medushevskij V. V. (1979) Muzykaljnij stil' kak semiotychjeskij objekt [Musical style as a semiotic object]. Sovetskaja muzyka. 3, pp. 30–39.
  9. Moskalenko V. G. (1998). Do vyznachennja ponjattja «muzychne myslennja» [Defining the concept of «musical thinking»]. Ukrajnjsjke muzykoznavstvo. Vyp. 28, pp. 48–53.
  10. Mukhina V. (2005). Fortepianna muzyka Dezyderija Zadora [Piano music of Dezyderiy Zador] / Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation, pp. 201–210.
  11. Sokolovskij Ju. (2005). Dejaki osoblyvosti formuvannja sprjnjattja ta analizu muzychnogho tvoru [Some peculiarities of formation of the perception and analysis of a musical composition]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation Issue 1, pp. 78–83.
  12. Chekan Ju. (1997). Do pytannja vyznachennja predmetu istoriji muzyky [On the definition of the subject of music history] / Musical historical

- concepts in the past and present: materials of the International scientific conference. pp. 17–23.
13. Chekan Ju. I. (2010) Intonacionnaja praktika: sushhnost' i struktura [Intonational practice: essence and structure]. Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation Issue 2, pp. 68–82.
  14. Jarko M. I. (2013). Instrumentalna tvorchist' Vasylja Barvinskogo v germeneytychnomu poli suchasnoji muzykoznavchoji dumky [Instrumental work of V. Barvinsky in the hermeneutic field of contemporary musicological thought: monograph] / Drohobych: Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych. 248 p.
  15. Popovics Bence előadásában Márton István Expromt c. darabja. Available at – <https://www.youtu-be.com/watch?v=x1yQ3rv5gX8>.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2018 р.*

УДК 784.1

ORCID ID 0000-0002-7454-1841

**Юлія Ткач**

*Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського*

## **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЄВГЕНА САВЧУКА: ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука: організація процесу диригентської інтерпретації.** Досліджено індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука в умовах роботи з професійним хоровим колективом. Розглянуто специфіку диригентської інтерпретації в контексті самостійного, репетиційного та концертного етапів, що відповідають стадіям створення, корекції та реалізації індивідуально-колективної виконавської концепції твору. Проаналізовано світоглядні, репертуарні, мистецькі пріоритети Євгена Савчука в роботі з Національною заслуженою академічною хоровою капелюю України «Думка».

Дослідження розширює межі хорового мистецтва як явища; поглиблює і структурує наукові знання у вузькій специфічній сфері – хоровому виконавстві; прокладає шлях до теоретичного осмислення важливих культурних явищ у сфері українського хорового мистецтва.

**Ключові слова:** індивідуальний виконавський стиль, диригент-хормейстер, Євген Савчук, диригентська інтерпретація.

**Ткач Ю. С. Индивидуальный исполнительский стиль Евгения Савчука: организация процесса дирижёрской интерпретации.** Исследован индивидуальный исполнительский стиль Евгения Савчука в условиях работы с профессиональным хоровым коллективом. Рассмотрена специфика дирижёрской интерпретации в контексте самостоятельного, репетиционного и концертного этапов, которые отвечают стадиям создания, коррекции и реализации, индивидуально коллективной исполнительской концепции произведения. Проанализированы мировоззренческие, репертуарные, художественные приоритеты Евгения Савчука в работе с Национальной заслуженной академической хоровой капеллой Украины.

Исследование расширяет границы искусства как явления; углубляет и структурирует научные знания в узкой специфической сфере – хоровом исполнительстве; прокладывает путь к теоретическому осмыслению важных культурных явлений в сфере украинского хорового искусства.

**Ключевые слова:** индивидуальный исполнительский стиль, дирижер-хормейстер, Евгений Савчук, дирижерская интерпретация.

**Tkach Y. S. Yevhen Savchuk's Individual Performing Style: organization of the process of conducting interpretation.**

**Relevance of the study.** The individuality of the musician-performer, his performing style were studied both in theoretical and practical aspects. Theoretical musicology vibracyuvalo holistic theory of musical style, a separate kind of which should be considered an individual performing style of musician. The main provisions of the theory of musical style are stated in the works. B. Asafiev, N. Gorugo, V. Medushevskaya, N. Mikhailov Is. Nazaykinsky, S. Skrebkova, Would. Jaworski and others. Deepening and concretization of the ideas of these scientists is contained in the works of A. Katrich, I. Kohanik, V. Moskalenko, S. Tishka, A. Sokol, etc.

The individual performing style of the conductor-choirmaster along with the specifics of the conductor's interpretation is an important part of the modern performing art, which today needs a deep theoretical understanding and systematization. Recently, there is a trend of scientific study of practical issues of the performing industry, including the specifics of the conductor. Although the study of this issue concerns to a greater extent symphonic conducting. That is why the appeal to the work of the outstanding Ukrainian choral conductor – Evgeny Gerasimovich Savchuk has great scientific value.

The study of the phenomenon of individual performing style in the conditions of choral performance is impossible without understanding the outstanding phenomena of

this field of art. Creativity of the national honored academic chapel of Ukraine “Dumka” and its conductors refers to such phenomena. This is the oldest team of the country with a strong tradition and a strong creative potential became a real standard Patriotic choir performance. The chapel “Dumka” was and is an artistic environment in which a large number of chorus conductors, such as N., grew up and became stronger. Gorodovenko, A. Soroka, P. Muravsky, N. Buckwheat Is. Savchuk. Their performing heritage is of great interest to musicology, particularly in terms of interpretation and individual performing style.

**Main objective(s) of the study.** Based on this, the purpose of the study is the theoretical understanding of the performance processes in the field of choral art. In particular: a) the study of the specifics of the conductor’s interpretation of E. Savchuk in work with the choir; b) a detailed analysis of the stages of the conductor’s interpretation: independent, rehearsal, concert; C) understanding of The individual performing style of E. Savchuk in the context of worldview, repertoire, artistic priorities Maestro.

**Methodology.** Various methods have been used. Inductive-research is built from concrete to General. Some characteristics of the conductor’s work lead to a generalized representation of his individual performing style. The method of analysis and synthesis used in the analysis of literature, unpublished sources. The comparative method is used to compare different stages of the process of conducting interpretation.

**How the study was done.** The study has a number of scientific results and conclusions. In particular: a) analyzed the stages of the process of the conductor’s interpretation of E. Savchuk in working with the choral team (independent, rehearsal, concert); b) established the relationship between the stages of the conductor’s interpretation with the stages of creation, correction and implementation of individual-collective performance concept of the work; C) investigated the work of outstanding contemporary choral conductor E. Savchuk in the context of the specifics of his performing style.

**Results and conclusions.** The research is of great scientific and cultural importance: 1) expands the boundaries of choral art as a phenomenon; 2) deepens and structures scientific knowledge in a specific sphere – choral performance; 3) paves the way to theoretical understanding of important cultural phenomena in the sphere of Ukrainian choral art. The practical significance of this study lies in the possibility of using its provisions in subsequent courses of higher education: choral studies, choral literature, the history of Ukrainian music, the history of music of the twentieth century. A thorough analysis of the performing versions of a number of choral works will contribute to a deeper, conscious interpretation of their conductors – both in working with the team and in class work with students. The experience and peculiarities of the interpretation activity of the Dumka Capella conductors described in the study will help the conductor to find his own performing style.

**Key words:** individual performing style, conductor-choirmaster, Evgeny Savchuk, conductor’s interpretation, Ukrainian choral art.

**Постановка проблеми.** Національне хорове мистецтво є надважливою складовою відродження та розвитку вітчизняної культури. Тео-



ретичне усвідомлення основних процесів хорового виконавства, зближення наукової та практичної сфер в цій галузі є пріоритетним завданням сучасних науково-культурних процесів. Їх осмислення не можливо без аналізу творчості видатних митців сучасності, діяльність яких отримала статус соціокультурного явища країни. **Євген Герасимович Савчук**<sup>1</sup> – хормейстер, хоровий диригент, педагог, громадський діяч. Дослідження його творчості, що обіймає цілу епоху, а це друга половина ХХ – початок ХХІ ст., має велике наукове та мистецьке значення.

Об'єктом дослідження виступає диригентський стиль *діючого* диригента-хормейстера – нинішнього керівника Національної заслуженої академічної капели України «Думка» – Євгена Савчука. Відсутність часової дистанції між дослідником, який вивчає те чи інше художнє явище, та об'єктом його наукової уваги, звичайно ж, позначається на самому дослідженні. З одного боку, можливість «зблизька» розглянути певне явище музичної культури, надає переваги досліднику, в даному випадку, створює умови для відпрацювання всіх елементів методики вивчення диригентського стилю. З іншого боку, відсутність можливості відсторонення від об'єкту дослідження ускладнює процес узагальнення і дає підстави лише для таких висновків, які будуть справедливими щодо нинішнього етапу розвитку досліджуваного явища (тобто, сьогодишнього стану індивідуального виконавського стилю Є. Савчука).

**Аналіз останніх досліджень.** З огляду на специфіку об'єкта дослідження, джерелознавча база поділятиметься на такі групи: *опубліковані матеріали* – статті (О. Бенч-Шокало [1], [2], Я. Гордійчук [3], Г. Казачинська-Савчук [5], А. Лашенко [7], [8], [9], Ю. Чекан [11] та ін.); рецензії, відгуки (О. Давидова) [4]; інтерв'ю з диригентом (В. Коскін) [6]; *неопубліковані матеріали* – інтерв'ю з Є. Савчуком з архіву автора; інтерв'ю з артистами капели «Думка» з архіву автора; соціопитування співаків; виконавські концертні плани капели; власні спостереження за роботою капели та її керівника; авторський аналіз концертного та ре-

---

<sup>1</sup> **Євген Герасимович Савчук** (нар. 1947 р.) – Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, академік Академії мистецтв України, генеральний директор – художній керівник Національної академічної заслуженої капели України «Думка», професор, завідувач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, голова Національної всеукраїнської музичної спілки.

петиційного життя колективу; *архівні матеріали* – фондові записи капели «Думка» під орудою Є. Савчука; цикл радіопередач з нагоди 75-річчя капели [10: 191–204]; фільми про «Думку» та інші документи.

**Метою дослідження** є визначення специфіки індивідуального виконавського стилю Євгена Савчука в умовах роботи з хоровим колективом на основі: а) світоглядних пріоритетів диригента; б) аналізу етапів процесу диригентської інтерпретації – самостійного, репетиційного та концертного.

Задля більш повного висвітлення теми цього дослідження в статті будуть наведені біографічні факти, що вплинули на безпосереднє формування індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

*Світоглядні пріоритети Є. Савчука. Біографічні відомості про диригента.* Основною характеристикою Є. Савчука як керівника капели «Думка» – художнього керівника й генерального директора колективу – можна вважати, по-перше, вірність традиціям вітчизняної виконавської школи, а по-друге, – видатний талант організатора.

Ідея відродження та пропагування національної хорової культури, що набула пріоритетності в художньо-керівній політиці одного з перших керівників «Думки» Н. Городовенка, відповідає світоглядві та творчим уподобанням Є. Савчука і, таким чином, є визначальною у формуванні репертуару «Думки» й творчого іміджу колективу на сьогоднішньому етапі. На творчу спорідненість обох диригентів, визначальними факторами якої є любов до рідної культури та здатність «відчувати на глибинному рівні специфіку української душі», вказував А. Лашенко: «Є. Савчук завжди тримав зв'язок з минулими досягненнями капели та здобутками її колишніх керівників, в цьому його велика мудрість» [8: 25]. На відміну від багатьох диригентів-початківців, які з метою творчого самоствердження починають з руйнації попереднього досвіду колективу й радикальних реформ у творчій політиці, Є. Савчук, навпаки, планомірно продовжував традиції своїх попередників – Н. Городовенка, О. Сороки, П. Гончарова, П. Муравського, М. Кречка та інших диригентів «Думки» [8: 25]. В результаті ідея служіння національній хоровій культурі, виплекана засновником капели та розвинута його послідовниками, продовжує існувати й розвиватися в нових історичних умовах, ставши домінантою світогляду Є. Савчука і одночасно основою творчого кредо сучасної «Думки».

Звернемося до біографії диригента, яку будемо розглядати як важливий чинник у формуванні його творчого світогляду та індивідуального виконавського стилю.

Євген Герасимович Савчук походить із буковинської селянської родини – він народився 10 лютого 1947 року в с. Брусниця Кіцманського району Чернівецької області. А. Лашенко справедливо називає родинне середовище основним джерелом формування особистості Є. Савчука: «... сила його таланту і людяності успадкована ним від батьків, від того життєдайного джерела, яке ми називаємо “прості сільські люди”» [9: 18]: мати Є. Савчука працювала в колгоспі, батько – на місцевому тартаку. Дискант дванадцятирічного Євгена мав надзвичайний успіх на дитячих олімпіадах, його називали «Лоретті місцевого значення», порівнюючи із популярним виконавцем тих років. Після закінчення у 1966 році навчання на диригентсько-хоровому відділі Чернівецького музичного училища (клас В. Литвинюка) Є. Савчук приїхав до Києва, щоб влаштуватися на роботу в капелу «Думка». В архівних протоколах художньої ради капели зберігся запис, де зазначено: «Слухали Савчука Євгена Герасимовича: тенор, 1947 рік народження. Закінчує Чернівецьке музичне училище, хормейстерський відділ. Як другий тенор задовольняє вимоги академічного хору» [4: 268]. Роки навчання в консерваторії (1966–1971) та асистентурі (1973–1977), спілкування з видатними викладачами (П. Муравським, О. Тимошенком) вплинули на формування професійно-особистісних засад майбутнього диригента, акумулюючи його щире ставлення до професії, любов до хорової справи.

Практичну діяльність Є. Савчук розпочав на четвертому курсі консерваторії: у 1970–1973 рр. він був головним хормейстером Київського театру оперети; у 1973–1978 рр. – диригентом-хормейстером Українського народного хору ім. Г. Верьовки, у 1978–1984 рр. – художнім керівником Київської чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького. Роки діяльності в професійних хорових колективах – різних за репертуарними виконавськими напрямками та особливостями – стали міцним підґрунтям для формування індивідуального виконавського стилю диригента. В 1984 році Є. Савчука призначено художнім керівником та головним диригентом Національної заслуженої академічної капели України «Думка». Виконавська практика Є. Савчука поєднувалась з педагогічною діяльністю у Київській державній консерваторії. З 1978 р. він є виклада-

чем кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії; з 1997 р. – професор, а з 2003 р. завідувач кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського. Його студенти, аспіранти працюють у провідних колективах та учбових закладах держави. На початку 2010 року диригент очолив студентський хор академії. В творчій біографії Є. Савчука яскраву сторінку становить і його суспільно-громадське життя, що додає важливих рис до творчого портрету маестро. Адже диригент, який є постійним ініціатором, організатором та учасником сучасного хорового руху збагачує і власні виконавські можливості. Є. Савчук очолював Хорове товариство України ім. М. Леонтовича, Київське обласне відділення НВМС, секретар НВМС, академік Академії мистецтв України, з 2016 року – Голова Національної всеукраїнської музичної спілки. Є. Савчук є організатором великої кількості творчих акцій, конкурсів, зокрема, хорових конкурсів ім. К. Стеценка, М. Леонтовича, Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів тощо.

Отже, як засвідчують факти творчої біографії Є. Савчука, він прийшов працювати на посаду диригента й керівника капели «Думка», маючи за плечима великий досвід диригентської й організаторської роботи. Його виконавський стиль формувався в процесі роботи з багатьма хоровими колективами – хором Київського театру оперети, народним хором ім. Г. Верьовки, Київською чоловічою хоровою капелю ім. Л. Ревуцького. Досвід роботи в цих колективах, а також природний хист митця-політика допомогли Є. Савчуку чітко вибудувати лінію розвитку капели «Думка», не втративши попередніх її здобутків. Разом з тим, він чітко усвідомлював необхідність впровадження нових механізмів діяльності капели, сучасних виконавських, організаційних, рекламно-інформаційних стандартів. Прихід Є. Савчука в капелу знаменував органічне поєднання традиційних та інноваційних форм функціонування колективу, сприяв виходу капели на новий професійний рівень, відповідний вимогам сучасного хорового виконавства.

Важливого значення у вивченні індивідуального виконавського стилю Євгена Савчука набуває аналіз *процесу* диригентської інтерпретації та характеристика *самостійного, репетиційного та концертного* етапів.

Дослідження специфіки інтерпретаційного процесу у виконавському стилі *діючого* диригента створює унікальну можливість детального аналізу стадій процесу диригентської інтерпретації – самостійної, репетиційної, концертної. Поряд із традиційними матеріалами – стат-

тями, відгуками, рецензіями, інтерв'ю, опублікованими в періодичних виданнях, – до дослідження залучаються також спеціальні матеріали – записані автором інтерв'ю з диригентом, артистами хору, особисті спостереження за роботою диригента під час репетицій та концертів. На основі даних матеріалів нижче розглядатимуться три стадії процесу диригентської інтерпретації – самостійна, репетиційна й концертна.

Головним завданням *самостійного етапу* інтерпретаційного процесу, тобто роботи з партитурою, є створення індивідуального образу твору. Є. Савчук поділяє думку про умовну точність нотного запису, елементи якого лише приблизно визначають висоту, характер, темп, метр тощо. Тому метою самостійної роботи з партитурою він вважає перетворення умовних позначень нотного тексту в «живий організм» твору. На етапі самостійної роботи Є. Савчука з партитурою раціональне осмислення випереджає чуттєве сприйняття, при чому якщо перше забезпечує конкретизацію твору (відтворення інваріанту), то друге стає основою інтерпретації (виконавських варіантів твору). Так, важливою складовою процесу ознайомлення з новим твором Є. Савчук вважає аналіз логіки композиції: «Якщо я приходжу до висновку, що композитор мислить логічно, чи його бачення співзвучне з моїм, то це найкращий варіант. Після того настає другий етап, я мушу це все перепробувати, пропустити через своє серце» [10: 218]. Для цього диригенту необхідно по-новому відтворити думки композитора та скласти власну версію: «Як би я тут зробив? Як би я тут почув?» [10: 218]. За ствердженням Є. Савчука, подібний процес є певною спробою «зрушити з місця авторську конструкцію; перевірити, чи є допуски інтерпретації, чи є варіативність, чи є можливість інакше сказати, ніж він (композитор – *Ю.Т.*) думав» [10:218-219]. Природно, що диригент іноді вносить деякі зміни в текст твору, викликані специфікою виконавських можливостей хору, не врахованих композитором.

Працюючи над партитурою, Є. Савчук, переважно, осягає її внутрішнім слухом, за винятком складних фрагментів, які диригент має відчувати на фортепіано, щоб на основі фактичного звучання конкретизувати потенційні вимоги до виконавців [10: 219]. Використання мануальної техніки на цьому етапі роботи зведено до мінімуму: Є. Савчук вживає її тільки в місцях підвищеної складності.

Як освідчується Є. Савчук, важливого значення у самостійній роботі він надає встановленню культурно-історичного контексту твору,

осягненню його внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Диригент знайомиться з програмою твору, його виконавською історією, світоглядними та біографічними особливостями авторів, заглиблюється в особливості епохи, в якій творив композитор. Є. Савчук часто повторює співакам: «В будь якому творі ми маємо розшифрувати код, сам зміст твору, за яким стоїть особистість – автор цього твору. І ми, навіть, краще, ніж музичні теоретики, музикознавці можемо пізнати, що то була за людина, яка у нього була душа, який характер» [10: 223]. Прикладом емоційного осягнення є робота Є. Савчука над творами А. Веделя. Маєстро відзначає: «Мені дуже подобається “душа”» А. Веделя, її широта, глибина, емоційність. І за цим я його дешифрую, бачу дуже багато інформації того часу. Ця інформація носить, скоріше, емоційний характер, але розкодовуючи Веделя, працюючи над його творами, отримуєш задоволення від самого процесу, відчуваєш його почерк, час. Це інтелегентна людина, надзвичайно тонкої душі, і, очевидно, я візуально можу скласти його портрет, скоріше його фізичний образ» [10: 215].

Важливими компонентами самостійної роботи Є. Савчука над партитурою також є інтелектуально-аналітичний та образно-змістовний етапи, де відбувається ґрунтовний аналіз музично-теоретичних, виконавських засобів, технічних труднощів, аналіз співвідношення вербального та музичного текстів твору; а також побудова образного ряду твору, що цілком підпорядковує собі технологічний бік виконання.

Проведення *репетиційного етапу* як центральної складової процесу диригентської інтерпретації є суттєвим показником індивідуального виконавського стилю Є. Савчука. На цьому етапі відбувається корекція первічного образу твору виконавської концепції у відповідності до виконавських технологій та творчо-виробничих умов капели «Думка». Тут також народжується колективна виконавська концепція твору.

Є. Савчук розуміє репетицію як безперервний процес творчого осягнення твору, відкриття його змістовних можливостей та виконавських нюансів. Робота над основними компонентами хорової звучності – ансамблем, строєм, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією – нерозривно пов'язана у виконавському стилі Є. Савчука з образною специфікою твору. Диригент глибоко переконаний, що технологія не існує поза змістовно-образної частини виконання: «Це одне і теж. Так не буває, що сьогодні я роблю технологію, а завтра перейду до об-

разу. Такого не буває і бути не може! Диригент, що прийшов до людей з готовим баченням твору, орієнтується у своїй технологічній роботі на певний образ. Навіть, якщо ми тільки розучуємо зі співаками якісь партії, то вже знаходимося в тому образі, працюємо в оболонці, в атмосфері того твору» [10: 219–220].

Отже, від самого початку роботи Є. Савчука над твором в репетиційному процесі образно-змістовний компонент виконавського процесу домінує над технологічним. Про це свідчить наведений нижче фрагмент інтерв'ю з артисткою капели О. Крамаренко: «Євген Герасимович під час репетиції намагається дійти до самої глибинної суті твору. Для нього існує певний зміст, певний емоційний стан, який нас має наштотхнути вже на конкретну манеру звукоутворення, динаміку, штрихи та інші виконавські елементи. Ансамбль, стрій, чистота інтонування є дуже важливими, але вони теж відштотхуються від змісту: *чому саме так заспівати? чому саме так проінтонувати?*» [10: 223]. Диригент ніколи не використовує прямих технологічних вказівок, таких як «швидше», «повільніше», «голосно», «тихо» і т.п. Натомість, за свідченням артистів хору, в його арсеналі присутні терміни, що «огорнуті» в змістовну оболонку твору, зокрема, «психодихання», «образна вокальна атака», «образний ритм», «образний штрих» тощо [10: 223]. В процесі репетиційної роботи Є. Савчук приділяє велику увагу свідомому розумінню артистами виконавських особливостей твору. Як він зазначає: «Робота має бути направлена на досягнення змісту твору. Хористи повинні обов'язково розуміти, *чого* такий нюанс, а не інакший» [10: 220]. Донесення власної виконавської версії до колективу відбувається шляхом пояснення, образного порівняння, розповіді, показу, чітких конкретних завдань тощо. На думку Є. Савчука, усвідомлення співаками виконавської специфіки твору через інтелект та особисту згоду є принциповою умовою результативності творчого процесу.

Показовою рисою репетицій «Думки» під проводом Є. Савчука є залізна творча дисципліна: жодного зайвого слова, погляду – все сконцентровано біля диригента, він керівник думок і емоцій виконавців. Така сувора дисциплінарна політика багато в чому залежить від організації керівником репетиційного процесу та створення ним оптимального режиму роботи. Є. Савчук глибоко переконаний, що найважливішим засобом продуктивної праці є ритміка, динаміка роботи, постійне

заохочення співаків, зворотній зв'язок з артистами: «Важливо чути людей, – стверджує Є. Савчук. – Якщо ти їх чуєш, то вони з тобою, вони не стомлюються і швидко входять в образ. Так можна швидко досягти потрібних результатів» [10: 220].

Уявлення про структуру й темп репетиції Є. Савчука з капелою можна скласти за допомогою наведеного нижче *опису роботи над Реквіємом Дж. Верді*, здійсненому автором статті. Робота починається відразу після появи диригента в хоровому класі, він вітається з колективом, повідомляє назву твору та дає ауфтакт. Вражає моментальне включення співаків в творчий процес: хор з перших тактів повноцінно, скрупульозно відтворює динамічні, штрихові, образні нюанси твору, відпрацьовані на попередніх репетиціях. Колектив являє собою єдиний творчий організм, що органічно підкорений диригентові: при мінімальній зовнішньо-емоційній роботі керівника спостерігається максимально напружена робота хору. Мова майстра спокійна, тиха, власна; мануальні жести зведені до сухого тактування з метою утримання темпу твору. Така манера диригування зберігається як в тихих, так і в динамічно напружених епізодах. Наприклад, при виконанні другої частини Реквієму – «*Dies irae*», що звучить на *ff*, диригент продовжує тактувати, натомість чоловічий склад вступає у відповідній динаміці, з дотриманням високої позиції, драматичного характеру, твердої атаки звуку тощо. Є. Савчук, готуючи твір, опрацьовує широкий спектр виконавських елементів: звертає увагу на академічний вокальний звук, що має бути оформлений відповідно до характеру твору (затемнений / просвітлений); чітке поєднання різних ритмічних формул (вісімок, чвертей, тріолей); точне дотримання тривалостей, при необхідності введення додаткової ритмічної опори, пульсуючої долі, що організовує рух та продовжує лінію; робота над фактурою, зокрема поліфонічного типу («*Sanctus*»); увага до унісонів, акордів; спів на опорі в динаміці *pp*; опрацювання звукового «наповнення» у відповідності до образної сфери твору (м'яко/жорстко/активно/прозора...); робота над фразою; забезпечення ритмічної, штрихової, динамічної, позиційної, образної відповідності; увага до мелодичної лінії за рахунок нівелювання приголосних («*Rex tremende*»); контроль темпу; повне підпорядкування виконавців собі тощо. Загальний розвиток репетиції має позитивну динаміку: атмосфера творча, тепла, хористи максимально включені у виконавський процес, сконцентровані, зацікавлені. Результатом репетиційного процесу є чітко усвідомлена виконавцями диригентська



концепція твору, що в процесі спільної роботи отримує якості колективної виконавської концепції.

*Концертний етап* процесу диригентської інтерпретації забезпечує реалізацію індивідуально-колективної виконавської версії твору в конкретному творчому акті – «тут і зараз». Капела «Думка» на чолі з Є. Савчуком під час концертного виступу являє собою єдиний «творчий організм», що здатен одноставно передати найтонші виконавські нюанси; художньо та переконливо відтворити образний ряд твору; заставити слухача співпереживати подіям, почуттям, що передані у творі. Про це говорить критика, яка відзначає бездоганну роботу Є. Савчука «як хормейстера, так і концертного диригента-виконавця» [5: 64], який разом з капелою є під час виконання творів «єдиним натхненим організмом» [5: 64]. Передача образного ряду твору лишається головним завданням Є. Савчука і в концертному виконанні, натомість інші виконавські засоби лише похідні від нього.

Важливе значення Є. Савчук приділяє творчому налаштуванню та психологічній згуртованості колективу напередодні концертного виступу; перед виходом на естраду настроює та підбадьорює колектив: розповідає про епоху, стиль, зміст твору, закликає артистів «співати чисто», бути в образі, усвідомлювати змістовні нюанси твору, знаходитись в контакті з диригентом тощо [10: 227]. Як згадує співачка капели О. Крамаренко, в результаті такого налаштування перед виступом з'являється нове ставлення до вже добре знайомих творів: «Коли співали восьму симфонію Г. Малера, перед виконанням він (Є. Савчук – Ю. Т.) нас так само налаштував, не знаю, чому це і як, але в серці відкрилися зовсім інші підвалини, і це було зовсім інше ставлення до твору» [10: 218].

Хоча Є. Савчук і дотримується створеної заздалегідь виконавської концепції твору під час концертного виступу, але йому властива й певна доля імпровізаційності, що відносить його до *диригентів-імпровізаторів*. Імпровізаційність диригента не стихійна та безпосередня, а, навпаки, виважена, шляхетна, підкорена певній виконавській логіці. Диригент може змінити темп, агогіку, динаміку, цезури, додати нового змістовного підтексту, оновити образні нюанси твору, що вимагає від артистів пластичності та мобільності. Але ці зміни не порушують концепційної цілісності виконання сформованої в самостійній та репетиційній роботі.

Отже, в процесі дослідження диригентського стилю Є. Савчука досягнуто такі **наукові результати**: проведення самостійного, ре-

петиційного та концертного етапів процесу диригентської інтерпретації Є. Савчуком повністю відповідає стадіям створення, корекції та реалізації індивідуально-колективної виконавської концепції твору. Основним критерієм всіх, без виключення етапів, є переважання образно-змістовної сфери над технологічною. Виконавські елементи – загальні та спеціальні засоби музичної виразності (темپ, агогіка, динаміка, штрих; ансамбль, стрій, дикція, манера звукоутворення, атака і т.д.) – варіюються в межах образного ряду твору; вони є надбудовою до образно-змістовного фундаменту диригентської інтерпретації. В *самостійній роботі* Є. Савчука над партитурою пріоритетного значення набуває підготовчо-інформаційний, музично-теоретичний та образно-змістовний етапи. *Репетиційна робота*, що є центральною стадією процесу диригентської інтерпретації, забезпечує опрацювання широкого спектру виконавських елементів, технологічних труднощів з урахуванням образної специфіки твору. Сприйняття співаками індивідуальної диригентської концепції твору відбувається через інтелектуальне усвідомлення та «особисту згоду». Найсуттєвішими показниками організації репетиційного процесу Є. Савчуком є ритм, динаміка роботи, зворотній зв'язок з артистами, творча дисципліна. *Концертний етап* відрізняється високим рівнем виконавської дисципліни, скрупульозним, одностайним відтворенням співаками всіх виконавських елементів, психологічним налаштуванням на образ, повним злиттям керівника та колективу. Ознаки стилю Є. Савчука під час концертного виступу: потужний вплив на виконавців та слухачів; глибина та проникливість образної сфери твору; стримана емоційність; продумана імпровізаційність, підкорена певній логіці; філософське узагальнення; художня переконливість; широкий образно-змістовний та музично-інтелектуальний виконавський діапазон тощо.

**Висновки.** Специфіка індивідуального виконавського стилю Є. Савчука виявляється у особливостях організації етапів процесу диригентської інтерпретації – самостійного, репетиційного та концертного, що відповідають стадіям створення, корекції та реалізації індивідуально-колективної виконавської концепції твору. Спільним для всіх етапів є домінування образно-змістовної сфери виконання над технологічною. Особливості проведення концертного етапу, а саме зміна темпу, агогіки, динаміки, образно-змістовних та інших нюансів під час концертного виступу відносять Є. Савчука до диригентів-імпровізаторів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Г. Павло Муравський : Феномен одного життя / О. Г. Бенч-Шокало. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / О. Г. Бенч-Шокало. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
3. Гордійчук Я. Контакти – контрасти / Я. Гордійчук // Музика. 1992. № 4. С. 25–26.
4. Давидова О. М. Відродження «Думки» / О. М. Давидова // Культура і життя. 1988. 22 лютого. С. 6.
5. Казачинська-Савчук Г. Є. Савчук (До 60-річчя від дня народження) / Г. Казачинська-Савчук // Мистецькі обрії 2008: Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2008. Вип. 1 (10). С. 63–64.
6. Коскин В. Интервью с Е. Савчуком «Художественный руководитель и дирижер капеллы Евгений Савчук: “Уже целое поколение наших власть имущих воспитано только на попе”» // Зеркало недели / Человек. 2006. Сентября № 35 (614) 16–22 / www.zn.ua/3000/3680/54500/ 12.12.2017
7. Лашенко А. П. З історії київської хорової школи / А. П. Лашенко. Київ : Музична Україна, 2007. 200 с.
8. Лашенко А. П. Покликання – хоровий спів / До 60-річчя Є. Савчука – художнього керівника та головного диригента Національної заслуженої академічної капели України «Думка» / А. П. Лашенко // Музика. 2007. № 1. С. 24–27.
9. Лашенко А. П. Хоровий спів – його покликання / А. П. Лашенко // Музика. 1998. № 3. С. 18–19.
10. Ктчак Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Історія української музики / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 227 с.
11. Чекан Ю. Співає «Думка» / Ю. І. Чекан // Українська музична газета. 2007. № 3. С. 9.

## REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Pavlo Muravskiy : Fenomen odnogo zhyttia [The phenomenon of one life], Kyiv : Dnipro, 664 p.
2. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition: teach. manual [Ukrainskyi khorovyi spiv : Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii] : navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. student manual higher educational establishments, Kyiv : Red. zhurn. «Ukr. Svit», 440 p.
3. Hordiichuk, Ya. (1992). Contacts - contrasts [Kontakty – kontrasty], Muzyka, № 4, pp. 25–26.
4. Davydova, O. (1988). Revival of “Dumka” [Vidrodzhennia «Dumky»] Kultura i zhyttia, February 22. p. 6.
5. Kazachynska-Savchuk, H. (2008). Ye.Savchuk (To the 60th anniversary of his birth) [Ye.Savchuk (Do 60-richchia vid dnia narodzhennia)], Mystetski obrii: Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky, Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut problem suchasnoho mystetstva, Kyiv : Muzychna Ukraina, Vol.1 (10). p. 63–64.
6. Koskyn, V. (2006). Interview with E. Savchuk “Artistic Director and Chief Conductor of the Chapel Evgeniy Savchuk:” Already a whole generation of our power of those who possessed are brought up only on the pop music “[Ynterviu z Ye. Savchukom «Khudozhestvennyi rukovoditel y dyryzher kapelly Evheniy Savchuk: «Uzhe tseloe pokolenye nashykh vlast ymushchykh vospytano tolko na popse»], Zerkalo nedely : Chelovek. 2006. № 35 (614), pp. 16–22 [www.zn.ua/3000/3680/54500/](http://www.zn.ua/3000/3680/54500/) (accessed 12 December 2017).
7. Lashchenko, A. (2007). From the History of the Kiev Choral School [Z istorii kyivskoi khorovoi shkoly], Kyiv : Muzychna Ukraina, p. 200
8. Lashchenko, A. (2007) Calling - choral singing To the 60 anniversary of E. Savchuk - artistic director and chief conductor of the National Honored Academic Chapel of Ukraine “Dumka” [Poklykannia – khorovyi spiv Do 60-richchia Ye. Savchuka – khudozhnoho kerivnyka ta holovnoho dyryhenta Natsionalnoi zasluzhenoï akademichnoi kapely Ukrainy «Dumka», Muzyka, № 1, pp. 24–27.
9. Lashchenko, A. (1998). Choral singing - his vocation. [Khorovyi spiv – yoho poklykannia] Muzyka. № 3. Pp. 18–19.
10. Tkach, Yu. (2012). Individual performance style of conductor-choir-master: theoretical and practical aspects (on the example of the Nation-

al Honored Academic Chapel of Ukraine “Opinion”) [Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera: teoretychnyi ta praktychnyi aspekty (na prykladi Natsionalnoi zasluzhenoї akademichnoi kapely Ukrainy «Dumka»)]]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva, 17.00.03. History of Ukrainian music, NMAU, Kyiv, 227 p.

11. Chekan, Yu. (2007). Singing “Dumka” [Spivaie «Dumka»] Ukrainiska muzychna hazeta, № 3. p. 9.

*Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.*

784.9.035.1 (477)

ORCID: 0002-9676-224X

**Яна Каушнях**

*Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського (Харків)*

**ДО МОДЕЛІ СТИЛІСТИКИ «НАЦІОНАЛЬНОГО»  
ТА «ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОГО»  
(НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛІЗІВ С. ПАВЛЮЧЕНКА,  
М. ЗАВАЛШИНОЇ, О. ТА Р. ВОРОНІНИХ)**

**Каушнях Я. М.** До моделі стилістики «національного» та «інтернаціонального» (на прикладі вокалізів С. Павлюченка, М. Завалшиної, О. та Р. Вороніних). Розглянуто різновиди інструктивних вокалізів в українській вокальній педагогіці, процес розвитку національно-специфічного компоненту в практиці співочої школи. Йдеться мова про вокальний стиль національних авторів, тісно пов'язаний з особливостями вербальної мови («музика» і «слово» як ключова проблема вокального інтонування), а також про відображення цього стилю у виконавській творчості, де виробляються синтези інонаціональних традицій і корінних особливостей співу. Виявлена специфіка вокалізу в українському вокальному мистецтві, а також споріднених з ними вокально-інтонаційних вправ в практиці українських вокальних шкіл; особливості національного стилю розкриті на прикладі окремих збірок та зразків вокалізів С. Павлюченка, М. Завалшиної та О. і Р. Вороніних.

**Ключові слова:** вокалізація, інструктивний вокаліз, національна вокальна школа, українська вокальна педагогіка.

**Каушняя Я. Н. К модели «национального» и «интернационального» (на примере вокализов С. Павлюченко, М. Завалишиной, О. и Р. Ворониных).** Рассмотрены разновидности инструктивных вокализов в украинской вокальной педагогике, процесс развития национально-специфического компонента в практике вокальной школы. Идет речь о вокальном стиле национальных авторов, тесно связанном с особенностями вербального языка («музыка» и «слово» как ключевая проблема вокального интонирования), а также об отображении этого стиля в исполнительском творчестве, где представлен синтез интернациональных традиций и коренных особенностей пения. Выявлена специфика вокализа в украинском вокальном искусстве, а также родственных с ним вокально-интонационных упражнений в практике украинских вокальных школ; особенности национального стиля рассмотрены на примере отдельных образцов вокализов С. Павлюченко, М. Завалишиной, О. и Р. Ворониных.

**Ключевые слова:** вокализация, инструктивный вокализ, национальная вокальная школа, украинская вокальная педагогика.

**Kaushnian Y. M. On the Model of “National” and “International” Style (Illustrated by vocalises of S. Pavliuchenko, M. Zavalysyna, O. and R. Voronin).**

**Background.** Ukrainian vocal pedagogy represents almost all types of instructive vocalises, which take into account both the specific features of the national vocal school and the individual style of authors and originators (both composers and performers).

The aspect of national stylistic extends to such a component of vocal style as pedagogy. The national-specific features manifest themselves, first of all, in the tone of material used to teach singers. The aspect of the musical Ukrainian “linguistics” in the modern language situation is associated with a certain type and the national form of language/speech.

Dialogue of languages in the form of traditions and national musical lexicon is represented in Ukrainian vocalise, even in its instructional variants. After all, vocalization, which lays in the beginning of an academic singer teaching, plays one of the leading roles in understanding the art of solo singing. Such a teaching is based on the corresponding vocal exercises and more or less completed samples that came to vocal pedagogy from the traditions of academic and folklore practice, both world and the national one.

It is obvious that there is no need to draw a direct parallel between the artistic samples of the national vocal music and training in their performance based exclusively on Ukrainian vocalises. It is only about the fact that the variety of methods for the voice training and development also includes a mandatory national-specific component, which is developed through the national vocal school practice and is based primarily on the embodiment of folk tones in vocalization interpreted in the curriculum. Therefore, the creators of Ukrainian instructive vocalises, focusing on substantial intonation, combine it with the singing techniques arising out of Italian bel canto.

At the same time, a number of methodological and methodical issues related to Ukrainian vocalises require further coverage. The question of Ukrainian vocalise in two

of its varieties – instructive and artistic – has not been almost studied which is an important aspect of the relevance of the paper.

Thus, the **relevance** of the paper is determined by the following reasons:

- the significant value of vocalise in the practice of vocal art;
- the need to fill a gap in studying the genre of vocalise based on samples created by Ukrainian authors.

The **aim** of the study is to determine the specificity of vocalise in Ukrainian vocal art, as well as related vocal-intonational exercises in the practice of Ukrainian vocal schools.

The **object** of research is vocalise in Ukrainian vocal art. The subject of the study is its varieties and stylistic features in the Ukrainian vocal school.

The **material of the study** consisted of samples of various types of vocalises and related vocal-intonational exercises in Ukrainian vocal literature: collections by M. Zavalysheva, S. Pavlyuchenko, O. Voronin and R. Voronina.

One can distinguish another characteristic feature common to Italian and Ukrainian vocal stylistics, which is spoken by many Ukrainian vocal pedagogues, including representatives of the Kharkov Vocal School: P. Golubev, M. Mykhailov, L. Tsurcan, N. Grebenyuk, T. Madyshcheva.

The matter is that in their genre specificity, vocalises always reflect the peculiarities of vocal music with the text, where the national language imposes its imprint on melody and rhythm, as well as on harmony (Harmony of Solo Singing by B. Filts). The Ukrainian “nightingale language”, characterized by the fluidity of the transitions from word to word, the special role of vowels being singed, emotionality in the intonational rise of words, is close in many respects to the Italian, in which the same features are presented. Therefore, the presence of these two linguistic principles, which, although presented in non-verbal forms, through vocalization, is always felt in Ukrainian vocalises, refer both to instructional and artistic samples.

The multidimensional nature of the tasks facing pedagogues and students in instructive vocalises is reflected in certain specializations on which certain collections and selections are being created.

Vocalises are an international genre, in which for several centuries of its existence, various musical and linguistic sources and techniques of singing, coming from them, were assimilated. In the vocalises, referring to different national schools, not only “our own” musical and mental features, coming from national folklore and professional creativity, but also “strangers”, come from the sources of foreign style (far, near, own; “they-we-you”, if you recall the triads of E. Nazaikinsky).

Relevant material is needed to develop multi-ethnic stylistics in the genre of vocalise. Teachers of vocalise widely use folk songs arrangements. The practice of such arrangements forms the basis for the creation of a national musical language, and the interest of composers-arrangers in other peoples’ songs helps extend such a language base.

It is known that the national vocal school style acts as a general aesthetic phenomenon and is reflected in all spheres of vocal art. This is about the vocal style of national authors, which is closely related to the peculiarities of verbal language (“music” and

“word” as a key problem of vocal tone), as well as the reflection of such a style in performing art, where syntheses of foreign national traditions and indigenous aspects of singing related to the national culture.

The national specific features of instructive vocalises should be considered. One should not forget that this genre is traditional in nature and dates back to classical singing schools, especially to the Italian ones.

**Key words:** vocalization, instructive vocalises, national vocal school, Ukrainian vocal pedagogy.

**Постановка проблеми.** В українській вокальній педагогіці представлені практично всі різновиди інструктивного вокалізу, в яких враховуються як особливості національної вокальної школи, так і індивідуальний стиль авторів і укладачів (як композиторів, так і виконавців). Тому, перш ніж перейти до характеристик окремих збірок та зразків українських вокалізів, необхідно зупинитися на питанні національних особливостей жанру.

Разом з тим, низка питань методологічного та методичного порядку, пов'язаних з українськими вокалізами, потребує подальшого висвітлення. Практично не дослідженим є питання щодо українського вокалізу в двох його різновидах – інструктивному і художньому, що складає важливий аспект актуальності заявленої статті.

Таким чином, актуальність даної статті визначається наступними причинами:

- істотним значенням вокалізу в практиці вокального мистецтва;
- необхідністю заповнити лакуну у вивченні жанру вокалізу на матеріалі зразків, створених українськими авторами.

**Мета дослідження** – визначити специфіку вокалізу в українському вокальному мистецтві, а також споріднені з ними вокально-інтонаційні вправи в практиці українських вокальних шкіл.

*Об'єкт дослідження* даної статті – вокаліз в українському вокальному мистецтві. *Предмет* – його різновиди і стилістичні особливості, що представлені в українській вокальній школі. *Матеріалом* обрані зразки різних видів вокалізу і споріднених із ним вокально-інтонаційних вправ в українській вокальній літературі: збірники М. Завалішиної, С. Павлюченка, О. та Р. Вороніних.

**Викладення основного тексту.** Аспект національної стилістики поширюється і на таку складову вокального стилю, як педагогіка. У цій сфері національно-особливе проявляється, перш за все, в інто-



наційності матеріалу, який застосовується для навчання співаків. У сучасній мовній ситуації аспект музичної української «лінгвістики», пов'язаний із певним типом і національною формою мови-мовлення, постає, на думку Г. Гачева, у вигляді «“Стереоскопічного зору”, який супроводжує будь-який “білінгвізм” – чи то словесний, чи то музичний» [1: 37]. На думку автора, це переносило творця в особливу ситуацію, коли «їх власна мовна формула ґрунтувалася не на якійсь із двох мов окремо, не на їх сумі, а на третій, що знаходиться між мовами і традиціями і не заперечує ні одну з них, але й не замкнутій – як замкнута у власній чистоті монологічна» [там само]. Наводячи ці міркування Г. Гачева, М. Ржевська застосовує їх до української музичної практики. Авторка зазначає, що ця «“третя мова” виникла на основі системи діалогу, взаємних впливів і глибинної взаємозалежності...» [1: 72], характерної для української культурної ситуації періоду «зламу часів» [1: 72].

Діалог мов у вигляді традицій і національної музичної лексики представлений і в українському вокалізі, що відноситься навіть до його інструктивних варіантів. Адже в осягненні мистецтва сольного співу одна з провідних ролей належить вокалізації, з якої починається навчання співака-академіста, яке ґрунтується на відповідних інтонаційних вправах і більш-менш закінчених за формою зразках, що прийшли у вокальну педагогіку з традицій академічної та фольклорної практики – світової і національної.

Як зазначається у магістерській роботі О. Мирошніченко, присвяченій жанру вокалізу в його історичній ретроспективі, «...вокалізи українських авторів побудовані на музичному матеріалі, близькому до інтонацій українських народних пісень. Ці вокалізи мають безумовні музичні переваги і дуже корисні для студентів. Їх українська пісенна природа служить відмінним матеріалом для співу українських романсів і арій» [2: 8].

Зрозуміло, немає необхідності проводити прямий зв'язок між художніми зразками національної вокальної музики і підготовкою до їх виконання на основі виключно українських вокалізів. Ідеться лише про те, що різноманіття прийомів постановки і розвитку голосу включає і обов'язковий національно-специфічний компонент, а він виробляється в практиці національної співочої школи і ґрунтується спочатку на втіленні фольклорних інтонацій у вокалізації, що трактується в навчальному плані. Тому творці українських інструктивних вокалізів, орієнту-

ючись на ґрунтову інтонаційність, з'єднують її з прийомами співу, що йдуть від італійського бельканто.

При цьому можна виділити ще одну характерну рису, загальну для італійської та української вокальної стилістики, про яку говорять багато українських педагогів-вокалістів, зокрема представники Харківської вокальної школи – П. Голубев [3], М. Михайлов [4], Л. Цуркан, [5], Н. Гребенюк [6], Т. Мадишева [7]. Справа в тому, що вокалізи у своїй жанровій специфіці завжди відображають особливості вокальної музики з текстом, де національна мова впливає на мелодику і ритм, а також на гармонію («Гармонія солоспіву» Б. Фільц [8]). Українська «солов'їна мова», що відрізняється плинністю переходів від слова до слова, особливою роллю виспівуваних голосних, емоційністю в інтонаційному піднесенні слів, близька багато в чому до італійської, в якій представлені ті ж особливості. Тому в українських вокалізах завжди відчутна присутність двох цих мовних джерел, хоча й представлених у невербальних формах, через вокалізацію, що відносяться як до інструктивних, так і до художніх зразків.

Багатоаспектність завдань, що стоять перед педагогами і учнями в інструктивних вокалізах, відбивається в певних спеціалізаціях, на основі яких створюються ті чи інші збірники та добірки. Класифікація цих спеціалізацій зводиться до таких основних моментів, як призначення для:

- того чи іншого типу голосу;
- того чи іншого рівня підготовки співаків;
- конкретних кафедр та відділень навчальних закладів;
- певних вікових груп.

У більш широкому плані весь «масив» дидактичних вокалізів ділиться за ознаками:

- національних шкіл;
- історичних етапів у розвитку вокального мистецтва;
- особистих методик авторів збірників і добірок, вправ;
- опори на інтервальну або артикуляційно-штрихову техніку інтування;

- використання:

- а) сольмізації (вокалізи-сольфеджіо);
- б) співу на голосні звуки («а», «о», «і»);
- в) склади з голосних і приголосних («ма», «мі», «ля», «да» тощо);
- г) спів із текстом (вокалізи-пісні).

Вокалізи – інтернаціональний жанр, в якому за кілька століть його існування асимілювалися різні музично-мовні витоки і прийоми співу, що йдуть від них. У вокалізах, що відносяться до різних національних шкіл, втілені не тільки «свої» музично-ментальні особливості, що йдуть від фольклору і професійної творчості, а й «чужі», що прийшли з інонаціональної стилістики (далеке, близьке, своє; «вони–ми–ви», якщо згадати тріади Є. Назайкінського) [9: 54].

Якщо звернутися до історіографії українського інструктивного вокалізу, то тут слід назвати цілу низку робіт у цьому жанрі. Вони створювалися протягом тривалого періоду, але найбільш плідними були 1960–1980-ті роки, коли, після заснування видавництва «Музична Україна» (1961), з'явилась можливість їх публікації. У числі вокалізів, створених у ці два десятиліття, слід назвати збірку «Вокалізи» С. Павлюченка (1971), куди увійшли 15 зразків разом із підготовчими вправами, практично до кожного з них. Як зазначає автор у передмові, метою створення цієї збірки було поповнення наявного «вокалізного» репертуару класичного зразка навчальними п'єсами-мініатюрами, в інтонаційності яких, зокрема в галузі ладогармонії, присутні особливості нової вокальної музики, створюваної сучасними авторами [10: 4]. В галузі вокальної техніки збірки вокалізів покликані, на думку їх автора, з'єднати співочу «нетемперованість» із «фіксованим» звукорядом, представленим у сучасній вокальній музиці на подібні інструментальної, що вимагає від виконавців уміння «перебудувувати свій слух у гармонійному і ладотональному відношенні і підпорядковувати свій голос цій слуховій перебудові» [там само].

Поєднання вокально-технічних і вокально-виконавських (художніх) завдань характерне для вокалізів М. Завалішиної. Це – чотири збірки різного цільового призначення, що розраховані на високий жіночий голос – сопрано і колоратурне сопрано. Перша – «Вокалізи радянських композиторів: для високого голосу з фортепіано» (1968) – представляє своєрідну хрестоматію, яка вміщує оригінальні зразки таких авторів як М. Мельницька, А. Кос-Анатольський, О. Стирча, М. Раков, О. Мосолов. За своїми особливостями дані вокалізи відносяться скоріше до художніх, ніж до інструктивних, оскільки їх автори – не вокалісти, а професійні композитори, які звертаються до даного жанру. Разом із тим, сама добірка вокалізів, запропонована М. Завалішиною, дозволяє говорити про методичну спрямованість праці, побудованої за принципом

«від більш простого до складнішого» в плані вокально-технічних труднощів і виконавських прийомів. Друга збірка того ж року – «Вокалізи для високого голосу (з супроводом фортепіано)» – має вже більш явну інструктивну спрямованість. Тут М. Завалішина виступає не тільки як композитор, автор вокальних п'єс-мініатюр, але й як професійна співачка і вокальний педагог, який створює системну добірку навчальних зразків. У них, тим не менш, вирішуються і художньо-виконавські завдання, що визначає різноманітність характеру представлених п'єс. Це лірична *кантілена* (№ 3; 4; 8), *швидка бравурна музика* (№ 2; 9; 12), *з мелізмами* (№ 13; 1; 6). У галузі вокальної техніки ці п'єси ґрунтуються на відпрацюванні різних типів і обсягів дихання і артикуляції техніки вокаліста. Всі вокалізи автор рекомендує виконувати на голосні та їх поєднання, а також як варіант сольфеджіо на аретинські склади. Третя збірка М. Завалішиної – «Чотири вокалізи для голосу з фортепіано» (1969) – є, по суті, зразком художнього втілення жанру. Вона включає чотири досить розгорнуті вокаліз-романси, об'єднані у вигляді циклу, де номери чергуються за принципом контрасту від початкового *andante* до заключного *allegretto*. Тут явно присутні риси циклічності, що відображено не тільки через *жанрові* контрасти (*елегія* 6/8 в № 1, *вальс* у № 2, *пісня* на 2/4 у № 3, *танець-гра* у № 4), але і в *тональному плані*. Крайні частини подано в однойменних тональностях (*d-moll – D-dur*); друга – написана в *b-moll*, в наслідок чого виникає терцове співвідношення з першою частиною; третю – в *A-dur*, можна вважати своєрідним домінантовим предиктом до фіналу у *D-dur*. Поряд із художніми вирішуються і деякі технічні завдання. Це відображено, зокрема, в області теситури, обсяг якої послідовно розширюється від першої до четвертої п'єси. У № 1 це децима ( $e^1-g^2$ ), у № 2 – ундецима ( $des^1-ges^2$ ), у № 3 – дуодецима ( $d^1-a^2$ ), у № 4 – квартдецима ( $cis^1-h^2$ ).

Завершує вокально-технічні праці М. Завалішиної збірник оригінальних інструктивних п'єс «Вокалізи для лірико-кolorатурного сопрано з фортепіано» (1969). Тут автор, орієнтуючись на власний тип голосу, пропонує 16 інструктивних етюдів, кожен із яких розрахований на певний технічний прийом – вокально-артикуляційний (*legato, staccato*) чи мелодико-ритмічний, включаючи мелізматіку (ґрупетто, стрибки, форшлаги, трелі, морденти, хроматика, синкопи), а також на їх суміщення (*legato* на стрибках, *staccato* на арпеджіо тощо).

Для освоєння різнонаціональної стилістики в жанрі вокалізу необхідний відповідний матеріал, в якості якого педагогами-вокалістами широко використовуються обробки народних пісень. Їх практика складає базову основу створення національної музичної мови, а інтерес композиторів до пісень інших народів дозволяє розширити цю мовну базу. Якщо звернутися до самого жанру обробок народних пісень, то можна скористатися класифікацією, запропонованою Є. Алієвою щодо кримськотатарських народних пісень, де автор виділяє три наступні різновиди жанру: 1) обробки-гармонізації; 2) обробки-стилізації; 3) обробки-інтерпретації [1: 8].

У галузі вокалізу типовим зразком обробки народної пісні є, як показує практика, перший – обробки-гармонізації. В них зберігається в незмінному вигляді оригінал народного мотиву, а зміни вносяться лише в акомпанемент і виступають через гармонію і фактуру, а також засоби «виконавського центру» (термін В. Холопової) [12: 227] – динаміку, артикуляцію, агогіку.

Якщо взяти методичну сторону проблеми, тобто прикладну функцію інструктивних вокалізів, що покликані готувати співаків до виконання концертно-камерної та оперної музики різної національної приналежності, то в якості цікавого досвіду можна назвати «30 вокалізів на основі народних пісень», створених київськими педагогами-вокалістами О. Вороніним та Р. Вороніною (1991 р.). У передмові до збірника відмічається, що він має достатньо широке призначення, включаючи професійне навчання вокалу в музичних ВНЗ і училищах, а також у галузі, що пов'язана з художньою самодіяльністю. У числі основних завдань своєї роботи автори бачать: «...виховання художньо-виконавських і вокально-технічних навичок у співаків-початківців на основі ладово-інтонаційної структури, особливостей гармонії та інших елементів музичної мови народних пісень, а також формування слухових уявлень про інтонаційний лад і стилістику народної пісні» [13: 3].

Заснованість на народних піснях дозволяє віднести даний збірник до групи вокалізів, що містять цитати. Якщо це запозичення з фольклору, то їх перевага у підготовці співаків-початківців полягає, як вважають автори, у вихованні «готовності» до співу, при якій учні та студенти, а також співаки-аматори виявляють мотивацію до даного виду діяльності і легше опановують професійні навички на цій основі [там само]. Вокалізи побудовані за дидактичним принципом зростання складності. Це стосується,

зокрема, теситур, які підбрані «за зростаючою», що і визначає послідовність номерів. Цікавим здається також підбір цитованого матеріалу. Третю частину збірника (10 вокалізів) складають вокалізації українських пісень різних жанрів – від *колицкової* («Ой, ходить сон»), *обрядових* («Веснянка»), *робочих* («Чоловік сіє жито») до *протяжно-ліричних* («Вийду я на гіронець»), *танцювальних* («Щебетала пташечка»).

До збірника входять також вокалізи на матеріалі 3 російських пісень («Две тетери», «Загулял я, молодец», «Ой, кабы Волга-матушка назад да вспять побежала»), 3 чеських («Не поспішай бігти, доріжко», «Летів сокіл», «Анчо, Анчо»), 2 німецьких («Весна», «Любов звела нас із нею»), 2 французьких («Співай про любов, волинко», «Примхлива Мюзета»), 2 словацьких («Спи, моя мила», «Чом же ти не йшов»), сербської («Як затихнемо всі навкруги»), англійської («Веселий млинар»), таджицької («Погляд твій я ловлю»), шведської («Дівчина в парі з коханим»), хорватської («Під віконцем твоїм»), литовської («Тихо, тихо тече Німан»), азербайджанської («Весна»), італійської («Закоханий моряк»).

У характеристиках вокалізів, створених на основі цього матеріалу, важливі три моменти: 1) сам спосіб обробки народної теми; 2) теситура оброблюваних мелодій; 3) темпова, динамічна і артикуляційно-штрихова сторони виконання (ремарки з приводу виконання, які також входять до кола оброблювальних засобів).

Якщо говорити про спосіб обробок, то він зводиться до типу гармонізацій (термін «обробка-гармонізація» пропонується у дисертації Є. Алієвої [1: 8]). Це означає використання у фортепіанному акомпанементі гармонійних засобів, запозичених з першоджерела, і мінімальний ступінь їх фактурного збагачення. Використовуються, в основному, акордові вертикалі (перші куплети пісень), а також підголосочно-поліфонічне варіювання (другі куплети). Подібна будова з двох куплетів характерна для всіх інструктивних мініатюр, представлених у збірнику.

Слід звернути увагу і на такий момент, як наявність чи відсутність фортепіанної підтримки народних мелодій. Автори вважають за краще спочатку дублювати наспів у верхньому голосі фортепіанного акомпанементу, а потім уникати його дублювання, вводячи при повторях навіть прості колористичні засоби (наприклад, у № 2, заснованому на матеріалі пісні «Две тетери»). В інших випадках фактурно-гармонійні формули акомпанементу одразу представлені у вигляді фігурацій, як це відбувається у № 3 на матеріалі німецької пісні «Весна» і у низці інших вокалізів.

Характерно, що співвідношення вокальної партії та акомпанементу у більшості випадків компенсаторне: мелодії з невеликим теситурним обсягом, наприклад, у межах квінти (№ 2; 3; 4; 8; 22) супроводжуються достатньо розвиненим акомпанементом; мелодії у діапазонах від сексти і більше (інші номери) обрамлюються акомпанементом, заснованим частіше за все на акордах-«стовпчиках».

Зазначимо, що окрім вирішення вокально-технічних завдань, обробки збірника О. та Р. Вороніних готують співаків-початківців до роботи з художнім матеріалом, до якого входять і обробки справжніх народних пісень, виконані композиторами-професіоналами, і складають важливу частину навчального і сольоно-концертного репертуару.

**Висновки.** Підводячи підсумки, можна зазначити, що стиль національної вокальної школи виступає як сумарне естетичне явище і відображається в усіх сферах вокального мистецтва. Йдеться про вокальний стиль національних авторів, тісно пов'язаний з особливостями вербальної мови («музика» і «слово» як ключова проблема вокального інтонування), а також про відображення цього стилю у виконавській творчості, де виробляються синтети інонаціональних традицій і корінних особливостей співу, пов'язаних зі своєю національною культурою.

Слід зазначити національну специфіку інструктивних вокалізів. Також не слід забувати про те, що цей жанр за своєю природою є традиційним і сходиться історично до класичних шкіл співу, перш за все до італійської.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алієва Є. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
2. Воронін О., Вороніна Р. 30 вокалізів на основі народних пісень. Київ : Муз. Україна, 1991. 72 с.
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М. : Совет. писатель, 1988. 37 с.
4. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. М. : Музгиз, 1963. 87 с.
5. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 269 с.
6. Мадішева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

7. Михайлов М. Начерки з питань вокальної педагогіки : навч. посіб. Харків, Одеса, 1930. 164 с.
8. Мірошниченко О. В. Жанр вокалізу в історичній ретроспективі : диплом. робота. Львів, 2016. 51 с.
9. Назайкинский Е. Логика музыкального мышления. М. : Музыка, 1982. 319 с.
10. Павлюченко С. Вокалізи. Київ : Муз. Україна, 1971. 72 с.
11. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву. Київ : Наук. думка, 1979. 192 с.
12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
13. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу // Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 56–75.

#### REFERENCES

1. Aliieva, Ye. S. Krymskotatarska pisnia ta romans: rysy natsionalnoi stylistyky [Crimean-tatar song and romance: lines of national stylistics] : avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 2014. 19 s. [in Ukrainian].
2. Voronyn, O., Voronyna R. 30 vokaliziv na osnovi narodnykh pisen' [30 vocalises on the basis of folk songs]. Kyiv : Muz. Ukraina, 1991. S. 72. [in Russian].
3. Gachev, G. D. Natsionalnyye obrazy mira [National characters of the world]. M. : Sovet. pisatel. 1988. S. 37. [in Russian].
4. Golubev, P. V. Sovety molodym pedagogam-vokalistam [Advices to the young to vocalists]. M. : Muzgiz. 1963. 87 s. [in Russian].
5. Hrebeniuk, N. Ye. Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichnyi ta mystetstvoznavchyi aspekty [Vocally-carrying out work: psychology, pedagogics and study of art aspects : monohrafiia] / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 1999. 269 s. [in Ukrainian].
6. Madysheva, T. P. Spivak i mova : kultura spivu movoiu oryhinalu: teoriia ta praktyka [A singer and language : are a culture of singing of original a language : theory and practice] : navch. posib. Kharkiv, 2002. 160 s. [in Ukrainian].
7. Mykhailov, M. Nacherky z pytan' vokalnoi pedahohiky [Sketches about vocal pedagogics questions] : navch. posib. Kharkiv, Odessa, 1930. 164 s. [in Ukrainian].



8. Miroschnychenko, O. V. Zhanr vokalizu v istorychniy retrospektyvi [A genre of vocalise is in a historical retrospective view] : diplom. robota. Lviv, 2016. 51 s. [in Ukrainian].
9. Nazaykinskiy, E. Logika muzikalnogo myshleniya [Logic of the musical thinking]. M. : Muzyka. 1982. 319 s. [in Russian].
10. Pavliuchenko, S. Vokalizy [Vocalises]. Kyiv : Muz. Ukraina, 1971. S. 72. [in Ukrainian].
11. Filts, B. M. Harmoniia solospivu [Harmony of solospiv]. Kyiv : Nauk. dumka, 1979. 192 s. [in Ukrainian].
12. Kholopova, V. N. Muzyka kak vid iskusstva [Music as type of art] : ucheb. posob. SPb. : Lan<sup>o</sup>. 2000. 320 s. [in Russian].
13. Tsurkan, L. G. Virmist tradytsiiam: kafedra solnogo spivu [Loyalty of traditions: department of solospiv]// Pro Domo Mea: Narysy. do 90-richchia z dnia zasnovannia Kharkivskogo derzhavnogo universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskogo. Kharkiv, 2007. S. 56–75. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.*

УДК [378.147:378.22]:378.6:7(477.54-25)\*06

ORCID 0000 0002 5090 7025

**Андрій Тимошенко**

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

### **ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПУ МАТЕРІ В ПІСЕННОМУ ЖАНРІ (НА ПРИКЛАДІ РЕПЕРТУАРУ СТУДЕНТІВ- МАГІСТРІВ КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ ТА ДЖАЗУ)**

**Тимошенко А. В.** Втілення архетипу матері в пісенному жанрі (на прикладі репертуару студентів-магістрів кафедри музичного мистецтва естради та джазу). В статті розглядаються пісні, присвячені образу матері, що можуть бути використані як матеріал для вивчення студентами кафедри музичного мистецтва естради та джазу. Виявляються причини надзвичайно широкого розповсюдження, що його отримала в музичному мистецтві фігура матері, аналізуються обрані зразки пісень, центральним образом яких є мати, розкрито особливості співвідношен-

ня їх музичної та вербальної складових, надано оцінку складності та методичні рекомендації до їх вивчення та включення до програми студентів. Визначено спільні риси пісень даної тематики, а також складові художнього твору, що не регламентовані тематикою цих пісень.

**Ключові слова:** образ матері, архетип, естрадна пісня, вічна тема, тип інтонування, ліризм.

**Тимошенко А. В. Воплощение архетипа матери в песенном жанре (на примере репертуара студентов-магистров кафедры музыкального искусства эстрады и джаза).** В статье рассматриваются песни, посвящённые образу матери, которые могут быть использованы как материал для изучения студентами кафедры музыкального искусства эстрады и джаза. Определяются причины исключительно широкого распространения фигуры матери в музыкальном искусстве, анализируются избранные образцы песен, центральным образом которых является мать, раскрыты особенности соотношения их музыкальной и вербальной составляющих, предоставлена оценка сложности и методические рекомендации по их включению в программы студентов. Обозначены общие черты песен данной тематики, а также составляющие художественного произведения, не регламентированные тематикой этих песен.

**Ключевые слова:** образ матери, архетип, эстрадная песня, вечная тема, тип интонирования, лиризм.

**Tymoshenko A. V. The embodiment of mater's archetype in song genre (on repertoire material by master students of Popular Music and Jazz Department).**

**Background.** The Mother has always been one of the most popular images in art. A woman giving birth to another human being and caring for it has always been in a focus of attention of artists and philosophers. From this standpoint, the mother is defined as an "eternal theme" [3], on the one hand, and as archetype on another one [1; 2]. That allows methodists of primary education to create lessons, devoted to the figure of the mother in different arts [7], thus explaining unknown (peculiar features of every art) through well-known (attitude towards mother). In the music, including popular music, the image of The Mother can be found extremely often, as the list of performers whose heritage includes at least one song about his mother, seems to be infinite; moreover, it consists of the artists representing different national traditions and styles. But the usage of the works of pronounced theme at the highest level of musical education has received neither methodical nor scientific development, regardless of including these songs into the repertoire of the students' programmes.

The realm of the music can serve as an undeniable evidence that the music is full of images of maternity: both in religious works ("Ave, Maria" by Schubert and Bach-Gounod), "Vergin tutto amor" by Durante, "Bogoroditze devo raduysa" by Rachmaninov, Yanchenko and others) and in secular (the roles of Santuzza in "Cavalleria Rusticana" by Mascagni, Cio-Cio-san in "Madama Butterfly" by Puccini, Russian romances

by Gurilyov (“Matushka-golubushka”), Varlamov (“Krasnyi Sarafan”). This list could be continued.

The accessibility of the image of the mother to every child, its open emotionality make it extremely suitable material for learning the basic principles of art by the children. But at the highest level of education, such usage of achievements of culturological and psychological science can scarcely be seen. Although the lack of methodical and theoretical cognizance of given problem does not exclude the usage of songs that feature the theme of maternity, in one way or another, or the attitude towards the parents, in the educational process.

Although the main part of the repertoire performed by students of the Popular Music and Jazz department is oriented at the Western-European and American music, the traditions of education don't allow to exclude the Ukrainian music from the programme. As the experience shows, it is easier to work on this material – for three main reasons. The first one is the accessibility of the Ukrainian language (both for memorizing and for pronunciation), the second one lays in the fact that Ukrainian songs seem to be perceived more emotionally (that is a prerequisite of a successful work on a composition), and the third one is that the students are often familiar with the Ukrainian songs (both with the melody and the lyrics) even before they start working on them, because they widely distributed in the popular culture.

The image of The Mother is among the most often used in the Ukrainian songs. It is featured in the folk songs as well as in academic and popular music, connected with the principles of Ukrainian song intonational features. The one of the most popular song from the latter group is “Pisnya pro Rushnyk” (music by Platon Mayboroda, lyrics by Andriy Malysko). When it was written in 1958, its popularity skyrocketed (it was even broadcasted by the Voice of America [6]), and it is still widely known. This makes stated song a suitable repertoire for learning the traditions of popular vocal craftsmanship. The lyrics feature some stable motives causing the dominance of the lyric expression. These motives are the retrospection (as all the events of the song are placed in the Past), separation with the mother, and her everlasting love. All the things stated above and slow, somewhat solemn but enlightened melody makes it perfectly clear what emotional state is needed for this song – because the archetype character of the image of The Mother makes it easily perceptible by almost everyone.

**The objective** of this research lays in the revealing of the significant role played by the image of mother in the repertoire of students of the Popular Music and Jazz department and in generalization of typological features of these songs.

**Methods.** In order to reach those objectives, several methods have been used: genre and style analysis, analysis of lyrics and music and their relevance, compositional analysis.

**Results.** The image of The Mother, that is an archetype by itself, has been receiving its incarnation throughout all known history of humanity, thus acquiring a features of “eternal theme”. The figure of the mother (both in the religious and secular meaning) has been portrayed in academic music, in popular one and in the folklore. Generalizing the results of observances, we can conclude, that the songs featuring the image of the mother are characterized by the dominance of the lyrical mode of expression and sincere

emotionality. They often have a retrospective view, naturally caused by belonging of the mother to the older generation than her children. As a repertoire of students of the Popular Music and Jazz department the songs about the mother can serve as a material suitable, on the one side, for developing technical and performer skills; and on the another – its content is mostly accessible for open emotional reception, that makes it much easier to work at. Typological features of “the songs about the mother” that have been revealed in this research, do not become cliché as they are different in the language, in the character, and in the nuances of content.

**Practical significance.** The results of this research can be used as methodical recommendations on the choice of the repertoire of the students and the work on it. Various advices have been given both on musical and verbal aspects of analyzed songs.

**Key words:** image of Mother, archetype, popular song, eternal theme, type of intonation, lyricism.

**Постановка проблеми.** Одним з найпопулярніших в мистецтві є образ матері. Жінка, що дає життя новій людині, піклується про неї та страждає за неї, привертала увагу митців і мислителів у всі часи. На цій підставі образ матері трактується, з одного боку, як «вічний образ» [3], а з іншого, враховуючи виключну роль матері для формування людської свідомості, – як архетип [1: 2].

У дослідженні цієї теми, причому не тільки в музиці, а й у суміжних мистецтвах пріоритет тримають педагоги-методисти початкової ланки освіти [див., наприклад, 7]. Вокальні педагоги-методисти музичних вишів поки не проявляють інтерес до розгляду творів цього тематичного кола, який, в той же час, на практиці широко представлений в репертуарі студентів-вокалістів у тому числі й естрадно-джазової кафедри.

Список виконавців, в доробку яких є пісні про матір, видається нескінченним, і до того ж, складається з представників різних національних традицій та стилів. В усуненні «розриву» між реальним перебігом навчального процесу та його методико-теоретичним осмисленням і полягає **актуальність** обраної дослідницької теми.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Ключові поняття, на які спирається дослідження, давно отримали певне наукове визначення: архетип [2], архетип матері [1] та вічна тема [3]. Разом з тим, їх не було застосовано щодо обґрунтування специфіки навчання студентів кафедри музичного мистецтва естради та джазу у відповідних наукових дискурсах.

**Мета дослідження** – виявити особливості втілення образу матері в піснях, що включаються до репертуару студентів кафедри музично-

го мистецтва естради та джазу, та узагальнити типологічні особливості таких творів.

**Методи дослідження.** В статті застосовано методи жанрового та стилістичного аналізу, аналізу вербального та музичного тексту та їх співвідношення, композиційний метод.

**Виклад основного матеріалу.** Однією з рис художньої творчості як такої є те, що вона певною мірою відбиває засади світосприйняття суб'єкта креативної діяльності. Давно відоме поняття «архетип», розроблене видатним психологом К. Г. Юнгом, що розумів під ним «первинні, вроджені психічні структури, приховані в колективному несвідомому, єдиному для всього людства» [2]. З іншого боку, саме існування так званих «вічних образів» (або «вічних тем») в усіх видах мистецтва: живопису, музиці та літературі вже давно усвідомлено – в цій групі виділяють онтологічні теми та антропологічні, і до останніх відносять, поміж інших, теми мужності та жіночності [3]. Тому можна вважати, що існування сталих тем в мистецтві висвітлюється щонайменше з двох боків: культурологічного та психологічного. Оскільки наукове мислення тяжіє до синтезування наявної інформації, цілком природньо, що з'явилися дослідницькі роботи, що синтезують зазначені вище підходи. До таких належить стаття П. Андреевої «Архетип матері, як визначаюча сутність жіночої ментальності» [1]. Спираючись на судження К. Юнга та В. Раміх, автор доходить висновку: «Саме архетип матері, прообраз якої є найдавнішим в усіх культурах світу, втілює в собі “ідеальні” характеристики ментальності “жіночого світу”» [1]. Цитована стаття дає підстави стверджувати, що в науковому обігу факт архетипічності, усталеності образів жінки-матері вже давно знайшов своє пояснення. До того ж, реалії музичного мистецтва доводять, що музика буквально пронизана образами материнства та жіночності: як в творах духовного змісту («*Ave, Maria*» Ф. Шуберта, Й. С. Баха-III. Гуно, «*Vergin tutto amor*» Ф. Дуранте, «Богородице Дево, Радуйся» С. Рахманінова, О. Янченка та ін.); так і в світських творах (оперні образи Сантуцци з «Сільської честі» П. Масканьї, Чіо-Чіо-Сан з «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні; російські побутові романси О. Гурільова («Матушка-голубушка») та О. Варламова («Красный сарафан»)). Перелік творів цієї тематики можна було б продовжити і далі.

Близькість образу матері до кожної дитини, відкрита та безпосередня емоційність роблять його вдалим матеріалом для засвоєння ді-

тьми шкільного віку фундаментальних принципів художнього мистецтва<sup>1</sup>. Інакше кажучи, архетипічні риси образу Матері вже знайшли своє використання в галузі початкової дитячої освіти. Але на рівні вищої освіти такого засвоєння культурологічних та психологічних досягнень наукової думки не споглядається, що є певним парадоксом: адже виходить, що така «доросла» тема краще пристосована до розуміння дітей, аніж студентів – деякі з котрих або вже є батьками, або стануть ними в недалекому майбутньому. Проте відсутність методико-теоретичного осмислення даної проблематики жодним чином не виключає застосування пісень, що так чи інакше торкаються тем материнства або ставлення до батьків, в учбовому процесі. Тим більше, що образи жіночності знайшли своє відбиття не лише в класичній музиці, а й в естрадній.

Хоча переважна більшість репертуару, виконуваного студентами кафедри музичного мистецтва естради та джазу, зорієнтована на західноєвропейську та американську музику, традиції викладання співу не дозволяють знехтувати національним матеріалом в учбовому процесі. Збереження національної культурної ідентичності не суперечить засвоєнню досягнень та досвіду світової естрадної музики, тому студенти кафедри досить часто виконують українські пісні. Як показує досвід, робота над таким матеріалом відбувається легше з трьох головних причин. Перша полягає в доступності мови (як для запам'ятовування, так і з фонетичної точки зору); друга – в тому, що українські пісні, як правило, легше знаходять безпосередній емоційний відгук у виконавців, що є запорукою успішної роботи над твором; а третя – в тому, що власне пісні (як мелодія, так і вербальний текст) досить часто виявляються знайомими студентам ще до початку роботи в класі спеціальності – бо вони є широко розповсюдженими в масовій культурі.

В українській пісенності образ матері є чи не одним з найпопулярніших – до того ж, як в народних піснях («Пусти мене, мамо», «Дума про матір та трьох синів»), так і в авторських, що, однак, нерозривно пов'язані з народною інтонаційністю («Росте черешня в мамі на городі» – М. Луків, А. Горчинський<sup>2</sup>; «Чорнобривці» – М. Сингаїв

---

<sup>1</sup> Дивіться, наприклад, розробку уроку для 3 класу на тему «Образ Матері в поезії, музиці, живопису» [7].

<sup>2</sup> Тут і далі автори пісень вказані в такому порядку: композитор, автор слів.

ський, В. Верменич; «Мамина коса» («Ой, чого та калина віти похилила») – І. Чернецький, В. Хорт, «Два кольори» – Д. Білаш, О. Павличко та інші). Однією за найпопулярніших пісень другої з зазначених груп є «Пісня про рушник» (музика Платона Майбороди, слова Андрія Малишка). Написана в 1958 році, вона з блискавичною швидкістю здобула світову популярність (її навіть передавала станція «Голос Америки» [6]), яку зберігає і досі. Все це робить дану пісню виключно вдалим репертуарним твором для навчання естрадному співу. У вербальному тексті можливо відокремити кілька усталених сюжетних мотивів, що зумовлюють ліричну домінанту твору. До таких належать: ретроспективність (події розгортаються в минулому часі), розлука («*І в дорогу далеко ти мене на зорі проводжала*»), невмируще кохання матері («*І твоя незрадлива материнська, ласкава усмішка*»). Разом з повільною, дещо сумною, але просвітленою мелодією це робить виключно ясным емоційний стан, що потрібен для виконання пісні – бо архетипічність образу матері зумовлює його доступність для емоційного сприйняття майже кожною людиною. Разом з тим, цей твір не слід розглядати як надто легкий для репертуару студентів ВНЗ, свої складнощі (як змістовно-емоційні, так і власне музичні) виявляються в ньому вже у процесі роботи. До першої групи належить задача виявити зміну емоційного стану ліричного героя (можливо, злитого на час виконання з «я» студента) протягом пісні з огляду на відмінності сюжетних ситуацій між куплетами – трансформацію від спогаду про дитинство і розлуку з матір'ю до маніфестації вірності материнського кохання.

Специфічні музичні складнощі уособлює будова вокальної мелодії – з довгими, протягненими фразами широкого діапазону та стрибками. Наприклад, на словах «*І водила мене*» (другий рядок першого куплету) мелодична лінія швидко піднімається вгору, на дециму (до того ж, мелодична вершина береться стрибком на сексту). І хоча це сприяє емоційній виразності фрази, така побудова вокальної партії зумовлює певну складність виконання – адже незважаючи на охоплення широкого діапазону, що може припасти на різні регістри виконавця, звучання має неодмінно залишатися «рівним», інакше відчуття цілісності виявиться втраченим. Звісно ж, це вимагає від виконавця вільного володіння технікою змішування регістрів, що в свою чергу є ознакою досягнення високого рівня вокальної майстерності. З огляду на це, розглянуту пісню доречно рекомендувати включати до репертуару як сту-

дентів молодших курсів (для засвоєння основ вокального мистецтва), так і магістрам (для демонстрації вільного та професійного володіння голосовим апаратом).

Одним з найновіших музичних творів, центральною фігурою якого стає образ матері, є пісня з репертуару Анастасії Приходько «Мамо» (К. Меладзе, Д. Гольде). Ця композиція здобула значну популярність після того, як її виконавиця посіла одинадцяте місце на Міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення» в 2009 році в Москві (Анастасія Приходько була учасницею з боку Росії). Особливості її вербального тексту, звукорядної структури, відносна спрощеність ритму та мелодичної будови а також застосована виконавицею манера інтонування вказують на орієнтованість цього твору на народну пісенність. Незвичною рисою цієї пісні є двомовність – у варіанті, який було виконано на конкурсі «Євробачення», обидва куплети і другий приспів виконуються російською мовою, а перший приспів – українською. З огляду на вербальну складову, пісня набуває характеру сповіді, адресованої матері, що є сюжетним засобом, набувшим широкого розповсюдження ще в народній, а згодом – і в естрадній творчості. Згадаємо хоча б такі зразки, як «Ой, казала мені мама» та «Росте черешня в мамі на городі». Однак в пісні «Мамо» образ матері набуває нового значення – всезнаючої передвісниці. Рядки «*Мамо, а ти ж мені казала, як не ждай / Мамо, а я ж тоді не знала, де ж та біда*» акцентують те, що мати не тільки народжує дитину та піклується про неї, а ще і застерігає від помилок – тобто, виступає свого роду ангелом-охоронцем, здатним порадою відвести біду. Цікавим композиційним ходом в побудові вербального тексту видається те, що в жодному з куплетів (на відміну від приспівів) фігура матері не згадується – їх слова по-різному розкривають ставлення героїні до ситуації (перший куплет є оповіддю про минулі події, другий – усвідомленням страждань та розпачу, що спіткає в майбутньому). Така «змістова модуляція» куплетів призводить до зміни характеру приспівів: за другим разом він виконується зі значно більшим відчаєм, саме тут настає кульмінація всього твору. Таким чином наголошується ключовий емоційний мотив пісні: нестерпний біль, спричинений ігноруванням застережень матері. Тому, незважаючи на вдавану легкість для виконання, цей твір насправді ставить перед співаком завдання вибудувати досить складну драматургічну лінію, в якій зміни зазнає ставлення і до реальності, і до образу матері. Це завдан-



ня ускладнюється тим, що в куплетах трансформація емоційного стану знаходить своє відбиття в словах, а приспівки мають майже однаковий зміст (нагадаємо, вони викладені різним мовами), тому виявити розвиток в них можна суто музичними засобами виразності – в першу чергу, тембром голосу та рівнем динаміки.

Додатковою складністю при виконанні розглянутого твору є вже згадана двомовність. З одного боку, необхідно відреагувати на зміни фонетики при переході з російської мови на українську та навпаки. Але з іншого, надмірне акцентування різниці звукоутворення двох мов може призвести до «нерівного» звучання голосу протягом розділів твору, що традиційно розглядається як вада виконання. З огляду на це, необхідно одночасно керуватися двома факторами – порадами, викладеними в роботі Т. П. Мадишевої «Співак і мова» [5], та власним слухом і уявленням про бажану манеру звуковидобування. Мелодія цієї пісні не відзначається складністю. Загальний амбітус не надто широкий і становить октаву з субквартою (такий принцип побудови звукоряду є характерним для фольклорних зразків), щоправда, імпровізаційний розділ наприкінці другого куплету залишає можливості для його розширення задля демонстрації вокальних умінь та діапазону голосу. Здебільшого поступовий рух мелодії виключає складності, пов'язані з виконанням стрибків (найширший з них – квінта). Інтонаційна складова вокальної лінії також досить проста – звукоряд обмежується звуками гармонічного мінору; інструментальний супровід виступає чіткою функційною підтримкою мелодії, в ньому ж з'являються і більш складні альтерації – наприклад, підвищений четвертий ступінь в акорді подвійної домінанти (на словах «*И на волю мою душу не пустил*»). З огляду на вищевикладене, пісню Анастасії Приходько «Мамо» доречно рекомендувати тим студентам, вокальні дані котрих дещо поступаються їх навичкам вибудовувати складну образно-емоційну лінію розвитку в межах одного твору. Одним з часто використовуваних сюжетів пісень, що стосуються матері, є доля жінки, чий син загинув на війні. Приклади тому можна знайти і в фольклорі («Ой, летіла стріла»), «Ой, на горі вогонь горить»), і в романах, наприклад, «Внимая ужасам войны» (Ц. Кюї, М. Некрасов). Новий сплеск актуальності пісень цієї тематики в Україні пов'язаний з ситуацією на Донбасі. Мистецьким відгуком на неї стало відродження популярності пісні «Мальви» (В. Івасюк, Б. Гура), вперше записаної С. Ротару в 1975 році та ви-

конаної Ані Лорак в 2014 році. Ця композиція, як і деякі розглянуті в статті, побудована як звернення до матері, в цьому випадку – від імені солдата, що загинув на війні. Сам факт того, що остання думка помираючого адресована матері, вказує на надзвичайно важливу роль образу матері, закладену в українській ментальності. В даній пісні фігура матері набуває ширшого значення – це не лише конкретна особа, це – символ щасливого мирного майбутнього, здійснитися якому завдала війна; прощання з матір'ю стає нерозривно злитим із прощанням із життям. Тому найбільш складною стороною виконання цієї пісні є емоційно-змістова. Необхідно чітко розмежувати, в яких рядках увага концентрується на ідеальному «можливному», а в яких йдеться про смерть ліричного героя і про «реальну» долю жінки, що втратила сина. Втім, хоча протиставлення цих розділів і складає основу драматургії пісні, не слід його надміру акцентувати, інакше композиція може втратити цілісність – виконавець має знайти моменти для поступового переходу від одного емоційного стану до іншого.

Сам поетичний текст певною мірою полегшує це завдання – адже в рядках, що стосуються обох «полюсів» змісту цієї пісні, згадуються мальви: і як образ мирного життя («*Заснули мальви коло хати*»), і як перша вказівка на трагічну долю ліричного героя («*З мого серця мальва проросла*»), і як зображення трагічних наслідків війни («*Багато мальв насіяла війна*»). Зазначимо, що проростання рослини з загиблого або перетворення людини на рослину є часто вживаною міфологемою (міфи про Нарциса, Гіацинта, Дафну, Кіпариса, «Тополя» Т. Г. Шевченка). Є підстави вважати, що в даній пісні є два провідних образи, окрім оповідача: матері і мальв. Їх нерозривність підкреслюється і згадками на близькій відстані, і навіть співзвучністю слів (*мати–мальви*). З іншого боку, мальвою став загиблий солдат, який, в свою чергу, є природним продовженням життя своєї матері. Таким чином вибудовується трикутник образно-сміслових співвідношень, кожна сторона якого актуалізується протягом розгортання сюжету пісні. Власне музична сторона чітко розділяється на побудови більш спокійного характеру (куплети) і сповнені драматизму та емоційного піднесення (приспиви). Мелодія в куплетах знаходиться у відносно низькому регістрі, написана у мажорі, і збагачена ладовою альтерацією (четвертий підвищений ступінь). Натомість, в приспівих теситура стає вищою, лад змінюється на мінор, і інтонаційна будова дещо спрощується – для

більш безпосереднього вираження почуттів. Досить протягнене використання верхнього регістру в приспіві цієї пісні ускладнює її виконання, вимагає вірно поставленого голосу та знань про охорону голосу, необхідну для попередження професійних захворювань.

Оскільки образ матері є архетипом, цілком природно, що він втілювався не лише в українській пісенній творчості [4]. Так, фігура матері набуває надзвичайно важливого значення в доробку Елвіса Преслі – чи не найвідомішого американського музиканта. Саме їй присвячено перший успіх співака – пісню «*That's Alright (Mama)*»<sup>1</sup> («Все в порядку (Мама)»), а також композицію «*That's Someone You Never Forget*» («То є хтось, кого ти ніколи не забудеш»), в якій наголошується виключна роль матері в житті кожної людини. Але найбільш безпосереднім втіленням образу матері у Елвіса Преслі є пісня «*Mama Liked The Roses*» («Мама любила троянди»), слова та музику до якої написав *J. L. Christopher*. Те, що вже в першому рядку мати згадується в минулому часі, одразу вказує на ностальгічний характер цієї пісні. Окрім того, повільний темп, переважно низхідний напрямок мелодії та мінорний лад, відтінений відхиленнями в паралельний мажор акцентують ліричний характер композиції. В ній мати постає ідеальним образом жінки, котра «*любила троянди, але більш за все піклувалася, як ми вчимося жити та чи читаємо наші молитви*». Протягом пісні посилюються на те, що мати героя вже вмерла, стають все очевиднішими – в першому куплеті вона лише згадується в минулому часі; в куплеті, що зачитується<sup>2</sup>, вказується на предмети, що їй належали (Біблія із трояндою між сторінками); а наприкінці пісні з'являється згадка про могилу матері (до якої її діти приносять троянди на День Матері). Саме це і складає головне завдання при виконанні цієї пісні – створити її інтерпретацію з урахуванням поступової акцентуації згадки про смерть матері.

Також необхідно приділити увагу співвідношенню музичної та вербальної сторін твору – наприклад, тому, що повернення до мінорного ладу після відхилення в паралельний мажор в перший раз відбувається на словах «*But Winter always came around and made the growing way too hard*» («Але приходила зима, і вирощувати [троянди] було надто важко»), а в останній – «*We bring them every Mother's Day, and put*

---

<sup>1</sup> Переклад назв та слів англomовних пісень виконано автором статті.

<sup>2</sup> Чотири рядки промовляються виконавцем на тлі звучання музики.

*them on her grave*) («Ми приносимо їх [троянди] кожний День Матері, та покладаємо їх на її могилу»). На цих рядках для адекватного втілення змісту слід пом'якшувати тембр голосу, застосовувати меншу силу звуку (що полегшується переходом до найнижчих нот мелодії). Ці драматургічні задачі, чергування вокального та розмовного інтонування, а також необхідність досягнення бездоганної кантилени зумовлюють значну складність виконання цієї пісні, тому її доречно включати до репертуару студентів старших курсів.

Розглянуті в даній статі пісні є лише кількома прикладами з величезного масиву композицій, присвячених образу матері. Майже в кожного виконавця (незалежно від його стилю та часу, коли він творив) є твори такої тематики, і це, з одного боку, дає простір для вибору саме тієї пісні, що найкраще відповідає вподобанням та можливостям студента, а з іншого – виключна широта репертуару цих пісень потребує значних зусиль та часу на його засвоєння. До того ж, слід уникати таких пісень, як «*The End*» («Кінець») гурту «*The Doors*», поетичний текст якої сповнений жорстокості та насилля, направлених на родину, а також виявів едипового комплексу. Такого роду твори не сприяють формуванню позитивних морально-етичних якостей, і паплюжать саме поняття родинних стосунків та високого образу матері. Знайти більш припустиму заміну творам такого роду не складно, оскільки розмаїття пісень про матір дозволяє кожному підібрати найближчу собі пісню про найближчу особу.

**Висновки.** Образ матері є за своєю сутністю архетиповим, отримуючи своє втілення в мистецтві протягом всієї історії розвитку людства, набуваючи риси «вічної теми» мистецтва. В музиці постать матері (в релігійній та світській іпостасях) відображувалась як у фольклорній та академічній традиції, так і в сучасній естрадній практиці.

Пісні, що присвячені образу матері, характеризуються переважанням ліричного модусу висловлювання та щирою емоційністю. Часто вони мають ретроспективний характер, природно зумовлений тим, що мати належить до старшої генерації, аніж дитина. В якості репертуару для студентів кафедри музичного мистецтва естради та джазу твори про матір являють собою матеріал, на якому, з одного боку, можна вирішувати технічні та виконавські завдання, а з іншого – зміст якого здебільшого є доступним для безпосереднього емоційного сприйняття, що значно полегшує роботу студента над цими творами. Разом з тим,

типологічні риси зразків «пісні про матір» не стають свого роду кліше: вони відрізняються і мовою, і стилем, і характером, і змістовими акцентами, що уточнюють сюжетну ситуацію.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева П. А. Архетип матери, как определяющая сущность женской ментальности // Аналитика культурологии, 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-materi-kak-opredelyayuschaya-suschnost-zhenskoj-mentalnosti> (дата доступа: 09.05.2018).
2. Архетип // Большая психологическая энциклопедия. URL: <https://psychology.academic.ru/183/> (дата доступа: 09.05.2018).
3. Вечные темы в художественной литературе // Словарь лингвистических терминов Т. В. Жеребило. URL: [https://lingvistics\\_dictionary.academic.ru/](https://lingvistics_dictionary.academic.ru/) (дата доступа: 08.05.2018).
4. Ефимова М. Материнская любовь в американских песнях URL: <https://www.svoboda.org/a/28542644.html> (дата доступа: 10.05.2018).
5. Мадишева Т. П. Співак і мова. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
6. «Пісню про рушник» першим передав «Голос Америки» // Gazeta.ua, 28.05.2009. URL: <https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/pisnyu-pro-rushnik-pershim-peredav-golos-ameriki/294230> (дата доступа: 08.05.2018).
7. Ширина Г. А. Конспект урока по теме «Образ матери в поэзии, музыке, живописи». URL: <https://multiurok.ru/files/konspekt-uroka-po-tiemie-obraz-materi-v-poezii-m.html> (дата доступа: 07.05.2018).

### REFERENCES

1. Andreeva P. A. Arhetip materi, kak opredeljajushhaja sushnost' zhenskoj mental'nosti (The archetype of mother as the defining essence of women mentality) // Analitika kul'turologii (Analytics of Cultorology), 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-materi-kak-opredelyayuschaya-suschnost-zhenskoj-mentalnosti> (data dostupa: 09.05.2018).
2. Arhetip (Archetype) // Bol'shaja psihologicheskaja entsiklopedija (The Big Psychological Encyclopedia). URL: <https://psychology.academic.ru/183/> (data dostupu: 09.05.2018).

3. Vechnye темы v hudozhestvennoj literature (Eternal themes in literature) // Slovar' lingvisticeskikh terminov T. V. Zhrebilo (The T. V. Zhrebilo Dictionary of Linguistic Terms). URL: [https://lingvistics\\_dictionary.academic.ru/](https://lingvistics_dictionary.academic.ru/) (data dostupu: 08.05.2018).
4. Efimova M. Materinskaja ljubov' v amerikanskih pesnjah (The Mothers' love in American songs). URL: <https://www.svoboda.org/a/28542644.html> (data dostupa: 10.05.2018).
5. Madisheva T. P. Spivak i mova (The singer and the language). Harkiv : ShTRIИ, 2002. 160 s.
6. «Pisnju pro rushnik» pershim peredav «Golos Ameriki» (“The Song About The Towel” was firstly broadcasted by The Voice Of America) // Gazeta.ua, 28.05.2009. URL: [https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/\\_pisnyu-pro-rushnik-pershim-peredav-golos-ameriki/294230](https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_pisnyu-pro-rushnik-pershim-peredav-golos-ameriki/294230) (data dostupu: 08.05.2018).
7. Shirina G. A. Konspekt uroka po teme «Obraz materi v poezii, muzyke, zhivopisi» (The outline of the lesson “The image of mother in poetry, music and painting”). URL: <https://multiurok.ru/files/konspekt-uroka-po-tiemie-obraz-matieri-v-poezii-m.html> (data dostupa: 07.05.2018).

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2018 р.*

УДК 784.9.071.2:[378.6:78] (477.83-25)

**Людмила Кучер**

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

## **ВИХОВАННЯ СПІВАКА-АКТОРА В ОПЕРНІЙ СТУДІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА**

**Кучер Л. І.** Виховання співака-актора в оперній студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. У статті розглядається специфіка розвитку діяльності оперної студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка в процесі виховання оперного співака. Показано, що дана оперна студія є джерелом творчого зростання багатьох видатних представників національного вокаль-

ного мистецтва. При цьому обговорюються ті недоліки в роботі даного навчально-го підрозділу ВНЗу, які неминучі на начальних етапах розвитку.

**Ключові слова:** оперна студія, співак-актор, солоспів, оперний театр, сценічна практика.

**Кучер Л. И. Воспитание певца-актера в оперной студии Львовской государственной консерватории им. Н. В. Лысенко.** Основной темой статьи является рассмотрение специфики становления и развития деятельности оперной студии Львовской государственной консерватории им. Н. В. Лысенко в процессе воспитания оперного певца. Показано, что данная оперная студия является источником творческого роста многих выдающихся представителей национального вокального искусства. При этом обсуждаются те недостатки в работе данного учебного подразделения ВУЗа, которые неизбежны на начальных этапах становления.

**Ключевые слова:** оперная студия, певец-актёр, сольное пение, оперный театр, сценическая практика.

**Kucher L. I. Educating the Actor Singer in the Opera Studio of Lviv M. V. Lysenko State Conservatory.**

**Background.** Western Ukraine's cultural musical life had its own paths of development. The first musical school began working in this region in September 1903. The issue of creating a specialized musical educational institution with native-language teaching was repeatedly highlighted in Lviv newspapers in XIX and early XX centuries. Nevertheless, most musicians were forced to obtain knowledge either on their own or in Polish, German and Czech educational establishments. Composer S. Liudkevich was the most ardent fighter for foundation of a Ukrainian conservatory in Lviv. He became one of the fathers of professional musical education not only in Lviv, but in Western Ukraine as a whole. Yet, Lviv's first educational institution – the Higher Musical Institute – was created other than a standard conservatory of Russian Imperial Musical Society with quite a perfect educational system – it was closer to West European establishments on a parallel basis attended by secondary and higher school students, who studied only musical disciplines in the conservatory. A. Vakhnyanin (who taught theory and history of music) has become the first Director of Lviv Higher Musical Institute with O. Bandrov'ska and L. Ulukhanova teaching solo singing.

In the year of 1912, after the death of M. Lysenko, the Higher Musical Institute was given his name. Lviv's M. Lysenko Higher Musical Institute gained authority and prominence by constantly improving its educational system. Together with the conservatory of Polish Musical Society and K. Shimanovski conservatory, it became one of those educational establishments, on which basis M. Lysenko Lviv State Conservatory was created upon the reunion of West European lands. As of today, it is among our country's leading musical universities.

Vocals faculty exists since the day of Lviv conservatory's foundation. In this period, they prepared numerous singers for opera and operetta theaters, philharmonic halls,

teachers of secondary and higher schools. Having been founded in 1959, the opera studio functions as a training subdivision of the conservatory, being the source of professional growth for outstanding representatives of national vocal arts and opera conductors. The studio's financial position has been troubled for many years – there is no own premises and full-time soloists. And yet, teachers' dedication has always allowed the studio to work so as to serve the basis for practical training of the vocals faculty students.

The studio was officially opened on November 16, 1959 in M. Zan'kovetska Theater. A year later, on November 16, 1960, the premiere performance of “Zaporozhets za Dunayem” opera by S. Gulak-Artemovsky took place (conductor M. Lobaniv, director V. Shevchenko, assistant conductor – 4<sup>th</sup> year student S. Turchak). The entire faculty worked on the performance – vocals students enthusiastically participated in ballet scenes, their teachers sang leading parts together with students, teaching the mastery lesson to their mentees onstage.

But it was emphasized in 1960 annual report by the Director of Lviv State Conservatory professor M. Kolesa that, with opera studio's certain achievements, there also was a weak point, and namely the absence of creative and organizational contact between solo singing and opera training departments.

In autumn 1963, Lviv opera studio performed in Kyiv at the Republican conference dedicated to education of actor singers, representing fragments from “Taras Bulba” (M. Lysenko) and “La traviata” (G. Verdi) performances. The conference stressed the necessity to alter the course of training – to educate actor singers, performer singers, rather than just “sound professional”.

By the Order of the Ministry of Culture of Ukraine of January 25, 1966, opera training department was founded in Lviv State Conservatory. The functions of the Head of department were vested in the associate professor of solo singing department V. Kobrzhitsky. In this period, absence of creative contacts between the two departments of the vocals faculty continues to be felt, with their teachers exchanging accusations. They do not show aspiration to do the common cause – to educate actor singers.

In the beginning of academic year 1971-72, the department was joined by Ukraine's Honored Artist conductor O. Gritsak, who already in his first year of work showed himself as a talented manager.

It was stated in the department's annual report that working stability, which is definitely a positive factor, is not always typical for the students. The number of performances for students' practical training is insufficient. The repertoire must have at least three performances, so that students could be involved in several parts for a multifaceted disclosure of their creative abilities. The department made the resolution to improve its operation by fundamentally altering its organizational principles and the methodology, for which purpose to replace the department's management.

**Key words:** opera studio, actor singer, solo singing, opera theater, stage practice.

Оперна студія Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, заснована 1959 року, функціонує як один з учбових підрозді-



лів консерваторії. За цей час до професійної діяльності в ній було підготовлено велику кількість вокалістів, що працюють в різних оперних театрах нашої країни і за кордоном. В Львівській консерваторії одержали кваліфікацію оперного диригента, диригуючи виставами оперної студії, народний артист Російської Федерації С. Турчак, заслужений артист України І. Гамкало, заслужені діячі мистецтв України Т. Микитка, Ю. Луців. Львівська оперна студія – єдина в Україні, в репертуарній політиці якої чітко простежується орієнтація на українську музику: М. Лисенко, М. Веріківський, С. Гулак-Артемівський, Г. Майборода, А. Кос-Анатольський – неповний перелік композиторів, чиї твори в різний час входили до репертуару студії. Матеріальний стан студії багато років скрутний – нема свого приміщення, штату солістів. І все ж зусиллями викладачів студія майже завжди працювала так, що була базою виробничої практики студентів вокального факультету.

Львівська оперна студія була відкрита рішенням Міністерства культури УРСР від 1 червня 1959 року. Керівництво музичною частиною студії очолив диригент доцент М. Лобанів. З перших днів в ній працювали професори М. Філатов, Л. Брагінський, народний артист України В. Склярєнко, народний артист Російської Федерації, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка О. Гай, заслужений артист України Я. Гречнев і інші кваліфіковані фахівці. Трохи пізніше до студії прийшли нині заслужений діяч мистецтв України, професор О. Грицак, заслужений артист України І. Лацанич, викладачі В. Тітов і В. Когут.

Офіційне відкриття студії відбулося 16 листопада 1959 року в приміщенні театру ім. М. Заньковецької з такою програмою: М. Лисенко «Ноктюрн», М. Веріківський «Сотник», П. Ніщинський «Вечорниці» (диригент М. Лобанів, режисери народний артист України О. Гай і заслужений артист України Я. Гречнев). «Ноктюрн» – останній оперний твір М. Лисенка. В ньому композитор досягає великої майстерності, тонкої, ювелірної обробки деталей. Музика опери витончена, надзвичайно мелодійна, ніби оповита легким ореолом туги, носить риси інтимності. В «Вечорницях» П. Ніщинського, в цій великій оперній сцені з нескладним, але самостійним сюжетним розвитком, показані такі характерні риси народної психології, як патріотизм, життєрадісність і повнокровне сприйняття дійсності. Нібито сполучною ланкою між цими контрастними мініатюрами стояв «Сотник» М. Веріківського. Тому всі три опери, показані в один вечір, йшли на одному диханні і

сприймалися як цілісна композиція. Партію Сотника виконав студент 3-го курсу В. Лужецький, що згодом став заслуженим артистом України, солістом Львівського оперного театру.

До репертуарного плану студії на 1959-60 навчальний рік було включено оперу С. Рахманінова «Алеко», прем'єра якої відбулась 15 березня 1960 року (диригент М. Лобанів, режисер О. Гай). У роботі над цією виставою проходив практику студент 3-го курсу диригентського факультету С. Турчак (12 квітня 1960 р.), партії Алеко і Земфіри виконали О. Вrabель і Т. Дідик, які стали народними артистами України, солістами Львівського оперного театру.

16 листопада 1960 року в першу річницю відкриття оперної студії побачила світ нова прем'єра – опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» в музичній редакції народного артиста України С. Людкевича (музика третьої вставної дії написана С. Людкевичем – лібрето С. Масляка) (диригент М. Лобанів, режисер В. Шевченко, асистент диригента студент 4-го курсу С. Турчак). «Запорожець за Дунаєм» по праву вважається першою українською оперою. Це класичний зразок лірико-комічної опери, насиченої картинами народного побуту. І не можна не відчувати в ній міцної течії народного патріотизму, що проходить лейтмотивом крізь увесь твір. Праця над виставою охопила весь факультет – студенти-вокалісти з ентузіазмом брали участь у балетних сценах, педагоги-вокалісти співали разом зі студентами ведучі партії, подаючи уроки майстерності своїм підопічним на підмостках сцени. Це виконавець партії Карася старший викладач О. Дарчук, соліст Львівського оперного театру і виконавець партії Андрія – старший викладач М. Шелюжко, також соліст Львівського оперного театру. Студент 4-го курсу В. Лужецький, що виступив в партії Карася поруч з професійними співаками, маючи вже досвід роботи в студії, був більш переконливим, ніж в попередній своїй роботі, показав певний творчий зріст.

З дня заснування до 29 грудня 1960 року студія дала 30 вистав, крім запланованих постановок опер проводячи концертну діяльність в клубах і на заводах міста. Для репетицій і вистав в той період постійно орендували приміщення театру ім. М. Горького.

У річному звіті по Львівській державній консерваторії директора професора М. Ф. Колеси в 1960 році підкреслювалось, що при певних досягненнях оперної студії недоліком роботи треба вважати відсутність творчого й організаційного контакту між кафедрами сольного співу і оперної підготовки.

Відсутність контакту можна простежити у рішенні багатьох творчих питань. Так, педагоги кафедри сольного співу висловлюють незадоволення тим, що в оперній студії «створені штатні виконавці», тому там треба «навести порядок», у той час як педагоги кафедри оперної підготовки з метою нормалізації навчального процесу постійно наполягають на створенні групи солістів. Педагоги кафедри сольного співу вимагають проведення оперних уривків під оркестр, що викликає негативну реакцію з боку педагогів кафедри оперної підготовки. Протириччя виникали і в питаннях призначення того чи іншого студента на партії в виставах, тому що педагоги кафедри сольного співу брали до уваги лише вокальні можливості виконавця, не враховуючи комплексу даних.

Вже в найперші роки існування Львівської оперної студії питання фінансових ускладнень неодноразово розглядалися на засіданнях кафедри і виносились на розглядання Ради консерваторії. Педагоги вважали ненормальним такий стан, коли при обговоренні річного бюджету консерваторії в Міністерство не викликали керівників студії. З боку Міністерства культури України відчувалась недооцінка того величезного значення, яке мала оперна студія у вихованні не тільки студентів-вокалістів, але інструменталістів і диригентів, що приймають безпосередню участь в підготовці вистав студії.

В 1961-62 навчальному році М. Лобанов і режисер О. Гай поставили оперу В. Моцарта «Викрадення із сералю». Прем'єра відбулась 16 жовтня в приміщенні театру ім. М. Горького. В спектаклі брали участь солісти В. Чайка (Констанца), М. Байко (Блонда), а також проходив практику студент 5-го курсу диригентського факультету С. Турчак. За рік спектакль пройшов 12 разів.

Важливою віхою Львівської студії на шляху оволодіння українським класичним репертуаром стала постановка в 1962 році опери М. Лисенка «Тарас Бульба» до 50-річчя з дня смерті композитора. В опері з великою художньою майстерністю узагальнені ідеї непохитної моральної сили, високого патріотичного подвигу нашого народу, що мало велике значення і для молодих виконавців, і для слухачів. Постановники – диригент М. Лобанів і режисер О. Горчинський – зробили монтаж опери відповідно до студійних умов (на 3 дії, 5 картин замість 4 дій, 10 картин у автора), скоротили масові сцени, події історичного громадського значення відбили крізь призму особистих переживань героїв. Прем'єра вистави відбулась 20 листопада 1962 року в приміщенні

театру ім. М. Заньковецької. Виконавцеві партії Тараса О. Правилу і вокально, і сценічно вдався образ свого героя. Згодом О. Правил став лауреатом конкурсу ім. П. Чайковського, народним артистом Росії. Образ лукавої польської панночки Марильці влучно обмалювала студентка 5-го курсу В. Чайка, що згодом стала заслуженою артисткою України, солісткою Львівського оперного театру.

В тому ж навчальному році відбулася прем'єра опери Дж. Верді «Травіата» (диригент М. Лобанів, режисер О. Гай, асистент диригента студент 5-го курсу І. Гамкало). Партію Віолети виконала В. Чайка, Маркіза – О. Правил. Призначений до показу спектакль «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського не відбувся через відсутність коштів на платню техперсоналу.

Восени 1963 року (12.11) Львівська оперна студія з уривками вистав «Тарас Бульба» М. Лисенка і «Травіата» Дж. Верді виступила в Києві на республіканській конференції, присвяченій вихованню співака-актора. Конференція вказала на необхідність рішуче змінити курс виховання – виховувати не «звучкіста», а співака-виконавця, співака-актора.

Поставлені вистави в репертуарі Львівської оперної студії в цей час довго не затримуються. Після виступу випускників вистави «вмирають», нових виконавців не вводять. Так, опера «Тарас Бульба» пройшла чотири рази в 1962-63 навчальному році і ще один раз в 1963-64 навчальному році. Якби в штаті були солісти, зберігати в репертуарі постановки було б значно легше. Але це фінансово не було передбачено. Кошти на постановки Міністерством культури були зведені до мінімуму. Дирекція студії на чолі з Р. Романовським поставила перед Міністерством питання про збільшення фінансування на постановку, щоб забезпечити можливість мати в репертуарі поставлені раніше вистави. Але це питання так і не вирішили. Тому поставлена студією в 1965-66 навчальному році опера І. Дзержинського «Тихий Дон» (диригент М. Лобанів, режисер О. Горчинський) пройшла всього один раз (6 грудня).

Прем'єрою 1964-65 навчального року стала опера Дж. Пучіні «Чіо-чіо-сан» (диригент М. Лобанів, режисер В. Тітов). Партію Шарплеса в ній виконав студент 4-го курсу П. Ончул, згодом заслужений артист України. 22 травня 1965 року дипломники склали державний іспит у виставі Львівського оперного театру ім. І. Франка «Борис Годунов» (диригент І. Лацанич). Партію Бориса виконав О. Правил, Юро-

дивого – студент 4-го курсу Ю. Косенко. У Львівській оперній студії часто практикується виступ найбільш обдарованих студентів на державному іспиті у виставах оперного театру.

Протягом 1965–1966 навчального року Ректорат Львівської державної консерваторії з метою покращення організації учбового процесу звернувся в Міністерство культури УРСР з проханням поставити питання про відновлення кафедри оперної підготовки, що раніше була в складі кафедр консерваторії. Виконувати обов'язки завідуючого кафедрою просили затвердити заслуженого артиста України доцента В. Кобржицького. У відповідь на цей лист наказом № 15 Міністерства культури УРСР від 25 січня 1966 року в відповідності з постановою Колегії Міністерства культури УРСР від 9 жовтня 1964 року у Львівській державній консерваторії була створена кафедра оперної підготовки. Обов'язки завідуючого кафедрою виконував доцент кафедри сольного співу В. Кобржицький. Вихованець Київської консерваторії, В. Кобржицький почав співати в театрі з 1936 року. З 1970 року він цілком присвятив себе педагогічній діяльності. На засіданні Ради консерваторії 27.05.1966 року більшістю голосів до складу кафедри на наступні 5 років були обрані М. Лобанів – диригент, і Р. Ашкеназі – режисер. На роботу в студію були запрошені сумісники – головний режисер Львівського оперного театру М. Кабачек, диригенти І. Лацанич, М. Плаксюк, М. Гончаров, Л. Мандрикін. На засіданні кафедри педагоги констатували, що в роботі поки що нічого не змінилось. Головними провинниками поганого стану справ на кафедрі визнано студентів-порушників дисципліни, які не ходять на заняття. Педагоги кафедри солоспіву як і раніше самовільно втручаються в роботу оперної студії, не дозволяючи студентам співати дані їм партії. Приміщення для репетицій відсутнє, тобто в орендованих для показу вистав залах театрів ім. М. Горького і ім. М. Заньковецької їх не дають проводити в необхідній кількості.

В звіті про роботу кафедри оперної підготовки за 1965-66 навчальний рік завідуючого кафедрою доцента В. Кобржицького міститься односторонній аналіз роботи оперної студії попереднього періоду, проведений ним з точки зору педагога кафедри сольного співу. В ньому говориться про те, що оперна підготовка у Львівській державній консерваторії довгий час не мала своєї кафедри і керувалась кафедрою сольного співу. Проте, це керівництво розповсюджувалось лише на оперний клас, тому що студія, на думку її керівників, була самостійною творчою одиницею

на чолі з «художнім» керівником і «головним диригентом» і фактично з кафедрою сольного співу майже не рахувалась. Так, наприклад, студія складала розклад своєї роботи, приймаючи до уваги тільки власні розрахунки і не рахуючись з роботою оперного класу, в той час як в більшості випадків виконавці оперної студії і оперного класу одні і ті ж. Розподіл студентів на оперний клас (2-й, 3-й курси) і оперну студію (4-й, 5-й курси) до цього часу не проводився, в результаті чого оперний клас не міг налагодити свою роботу, бо студентів займали в виставах студії. Так було в першому семестрі цього навчального року, коли студія готувала до Республіканського огляду оперних студій опери «Тихий Дон» І. Дзержинського і «Царевну наречену» М. Римського-Корсакова. Комісія з огляду зробила зауваження, що студенти молодших курсів, які беруть участь в цих виставах, знижують їх художній рівень, оскільки вони не пройшли першої стадії підготовки в оперному класі. Треба нагадати, що на цьому Республіканському огляді Харківська оперна студія показувала оперу Б. Сметани «Продана наречена», в якій партію Маженки виконувала студентка другого курсу Г. Ципола. Це не тільки не знизило художній рівень постановки, а навпаки, вистава була визнана кращою в республіці і відмічена Комісією Міністерства культури УРСР. Як бачимо, в виставах можна займати студентів молодших курсів, якщо їх вокальна, музична та сценічна підготовка знаходяться на відповідному рівні.

Для налагодження справи оперної підготовки у Львівській державній консерваторії, на думку В. Кобрицького, студії необхідно відмовитися від самостійних дій і підпорядкувати свою роботу кафедрі оперної підготовки. В цей час вперше проводиться розподіл студентів, молодших – в оперний клас, старших – в оперну студію. Однак, на відкритому вечорі оперних уривків в кінці другого семестру 1966-67 навчального року все ще були зайняті студенти старших курсів. До п'ятдесятиріччя Жовтня кафедра затвердила оперу А. Кос-Анатольського «На зустріч сонцю» («Заграва»), до оперного класу – уривки з опери «Жовтень» В. Мураделі і опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Прем'єра «Заграви» (диригент І. Лацанич, режисер В. Тітов) відбулась 13 жовтня 1967 року в приміщенні театру опери та балету ім. І. Франка. Партію Зосі виконала Л. Божко, в подальшому заслужена артистка України, солістка Львівського оперного театру.

До десятиріччя свого існування 6 жовтня 1969 року Львівська оперна студія показала оперу «Царевна наречена» М. Римського-Корсакова

з ювілейною афішею, а 17 жовтня – концерт із арій західноєвропейських та вітчизняних композиторів у виконанні студентів вокального факультету в супроводі оркестру оперної студії. 16 березня 1970 року відбувся показ Республіканській комісії оперного класу і оперної студії. Оперний клас приготував уривки з опер Ю. Мейтуса «Родина Ульянових» і С. Людкевича «Довбуш».

До Республіканського огляду оперних студій, присвяченого 100-річчю з дня народження В. І. Леніна, Львівська оперна студія приготувала нову роботу – монтаж опери В. Мураделі «Жовтень» (диригент – І. Юзюк, режисери О. Гай і В. Тігов). Опера В. Мураделі «Жовтень» відноситься до тих зразків пісенної опери, в якій «вузькість інтонаційної бази і обмеженість симфонічного дихання перешкодили композитору досягти справжніх висот». Композитор намагався розширити межі жанру за рахунок композиційної новачі – застосував вокальні засоби в характеристиці В. І. Леніна. Вперше оперу було показано на сцені Кремлівського палацу з'їздів весною 1964 року. Зрозуміло, композитор “не прагнув до вичерпної характеристики вождя революційного пролетаріату, навряд чи це можливо в опері. Роль ця мимоволі ілюстративна. Але такі ж ілюстративні і інші персонажі»<sup>1</sup>. Ряд епізодів вистави сприймається, як сценічні і звукові ілюстрації історичних подій. Будучи твором слабким, кон'юнктурним, опера все ж мала тимчасовий успіх, саме завдяки образу Леніна. Монтаж опери в студії було зроблено в тісному контакті з композитором, який присвятив новий варіант молодим виконавцям – студентам Львівської консерваторії. Сценічний варіант вистави Львівської студії зберіг основну сюжетну лінію твору – народ і Ленін в Жовтні. Як відмічено в документах, Республіканський огляд пройшов успішно. Тобто необхідність відзначати ювілейні дати з життя нашої країни новими художніми досягненнями активізувала діяльність Львівської оперної студії, сприяла популяризації сучасної музики. А спілкування з сучасним композитором допомогло в майбутньому студентам-вокалістам більш впевнено почувати себе в сучасному репертуарі оперних театрів.

Дипломними виставами цього навчального року були «Чіо-чіосан» Дж. Пучіні і «Царевна наречена» М. Римського-Корсакова. Деякі дипломники екзаменувались у спектаклі Львівського оперного театру «Русалка» О. Даргомижського (диригент І. Юзюк, режисер В. Жовтюк).

---

<sup>1</sup> Опера // История музыки народов СССР. – М., 1974, т. V, ч. 1, с. 196.

В 1970–71 навчальному році на державні іспити кафедра висунула опери П. Чайковського «Євгеній Онегін», другий акт опери «Царевна наречена» М. Римського-Корсакова та другий акт опери «Травіата» Дж. Верді.

Педагоги кафедри сольного співу висловлюють негативну оцінку роботи оперного класу та оперної студії цього періоду. Вони вимагають, щоб дипломники брали участь в спектаклях, а не в уривках з них, але завідуючий кафедрою О. Гай вважає це неможливим, із-за відсутності необхідної кількості диригентів і режисерів на кафедрі.

Професор О. Дарчук вважає, що стиль роботи оперної студії необхідно наблизити до існуючих театральних умов, для чого треба підняти якість музичної роботи як концертмейстерам, так і диригентам. Для студії потрібний досвідчений диригент, хоча б у якості консультанта. Між кафедрами оперної підготовки і сольного співу під час обговорення виробничих питань відчувається відсутність творчого контакту. Деякі педагоги солоспіву навіть наголошують на ліквідації оперної студії. На сумісних засіданнях кафедр сольного співу і оперної підготовки педагоги висловлюють взаємні претензії, не відчувається прагнення педагогів робити загальну справу – виховувати співака-актора, а йде постійне протиставлення – що важніше. Педагоги кафедри сольного співу часто ламають план роботи студії, знімаючи студента з призначеної партії. З другого боку, вони висловлюються проти участі солістів у виставах, що ускладнює ведення систематичної роботи по збереженню в репертуарі старих вистав разом з постановкою нових.

На початку 1971–72 навчального року на кафедру на посаду старшого викладача був зарахований диригент О. Грицак, який вже в перший рік роботи виявив себе талановитим музикантом і організатором. І все-таки серед невирішених питань на кафедрі залишається відсутність досвідченого диригента, а також досвідченого хормейстера, який би очолив хор оперної студії.

В 1972 році Львівська студія брала участь в Республіканському огляді, присвяченому 50-річчю утворення СРСР. Для показу було вибрано оперу Г. Майбороди «Мілана» (диригент Ю. Балух, режисер О. Гай). Композитор розкриває в музиці життя і думи трудящих Закарпаття: соціальний конфлікт – боротьба революціонерів, підпільників проти ненависного хортистського режиму і місцевих експлуататорів – відтінений в опері лінією власних взаємовідносин героїв (любов Ва-



силія і Мілани). Головне в музиці Г. Майбороди – національна природа образів. Оперу відрізняє ясність гармонійної мови, соковитість звукової палітри. «Мілана» була однією з перших опер, де виявляється тенденція поглибленої розробки характерів. Образи Рушачака, Мілани наповнені життєвою достовірністю і внутрішньою змістовністю. Постановники сумісно з композитором провели роботу по скороченню музичного матеріалу, по суті зробивши монтаж опери. Прем'єра «Мілани» відбулася 11 грудня 1972 року в приміщенні театру ім. М. Заньковецької. Партію Мілани виконала студентка 4-го курсу Г. Чорноба, нині заслужена артистка Росії, солістка Великого театру, партію Гафи – студентка 3-го курсу Н. Свобода, тепер народна артистка України, солістка Львівського оперного театру, партію Шибика – О. Липник, нині заслужений артист України. Опера «Мілана» і уривки з опер І. Держинського «Муса Джаліль» і Дж. Росіні «Севільський цирюльник» (італійською мовою) були високо оцінені Республіканською комісією Міністерства культури УРСР в грудні 1972 року.

Протягом цього ж навчального року двічі пройшов спектакль П. Чайковського «Євгеній Онєгін», в якому в ролі Тетяни виступила студентка четвертого курсу О. Басистюк, нині відома співачка, народна артистка України.

В річному звіті про роботу кафедри говориться, що систематичність в роботі, як позитивний фактор, не завжди притаманна студії. Якщо правильно організувати роботу, вистави можна готувати в більш стислі строки. Кількість вистав для практики недостатня. Необхідно мати в репертуарі не менше трьох вистав, щоб співаки-студенти були зайняті не в одній партії, а в декількох для більш багатогранного розкриття своїх творчих індивідуальностей. На кафедрі виносяться рішення для покращення роботи докорінним чином змінити її принципи організації і методу, для чого змінити існуюче керівництво кафедри.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Львівської державної консерваторії, оп. 1, спр. 853.
2. Архів Львівської державної консерваторії, оп. 1, спр. 758.
3. Архів Львівської державної консерваторії, оп. 1, спр. 760.
4. Архів Львівської державної консерваторії, оп. 1, спр. 1045.
5. Львівський державний архів, ФР-2056, оп. 1, спр. 253.
6. Львівський державний архів, ФР-2056, оп. 1, спр. 323.

7. Телішевський М. Р. Опера студія як складова виховання співака-професіонала / М. Р. Телішевський / Наукові записки РДГУ. Вип. 19. Т. 1. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. С. 310–314.

#### REFERENCES:

1. Arkhiv L'vivs'koi derzhavnoi konservatorii, op. 1 spr. 853.
2. Arkhiv L'vivs'koi derzhavnoi konservatorii, op. 1 spr. 758.
3. Arkhiv L'vivs'koi derzhavnoi konservatorii, op. 1 spr. 760.
4. Arkhiv L'vivs'koi derzhavnoi konservatorii, op. 1 spr. 1045.
5. L'vivs'ky derzhavny arkhiv. FR-2056, op. 1, spr. 253.
6. L'vivs'ky derzhavny arkhiv. FR-2056, op. 1, spr. 323.
7. Telishevs'ky M. R. Opera studia yak skladova vykhovannia spivaka-profesionala / M. R. Telishevs'ky / Naukovi zapysky RDGU. Vyp. 19. T. 1. Ukrains'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. 2013. S. 310–314.

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2018 р.*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Бурель Олександр Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Харківської обласної філармонії.
2. **Бучок Ліанна Василівна** – викладач-методист фортепіано та концертмейстер Комунального вищого навчального закладу «Ужгородський коледж культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства при кафедрі естрадного мистецтва Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв України.
3. **Давітадзе Анастасія Галактіонівна** – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського М. Ю. Борисенко.
4. **Іванова Ірина Леонідівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
5. **Калініна Анна Сергіївна** – здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського А. А. Мізітова.
6. **Каушніян Яна Миколаївна** – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; концертмейстер кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Н. Є. Гребенюк.
7. **Костогриз Сергій Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
8. **Кучер Людмила Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

9. **Линник Марія Сергіївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
10. **Нецвітай Тетяна Валентинівна** – учитель 1 категорії дитячої музичної школи № 5, Харків.
11. **Тараросв Яків Володимирович** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут».
12. **Тимошенко Андрій Вікторович** – заслужений артист України; в.о. доцента кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
13. **Ткач Юлія Сергіївна** – заслужена артистка України; кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. Чайковського; художній керівник та головний диригент Академічної хорової капели імені П. Майбороди Українського радіо ПАТ «Національна суспільна телерадіомовна компанія».
14. **Щетинський Олександр Степанович** – композитор; лауреат міжнародних композиторських конкурсів в Австрії, Швейцарії, Польщі, Росії, Франції і Люксембургу; володар Всеукраїнської премії з музикознавства «PRIMUS INTER PARES-2018». Старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

## **ИНФОРМАЦИЯ ПРО АВТОРОВ**

- 1. Бурель Александр Владимирович** – кандидат искусствоведения, артист оркестра Харьковской областной филармонии.
- 2. Бучок Лиана Васильевна** – преподаватель-методист фортепиано и концертмейстер Коммунального высшего учебного заведения «Ужгородский колледж культуры и искусств» Закарпатского областного совета, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения при кафедре эстрадного искусства Национальной Академии руководящих кадров культуры и искусств Украины.
- 3. Давитадзе Анастасия Галактионовна** – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского М. Ю. Борисенко.
- 4. Иванова Ирина Леонидовна** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- 5. Калинина Анна Сергеевна** – соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки А. А. Мизитова.
- 6. Каушнян Яна Николаевна** – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; концертмейстер кафедры концертмейстерского мастерства ХНУИ имени И. П. Котляревского. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Н. Е. Гребенюк.
- 7. Костогрыз Сергей Александрович** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
- 8. Кучер Людмила Ивановна** – кандидат искусствоведения, профессор Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

9. **Линник Мария Сергеевна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
10. **Нецвитай Татьяна Валентиновна** – учитель 1 категории детской музыкальной школы № 5, Харьков.
11. **Тарароев Яков Владимирович** – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Национального технического университета «Харьковский политехнический институт».
12. **Тимошенко Андрей Викторович** – заслуженный артист Украины; и.о. доцента кафедры музыкального искусства эстрады и джаза Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
13. **Ткач Юлия Сергеевна** – заслуженная артистка Украины; кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры хорового дирижирования Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского; художественный руководитель и главный дирижер Академической хоровой капеллы имени П. Майбороды Украинского радио ПАО «Национальная общественная телерадиовещательная компания».
14. **Щетинский Александр Степанович** – композитор; лауреат международных композиторских конкурсов в Австрии, Швейцарии, Польше, России, Франции и Люксембурге; обладатель Всеукраинской премии по музыковедению «PRIMUS INTER PARES-2018». Старший преподаватель кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

1. **Buchok Lianna Vasylivna** – candidate for a degree in art criticism at the Department of Variety Art of the National Academy of Leaders of Culture and Arts of Ukraine; teacher of piano and concertmaster of the Uzhhorod College of Culture and Arts, Transcarpathia.
2. **Burel Oleksandr Volodymyrovych** – PhD in musicology, artist of Kharkiv Philharmonic Orchestra.
3. **Davitadze Anastasiia Galaktionivna** – postgraduate student at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts; scientific advisor – M. Y. Borisenko, PhD in musicology, associate professor, at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
4. **Ivanova Iryna Leonidivna** – PhD in musicology, associate professor, full professor at the history of Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
5. **Kalinina Anna Sergiivna** – candidate for the PhD in musicology at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Scientific advisor – A. A. Mizitova, PhD in musicology, associate professor, full professor at the history of Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
6. **Kaushnian Yana Mykolaivna** – postgraduate student at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts; accompanist at the art of accompaniment department. Scientific advisor – Doctor of Arts, professor N. Y. Hrebeniuk.
7. **Kostohryz Serhii Oleksandrovych** – PhD in musicology, assistant professor at the folk instruments of Ukraine department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
8. **Kucher Liudmyla Ivanivna** – PhD in musicology, professor of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
9. **Linnik Maria Sergiivna** – PhD in musicology, senior lecturer at the piano and Specialized Piano Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
10. **Netsvitay Tetyana Valentynivna** – teacher of the 1st category of the Children's music school № 5, Kharkiv.

11. **Shchetynskyi Oleksandr Stepanovych** – composer; Laureate of international composer competitions in Austria, Switzerland, Poland, Russia, France and Luxembourg; the winner of the All-Ukrainian Musicology Award «PRIMUS INTER Pares-2018»; senior lecturer at the composition and instrumentation department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
12. **Tararoev Yakiv Volodymyrovych** – habilitated doctor, professor, Head of the Department of Philosophy of the National Technical University “Kharkiv Polytechnic Institute”.
13. **Tkach Yuliia Sergiivna** – Honored Artist of Ukraine, PhD in musicology; Joe Associate Professor of the Chair of Choral Conducting of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine; Artistic director and chief conductor of the Ukrainian Chantry of the P. Mayboroda Academic Choir of PJSC “National Public Broadcasting Company of Ukraine”.
14. **Tymoshenko Andrii Viktorovych** – Honored Artist of Ukraine; Joe Associate Professor of Popular Music and Jazz Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.



## ЗМІСТ

Розділ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ  
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

<i>Олександр Щетинський.</i> Слово композитора .....	5
<i>Марія Линник.</i> Відображення науково-критичної позиції Р. Геніки в листах до М. Фіндейзена .....	14
<i>Ірина Іванова.</i> «Три фортепіанні сонати для юнацтва» <i>op.</i> 118 у контексті останніх творів Роберта Шумана .....	26
<i>Олександр Бурель.</i> Про фортепіанно-оркестрові твори Ш.-М. Відора .....	45
<i>Анастасія Давітадзе.</i> Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози .....	60
<i>Анна Калініна.</i> Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова .....	74
<i>Сергій Костоґриз.</i> Жанрово-стильові пріоритети розвитку композиторської творчості для балалайки в Слобожанській Україні .....	87

Розділ 2. ДІАЛОГ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ:  
СУЧАСНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ

<i>Яків Тарароєв, Тетяна Нецвітай.</i> Типологізація музичного мислення М. Г. Арановського і симетрія .....	100
<i>Ліанна Бучок.</i> Фортепіанні композиції «Етюд» Д. Задора та «Експромт» І. Мартона у розрізі проблеми аналізу та виконавської інтерпретації творчого задуму .....	113
<i>Юлія Ткач.</i> Індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука: організація процесу диригентської інтерпретації .....	126

<b>Яна Каушніян.</b> До моделі стилістики «національного» та «інтернаціонального» (на прикладі вокалізів С. Павлюченка, М. Завалішиної, О. та Р. Вороніних) .....	141
<b>Андрій Тимошенко.</b> Втілення архетипу матері в пісенному жанрі (на прикладі репертуару студентів-магістрів кафедри музичного мистецтва естради та джазу).....	153
<b>Людмила Кучер.</b> Виховання співака-актора в оперній студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка .....	166

## СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

<i>Александр Щетинский.</i> Слово композитора .....	5
<i>Мария Линник.</i> Отражение научно-критической позиции Р. Геники в письмах к Н. Финдейзену .....	14
<i>Ирина Иванова.</i> «Три фортепианные сонаты для юношества» op. 118 в контексте последних сочинений Роберта Шумана .....	26
<i>Александр Бурель.</i> О фортепианно-оркестровых сочинениях Ш.-М. Видора .....	45
<i>Анастасия Давиладзе.</i> Украинская песня «Ехал козак за Дунай» в обработке для фортепианного трио с голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стилевые метаморфозы .....	60
<i>Анна Калинина.</i> Своеобразие воплощения переведенных стихов Г. Гейне в вокальном цикле Д. Клебанова .....	74
<i>Сергей Костогрыз.</i> Жанрово-стилевые приоритеты развития композиторского творчества для балалайки в Слобожанской Украине .....	87

Раздел 2. ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ:  
СОВРЕМЕННЫЕ УРОВНИ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Яков Тараров, Татьяна Нецвитай.</i> Типологизация музыкального мышления М. Г. Арановского и симметрия .....	100
<i>Лиана Бучок.</i> Фортепианные композиции «Этюд» Д. Задора и «Экспромт» И. Мартона в разрезе проблемы анализа и исполнительской интерпретации творческого замысла .....	113
<i>Юлия Ткач.</i> Индивидуальный исполнительский стиль Евгения Савчука: организация процесса дирижёрской интерпретации .....	126

<b>Яна Каушняя.</b> К модели «национального» и «интернационального» (на примере вокализов С. Павлюченко, М. Завалишиной, О. и Р. Ворониных).....	141
<b>Андрей Тимошенко.</b> Воплощение архетипа матери в песенном жанре (на примере репертуара студентов-магистров кафедры музыкального искусства эстрады и джаза).....	153
<b>Людмила Кучер.</b> Воспитание певца-актера в оперной студии Львовской государственной консерватории им. Н. В. Лысенко .....	166

CONTENTS

**Part 1. HISTORICAL AND THEORETICAL  
ASPECTS OF MUSICAL CREATIVITY**

*Oleksandr Shchetynskyi.* Composer’s Word..... 5

*Maria Linnik.* Reflection of the scientific-critical position of R. Genika  
in his letters to N. Findeisen ..... 14

*Iryna Ivanova.* “3 Piano Sonatas for the Young” *op.* 118 in a context of  
last works by Robert Schumann ..... 26

*Oleksandr Burel.* About compositions for piano and orchestra  
by Ch.-M. Widor ..... 45

*Anastasiia Davitadze.* Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj»  
arranged by L. van Beethoven for piano trio and voice: genre and  
stylistic metamorphoses ..... 60

*Anna Kalinina.* Peculiarities of the embodiment of H. Heine’s poetry  
translations in the vocal cycle of D. Klebanov ..... 74

*Serhii Kostohryz.* Genre-style priorities for the development  
of composer’s work for the balalaika in Slobozhanska Ukraine ..... 87

**Part 2. DIALOGUE BETWEEN COMPOSER AND PERFORMER:  
MODERN LEVELS OF RESEARCH**

*Yakiv Tararoev, Tetyana Netsvitay.* Typology of musical thinking  
M. G. Aranovsky and symmetry ..... 100

*Lianna Buchok.* Pianoforte compositions «Etude» by D. Zadora and  
«Impromptu» by I. Marton in the context of the problem of analysis and  
interpretation of the creative idea ..... 113

*Yuliia Tkach.* Yevhen Savchuk's Individual Performing Style: organization  
of the process of conducting interpretation..... 126

<b>Yana Kaushnian.</b> On the Model of “National” and “International” Style (Illustrated by vocalises of S. Pavliuchenko, M. Zavalysyna, O. and R. Voronin).....	141
<b>Andrii Tymoshenko.</b> The embodiment of mater's archetype in song genre (on repertoire material by master students of Popular Music and Jazz Department).....	153
<b>Liudmyla Kucher.</b> Educating the Actor Singer in the Opera Studio of Lviv M. V. Lysenko State Conservatory.....	166

---

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

*Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України  
від 22.12.2016, наказ № 1609,  
як наукове видання для публікації основного змісту дисертації  
на здобуття наукових ступенів у галузі мистецтвознавства*

Виходить з 1998 року

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

Випуск XIII

*Збірник наукових статей*

Відповідальний за випуск: А. М. Жданько, канд. мистецтвознавства, професор  
Редактор-упорядник: С. Г. Анфілова, канд. мистецтвознавства, доцент

Технічний редактор: С. Г. Анфілова, канд. мистецтвознавства, доцент  
Комп'ютерна верстка: О. Г. Кузьменка

Підписано до друку 27.09.2018. Формат 60x84 1/16  
Гарнітура Times. Друк лазерний.  
Ум. друк. арк. 11,2. Наклад 300 прим. Замов. № 0712

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Друк: