

ISSN 2519-4143

**Міністерство культури України**  
**Харківський національний університет мистецтв**  
**імені І. П. Котляревського**

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**Випуск XV**

**Збірник наукових статей**

Харків  
2019

УДК 78.03  
ББК 85.313  
А 90

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського (протокол №7 від 28.02.2019 р.)

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

**Редакційна колегія**

ВСРКІНА Т. Б.

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

ДРАЧ І. С.

– доктор мистецтвознавства, професор; **Україна**

BEDNAREK WIESLAW

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

LOOS HELMUT

– prof., dr., Institute für Musikwissenschaft, Leipzig (Deutschland) [Ллоос Хельмут – професор, доктор, Інститут музикознавства (м. Лейпциг, **Німеччина**)]

JEREMUS-

LEWANDOWSKA ANNA

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

WASZKIEL MAREK

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

PETROVIC MILENA

– associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, university of Arts Belgrade (Serbia); [Петрович Мілена – асоційований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики, Белградський університет мистецтв (м. Белград, **Сербія**)]

ЧЕРКАШИНА М. Р.

– доктор мистецтвознавства, професор; **Україна**

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л.

– доктор мистецтвознавства, професор; **Україна**

ГРЕБЕНЮК Н. Є.

– доктор мистецтвознавства, професор; **Україна**

**Рецензенти:**

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

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

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

**Редактор-упорядник:**

кандидат мистецтвознавства, доцент Підпорінова К. В.

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XV / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. К. В. Підпорінова. – Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. – 296 с.

ISSN 2519-4143

У збірнику представлені наукові розробки вихованців класу кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри історії української та зарубіжної музики А. А. Мізгівої, присвячені різним аспектам музичної культури XIX–XXI століття. Тематика чотирьох розділів відзеркалює актуальну проблематику сучасного музикознавства, пов'язану з філософським осмисленням ґрунтовних понять, інтерпретаційних засад, питаннями впливу музики на інші види мистецтва, розвитку оперно-театральної творчості, співвідношення слова та музики, специфіки відбиття художньо-естетичних ідей у різноманітних фортепіанних жанрах. Це науковий дарунок Учителю від учнів.

Видання призначене студентам, аспірантам, докторантам та викладачам середніх і вищих музичних навчальних закладів України, а також усім, хто цікавиться музичним мистецтвом в контексті сучасної художньої культури.

ББК 85.313  
ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв  
ім. І. П. Котляревського, 2019

ISSN 2519-4143

**Министерство культуры Украины**  
**Харьковский национальный университет искусств**  
**имени И. П. Котляревского**

**АСПЕКТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

**Выпуск XV**

Сборник научных статей

Харьков  
2019

ISSN 2519-4143

**Ministry of Culture of Ukraine**

**Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**

**ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

**Volume XV**

Collection of research papers

Kharkiv  
2019

**Аспекты исторического музыкознания:** сб. науч. ст. Вып. XV / Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского ; ред.-сост. А. Н. Жданько, Е. В. Подпоринова. – Харьков : ХНУИ, 2019. – 296 с.

В сборнике представлены научные разработки воспитанников класса кандидата искусствоведения, доцента, профессора кафедры истории украинской и зарубежной музыки А. А. Мизитовой, посвящённые разным аспектам музыкальной культуры XIX–XXI столетий. Тематика четырёх разделов отражает актуальную проблематику современного музыкознания, связанную с философским осмыслением основополагающих понятий, основ интерпретации; вопросами влияния музыки на другие виды искусства, развития оперно-театрального творчества, соотношения слова и музыки, специфики воплощения художественно-эстетических идей в разнообразных фортепианных жанрах. Это научное приношение Учителю от учеников.

Издание адресовано студентам, аспирантам, докторантам и преподавателям средних и высших музыкальных заведений Украины, а также всем, кто интересуется музыкальным искусством в контексте современной художественной культуры.

**Редакторы и составители:** *Жданько А. Н.* кандидат искусствоведения, доцент; *Подпоринова Е. В.* кандидат искусствоведения, доцент.

**Aspects of historical musicology:** A collection of research papers. Volume XV / Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts ; editors-compilers A. M. Zhdanko, K. V. Pidporinova. – Kharkiv : KhNUA, 2019. – 296 p.

The collection presents the scientific developments of the students of A. A. Mizitova's (PhD in musicology, associate professor, full professor of the Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts). The articles are devoted to various aspects of the 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries musical culture. The theme of the four chapters reflects the current issues of contemporary musicology, connected with the philosophical comprehension of solid concepts, interpretative principles; issues of the influence of music on other art forms, the development of operatic and theatrical works, the ratio of words and music, the specific character of artistic and aesthetic ideas reflection in various piano genres. This is a scientific gift from the tutees to the Teacher.

The book's target audience comprises students, PhDs, tutors of secondary and higher musical educational institutions of Ukraine, and anybody who is interested in musical arts in the context of the contemporary art.

**Compilers and Editors** by *A. M. Zhdanko*, PhD in musicology, associate professor, *K. V. Pidporinova*, PhD in musicology, associate professor.

## ПРЕФАЦІО

### НА ПОШАНУ АДІЛІ МІЗИТОВОЇ

Виявився нелегким пошук назви для вступного розділу п'ятнадцятої збірки наукових праць «*Аспекти історичного музикознавства*», не маючи причин вписатися у коло авторів, які підготували *Festschrift* на пошану свого Вчителя. А значить – не маючи права на «*переднє слово*» або «*передмову*» у буквальному сенсі так само, як і на «*преамбулу*» – «*засновок*», «те, що стоїть попереду». Якщо бути гранично точним, то більш доречним було б використати «музично-біологічний» термін «*інтродукція*», яким крім іншого позначається і процес вторгнення у певну екосистему чужого для неї виду. Те, що наукова школа Аділі Мізітової становить самостійну, життєздатну «екосистему» в українському музикознавстві – немає сумніву, проте і чужою для неї себе не відчуваю. По-перше, нас єднає *alma mater* і спільні засади харківської музично-історичної школи, по-друге, життя і робота поруч дозволили спостерігати зростання і захоплюватися результатами наукової співдружності наставника і його відданих учнів. Тому не претендуючи на «владу ключів» і відповідне право «укладання», беру на себе сміливість лише «першим взяти слово», тобто запропонувати *prefacio* (від латинської «*praefatio*», що означає «*говорити першим*»).

Ім'я Аділі Абдуллівни Мізітової – для вітчизняного музикознавчого загалу – відомий науковий бренд. Її високий авторитет серед колег, репутація вимогливого викладача, натхненного лектора і блискучого музичного критика – наслідок чесної і наполегливої праці, помноженої на талант і яскраву особистісну самобутність.

Поле її наукових інтересів широке і різноманітне. При цьому створений А. Мізітовою власний доробок [див. розділ DOCENDO DISCIMUS], осмислення та засвоєння якого ще попереду, становить унікальний для сучасної доби «просвітницького еkleктизму» випадок єдності та органічної цілісності наукового світогляду. Не можна сказати, що він залишається незмінним протягом десятиліть, але винайдені у 1980-роках під час роботи над кандидатською дисертацією поняттєво-логічні засади виявили ефективність у будь-яких музично-дискусивних практиках – від наукових розвідок до критичних рефлексій.

Наукова позиція Аділі Мізітової спирається на розширене уявлення про історизм, що виходить за межі звичного його розуміння як лінійного, одновекторного руху від минулого до майбутнього. Музична культура і композиторські школи, будь-яке музичне явище розглядаються і у «житійних» вимірах традиції з властивою їй неперервністю, і у типологічних координатах, що дозволяють зосередитися на явищах «перерви поступовості». У такому об'ємному баченні музично-історичний процес репрезентується не тільки у своїх змінах, але й в тих константних елементах художньої системи, які набувають внаслідок творчого відбору властивості «інваріанту».

В інваріантному вираженні жанр виступає як архетип, що підлягає стильовій конкретизації у композиторській практиці. А. Мізітова переконана, що на сучасному етапі ставлення композитора до жанрових основ музичного мистецтва можливо визначити поняттям *комбінаторики*. Як специфічний композиційний процес, комбінаторна діяльність розгортається у художньому просторі, який ототожнюється із «пам'яттю культури», що відкривається у «співіснуванні в єдиному зрізі різних жанрово-стильових моделей, які характеризують конкретні іпостасі її власного розвитку»<sup>1</sup>. Цю властивість творчого мислення (мови) А. Мізітова пропонує називати «*діа-синхронізмом*».

Вперше дане поняття було обґрунтоване у дисертації «*Переоценка ценностей как фактор музыкально-исторического процесса (на примере симфонии XX века)*», яку А. Мізітова захистила у 1988 році у Ленінградській консерваторії. Опонентами виступили професор, доктор мистецтвознавства Лариса Данько і кандидат мистецтвознавства Борис Кац.

Ця подія у життєвому сценарії молодої дослідниці з Харкова мала вирішальне значення. Адже вихід за межі локального наукового середовища, в якому формувалася особистість А. Мізітової, дозволив суттєво розширити горизонти уявлень і, головне, сягнути високого рівня професіоналізму, перш за все, опанувати новітні креативні підходи до вивчення музичних текстів, засвоїти сувору дисципліну наукового мислення. Крім того, спілкування зі своїм науковим керівником Галиною Володимирівною Григор'євою – професором кафедри теорії му-

---

<sup>1</sup> Иванова И. Л., Мизитова А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. С. 15.

зики Московської консерваторії, спілкування щире і неформальне, яке триває й досі, сприяло входженню А. Мізітової у коло московського андеграунду на чолі з Едісоном Денисовим. Саме тоді визначився головний спектр наукових зацікавлень харківського музикознавця, який охоплює нову музику ХХ століття, переважно авангардного спрямування. Знання та вільне орієнтування у надскладних сучасних партитурах разом із здатністю поширювати нові ідеї дозволило розробити та впровадити у навчальний процес унікальні авторські курси «Музика ХХ століття» та «Практикум з сучасної музики», які відкрили для багатьох харківських студентів світ новітнього експериментального мистецтва.

Ці заняття, які стали легендою у колі харківської студентської молоді, із вдячністю згадують не тільки музикознавці, але й студенти всіх виконавських спеціалізацій. Кращим з них вдалося здолати горезвісне упередження проти радикальних новацій у музичному репертуарі. Так, один з тих, хто відвідував лекції А. Мізітової, гітарист Андрій Брагін, згодом учасник відомого Харківського гітарного квартету, який сміливо виконує експериментальні опуси, замовляє сучасним українським та зарубіжним композиторам твори для свого гурту, в недавньому інтерв'ю згадує: «У нас в консерваторії на першому курсі був такий предмет *Сучасна музика*, який вела дуже смілива і неординарна жінка Аділя Абдуллівна Мізітова. Я ніколи не забуду перший урок, коли вона закривала двері на ключ, щоб ті, хто запізнився, не заважали, і півтори години ми, ті, хто встиг, отримували справжній кайф. Музика кінця ХХ століття, всі ці вікторини, коли три півторагодинні симфонії Шнітке треба було розібрати по структурі от і до...»<sup>1</sup>.

Семінари і практикуми з сучасної музики не тільки давали молодим музикантам «путівник» по художнім інноваціям музичного мистецтва, але й прищеплювали інтелектуальну вишуканість, допитливість, сувору вимогливість, насамперед, до себе. Слід зазначити, що у прокрустовому ліжку аналітики Аділя Мізітова завжди чітко встановлює межу між об'єктивно-наявним і невимовним, між знаком, його смис-

---

<sup>1</sup> Современное искусство: сообразим на четверых: Интервью И. Авдеева с участниками Харьковского гитарного квартета. *Авантаж*. 29.08.2018. URL: <https://avantazh.ua/stati/sovremennoe-iskusstvo-soobrazim-na-chetveryh.html> (дата звернення: 01.03.2019)



лами і насолодою. В усвідомленні музичного феномену для неї одне не суперечить другому і має завжди його супроводжувати.

Також крім навичок адекватно сприймати будь-який музичний вислів, його дійсний масштаб в історії та сучасності, студенти отримують незабутні враження і від самої особистості викладача – типово «східної жінки», яка залежно від обставин проявляє якості, в яких відбивається вся навколишня природа. Перифразуючи афоризм Моріхея Уесіби, можна сказати, що її людський феномен є твердим, як алмаз, гнучким, як гілки плакучої верби, плавним, як течія води, і полум'яним, як вогонь. Якщо ще визначити властиву їй темпераменту «екзистенційну карму», то скоріше за все це – не завжди зручна потреба *вносити ясність* – ясність у все: вислови, трактовки, оцінки, стосунки, перспективи...

Свій науковий родовід, власне, Аділя Мізітова визначила ще у Харкові. Її наставником був Павло Володимирович Шокальський (1917–1983) – випускник Московської консерваторії (клас професора Р. І. Грубера). Протягом всього життя він підтримував жваві дружні і професійні контакти із московськими колегами (зокрема із відомим музичним критиком Ліаною Геніною). Він мав з перших рук інформацію про важливі мистецькі події, був «своїм» у столичних музично-театральних кулуарах.

З 1951 року Павло Шокальський свою педагогічну роботу пов'язував із публіцистичною діяльністю, друкував статті у музичних часописах Києва, Москви, Харкова, виступав лектором у філармонії, готував музичні передачі на радіо та телебаченні. Саме від нього – колишнього фронтовика (П. Шокальський служив в армії протягом 1939–1943 років) – Аділя Абдуллівна успадкувала нетерпимість до фальшивих ідеологічних кліше, порожніх пафосних «словес», чесність, точність і небанальність мислення, щирість без самосповідання.

Не можна сказати, що залишилася значна кількість публікацій П. Шокальського. Реалії того часу суттєво обмежували доступ до печатного слова, виступити із науковими працями давали можливість лише вибраним, тим, хто проявляв лояльність до влади і керувався відповідною риторикою. Втім П. Шокальському вдалося надрукувати, наприклад, у журналі «Музыкальная жизнь» один з перших всесоюзного масштабу відгук про симфонічну поему «Пам'яті Тараса Шевченка»

молодого харків'янина Віталія Губаренка. У цьому тексті втілювався, як мені здається, унікальний досвід слухання музики Павла Шокальського, його принципи «прочитання» партитури, які згодом стали наріжним каменем професійної свідомості Аділі Мізітової.

У класі П. Шокальського Аділя Мізітова наважилася вийти на ще не обжите у радянському музикознавстві поле теорії виконавства. Інспірована тогочасним російським перекладом праць Р. Інгардена, її дипломна робота була присвячена теоретичній проблемі осмислення авторського задуму і його виконавських втілень. Нагадаю, що тоді, на межі 1960–70-х років хрестоматійно відомі у цій царині монографії А. Гуренка та Н. Корихалової лише готувалися, побачити світ цим виданням судилося ще майже через десять років.

«Хто знає сутність, саме само речей, той знає все», – колись написав О. Ф. Лосєв. І ця сутність музичних «речей», на думку дипломниці П. Шокальського, розкривається, насамперед, у виконавських інтерпретаціях конкретного авторського задуму. Усвідомлення особливості буття художнього тексту у потенційній множині прочитань привело до переконаності, що сама ця багатозначність має свої межі – певну амплітуду коливання навколо смислової вісі твору. Все необхідне для розуміння музичного тексту міститься у самому тексті, усвідомленому у певному історико-стильовому контексті. Один з розділів дипломної праці А. Мізітової мав назву: «Авторський задум і стиль». Митець втілюється у своєму творінні, але його «послання» не може бути витлумачене тільки виходячи з конкретного тексту без підключення до енергетики того культурного середовища, в якому відбувається діалог композитора і виконавця.

У подальшому ця ідея фактично стала наріжним каменем у формуванні теоретичних настанов Аділі Мізітової. Зорієнтовані на пошуки сутності різноманітних жанрових феноменів, на виявлення засад музично-театральної поетики минулого і сучасності, магії чисел у становленні музичного універсуму, її дослідження сповнені прагненням розгадати таїну авторського задуму. А значить – опанувати заданий у музичному тексті код і виявити авторську присутність – його волю, його суб'єктивність, врешті решт, прийняти адресоване послання. У кожному випадку застосовується відповідний матеріал алгоритм дослідження, але вихідним пунктом є стадіальне обумовлення композиторського мислення і конкретизація авторського задуму.

Свої музично-дослідні інтенції Аділя Мізітова часом реалізує у науковому діалозі із Іриною Івановою. На відміну від хибного звичаю формувати авторські тандеми за моделлю «вчитель-учень» даний авторський союз виник на основі давніх дружніх стосунків, які тягнуться ще з часів спільного навчання в консерваторії, в класі Павла Шокальського. Проте ідея співавторства виникла вже за межами інститутських аудиторій. Робота над «депонованими рукописами», що наприкінці 1980-х дорівнювалася науковим публікаціям, стала поштовхом для об'єднання інтелектуальних зусиль.

Проблемним полем, в якому була апробована ідея співпраці, стало вивчення форм проявлення «минулого» і проблема жанру у композиторській практиці (1986), а також взаємодії міфу і жанру у структурі музичного мислення ХХ століття (1990). Принциповий методологічний консенсус (не компроміс!) був досягнутий у процесі дослідження музичного мислення ХХ століття як перехідного типу культури (1988) та музичного театру Ігоря Стравінського (видання 1990–92 років). У низці методичних рекомендацій до курсу історії музики та посібників з музичної літератури набули узгодження і погляди на історію музики як навчальну дисципліну, які підпорядковуються ідеям стадіальності музично-історичного процесу. У послідовності становлення – канонізації – дестабілізації музичних явищ проявляється «логіка перехідності», яка втім допускає «*стретне*» сполучення стадій дестабілізації та становлення»<sup>1</sup>.

Важливо зазначити, що вся історія музики вибудовується на основі феноменів, що звучать. А. Мізітову та І. Іванову цікавить виникнення причинно-наслідкових зв'язків між ними, взаємообумовленість художніх прийомів, засобів виразності. Адресовані зацікавленому слухачу і виконавцю книги відкривають широкі художні горизонти, включаючи в оповідь образотворче мистецтво, театр, літературу, кінематограф. При цьому зберігається відчутний аналітичний акцент, адже будь-яке музичне явище подається у аналітичних проєкціях, де окремі елементи звукової тканини збираються у цілісне утворення. Художні смислові поля існують на сторінках спільних монографій та методичної

---

<sup>1</sup> Іванова І. Л., Мізітова А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. С. 10.

літератури харківських дослідниць у багатстві стильових алюзій і розкривають єдність музичної історії.

Сам факт тривалого співавторства – унікальне для музичної науки явище. Попри різні формальні резони воно триває вже майже два десятиліття. На питання, що їх об'єднує, автори не без гумору відповідають: буква «ё», яка нині зникла із друкарського обігу. Колись її увів до російської мови М. Карамзін, щоб писати слово «слёзы». Тепер її як знак тяглості історичної традиції продовжують серед небагатьох використовувати Ірина Іванова і Аділя Мізітова. І не тільки у власних публікаціях, але й у численних виданнях наукових статей, які вони укладають та редагують.

Та якщо говорити серйозно, то написані під спільним авторством тексти, як мені здається, зберігають персональну інтонацію: читаючи надруковані рядки, я ніби чую різні характерні для Ірині Леонідівни і Аділі Абдуллівни мовленнєві інтонації. І це не дивно, адже вони не просто різні, але в чомусь – протилежні. Проте спільний науковий текст виникає на основі точного розуміння наукових стратегій та базової музикознавчої термінології. Це, на жаль, нині велика рідкість для наших фахових досліджень, де панує розмитість та приблизність, замішані на зухвалих запозиченнях з інших наукових (а часом і ненаукових) галузей та дисциплін.

Крім того, спільними є критерії дійсно необхідного у тексті. Добрий смак, збалансоване відчуття форми, досконале володіння матеріалом, чітке розуміння, що обрати, що випустити, як скомпонувати, до чого повернути увагу, що наголосити, – ці ніби «технічні» питання вирішуються непомітно для читача, не заважаючи «прогулянкам» по теренах музичної історії та сучасності.

Органічно доповнюють спільні з І. Івановою та власні наукові розвідки музично-критичні статті Аділі Мізітової. Прийнявши естафету просвітницької діяльності від своїх харківських вчителів, вона виступає із рецензіями, проблемними оглядами на сторінках загальних періодичних видань та спеціалізованих часописів України та за її межами. Сьогодні присутність Аділі Абдуллівни у концертному залі не залишається непоміченою, для харківських виконавців – це радість, аванс розуміння та любові. За кожним її словом стоїть не експерт, а справжній

музикант, який позбавлений умоглядності і вітає реальну живу музику, безпосередньо відгукується на «*біоритм музичної матерії*»<sup>1</sup>.

На сторінках часописів Аділя Мізітова першою привітала презентацію Молодіжного симфонічного оркестру, оцінила міжнародні музичні фестивалі «Харківські асамблеї» як урок справжньої моральності. Вона першою, до речі, діагностувала у Харкові і «синдром очікування фестивалю». Її вичерпні матеріали – «Харківські асамблеї – 1992», «Чи потрібен Харкову Шуберт?» (1994), «Мендельсону присвячується» (1994), «Харківські асамблеї-95», «Радість відкриття» (1996), «Харківські асамблеї-97», «На музикальній волне – Харьков» (2008) сприймаються не тільки як безцінний літопис знакових музичних подій, але й як камертон їх інтелектуального настроєння. Музична публіцистика Аділі Мізітової так само, як і висвітлена нею музично-критична спадщина перших десятиліть ХХ століття, «не звільняючи себе від суто просвітницьких завдань, прагнула до усвідомлення духовних і художніх імпульсів сучасності, тим самим фіксує складність та полемічність своєї епохи»<sup>2</sup>.

Як і в наукових працях, А. Мізітова фокусує свою увагу на аксіологічних проблемах «переоцінки» музичної класики в умовах інформаційного суспільства. Цьому помітно сприяють і європейські подорожі, які з початку 2000-х років входять у життя Аділі Мізітової. З 2003 року вона щорічно відвідує Німеччину, знайомиться із Дюссельдорфом і його передмістями. З часом географія розширилася: вдалося побувати у Кельні, Франкфурті-на-Майні, Берліні, Мюнхені, Гамбурзі, Дрездені, Лейпцизі, Айзенаху, Веймарі, Бонні, Дармштадті та інших містах. Незабутні враження залишило балтійське узбережжя Німеччини з білими пісками пляжів, дюнами, вітрами і чайками, здатними відібрати у вас бутерброд з рибою. Захопила чудова природа Шпреєвальда з заливними луками, повільним плином річки, копами сіна, півнями зранку, що нагадували мальовничі краєвиди рідної Харківщині... Зрозуміло, що у програму перебування у Німеччині включено було і відвідування

<sup>1</sup> Мизитова А., Иванова И. Фрагменты творчества Валентина Бирика. Монографические очерки. Харьков, 2006. С. 8.

<sup>2</sup> Мизитова А. Московский еженедельник «Музыка» глазами современника. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети.* Київ, 2011. Вип. 98. С. 387.

музеїв, концертів, оперних і балетних вистав. Це давало можливість оцінити рівень професійної віддачі й відповідальності музикантів перед публікою. І головне, відчуті справжню європейську любов'язність – доброзичливість людей, готовність допомогти, особливу любов німців до рідної землі.

З великим задоволення Аділя Абдулівна працює у німецьких бібліотеках, де має вільний доступ до фондів без усякої формалістики. Завдяки дочці Ренаті – талановитій піаністці та органістці, яка нині живе і працює у Німеччині, Аділя Абдулівна знайомиться із багатьма музикантами, зокрема з органісткою Альмут Рьосслер, яка брала уроки у О. Мессіана, і яку він вважав кращим інтерпретатором своїх органних творів.

Спілкування із колегами, друзями дало можливість відчуті загально прийняте позитивне ставлення до новітніх пошуків композиторів, познайомитися із тенденціями розвитку сучасного мистецтва. Причетність до європейського музичного контексту дозволила А. Мізітовій ввести до наукового обігу вітчизняного музикознавства нові постаті виконавців і композиторів, нові твори: наприклад, опери М. Вайнберга «Пасажирка» і Штефана Хойке «Das Frauenorchester von Auschwitz»<sup>1</sup>, творчість Рут Цехлін, її оперу «Елісса»<sup>2</sup>, невідому оперу Ф. Бузони «Турандот»<sup>3</sup>, аналіз сценічного втілення опери Р. Штрауса<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Мизитова А. Музыкальная хроника лагеря смерти: опера Штефана Хойке «Das Frauenorchester von Auschwitz». *Критика. Музыкознание. Современные аспекты* : статьи и материалы Международной научной конференции к XXV-летию кафедры музыкальной критики. (10–12 ноября 2011 года). Санкт-Петербург, 2012. С. 269–281.

Мизитова А. «Женский оркестр Аушвица» Ш. Хойке: музыкальный театр или публицистика? *Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество* : сборник научных статей. Ростов-на Дону, 2013. С. 93–106.

<sup>2</sup> Мізітова А. Творчий шлях Рут Цехлін: всупереч обставинам. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 1 (30). С. 83–91.

Мізітова А. Перселлівські мотиви опери «Елісса» Рут Цехлін. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 2 (31). С. 76–90.

<sup>3</sup> Мизитова А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения К. Гоцци. *Аспекти історичного музикознавства. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи*. Харків, 2017. Вип. IX. С. 300–318.

<sup>4</sup> Мізітова А. Сюжет у сюжеті: «Аріадна на Наксосі» Ріхарда Штрауса на Зальцбургському фестивалі 2012 року. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 3 (24). С. 20–27.

У цей же період з 2005 року розпочався і «парад» кандидатських дисертацій, виконаних у Харківському університеті мистецтв імені І. П. Котляревського під керівництвом Аділі Абдуллівни Мізітової. Як і понад шістьдесят її випускників – музикознавців та магістрів-виконавців різних спеціальностей, серед яких – лауреати та дипломанти всеукраїнських конкурсів студентських наукових робіт, дисертанти гідно репрезентують її наукову школу.

Дана збірка має на меті запросити читача у коло ідей, пошуків і відкриттів, що беруть своє начало у класі Аділі Мізітової. Слід зауважити, що кожний з авторів – музикознавець або піаніст, співак, кларнетист, скрипаль, тележурналіст – відбувся як музикант, викладач, науковець і має власний спектр зацікавлень. Проте незалежно від спеціалізації, всі вони сповідують кредо школи А. Мізітової. Принципи існування цієї «академічної родини» можливо при граничному узагальненні сформулювати так.

1. Запорука успіху – праця у режимі взаєморозуміння та довіри. Вчитель не має перевіряти все, що робить учень, а значить, кожний несе відповідальність за свою роботу. Такі взаємини дарують почуття єдності однодумців, дозволяють педагогу «продовжуватися» в іншому. Так формується стрижень відповідальності за все, що робиш, за професію, її долю, її майбутнє, відповідальність за власні слова та вчинки, те, що А. Мізітова назвала – «висока собівартість особистої моральної позиції»<sup>1</sup>.

2. Про що б не йшлося, ніколи не втрачати контакту з музикою, аналітика дає конкретне розуміння того, що відбувається у нотному тексті та його звуковому втіленні, підказує напрям пошуку, збагачує можливості обраного підходу, корегує, розширює майбутні висновки. Будь-яка ідея не декларується як незалежна від музичної реальності абстракція, її значимість підтверджується тільки музикою. Музичний текст треба зрозуміти, тобто встановити – як він «зроблений», як функціонує і що «говорить». Досвід слухання музики має оформитися у чітку структуру.

3. Система відбору інформації, в тому числі і позамузичної, базується на повазі до чужих ідей.

---

<sup>1</sup> Мізітова А. Апокаліпсис війни у дзеркалі композиторської рефлексії. *Аспекти історичного музикознавства – VI. Музика і театр в історичному часі та просторі*. Харків, 2013. С. 156.

\* \* \*

Будь-яка школа викарбовує свій особливий формат мислення. Школа Аділі Мізітової у символічному плані може репрезентуватися емблемою на обкладинці монографії про І. Стравінського. Привернула увагу до цього дивного зображення подяка від авторів художнику, який її запропонував. І дійсно, вона того варта, адже схематично визначає лабіринт, що з давніх часів символізував уявлення про магічне знання і запрошував у простір невідомого. Лабіринт – це модель світу, незбагненність і рух. Лабіринт – знак путі до істини, того, що заохочує людину рухатись, виводить із стану пасивності. Але на обкладинці не просто лабіринт, а лабіринт із головою птаха в середині.

Ключ до цієї загадки дає давня історія. Це – так званий «танець журавля», про який писав Плутарх<sup>1</sup>. На зворотному шляху з Криту Тезей пристав до острова Делос. Приніс Аполлону жертву і віддав статую Афродіти, яку йому подарувала Аріадна. Потім він взявся із молодими людьми за танок навколо вітаря, складеного з виключно лівих рогів тварин. «І у наш час, – повідомляє Плутарх, – виконується на Делосі танець, де в певному ритмі виводилися складні фігури, <...> що імітували хитромудрі ходи і завивини лабіринту. Делосці цей танець називають “журавлем”». «Танець журавля» символізує важку заплутану дорогу до високої мети, ясності та гармонії. Саме таким і є шлях пізнання, який второвує Аділя Мізітова і її музикознавча школа.

*Ірина Драч*  
доктор мистецтвознавства,  
професор

---

<sup>1</sup> Плутарх. Избранные жизнеописания. В 2-х т. Т. 1. Тесей и Ромул. Москва : Правда, 1990. С. 41.



## P R E F A C I O

### IN HONOR OF ADILYA MIZITOVA

The name of Adilya Mizitova for the local musicological community is a well-known scientific brand. Her high authority among colleagues, the reputation of a demanding teacher, an inspirational lecturer and brilliant musical critic, is a result of honest and hard work multiplied by talent and brilliant personality. The field of her scientific interests is wide and varied. Along with this, her own created work [see *DOCENDO DISCIMUS* section], which is awaiting comprehension and assimilation, is a unique case of unity and organic integrity of the scientific worldview, considering the modern-age “educational eclecticism”.

Adilya Mizitova’s scientific position is based on the broader view of historicism, which goes beyond the usual understanding of it as a linear, one-vector movement from the past to the future. Musical culture and composing schools, any musical phenomenon is considered in the dimension of tradition with its inherent continuity, and in typological (genre) coordinates, which allow to focus on the phenomena of “interruptions of graduality”.

A. Mizitova is convinced that at the present stage, the composer’s attitude towards the genre basis of music art may be defined by the concept of *combinatorics*. As a specific compositional process, the combinatic activity unfolds in the artistic space, which is identified with the “memory of culture”. It appears in “coexistence within a single angle of different genre and style models that characterize the specific incarnations of its own development”<sup>1</sup>. A. Mizitova proposes to call this property of creative thinking (language) “dia-synchronism”.

This concept was first mentioned and explained in the dissertation titled “*Reappraisal of values as a factor of the musical-historical process (on the example of symphony in the 20<sup>th</sup> century)*”, which A. Mizitova defended in 1988 at the Leningrad Conservatoire. This event was crucial in the life scenario of a young scholar from Kharkiv. After all, going beyond the limits of the local scientific environment, in which the personality of A. Mizitova

---

<sup>1</sup> Ivanova, L., Mizitova, A. Opera and myth in the music theater of I. Stravinsky. Kharkiv, 1992, P. 15.

formed, allowed her to significantly broaden the horizons of imagination, and to master the latest approaches to the study of musical texts. In addition, communication with the dissertation advisor Galina Grigorieva, a professor at the Department of Music Theory of the Moscow Conservatoire, the sincere and informal communication that continues to date, contributed to A. Mizitova's entry into the circle of the Moscow "underground" community, led by Edison Denisov. It was then that the main spectrum of scientific interests of the Kharkiv musicologist, which covers the new music of the 20<sup>th</sup> century, mostly *avant-garde*, was determined.

The world of the latest experimental art was opened by A. Mizitova to many Kharkiv students during the classes of "Music of the twentieth century" and "Practice on contemporary music". These classes became a legend among Kharkiv the university youth; they are mentioned with the words of gratitude not only musicologists, but also by students of all performing areas of study.

It was in Kharkiv where Adilya Mizitova determined here scientific genealogy. She was mentored by Pavel Shokalsky (1917–1983) – a graduate of the Moscow Conservatory. Throughout his life, he kept communicating with his colleagues in Moscow and learned about important art events at first hand. While being a professor, P. Shokalsky was also engaged in work of a journalist. He published articles in musical periodicals of Kyiv, Moscow and Kharkiv, was a lecturer at the Philharmonic, worked on music programs on radio and television. It was from him, from the former combat veteran (P. Shokalsky was at the army service during the years of 1939–1943, that Adilya Mizitova inherited intolerance of false ideological cliches, honesty, accuracy and unhacked thinking, sincerity without self-justification.

While studying in the class of P. Shokalsky, Adilya Mizitova dared to begin the studies of the performing principles theory – the sphere of musicology that hadn't been studied by that time. Inspired by the available then Russian translation of R. Ingarden's works, her thesis was devoted to the theoretical problem of the author's conception comprehension and its implementation in the performing practice. Adilya Mizitova sometimes implements her research intentions in a scientific dialogue with Irina Ivanova. Their alliance as authors arose on the basis of long-standing friendly relationships that have lasted since the times they studied together at the Conservatory in the class of P. Shokalsky. The idea of co-authorship originated

already outside the student's classrooms. The area of concern in which the idea of cooperation was tested was related to studying the manifestation forms of the "past" and the problem of genre in composer's practice (1986), as well as the interaction of myth and genre in the structure of musical thinking in the 20<sup>th</sup> century (1990). The methodological consensus (not compromise) was reached in the process of studying the musical thinking of the 20<sup>th</sup> century as a transitional type of culture (1988) and Igor Stravinsky's music theater (publications of 1990–1992). In a series of methodological recommendations to the course of music history and manuals on music literature, the views on the history of music as an academic discipline have been brought to one accord. The very fact of long co-authorship is a unique phenomenon in music science. Despite various formal points, it lasts for almost two decades. Irina Ivanova and Adilya Mizitova are not just two different personalities but are in some way opposite by their temper. However, a scientific text is born based on a common understanding of scientific strategies and basic terms of musicology.

Maintaining the tradition of educational activities taken from her Kharkiv teachers, A. Mizitova makes public reviews, initiates discussion of issues on the pages of general periodicals and specialized periodicals in Ukraine and abroad. Adilya Mizitova was the first to appreciate the International music festivals "Kharkiv assemblies". By the way, she was the first in Kharkov to diagnose "the syndrome of awaiting the festival". Her exhaustive publications are considered not only as an invaluable chronicle of the iconic musical events, but also as a pitch fork they are "tuned" intellectually.

A. Mizitova focuses her attention on the axiological problems of music classics existence in the conditions of the information-oriented society. Thanks to Renata, her daughter – a talented pianist and organist who now lives and works in Germany, European tour appeared in her life since the early 2000's. Adilya Mizitova meets many musicians, including a famous organist Almut Roessler, who took lessons from O. Messiaen, and whom the composer considered as the best interpreter of his organ music pieces. Communication with foreign colleagues made it possible to introduce new names of performers, composers, and new music pieces which were previously unknown in the local scientific circle, such as the operas "The Pas-

senger” by M. Weinberg and “Das Frauenorchester von Auschwitz”<sup>1</sup> (“The women orchestra of Auschwitz) by Stefan Heucke, the works of Ruth Zechlin, her opera “Elissa”<sup>2</sup>, the unknown opera by F. Buzoni “Turandot”<sup>3</sup>, analysis of the stage performance of R. Strauss<sup>4</sup>.

In the same period since 2005, Adilya Mizitova started the thesis “parade” performed by Candidates of Sciences at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. As well as more than sixty of its graduates – musicologists and masters-performers of various specialties, among which – laureates and diploma bearers of all-Ukrainian contests of student scientific works, the defenders of thesis adequately represent her scientific school.

This collection aims to invite the reader to a range of ideas, quests and discoveries that take their place in the class of Adilya Mizitova. It should be noted that each of the authors – a musicologist or pianist, a singer, a clarinetist, a violinist, a TV journalist – succeeded as musicians, teachers, scientists, who have their own range of interests. However, regardless of the area they specialize at, they all adopt an agenda of A. Mizitova’s school. In the limiting generalization, the principles of the “academic family” existence may be formulated as follows.

1. The key to success is working in the atmosphere of mutual understanding and trust. A teacher does not have to check everything a student makes: everyone is responsible for their part of work. This creates the

---

<sup>1</sup> Mizitova, A. Musical chronicle of the death camp: opera by Stefan Heucke “Das Frauenorchester von Auschwitz”. Criticism. Musicology. Contemporary aspects: articles and materials of the International Scientific Conference on the 35<sup>th</sup> anniversary of the Music Criticism Department. (November 10–12, 2011). St. Petersburg, 2012, pp. 269–281.

Mizitova, A. “Auschwitz Women's Orchestra” by S. Heucke: Musical Theater or publicism? *Experiment in the sphere of music art: education, science, creativity*: a collection of scientific articles. Rostov-on-Don, 2013, pp. 93–106.

<sup>2</sup> Mizitova A. Ruth Zechlin’s path of art: in spite of the circumstances. *A journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2016. Nr. 1 (30), pp. 83–91.

Mizitova A. Purcell’s motifs of the opera “Elissa” by Ruth Zechlin. *A journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2016. Nr. 2 (31), pp. 76–90.

<sup>3</sup> Mizitova A. “Turandot” F. Buzoni – G. Puccini: two interpretations of K. Gozzi. *Aspects of historical musicology. Scientific reflections of Kharkiv music and historic school*. Kharkiv, 2017. Vol. 9, pp. 300–318.

<sup>4</sup> Mizitova A. The story in the plot: “Ariadne auf Naxos” by Richard Strauss at the Salzburg Festival in 2012. *A journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2014. Nr. 3 (24), pp. 20–27.

core of responsibility for everything you do, for your own words and deeds.

2. Whatever the discussion is, never lose contact with music, the analytics gives a concrete understanding of what happens in the music text and its implementation as sound, suggests the direction of search, enriches the possibilities of the chosen approach, adjusts, expands future conclusions. Any idea is not declared as an abstraction independent of the music reality, its significance is confirmed only by music. The experience of listening to music should go according to the clear structure.

3. The system of information selection, including non-musical, should be based on respect for other people's ideas.

\* \* \*

Any school has a very special and distinct format of thinking. The school of Adilya Mizitova can be symbolically represented by the emblem on the cover of a monograph on I. Stravinsky, which schematically defines a labyrinth that from ancient times symbolized the idea of magical knowledge and invited into the sphere of the unknown. But there is not just a labyrinth on the cover, but a labyrinth with a head of a bird in the middle. The key to this puzzle is in the ancient story. The "Dance of a crane" symbolizes the difficult intricate path leading to the high purpose, clarity and harmony. That is precisely the path the knowledge followed by Adilya Mizitova and her musicology school.

***Iryna Drach***  
*Doctor of Art History,*  
*professor*



*Розділ 1*

**НЕЗНАНИМИ ШЛЯХАМИ  
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*Раздел 1*

**НЕИЗВЕДАННЫМИ ТРОПАМИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Part 1*

**FOLLOWING THE UNKNOWN PATHS  
OF MUSIC ART**

УДК 780.614.331.071.4:781.68.071.1(477)

ORCID 0000-0003-0010-8727

**Станіслав Кучеренко**

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

**ПРОЯВ ФЕНОМЕНА «ОСОБИСТА ШКОЛА»  
У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИТЦЯ  
(НА ПРИКЛАДІ РІЗНОВЕКТОРНОЇ ПРАКТИКИ  
А. ЛЕЩИНСЬКОГО)**

**Кучеренко С. І. Прояв феномена «особиста школа» у творчій діяльності митця (на прикладі різновекторної практики А. Лещинського).** Розглядається явище «особиста школа» як один із рівнів буття феномена «школа». Визначаються спільні та відмінні риси між діяльністю митців різних спеціалізацій (виконавство, композиція, педагогіка, наукове знання); розкривається механізм їх роботи з музичним матеріалом/учнями. Пропонується поняття «резонансний ланцюжок», що відбиває причинно-наслідковий зв'язок від ідеї до її матеріалізації. Надається визначення особистої школи як творчої системи енергоінформаційного обміну, функціонуючої у мікрокосмосі музиканта. Характеризуються ключові відомості

з біографії А. Лещинського, його досягнення як скрипаля-соліста. Аналізуються методичні рекомендації харківського професора, перекладення фортепіанних творів В. Косенка для скрипки із супроводом. Висвітлюється специфіка роботи А. Лещинського з вихованцями, його мотивація та педагогічні принципи. Осмислюються зв'язки між різними гранями реалізації таланту А. Лещинського та роль у цьому процесі «особистої школи».

**Ключові слова:** особиста школа, різновекторна творча діяльність, резонансний ланцюжок, система енергоінформаційного обміну, А. Лещинський.

**Кучеренко С. И. Проявление феномена «личная школа» в творческой деятельности художника (на примере разновекторной практики А. Лещинского).** Рассматривается явление «личная школа» как один из уровней бытия феномена «школа». Определяются схожие и отличительные черты между деятельностью художников различных специализаций (исполнительство, композиция, педагогика, научное знание); раскрывается механизм их работы с музыкальным материалом/учениками. Предлагается понятие «резонансная цепочка», отражающее причинно-следственную связь от идеи к ее материализации. Дается определение личной школы как творческой системы энергоинформационного обмена, функционирующей в микрокосмосе музыканта. Характеризуются ключевые сведения из биографии А. Лещинского, его достижения как скрипача-солиста. Анализируются методические рекомендации харьковского профессора, переложения фортепианных произведений В. Косенко для скрипки с сопровождением. Освещается специфика работы А. Лещинского с воспитанниками, его мотивация и педагогические принципы. Осмысливаются связи между различными гранями реализации таланта А. Лещинского и роль в этом процессе «личной школы».

**Ключевые слова:** личная школа, разновекторная творческая деятельность, резонансная цепочка, система энергоинформационного обмена, А. Лещинский.

**Kucherenko S. I. Manifestation of the “personal school” phenomenon in the creative activity of an artist (on the example of A. Leshchynsky’s multi-vector practice).**

**Background.** In the modern musicology studies, there has been a universal classification of the phenomenon “school”: individual, local (regional) and national. However, the authors deliberately do not consider another kind of this phenomenon – the so-called “personal” or “internal” school. Meanwhile, this phenomenon is inextricably linked with the *real* work of musicians. The peculiarities of the existence of such a school are still not revealed, although it is the basis of the multi-vector activity of the creative person. A striking example of the noted is the practice of a talented violinist and teacher, one of the founders of the Kharkiv violin school – Adolf Arnoldovich Leshchinsky (1915–1995). Unfortunately, his name, unlike O. Gorokhov, O. Krysa, B. Kotorovych

and others, is unlikely to be known to a wide range of contemporary musicians. However, the consideration of the insignificant heritage left by A. Leshchinsky allows us to restore interest to the Ukrainian artist and highlight the previously unknown facets of his creative work; to realize the specifics of the phenomenon of “the personal school”.

**Objectives.** The purpose of the present article is to reveal the mechanism of action of the “personal (or internal) school” as the basis for multi-vector creative work on the example of the many-sided practice of A. Leshchinsky.

**Methods.** The theoretical positions raised in the article are based on the universal concept of the school, which was proposed by the author in the dissertation on the basis of the quadratic matrix approach. Despite the fact that attempts to study the phenomenon, called the “personal school” by us, can be found in some works, in particular by A. Borodin and O. Vinogradova, its purposeful consideration is carried out in musicology for the first time. The life of A. Leshchinsky, in turn, is highlighted only in several works of his contemporaries – I. Sirotin, P. Sirotin and O. Schelkanovtseva.

**Results.** The results of the study indicate that the functioning of the personal school enables the musician to equally successfully realize his potential in various fields of musical art.

As it is known, any creative work (composition, performing interpretation, scientific article, study program) is one of the forms of materialization of a particular idea. The latter, in our opinion, is an energy informational singular, which a person learns according to his individual traits, experiences, layers of the collective and personal unconscious. Before getting a sound or verbal expression, the idea goes a certain way in the mind of the artist. As a result, the resonant chain determines the musician’s choice of characteristic of their specialization techniques and methods. For example, the play of the violinist I. Perlman is distinguished by not only the technical perfection, the depth of sound and the density of the tone, but also by the sincerity and maturity of the senses, the thought of fragmentation and, on their basis, somewhat, elusive for the eyes or ears – a certain energy effect that allows one to forget about “who, what composition and what instrument” are playing, directing the listener to comprehend the author’s idea.

The basis for such subordination, the collegiality of the components of the performing process, in our opinion, is the personal (internal) school. But not in the form of a tradition or doctrine. Rather, it is a dynamic relationship between innate instincts and the whole set of acquired knowledge and skills. Meanwhile, the perception of the school as a *creative system of energy information exchange* explains the ability of outstanding musicians to equally successfully teach, write music and scientific works, and engage in concert activities. The artists deliberately build up direct and inverse relationships between the technological side of the playing on the instrument, theoretical information, musical images, means of expressiveness, their sensual, mental, spiritual “I”, involving all possible methods and techniques (in particular, analysis and synthesis). All this allows one to freely perceive this or that object (musical composition, its interpretation, the student, a certain doctrine, etc.) both concurrently and in the form of elements that interact with each other.



The noted properties can be traced in the practice of many prominent musicians, including A. Leshchinsky. The study of his legacy, as well as the memoirs of his contemporaries, allowed us to confirm the existence of the violinist's personal school, since he proved himself not only in the realm of performing and pedagogy, but also in the fields of scientific knowledge, compositions. As a result of the elaboration of the biographical archival and published information, the interviews with his student A. Melnyk, the analysis of the composing (translation of the piano pieces by V. Kosenko) and methodical workings, it was possible to note such typical features for this artist with his personal school as the integrity of perception and transfer of information, creative approach, dynamism of views, lack of dogma, responsibility and, importantly, ability to nurture the given qualities in his students. The above is confirmed by the constellation of A. Leshchinsky's students, many of whom became laureates of prestigious international contests and continued their activities (pedagogical, performing, scientific and composing) abroad: V. Gradow, E. Idelchuk, A. Markov, G. Feigin and others.

**Conclusions.** The functioning of the personal school opens the way for a musician to multi-vector creative implementation, as evidenced by the many-sided practice of A. Leshchinsky. The ability to operate freely with resonant chains allowed the violinist to create convincing interpretations, effective methodological recommendations, to reveal the potential of talented students, to skilfully manipulate all the components of the composition and to implement it under new instrumental conditions. Meanwhile, the school's possibilities as a creative system of energy information exchange may also occur in one specialization, which opens up new perspectives in the study of the practices of the artists of the past and present; understanding their *goals, motivations and methods*, for example, in working with students. The personal school not only ensures the continuous evolution of the musician, but also exerts a powerful influence on the development of musical art on the local, national and world scale.

**Keywords:** personal school, multi-vector creative activity, resonant chain, energy information exchange system, A. Leshchinsky.

**Постановка проблеми.** У сучасних музикознавчих дослідженнях склалася універсальна класифікація явища «школа»: індивідуальна, локальна (регіональна) та національна. Проте, автори цілеспрямовано не розглядають ще один різновид феномена – так звану школу «особисту», або «внутрішню». Між тим, це явище нерозривно пов'язане з *реальною* роботою музикантів. Особливості буття такої школи й досі не виявлені, хоча саме вона є підґрунтям різновекторної діяльності творчої особистості. Яскравим прикладом відзначеного є практика талановитого скрипаля та педагога, одного з фундаторів харківської

скрипкової школи Адольфа Арнольдовича Лещинського (1915–1995). На жаль, його ім'я, на відміну від О. Горохова, О. Криси, Б. Которовича та інших, навряд чи відомо широкому колу сучасних музикантів. Втім, розгляд нечисельної спадщини (методичних рекомендацій, педагогічних принципів, перекладень для скрипки та фортепіано), залишеної А. Лещинським<sup>1</sup>, дозволяє відновити інтерес до українського митця та висвітлити раніше невідомі грані його творчості; усвідомити специфіку явища «особиста школа».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Висунуті у статті теоретичні положення базуються на універсальній концепції школи, яка запропонована автором у дисертації на підґрунті квадрата-матричного підходу<sup>2</sup> [7]. Згідно з нею, школа постає *відкритою центричною творчою системою енергоінформаційного обміну, яка функціонує у формі складної динамічної цілісної ієрархічної структури в конкретних просторово-часових умовах та націлена на пізнання вищих смислів тієї чи іншої професійної спеціалізації*. Незважаючи на те, що спроби вивчення явища, названого нами як «особиста школа», можна знайти у працях, зокрема А. Бородіна [1] та О. Виноградової [2], його цілеспрямований розгляд здійснюється у музикознавстві вперше. Життєпис А. Лещинського, у свою чергу, висвітлений лише у декількох роботах його сучасників – І. Сиротіна [11], П. Сиротіна [12] та О. Щелкановцевої [13].

**Мета** статті полягає у розкритті механізму дії «особистої (або внутрішньої) школи» як підґрунтя для різновекторної творчості на прикладі багатогранної практики А. Лещинського.

**Вклад основного матеріалу.** В історії скрипкового мистецтва (і музичного загалом) чимало митців реалізували свій творчий потенціал водночас у різних сферах. Такі видатні постаті, як Л. Шпор, Й. Йоахім, Л. Ауер та багато інших, гармонійно поєднували композиторську, виконавську, педагогічну та дослідницьку діяльність, що

---

<sup>1</sup> Втрата його архіву сприяла «вимиванню» багатьох фактів біографії та інформації щодо доробків харківського маестро з активу культури.

<sup>2</sup> Залучення квадрата-матриць дозволяє усвідомити особливості формування та функціонування феномена, незалежно від його класифікацій та провідної спеціалізації.

приводило до появи конкретних, відчутних досягнень – творів та їх інтерпретацій<sup>1</sup>, наукових і методичних праць, сузір'я талановитих учнів. Однак, чим зумовлена така різновекторність? Безсумнівно, музиканти вже з раннього віку демонстрували неабиякі здібності і згодом отримували комплексну музичну освіту, але свою кар'єру вони розпочинали, насамперед, як виконавці і тільки через певний проміжок часу починали писати музику, теоретичні праці та викладати. Такий процес самонавчання та набуття досвіду створював у мікрокосмосі художників своєрідний «інструментарій», який дозволяв їм успішно втілювати свої задуми, розкривати внутрішній потенціал вихованців.

Як відомо, будь-який творчий доробок (композиція, виконавська трактовка, наукова стаття, програма навчання) є однією з форм матеріалізації тієї чи іншої ідеї. Остання, на наш погляд, є енергоінформаційним сингуляром, який людина пізнає згідно зі своїми індивідуальними рисами, досвідом, шарами колективного та особистого несвідомого. Перш ніж отримати звукове або словесне вираження, ідея проходить особливий шлях у свідомості митця, своєрідну енергетичну трансформацію<sup>2</sup>. Утворений ідеєю резонансний ланцюжок зумовлює вибір, зокрема *комполитором*, образної сфери, відповідних чуттєвих характеристик та драматургії, тих чи інших виразових засобів. *Виконавець* та *музикознавець*, у свою чергу, «рухаються» по ланцюжку в протилежному напрямку, тобто намагаються досягнути задум митця через аналіз нотного тексту та доданих до нього авторських приміток, а після – надають можливість пройти цією, вже персоніфікованою, «стежкою» слухачу/читачу,

---

<sup>1</sup> Хоча гра видатних скрипалів або піаністів зі зрозумілих причин не була зафіксована на платівках, проте наявність їхніх композиторських та теоретичних доробків, редакцій, спогадів сучасників дозволяє скласти певне об'єктивне уявлення про їх виконавську майстерність та стиль.

<sup>2</sup> Підтвердження наведеним положенням знаходимо у психології. Психіка людини, незважаючи на розмаїтість наукових підходів до її вивчення, має три основні рівні: *підсвідомість*, *свідомість* та *зверхсвідомість*. Саме зверхсвідомість, за словами П. Сімонова, породжує ті чи інші ідеї (від припущень до осяяння) і тільки через безпосереднє їх усвідомлення, супроводжуване відкриттям нової інформації, людина має змогу передати те, що осягнула [10:149].

цілеспрямовано обираючи ігрові прийоми/словосполучення<sup>1</sup>. Педагог, налагоджуючи міжособистісний контакт з учнем, навчає його самостійно пізнавати ідею художнього твору, усвідомлювати взаємозв'язок між різними складовими ігрового апарату, що приводить до формування конкретного підходу та програми навчання. Таким чином, незалежно від сфери діяльності музиканти орудують резонансними ланцюжками (особистим і тим, з яким вони взаємодіють в даний момент) та синхронізують їх між собою. Так, гру скрипаля І. Перельмана вирізняє не тільки технічна досконалість, глибина звуку і густина тону, але й ширість та зрілість почуттів, продуманість фразування і на їх основі ще дещо, невлемиме для очей чи вух, – певний енергетичний вплив, який дозволяє забути про те «хто, на чому та що грає», спрямовуючий слухача до осягнення задуму автора.

Підґрунтям для такої підпорядкованості, соборності складових виконавського процесу, на наш погляд, і є особиста (внутрішня) школа. Але не у вигляді традиції, вчення або, за словами А. Бородіна, «професійного цензу, вишкілу, отриманого досвіду» [1:189]. Це, скоріше, – динамічний взаємозв'язок між вродженими задатками та усім комплексом набутих знань та навичок, адже для вирішення завдань, зокрема виконавських та педагогічних, застосовуються споріднені, але все ж різні підходи. Між тим, сприйняття школи як *творчої системи енергоінформаційного обміну* пояснює здатність музикантів, наприклад, Л. Ауера або Й. Йоахіма, однаково успішно викладати, писати музику та наукові праці, займатися концертною діяльністю. Митці усвідомлено вибудовують прямі і зворотні зв'язки між технологічною стороною гри на інструменті, теоретичними відомостями, музичними образами, засобами виразності, своїм чуттєвим, ментальним, духовним «Я», залучаючи всі можливі методи та прийоми (зокрема, аналіз та синтез). Поступово ця система, продукована кожним художником індивідуально, починає працювати автономно як *породжувальна модель з головуючою зверхсвідомістю*. Все це робить мобільною вже

---

<sup>1</sup> Додамо, що дія зверхсвідомості не має нічого спільного з випадковістю. Вона відбирає та пропонує свідомості тільки ті рекомендації, які можуть втілитися в конкретних умовах цієї людиною. «Ось чому навіть найбільш “божевільні ідеї” вченого, – зазначає П. Сімонов, – принципово відрізняються від патологічного божевілья <...> та фантасмагоричних сновидінь» [10:151].

свідомість, дозволяючи вільно оперувати резонансними ланцюжками, тобто сприймати той чи інший об'єкт (музичний твір, його інтерпретацію, учня, певне вчення і т. ін.) одночасно цілісно та у вигляді елементів, які взаємодіють між собою. *Ієрархічна підпорядкованість* ланок системи енергоінформаційного обміну забезпечує її гармонійний та постійний розвиток. Безсумнівно, налагодження цих взаємозв'язків та формування особистої школи потребує *свого часу*, але її поява уможливилася створення розмаїтих доробків, цілісного вчення, традиції, індивідуальної школи.

Відзначені властивості можна простежити у практиці багатьох видатних музикантів, зокрема скрипалів: Л. Ауера, Й. Йоахіма, Л. Масара, К. Флеша, А. Ямпольського, Ю. Янкелевича та інших. До цієї «перлистої розсипи» можна сміливо додати й ім'я А. Лещинського. Він також зарекомендував себе не тільки в царині виконавства та педагогіки, але й у сферах наукового знання, композиції. Між тим, низка історичних подій трагічним чином змінила орбіту долі А. Лещинського, призвела до своєрідної «ізоляції» діяльності художника, а тому і зникнення з поля зору багатьох його доробків, біографічних фактів<sup>1</sup>. Проте, узагальнення існуючої [11; 12; 13] та нової<sup>2</sup> інформації, аналіз знайдених композицій і методичних рекомендацій дозволяють панорамно охарактеризувати різні грані творчої практики скрипаля, адже в кожній з них відбивається функціонування його особистої школи.

---

<sup>1</sup> Кардинальні зрушення у життєписі митця, зміни деяких відомостей про себе сталися після Другої світової війни: народження у Відні (відрадовано на Чернівці), навчання в Берліні, національність (єврей), ім'я (він змінює його потім на Арнольд Абрамович) – всі ці характеристики були небажані для тодішнього громадянина Радянського Союзу (хоча він активно виступав як на фронті, так і в тилу під час евакуації, за що був нагороджений). У зв'язку з цим, А. Лещинський був позбавлений можливості виїзду за кордон, а кількість концертних майданчиків, де він виступав, було обмежено провінційними містами та Харківською областю. Крім того, звання професора він отримав аж у 1990 р. (працював у Харківській консерваторії в період 1943–1992 рр.) [9:19; 11; 13].

<sup>2</sup> Йдеться про інтерв'ю з ученицею А. Лещинського, кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Аллою Мельник, здійснене автором цієї статті у березні 2018 року та розміщене в одному з додатків дисертації [7:263–268].

Однак спершу нагадаємо низку ключових деталей з життєвого шляху маестро.

Юний А. Лещинський, познайомившись з інструментом у 7 років, вже через рік виступав на концертній естраді<sup>1</sup>. Щира гра вундеркінда не оминула уваги публіцистів та музикантів<sup>2</sup>, серед яких був й іменитий Й. Сігеті. Саме він порадив молодому скрипалю удосконалювати свою майстерність у досвідченого педагога, яким вважав К. Флеша. Протягом п'яти років навчання (1928–1933) серед однокласників Адольфа Арнольдовича були майбутні зірки світового виконавства – Ж. Невьо та Г. Шерінг<sup>3</sup>. Втім, це жодним чином не бентежило харків'янина, більш того, Г. Шерінг багато років по тому обмовився, що А. Лещинський був єдиним його суперником під час навчання в Берліні. Цей факт говорить не тільки про надзвичайно високий рівень гри А. Лещинського «на старті», але й про безперервну роботу над собою. У берлінський період Адольф Арнольдович стає лауреатом внутрішніх конкурсів Вищої академічної музичної школи, грає з симфонічними оркестрами, гастролює по європейським країнам (Болгарія, Румунія, Швейцарія та ін.) [11:8]. Його інтерпретації різних за стилем творів, серед яких – сольні цикли Й. С. Баха, отримують високі оцінки критиків, зокрема німецьких; вони констатують виконавську зрілість майстра [13:190]. Після повернення до Харкова (1933) А. Лещинський продовжує концертну діяльність у складі ДААНІСу<sup>4</sup>; у 1935 р. стає лауреатом ІІІ премії на ІІ Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців (перша – Д. Ойстрах, друга – А. Тер-Габріелян). Вражаючу гру Адольфа Арнольдовича описує О. Щелкановцева: «Ігровий апарат (маестро – С. К.) <...> був ніби поєднаний зі скрипкою. <...> Руки самі знаходили раціональні, ошадливі й безаварійні рухи <...>. Завданням скрипала було одне – максимально реалізувати свої художні наміри, утілити у звучанні те, що закодоване в нотному тексті і творчо

---

<sup>1</sup> Батьки хлопця були професійними оркестровими скрипачами, тому опанувати гру на скрипці він почав під керівництвом батька [8:1].

<sup>2</sup> Низку таких відгуків наводить у своїй статті О. Щелкановцева [13:188].

<sup>3</sup> Зазначимо, що саме А. Лещинський отримав стипендію імені Б. В. Моліка (1802–1869) – німецького скрипала, учня Л. Шпора [8:1].

<sup>4</sup> Державні академічні ансамблі і солісти.

прочитане ним. Значна частина технічних проблем вирішувалася за *порогом свідомості* (курсив – С. К.) завдяки природній умілості і художності виконання, стаючи визначальною у творчості скрипаля»<sup>1</sup> [13:194–195]. Окреслена інформація свідчить про постійне удосконалення майстерності А. Лещинського, вибудовування та функціонування у нього особистої школи. На перший погляд, це можна пояснити і генетикою, природною обдарованістю, талановитістю. Між тим, маестро чудово усвідомлював роль ігрових прийомів, взаємозв'язок між різними складовими музичного твору, можливості та потенціал своїх учнів. Підтвердження зазначеному простежується у специфіці надання Адольфом Арнольдовичем, здавалося б, «сухих» методичних рекомендацій у брошурі «До питання про розвиток техніки лівої руки скрипаля» (1982) [6]. Окреслимо детальніше ключові позиції музиканта-педагога.

Базовою навичкою для цілковитого опанування технікою лівої руки А. Лещинський вважає зміну позицій, що передбачає не стільки розуміння місця тих чи інших звуків на грифі, скільки вміння їх сполучати за допомогою переходів. Скрипаль розкриває саму технологію руху, не зупиняючись на початковому навчанні, але й не випускаючи з поля зору проблеми вибору аплікатури і конкретного виконавського прийому, тісно обумовленого художнім текстом. Цікаві думки А. Лещинського щодо позапозиційної гри. Нагадаємо, що у старих майстрів, зокрема П. Локателлі, остання свідчила про досконале володіння інструментом, віртуозну розкутість. У розумінні ж А. Лещинського вона постає як невід'ємна частина майстерності скрипаля. Більше того, сама технологія зміни позицій вже має на увазі принцип позапозиційності. Автор наводить фрагмент з другої частини Концерту для скрипки *E-dur* Й. С. Баха, де її залучення дозволяє збагатити не тільки темброву палітру звучання, але й драматургію твору завдяки втіленню музичної думки в одному «тоні», уникаючи зайвої зміни струн. Не обходить музикант і різні види переходів – *portamento* та *glissando*. Тут

---

<sup>1</sup> Мистецтво А. Лещинського отримує високі оцінки від сучасників. Зокрема, В. Гольдфельд писав: «Майстерне володіння інструментом, естрадні дані ставлять його в число кращих наших виконавців-скрипалів» [4]; Е. Гігельс, знайомий з художником з 1934 р., відзначав: «А. А. Лещинський – музикант великої культури» [3].

А. Лещинський дотримується поглядів свого наставника і відносить перший вид до царини виразових засобів, а другий – технічних, хоча різниця в них, на його думку, тільки в «характері звучання» [6:4]. Слід зазначити однозначність у цьому питанні з боку інших відомих педагогів-методистів (В. Стеценко, Ю. Янкелевич), які більш докладно розкривають суть прийомів. З іншого боку, у роботах українських авторів недостатня увага приділяється самому процесу правильного засвоєння навички. Згідно з А. Лещинським, для успішного її розвитку потрібно керуватися двома критеріями – слуховим та м'язовим. У цьому й полягає важливість контакту пальця-посередника зі струною, оскільки «чиста» гра без контрольованого інтонаційного передслухання неможлива, а точність «взяття» звуку багато в чому залежить (особливо при великих дистанціях) від м'язової пам'яті. Думку про психологічну складову виконавського процесу автор почерпнув у піаніста В. Бардеса, який відзначає, зокрема, потребу внутрішньої настанови на «взяття» клавіші, а не «попадання» на неї [6:6]. Другим елементом, що приводить до м'язового запам'ятовування, є рухома система переходів (плече, передпліччя, кисть). У цій проблематиці багато провідних методистів минулого і сьогодення також дотримуються єдиної думки, завдяки чому такого роду висновки склали аксіоматику скрипкової педагогіки. Загалом для рекомендацій А. Лещинського характерне послідовне викладення інформації з цілісним представленням пов'язаного між собою матеріалу.

Закономірно, що вищезазначену манеру передавання знань відбивають і педагогічні принципи А. Лещинського. «Поступове формування долі музиканта, – пише О. Щелкановцева, – лежало в основі кожної його вказівки, кожного <...> прийому» [13:193]. Йдеться не про нудне повсякденне виконання зауважень педагога, а прищеплення і розвиток причинно-наслідкового бачення певних ситуацій, явищ. Своє вміння свідомо спостерігати дію резонансного ланцюжка та вправно оперувати його ланками маестро намагався виплекати й у вихованців. Не випадково викладач з кожним учнем працював за індивідуальною програмою. За словами його сучасників, він чудово розумів їхній поточний рівень, а тому і вимоги ставив відповідні – те, що поки дозволялося одному, було небажаним для іншого [13:192]. Характерна



для Адольфа Арнольдовича проникливість заявляла про себе і в безпомилковому знаходженні коріння недоліків у грі вихованців та рекомендаванні найпродуктивнішого способу їх виправлення [там само]. Якщо ж виявлялися деякі дискусійні моменти, то професор завжди терпляче обґрунтовував свою думку, переконував в її доцільності та ніколи, як свідчать його вихованці, не насаджував власних поглядів<sup>1</sup> [7:265; 12:27]. «Його дрібні та влучні зауваження, – зазначає П. Сиротін, – завжди неухильно підводили учня до більш досконалого виконання» [12:27]. Демократична атмосфера на заняттях А. Лещинського була нерозривно пов'язана з *творчим підходом* до навчання. Професор не мав звички виводити будь-яку інформацію в культ догми. Наприклад, він завжди пропонував студентам переписати його штрихи та аплікатуру до того чи іншого твору. Цей принцип ставив за мету, насамперед, полегшити роботу учня. Наставник, за словами А. Мельник, навіть при якісній реалізації своїх позначень міг у будь-який момент змінити їх на більш актуальні саме для цього скрипаля в певний період за конкретних обставин [7:265]. Педагог уникав шаблонності, тому професійно зростали не тільки вихованці, але й він сам. Як відмічає П. Сиротін, якому пощастило спостерігати за цим процесом, А. Лещинський розширював власне бачення композиторських задумів, змінював свій погляд на інтерпретаційні варіанти [12:27]. Проте, в одному професор був непохитний – протривав будь-якому прояву несмаку у грі своїх учнів. Згідно з А. Мельник, точність авторського тексту була аксіомою в класі Адольфа Арнольдовича при загальній свободі у самовираженні [7:264]. Підкреслимо, що надання таких прав вихованцям не є синонімом всездозволеності, оскільки відповідальне ставлення до композиторської думки автоматично створює невидимі «кордони» у розгалуженій мережі потенційних виконавських версій. Необхідність пошуку індивідуального варіанту прочитання стимулює вихованця до творчого вирішення завдань і прищеплює самостійність, що є ключовими факторами для формування особистої школи. Така

---

<sup>1</sup> Для досягнення свідомого виправлення помилок майстер міг вказувати на останні опосередковано. Так, помітивши дрібну похибку у триманні смичка вихованкою, А. Лещинський звернув її увагу на фото Д. Ойстраха, зокрема на положення його пальців на тростині, чим домігся швидкої її нейтралізації [8:264].

позиція майстра стає підґрунтям, щоб сприймати клас А. Лещинського як колицку сузір'я високопрофесійних скрипалів – лауреатів міжнародних, всеукраїнських, республіканських конкурсів, більшість з яких зробили вдалу кар'єру за кордоном; педагогів вітчизняних ВНЗ, училищ, десятирічок; солістів, ансамблів, оркестрантів<sup>1</sup>. Важливу роль маестро зіграв і на життєвому шляху однієї зі своїх концертмейстерів – Е. Рабінович, яка вважала час роботи з професором «справжньою школою майстерності» [5:172].

Таким чином, функціонування особистої школи простежується у виконавській, науковій та педагогічній діяльності А. Лещинського. Творчий підхід сприяв постійній еволюції Адольфа Арнольдовича як музиканта, обумовлюючи розвиток його вчення та виховання неповторних скрипалів. Тим часом, вибудована система енергоінформаційного обміну дозволила А. Лещинському проявити себе і в царині композиції, зокрема у сфері перекладення. Цей вид аранжування дає змогу простежити специфічну дію школи скрипаля при роботі з «чужими» текстами, адже використання інших музичних інструментів означає видозміну, насамперед, тембрової, артикуляційної, динамічної складових, а також, нерідко, фактури обраного твору, що, у свою чергу, потребує від митця розуміння та вільного оперування ієрархічною структурою оригіналу, резонансним ланцюжком від ідеї до ігрових прийомів. Така робота є «ювелірною», оскільки музикант майстерно надає аутентичному резонансу нової форми. Обидва перекладення для скрипки з акомпанементом – чудові приклади окреслених процесів, зроблені на підґрунті фортепіанних творів В. Косенка – «Поєми-легенди» *op.* 12 № 1 (*e-moll*) та Етюд «Буре» (*A-dur*) з *op.* 19. Композиторська інтерпретація цих творів А. Лещинським найбільш чітко виявляється на тлі першоджерела.

«Поєма-легенда» занурює слухача у царину інтимної лірики. Збудженість, сум'яття, прагнення, надія – ремарка автора *con afflizione* – характерний для п'єси спектр почуттів. Психоемоційний неспокій досягається поєднанням різнобарвних артикуляційних прийомів, темб-

---

<sup>1</sup> Серед учнів назвемо: В. Градова, Е. Ідельчука, А. Маркова, А. Мельник, М. Могилевського, М. Пітельмана, В. Селицького, В. Ушкова, Г. Фейгіна, А. Холоденка, С. Штеймана та інших [11:11, 21, 33; 13:193].

рів, «хиткою» ритмікою (поліритмія) і самою трьох-п'ятичастинною формою п'єси, яка обумовлює повторність, зокрема, інтонаційних ритмоформул головної теми. Хвилеподібний рух мелодичної лінії постійно переривається паузами, пунктирними «зітханнями». Вітійувати хроматичні ходи, звивиста динаміка та її постійне коливання усередині мотивів, фраз і речень посилюють ці внутрішні переживання<sup>1</sup>. Важливу роль у втіленні косенківської ідеї відіграє нестабільність гармонічної лінії. Дисонуючі співзвуччя вже на початку п'єси, постійні затримання, зменшені септакорди, відтермінування повноцінної тоніки (в основному вигляді з'являється тільки в останньому такті), загальна хроматизація фактурних голосів у взаємодії з іншими згаданими складовими музичної тканини дозволили автору повноцінно відтворити непостійність та мінливість внутрішнього світу.

А. Лещинський залишає оригінальний текст без змін, віддаючи основну мелодію скрипалю. Її матеріал загалом одноголосний, окрім кульмінаційної зони та декількох тактів до неї, де сольні висловлювання викладені октавами. Відсутність подвійних нот робить скрипковий голос «мобільним» для втілення постійних емоційних перемикачів. З цих причин А. Лещинський зосередився на артикуляційній та тембровій палітрах партії соліста<sup>2</sup>. Він не просто «розфарбовує» скрипковий тон; його аплікатура та способи викладення служать головної думці композиції та беруть участь в її розвитку. Зокрема, маестро завжди зберігає темброву однорідність при грі не тільки мотивів, а й більш масштабних одиниць<sup>3</sup>. А. Лещинський використовує те чи інше місце на грифі, виходячи із загальної драматургії п'єси, у тому числі динамічної, через це, наприклад, струна *E* зустрічається тільки у кульмінаційній зоні та декількох тактах опісля. Між тим, проведення матеріалу

---

<sup>1</sup> Авторські позначення щодо цього досить стримані та відбивають драматургію твору, оскільки з'являються лише у важливих для загального розвитку композиції місцях.

<sup>2</sup> Автор зберігає всі косенківські ремарки, проте різні можливості звучання скрипки та фортепіано потребували від нього додаткового розмежування динамічних ліній для кожного з інструментів.

<sup>3</sup> Лише в одному випадку А. Лещинський виходить за межі струни *D*, для взяття  $g^2$  на *A*, однак таке рішення, навпаки, підкреслює інтонацію інтервальних стрибків; виключає недоцільний перехід та притаманну діапазону надмірну інтенсивність звучання.

в межах однієї струни не призводить до одноманітності висловлювання. Повторення інтонаційних ритмоформул, а з ними й ігрових ситуацій, утворюють неоднакові контексти, які автор майстерно розкриває, застосовуючи різні аплікатурні та штрихові рішення. З одного боку, маестро, комбінуючи *legato* – *détaché*, надає співу скрипки декламаційних рис. З іншого боку, зберігаючи єдність штрихового вираження, видозмінює забарвлення мелодії, уводячи позапозиційне положення лівої руки: уникає зайвих переходів; поєднує звуки на відстані півтону, не зміщуючи всю п'ять; використовує багато розтяжок<sup>1</sup>. Проте, незважаючи на детальність вказівок, А. Лещинський дає скрипалеві свободу для творчості. Зокрема, розтяжки можна замінити *portamento*, відкриваючи нові грані одних і тих самих інтонацій. Цікаве рішення харківського педагога бачиться в октавному фрагменті у кульмінації, який він рекомендує грати традиційною аплікатурою (1-4). На наш погляд, для вільного подолання зустрічних складнощів технологічного характеру (терції, стрибків, півтонових ходів у високих позиціях) доцільніше застосувати аплікатуру для фінгерованих октав (1-3). Втім, враховуючи професійний рівень транскриптора, окреслену ситуацію можна трактувати з двох ракурсів – виконавського та педагогічного. У першому випадку, пропонується спосіб може відбивати особисті вподобання А. Лещинського, адже він, як відомо, мав природну пристосованість апарату до гри. У другому – автор, позначаючи пальці тільки на перших двох інтервалах «проблемного» місця, дає можливість кожному підібрати аплікатуру індивідуально, адже подібні ситуації не типові для скриpkового викладення. Таким чином, А. Лещинський, творчо поєднуючи різні виразові засоби, «одягнув» мелодію В. Косенка у вишукане скрипкове «вбрання», надавши їй нових тембральних барв та артикуляційної вимови, не викривляючи ідеї композитора. Аналогічних принципів дотримується митець і при роботі з Етюдом «Буре», водночас опрацьовуючи не тільки художній аспект п'єси, а й інструктивний, трансформувавши піаністичні завдання дидактичного характеру для скрипалів.

---

<sup>1</sup> Залучає скрипаль і переходи одним пальцем на великі відстані, вносячи специфічну поривчатість у мелодію, яка у випадку недостатньої вправності скрипалів може перетворитись на істеричне *glissando*, що, у свою чергу, дозволяє усвідомити роль міфічного «ледь-ледь» у мистецтві.

«Буре» з фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» *op.* 19 В. Косенка відбиває синтез різних традицій – української, російської та європейської. У ньому органічно поєднуються властивості барокового танцю (парний розмір – *alla breve*, швидкий темп – *Allegro*, «пружний загакт» в одну долю) та романтичного концертного етюду (розширена палітра піаністичних прийомів, збагачена мелодика та гармонічна мова). Крім того, масштабна композиція з перевагою першої/третьої частин (мажорне Буре) над середньою (мінорне Буре), тематичний та тональний (*A-dur* – *a-moll*) контраст між ними, авторська ремарка *da capo* свідчать про складену тричастинну форму п'єси. *Мажорне Буре (A-dur)* являє собою старовинну двочастинність, де перша частина є повтореним періодом типу розгортання, а друга – сукупністю п'яти розділів. Зазначене підкріплюється характерним викладом основної теми (ядро – розгортання), де звертає на себе увагу багатоскладовість її мотивів. Завдяки їхньому розвитку і породжується така об'ємна друга частина. Вона має секційну будову, яка відбиває традиційні для цієї одиниці форми відхід від основної тональності та розширення за рахунок секвенційного проведення в кожній із секцій певних мотивів, генетично пов'язаних із темою. *Мінорне Буре (a-moll)* також двочастинне, де кожний елемент є періодом повторної структури (у другому випадку – знак репризи). Контраст із мажорним Буре досягається завдяки українському колориту, елементам фольклору, народній ладовості<sup>1</sup>. Автор виводить на перший план кантилену, протяжність мелодії, її виразність. Саме тому повернення танцювального настрою (*da capo*), ніби замкнувши своєрідне «коло подорожі» за різними традиціями, спрямовує форму твору до своїх витоків, надаючи йому органічної цілісності.

А. Лещинський у перекладенні зберігає окреслені композиційно-драматургічні риси, хоча і з певним коригуванням. Перше, що слід відзначити, це природна трансформація фактури п'єси для інструментального ансамблю, де ролі «солістів» відіграють партії скрипки та правої руки піаніста, у той час як партія лівої руки останнього виконує функцію супроводу та гармонічної підтримки. Співвідношення цих «учасників»

---

<sup>1</sup> На це вказують, зокрема, риси фрігійського, дорійського ладів; подвійний тоніко-домінантовий органний пункт.

постійно змінюється протягом всього твору, насамперед, завдяки виваженому застосуванню різної артикуляції: А. Лещинський обирає той чи інший прийом для відтворення притаманної твору жанрової взаємодії. Так, зміна косенківських четвертних-*staccato* у ядрі теми на скрипкове *détaché*, добуте рухами смичка угору, дозволяє водночас досягти відокремленості кожного звука та уникнути зайвої скерцозності. Між тим, застосовуючи *staccato* на «пружних» затактах із двох восьмих під лігою, А. Лещинський втілює природну танцювальність Етюд. Подекуди автор регулює стилістичні барви партією рояля. Наприклад, залучаючи невластивий бароковій риторичній аметричний варіант комбінованого скрипкового штриха (*détaché – legato*), А. Лещинський вносить у фортепіанний голос низхідну лінію в басу на *staccato* (деяким звукам додає форшлаг). Легатні інтервальні перегукування на тонічному органному пункті (перша секція другого розділу) у партії скрипки транскриптор підтримує низхідними ходами акцентованих звуків септакордів у фортепіано<sup>1</sup>. Крім того, гра таких коротких ліг одночасно по двох струнах (мелодія – контрапункт) зменшує чіткість вимови, додаючи в музику елемент кантиленності. Щоб врівноважити нехарактерну для аутентичного звучання надмірну ліричність, скрипаль уводить на знайомих пружних затактах *staccato*<sup>2</sup>. Схожим чином автор обмежує вокальність скрипкового голосу у третій секції. Властива для неї структура «запитання–відповідь» наділена пісенністю, але завдяки коротким лігам, які відбивають мотивну будову фраз, і комбінованим штрихам А. Лещинський не тільки уникає зайвого розспіву в бароковій риторичній, але й сприяє більш виразному інтонуванню художнього тексту.

Не відходить скрипаль від ідеї композитора і при перекладенні мінорного Буре. Якщо другий період з чіткою прорисовкою усіх фактур-

---

<sup>1</sup> Такий характер висловлювання підкреслює поліфонічну взаємодію партій скрипки та фортепіано, відокремлює їх тембрально та артикуляційно. У цілому, окреслене співвідношення притаманне всьому подальшому матеріалу. У кульмінації А. Лещинський, на відміну від оригіналу, супроводжує основний голос, який «співає» в третій октаві скрипка, секвенційним ланцюжком секстакордів, чим повністю заповнює простір, що виникає між басом-педаллю та мелодією, посилюючи внутрішнє психоемоційне напруження.

<sup>2</sup> Таке рішення А. Лещинського підкреслює особливості старовинної двочастинності, оскільки штрихова палітра, а разом з нею артикуляція та структура мотивів, повністю збігається з початковим елементом ядра теми.

них голосів в оригіналі А. Лещинський практично залишає без змін, природно розподіляючи голоси між інструментами, то перший період, відмічений поліфонізацією фактури (двоголосся, виразний контрапункт, лінія баса), подає більш індивідуалізовано. Повторність цієї складової форми використовується не лише заради урізноманітнення викладу матеріалу, а й для драматургічного розвитку. Так, у першому випадку скрипка «співає» тільки мелодію, сховану в колористичних стрибках звуку *e* по регістрах у партії правої руки піаніста (партія лівої дублює в дециму матеріал соліста та виводить басову лінію). У другому проведенні рояль залишається без остінатної фігурації, яка доручається скрипці. Вишуканість тембрових виблисків у ній, дзвінків флажолетів підкреслює тендітність головної теми.

Вищезазначені характеристики скрипкового викладення передбачають низку інструктивних завдань, безпосередньо пов'язаних зі взаємодією романтичної та барокової риторики твору. Зокрема, інтонаційні мотиви ядра теми та «запитання–відповіді» у її розгортанні відсилають до аналогічних ігрових ситуацій в «Буре» Й. С. Баха зі скрипкової партити *h-moll*. У бахівському танці затакт грається *staccato* та нерідко зіставляється з різними штрихами, у тому числі й *détaché*. Повторність та трансформація цих моделей також є проявом інструктивності. У другому розділі мажорного Буре автор розміщує тему на двох нижніх струнах у п'ятій та шостій, а потім у четвертій позиціях. Таке віртуозне, властиве скоріше творам скрипалів-романтиків, положення лівої руки поєднується з бароковою штриховою парою *staccato – détaché*, у чому і виявляється цілісне бачення А. Лещинським композиції В. Косенка: поєднуючи розподілені в руках виконавця елементи різних традицій, харківський маєстро відбиває аналогічний синтезуючий тип оригінальної фортепіанної фактури, тобто реалізує задум автора в іншій площині.

Технічні складнощі, які висуває А. Лещинський у мінорному Буре, навпаки, пов'язані з кантіленою. Так, у першій частині, зокрема у фігурації, виконавець має непомітно змінювати струни та виокремлювати схований головний голос. У другому розділі для збереження єдиного тембру висловлення А. Лещинський залучає *позапозиційність* (згадаємо методичні рекомендації). Запропонована музикантом аплі-

катура дозволяє виразно «проспівати» контрастні низхідні та висхідні ходи, а прийом *portamento*, який мається на увазі при переходах одним пальцем, відтворює властиві людському голосу якості. Крім того, цей стан лівої руки заявляє про себе і в моторних фрагментах крайніх частин Етюду та дає можливість уникати зайвих призвуків при переходах. Таким чином, інструктивність, яку А. Лещинський вміло розподілив по всьому твору, безпосередньо залежить від художнього змісту «Буре», що утворює причинно-наслідкові зв'язки між музичним образом та інструментами для його реалізації, вибудовуючи «резонансний ланцюжок»<sup>1</sup>.

Отже, незважаючи на різну виконавську специфіку фортепіано та скрипки, А. Лещинський майстерно втілює задум В. Косенка в інших умовах. Він запропонував нове прочитання Етюду «Буре», зберігаючи оригінальні складові п'єси (жанр, стилістика, фактура, тональний план, артикуляційні аспекти, дидактичні завдання) та використовуючи власні методи для їхньої реалізації.

**Висновки і перспективи.** Функціонування особистої школи відкриває музиканту шлях до різновекторної творчої реалізації, що підтверджується багатогранною практикою А. Лещинського. Вміння вільно оперувати резонансними ланцюжками дозволяло скрипалю створювати переконливі інтерпретації, дієві методичні рекомендації, розкривати потенціал талановитих учнів, майстерно оперувати всіма складовими композиції та втілювати її у нових інструментальних умовах. Між тим, можливості школи як творчої системи енергоінформаційного обміну можуть проявлятися і в якійсь одній спеціалізації, що відкриває нові перспективи при дослідженні практики митців ми-

---

<sup>1</sup> Разом з тим, деякі, здавалося б, не варті уваги деталі в перекладенні харківського майстра, немов «вишенька на торті», доповнюють творче ставлення скрипаля до роботи і відбивають його особисті риси як виконавця. Наприклад, залучена А. Лещинським мелізматика в обох партіях вносить своєрідну чарівність у танцювальну фактуру твору. Крім того, єдиний в Етюді форшлаг у діапазоні децими у скрипки, який ввів маестро, потребує неабиякої вправності, беручи до уваги швидкість темпу. Рекомендована автором, проте не властива цьому інтервалу апплікатура (1-3), передбачає або перехід із можливим небажаним призвук, або пріоритетну, але дуже сильну розтяжку пальців. Наведені відомості якнайліпше дозволяють оцінити рівень А. Лещинського-скрипаля. Подібні нюанси не викривляють авторський задум, а, навпаки, підкреслюють, додаючи до нього колорит скрипкового шарму.



нулого та сьогодення; осмисленні їхніх *цілей, мотивації та методів*, наприклад, у роботі з учнями. Особиста школа не тільки забезпечує безперервну еволюцію музиканта, але й здійснює потужний вплив на розвиток музичного мистецтва в локальному, національному та світовому масштабах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бородин А. Б. О структуре понятия «фортепианная школа». *Вестник Башкирского университета*. 2007. № 1. С. 187–190. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-strukture-ponyatiya-fortepeinnaya-shkola> (дата звернення: 03.12.2018).
2. Виноградова Е. С. Системный подход как метод исследования фортепианной школы в музыкальном исполнительском искусстве. *Вестник КазГУКИ*. 2016. №. 2. С. 102–105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sistemnyy-podhod-kak-metod-issledovaniya-fortepeinnoy-shkoly-v-muzykalnom-ispolnitelskom-iskusstve> (дата звернення: 03.12.2018).
3. Гилельс Э. Скрипача А. А. Лещинского я знаю... : [характеристика]. [Харьков], 1961. 1 с. Из архива А. А. Лещинского.
4. Гольдфельд В. Лещинский А. А. отличный скрипач... : [характеристика]. [Харьков, 1941]. 1 с. Из архива А. А. Лещинского.
5. Жигайлова В. Мое счастье – это рояль и музыка, которой я живу (К 70-летию Э. А. Рабинович). *Южно-Российский музыкальный альманах* : 2007. Ростов н/Д., 2008. С. 170–173.
6. К вопросу о развитии техники левой руки скрипача : метод. рек. / авт.-сост. Лещинский А. А. ; Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков : ХИИ, 1982. 18 с.
7. Кучеренко С. І. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 276 с.
8. Лещинский А. А. Автобиография. [Харьков], 1961. 3 с. Из архива А. А. Лещинского.
9. Лещинский А. А. Трудовая книжка. Харьков, 1939. [37] с. Из архива А. А. Лещинского.
10. Симонов П. В. О двух разновидностях неосознаваемого психического: под- и сверхсознании. *Бессознательное : Природа. Функции. Методы исследования* : [в 4 т.] / Под общей ред. А. С. Прангишвили и др. Тбилиси, 1985. Т. 4. С. 149–159.
11. Сиротин И. В. О том, что вспомнилось... . Москва, [2017]. 84 с.

12. Сиротин П. И. Об А. А. Лещинском. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : наук.-метод. зб. / за заг. ред. проф. В. М. Алтухова. Харьков, 2013. С. 27.
13. Щелкановцева О. М. Пам'яті Адольфа Лещинського. Творчий шлях тривалістю в житті. *Часопис*. 2010. № 2 (7). С. 187–195.

## REFERENCES

1. Borodin, A. (2007). O strukture ponyatiya “fortepiannaya shkola” [About structure of the concept “piano school”]. *Vestnik Bashkirskogo Universiteta [Bulletin of Bashkir University]*, (1), pp. 187–190. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-strukture-ponyatiya-fortepiannaya-shkola> [Accessed 03 December. 2018]. [in Russian].
2. Vinogradova, E. (2016). Sistemnyy podkhod kak metod issledovaniya fortepiannoy shkoly v muzykalnom ispolnitelskom iskusstve [System approach as the method of research of piano school in musical performing art]. *Vestnik KazGU-KI [Kazan State University of Culture and Arts]*, (2), pp. 102–105. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/sistemnyy-podhod-kak-metod-issledovaniya-fortepiannoy-shkoly-v-muzykalnom-ispolnitelskom-iskusstve> [Accessed 03 December. 2018]. [in Russian].
3. Gilels, E. (1961). *Skripacha A. A. Leschinskogo ya znayu...* [I know violinist A. A. Leshchynsky...]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].
4. Goldfeld, V. (1941). *Leschinskiy A. A. otlichniy skripach...* [Leshchynsky A. A. is a great violinist...]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].
5. Zhigailova, V. (2007). Moe schaste – eto royal i muzyka, kotoroy ya zhivu (K 70-letiyu E. A. Rabinovich) [My happiness is piano and music I live for... (to the 70th anniversary of E. A. Rabinovich)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyiye almanah 2007 [South-Russian musical anthology 2007]*, pp. 170–173. [in Russian].
6. Leshchynsky, A. (1982). *K voprosu o razvitii tehniki levoy ruki skripacha* [On the development of the violinist's left hand technique]. Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 18 p. [in Russian].
7. Kucherenko, S. (2018). *Shlyaxy` stanovlennya ta rozvy`tku ukrayins`koyi skry`pkovoyi shkoly`* [Ways of the formation and development of the Ukrainian violin school]. Ph. D. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].
8. Leshchynsky, A. (1961). *Avtobiografiya* [The Autobiography]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].

9. Leshchynsky, A. (1939). *Trudovaya knizhka* [The Employment history]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].
10. Simonov, P. (1985). O dvuh raznovidnostyah neosoznavaemogo psihicheskogo: pod- i sverhsoznanii [Two Different Types of Unconscious Psychic Phenomena: Sub- and supra-consciousness]. *Bessoznatelnoe : Priroda. Funktsii. Metody issledovaniya* [The Unconscious: Nature. Functions. Methods of Study], 4, pp. 149–159. [in Russian].
11. Sirotnin, I. (2017). *O tom, chto vspomnilos...* [What was remembered...]. Moscow, 84 p. [in Russian].
12. Sirotnin, P. (2013). Ob A. A. Leshchynskom [About A. A. Leshchynsky]. *Formuvannya Tvorchoji Osobystosti v Informacijnomu Prostori Suchasnoji Kuljturny* [Formation of creative personality in the information space of modern culture], pp. 27. [in Russian].
13. Shhelkanovceva, O. (2010). Pam'jati Adolfa Leshchynskogo. Tvorchyj shljakh tryvalistju v zhyttja [In memory of Adolf Leshchynsky. Creative way in life expectancy]. *Chasopys* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], (2), pp. 187–195. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2019 р.

УДК 780.643.1:780.616.432]:781.68.071.1

ORCID 0000-0002-7159-7399

**Владимир Метлушко**

*Краснодарский государственный институт культуры*

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПАРТИЙ В «ЧЕТЫРЁХ  
ПЬЕСАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО»  
ОР. 5 А. БЕРГА**

**Метлушко В. А. Особенности интерпретации инструментальных партий в «Четырёх пьесах для кларнета и фортепиано» ор. 5 А. Берга.** Рассмотрены *Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 А. Берга* – композитора, творчество которого связано с развитием новой музыки прошлого века. Раскрываются используемые в пьесах новые приёмы и способы звукоизвлечения, темброво-фонические возможности кларнета и фортепиано. Выявляются принципы фразировки и артикуляции, динамический рельеф каждой из пьес, авторские тем-

пово-метрономические предписания, основополагающие элементы музыкального тематизма и синтаксиса, влияющие на создание интерпретационных версий. Отмечается, что *Четыре пьесы для кларнета и фортепиано оп. 5* А. Берга относятся к числу знаковых произведений в репертуаре современных исполнителей камерной музыки. Многообразие эмоционально-образных красок, виртуозность, необходимость проявления исполнительской инициативы в процессе воссоздания композиторского замысла послужили импульсом к более активному использованию кларнета в жанрах ансамблевой музыки

**Ключевые слова:** кларнет, образность, тематизм, приёмы и способы звукоизвлечения, *Четыре пьесы для кларнета и фортепиано оп. 5* А. Берга.

**Метлушко В. О. Особливості інтерпретації інструментальних партій у «Чотири п'єси для кларнета і фортепіано» оп. 5 А. Берга.** Розглянуто *Чотири п'єси для кларнета і фортепіано оп. 5* А. Берга – композитора, творчість якого пов'язана з розвитком нової музики минулого століття. Розкриваються використувані у п'єсах нові прийоми і способи звуковидобування, темброво-фонічні можливості кларнета і фортепіано. Виявляються принципи фразування і артикуляції, динамічний рельєф кожної з п'єс, авторські темпово-метрономічні вказівки, основоположні елементи музичного тематизму і синтаксису, що впливають на створення інтерпретаційних версій. Відзначається, що *Чотири п'єси для кларнета і фортепіано оп. 5* А. Берга відносяться до числа знакових творів у репертуарі сучасних виконавців камерної музики. Різноманіття емоційно-образних фарб, виртуозність, необхідність прояву виконавської ініціативи у процесі відтворення композиторського задуму виступили імпульсом до активнішого використання кларнета в жанрах ансамблевої музики.

**Ключові слова:** кларнет, образність, тематизм, прийоми і способи звуковидобування, *Чотири п'єси для кларнета і фортепіано оп. 5* А. Берга.

**Metlushko V. O. The peculiarities of the instrumental parts interpretation in “Four Pieces for Clarinet and Piano” op. 5 by A. Berg.**

**Background.** Chamber instrumental music written for a clarinet follows the fate of so-called small genres in the XX<sup>th</sup> century. The researches in a varying degree connected with problems of the music written for a clarinet or with its participation are very various. However, features of use of a clarinet in chamber genres are researched, as a rule, in aspect of wider perspective. Owing to this fact information on many compositions which entered the repertoire of modern performers in scientific and methodical literature either is absent, or does not exhaust all complex of the questions arising in connection with updating of musical language at preservation of the developed receptions of the instrumental and ensemble composing.

**Objectives.** The purpose of the article is to reveal the features of chamber and instrumental ensemble in *Four Pieces for Clarinet and Piano* by A. Berg in terms of

interpretation of technical and expressive opportunities of a clarinet and role functions of parts.

**Methods.** Structurally functional, compose-dramaturgic and comparative methods of research are used.

**Results.** As the presented literature testifies, the performer, first of all, should get acquainted with the scientific researches in order to facilitate the subsequent interpretation process. This is important for understanding not only the figuratively emotional and meaningful side of music, but also the novelty of the ensemble ratio of instrumental voices. From this point of view, the clarinetist should be aware of his part both in its individual features, and as an integral part of a single thematic process. It is advisable to recall that the previous musical practice has formed different types of the ratio of parts. Atonality of the *Four Pieces op. 5*, associated with the avoidance of tonal landmarks and based on the expressiveness of interval clutches, predetermined the emergence of a new quality of ensemble technique, which declares itself in leveling the concept of solo timbre, accompaniment techniques, and open interchange of thematic material. Outwardly, all these signs are present in the musical text, but the writing technique itself directs the musical process towards the creation of a single intoning space in which the participating timbre-register «individualities» appear to be components of a polyphonic texture. Despite this, the idea of ensemble in a broad sense is preserved, which allows us to consider the clarinet part as a relatively independent phenomenon. So, the plays collected in an opus assume possession of a various palette of articulation and dynamic means, capable to transfer thin change of lyrical moods. Their contrast is exhibited already in the first play, which aims the performer to quickly switch to a different emotional mood in the absence of large-scale thematic structures. Against the background of the multi-event first play, the two middle ones are distinguished by their consistency of the figurative plan. Hence a more modest palette of strokes, articulation, tempo, dynamic changes. This kind of composer's installation is largely due to the fact that they are enlarging the semantic ideas that were outlined at the beginning of the opus. Due to this, there is a bright contrast, a sharp change of emotional state. Details of this kind raise the requirements for the quality of performance and reveal the truly virtuosic nature of miniatures in the absence of traditional concert techniques. Final *op. 5* is similar to the first play by the presence of contrasting elements. Its complexity is indicated both by the rich texture of the piano part, distinguished by a complex rhythmic pattern, and the heterogeneity of the techniques in the clarinet part, where the expressive solo cantilena is adjacent to the background tremolo, angular *non-legato* motifs, written out by a group of thirty-second in a 9:1 ratio, register spread, sharp dynamic gradations from *p* to *ff*. The composer here remains true to himself, prescribing all tempo, dynamic, expressive techniques. Recall that the requirement of long pauses between plays, on the one hand, helps to switch to a different emotional state, on the other hand, complicates the act of performance due to the fact that ensemble artists must find that measure of restraint of silence, which, while retaining the impression of the preceding, does not destroy the immediate contact with

the audience. It is impossible to ignore the fact that in the absence of extraordinary innovations in the field of performing techniques, the composer opens the way for further discoveries in this area.

**Conclusions.** The results of the research summarizing analytical observations, including those in the literature we know about, and evaluating the creative discoveries of A. Berg in *Four Pieces for Clarinet and Piano op. 5* taking into account the subsequent compositional practice, let us highlight a few fundamental, in our opinion, moments. First, op. 5 is distinguished by a radical renewal of the musical language, predicting the expansion of the boundaries of an established tradition; secondly, he became the ancestor of a new type of ensemble; thirdly, it allowed to treat the pause as an important component of the artistic intent, as an image of meaningful silence; fourthly, demonstrated a new understanding of software based on the symbolism of sounds and numbers; fifthly, he revealed a deep connection with the tradition of changing musical patterns. In this context, from the cycle by A. Berg stretched a lot of threads to the works of composers belonging to different generations and national cultures. This allows us to speak about the weighty significance of this opus in the history of the development of clarinet – not only ensemble, but also solo music. We conclude that at the same time, the real compositional practice of the subsequent time reflected the multi-vector nature of creative interests, characteristic of the music of the twentieth century, where, along with the search for renewing principles, the established methods of instrumental.

**Keywords:** clarinet, figurativeness, thematic, techniques and ways of picking, A. Berg's *Four Pieces for Clarinet and Piano op. 5*.

**Постановка проблемы.** Камерно-инструментальная музыка с участием кларнета в XX веке «разделяет судьбу» многих так называемых малых жанров. В условиях кризиса музыкального языка, поиска новых систем звуковысотной организации, отхода от симфонии, несущей на себе бремя устоявшейся традиции, стремительного взлёта исполнительского мастерства, базирующегося на прочной основе профессионального образования, наиболее востребованными оказываются различные формы ансамблевого и сольного музицирования. Исследования, в той или иной степени связанные с изучением музыки, написанной для кларнета и с его участием, достаточно разнообразны. Однако особенности использования кларнета в камерных жанрах, как правило, затрагиваются по касательной, в аспекте более широкой проблематики. В силу этого информация о многих сочинениях, вошедших в репертуар современных исполнителей, в научно-методической литературе либо отсутствует, либо не исчерпывает всего комплекса во-

просов, возникающих в связи с обновлением музыкального языка при сохранении сложившихся приёмов инструментально-ансамблевого письма. Очерченная ситуация подтверждает актуальность предложенной темы.

**Анализ последних исследований и публикаций.** *Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5* А. Берга достаточно редко попадают в поле зрения музыковедов, несмотря на то, что многие сочинения композитора, различные грани его стиля, прежде всего, связанные с открытиями А. Шёнберга, получили достаточно широкую разработку в отечественной литературе. Отметим масштабный труд Ю. Векслер, в котором публикуется значительное число архивных источников, воссоздаётся культурная атмосфера Вены рубежа XIX–XX веков, эпохи Первой мировой войны, 1920–1930 годов. Впервые освещаются некоторые важные стороны деятельности и взглядов композиторов Нововенской школы. В приложениях помещены уникальные рукописные документы и полный список сочинений композитора. Однако специфика биографического исследования обусловила отсутствие аналитических очерков [1]. Из известных зарубежных источников обращают на себя внимание работы Т. Эртельта [5], К. Льюиса [6], У. ДеФотиса [4] и др. В них кратко характеризуется образный строй *Четырёх пьес для кларнета и фортепиано ор. 5*, затрагиваются вопросы звуковысотной организации и формы, указываются интересные тембровые находки, специфические приёмы и способы звукоизвлечения.

**Цель** статьи заключается в осмыслении особенностей камерно-инструментального ансамбля в *Четырёх пьесах для кларнета и фортепиано ор. 5* с точки зрения трактовки технико-выразительных возможностей кларнета и ролевых функций партий.

**Изложение основного материала.** *Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5* А. Берга, созданные в 1913 году, по мнению Томаса Эртельта (*Thomas Ertelt*), служат образцом «“короткой пьесы” в камерной музыке: самая краткая занимает девять тактов, самая длинная – двадцать, но вместе они звучат не дольше восьми минут» [5:1217]. С этой точки зрения, считает автор, они выдержаны в традициях, установленных А. Шёнбергом в *Шести маленьких пьесах для фортепиано*

ор. 19 (1911) и А. Веберном в ор. 5–11<sup>1</sup>. Учитывая характер энциклопедического издания, для которого была написана статья, Т. Эртельт отмечает некоторую полемичность существующих точек зрения на берговскую музыку. Автор, ссылаясь на Т. Адорно, пишет о попытках усмотреть в *Четырёх пьесах ор. 5* черты сонатного цикла. Не отвергая окончательно такую позицию, музыковед не находит её достаточно убедительной. В качестве аргументов он приводит указание самого композитора разделять пьесы продолжительными паузами и особый склад этой музыки, статическая энергетика которой мало способствует мотивному развитию при наличии интонационных связей. Тем не менее, Т. Эртельт пишет: «Сонатные моменты сильнее всего заметны в первой пьесе, в разработке тем, которую венчает страстный танцевальный жест (*Tanz-Geste* – В. М.); явно обозначенная реприза сразу же стихает в красочной игре многозвучного квартаккорда на *pppp*. Повторяющаяся мажорная терция второй пьесы (*Sehr langsam*) непосредственно отсылает к терциям из ор. 19 Шёнберга<sup>2</sup>. Своим звучанием выделяется кларнет, исполняющий одинокую кантилену. Сильным контрастом здесь (как и далее) воспринимается третья пьеса, которая благодаря трёхчастности и характеру производит впечатление малого скерцо. Четвёртая, последняя, пьеса предстаёт после этого большой, эффектной сценой» [5:1217].

Для осмысления степени изученности *Четырёх пьес для кларнета и фортепиано ор. 5* А. Берга обратимся к научной литературе, посвящённой данному сочинению. Исходя из разнородности представлен-

---

<sup>1</sup> Уточним, что музыковед имеет в виду произведения разных жанров с различным составом исполнителей, подчёркивая тем самым тяготение к миниатюре как отличительную черту композиторов-нововенцев. Приведённые в качестве примераopus А. Веберна включают: *Пять пьес для струнного квартета ор. 5* (1909), *Шесть пьес для большого оркестра ор. 6* (1909), *Четыре пьесы для скрипки и фортепиано ор. 7* (1910), *Две песни для голоса и ансамбля на сл. Р. М. Рильке ор. 8* (1910), *Шесть багатель для струнного квартета ор. 9* (1911, 1913), *Пять пьес для оркестра ор. 10* (1911, 1913), *Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11* (1914).

<sup>2</sup> Очевидно, речь идет о второй пьесе шёнберговского фортепианного цикла, которая, по замечанию Н. Власовой, «вся <...> основана на повторяющейся терции  $g^1 - h^1$  <...>. Терция – господствующий интервал этой миниатюры <...>» [2:229].



ных в работах исследовательских задач, условно можно выделить несколько тенденций.

**Первая тенденция** связана с решением сугубо теоретической проблематики. В качестве примера приведём статью Кристофера Льюиса (*Christopher Lewis*) «Тональный центр в атональной музыке» (*Tonal focus in atonal music*) [6]. В ней автор предлагает развёрнутое рассмотрение звуковых структур, выявляющих частое использование трезвучных элементов, сходство между заключительными сегментами в движении кларнета I и III, II и IV частей, композиционную роль *D* как центрального тона системы.

**Вторая тенденция** сочетает анализ музыкального текста с исполнительскими задачами. В частности, Уильям ДеФотис (*William DeFotis*) констатирует, что композитор использовал при создании данного сочинения два противоположных подхода: во-первых, «опуская ожидаемые продолжения и разрешения», он тем самым создавал «неоконченное начало», во-вторых, «интерполируя преобразования материала», останавливался на ключевых моментах этих преобразований [4:131]. Данная ситуация порождает множество исполнительских проблем, в том числе ансамблевого свойства. Об этом свидетельствуют аналитические наблюдения автора. «Возможно, – пишет исследователь, – Берг решил сочинить контрапунктическим методом: кларнет играет одну фразу, которая постепенно движется к излагаемой у фортепиано гармонии; и наоборот, фортепиано направлено к мелодическому утверждению» [4:134]. Не менее важно для достижения полноценного художественного результата требование внимательного отношения к тому, что композитор объединяет посредством лиги последний звук мелодической структуры с последующей паузой. Музыковед объясняет берговский приём на примере первого такта опуса, подчёркивая, что знак «молчания» необходимо воспринимать в непосредственной связи с предшествующим, а не как кратковременный перерыв в процессе континуального мелодического развёртывания. Благодаря этому рождается ощущение недосказанности, поиска постоянно ускользающей мысли, «лирического вздоха». Избранные автором установки определяют привлечение им различных слагаемых музыкального языка и средств выразительности для облегчения процесса разучивания нотного текста участниками ансамбля и осмысления композиторских

указаний в качестве информационных единиц художественного замысла.

К этой же тенденции можно отнести и работу Дитера де ла Мотта (*Diether de la Motte*), хотя учёный затрагивает исполнительские проблемы косвенно. Начиная рассуждения с констатации непривычного соотношения «щедрых пауз» после каждой пьесы и звучащей музыки, поскольку «сами пьесы чрезвычайно короткие – в 12, 9, 18 и 20 тактов», автор сразу же переходит к анализу темповых указаний, очевидно, вследствие того, что при малых масштабах пьесы содержат большое количество их изменений [7:131]. «Так, – пишет музыковед, – в двенадцати тактах первой пьесы мы находим тринадцать указаний темпа. Во второй пьесе <...> восемь <...> в девяти тактах, которые, однако, лишь в незначительной мере меняют скорость: *очень медленно, медля, медленнее, дайте время, ritenuto, a tempo, ritenuto, еще медленнее*. Третья пьеса, напротив, содержит меньшее число темповых изменений, но зато более значимое, делящее пьесу на три ярко контрастирующие части – *очень быстро – медленные четверти – очень быстро*. Похожая ситуация и с четвертой пьесой, которая идет от *медленно* через *еще медленнее* до *более подвижного темпа* и оканчивается *снова очень медленно*» [7:132]. Детально останавливаясь на первой пьесе, вычерчивая график её темповых изменений, Д. де ла Мотт приходит к интересному заключению, что при отсутствии основного темпа она содержит «событие основного темпа», которое формулируется им как «медленнее, чем...». Причём данная тенденция характерна, по его мнению, для всего цикла.

В чём же состоит пафос аналитических наблюдений музыковеда? Почему во главу угла им избран темповый профиль берговского опуса? Выявленная исследователем «ниспадающая тенденция» обнаруживает себя и в мелодическом движении первой пьесы, будь то регистровое расположение партий или интервальных ходов. Целью столь скрупулёзного разбора становится выяснение интонационных связей в необычной по звуковысотной организации музыке. «Во всеобщем родстве, – заключает автор, – понятие родства, однако, теряет свой смысл, потому что нельзя будет установить вообще ничего неродственного» [7:137]. Этот тезис служит основанием для отказа в правомочности использования понятия мотива. Аналогичная ситуация прослеживает-

ся музыковедом и в области ритма, поскольку в фортепианной партии обе руки «стремятся к полной самостоятельности и постоянному новаторству», а в отношении кларнета и фортепиано нельзя говорить о ритмических совпадениях [7:137–138]. Проведённый анализ позволяет автору прийти к выводу о том, что при самоограничениях, связанных с избеганием трезвучий и резких диссонансных сочетаний, А. Берг руководствуется конкретной художественной задачей. В силу этого в кульминационный момент пьесы он прибегает к приёму секундовых напластований, напротив, в конце для достижения эффекта угасания оперирует кварто-тритоновыми сопряжениями. Ещё один из интересующих исследователя аспектов касается соотношения кларнета и фортепиано в звуковом пространстве, что позволяет обнаружить полифоническое взаимодействие в пьесе трёх «голосов», которые «делают похожее, но никогда не одно и то же, в разное время» [7:143]. И далее музыковед поясняет: «<...> нет ни ведущего голоса, ни сопровождающего. Отсюда вытекает, что имеется в виду не ясная ритмикомелодическая деталь, а её оспаривание, постоянное наслаивание трёх различных процессов, <...> трёхголосный состав» [там же]. Таким образом, Д. де ла Мотт не касается ни образного строя пьес, ни логики драматургического развития внутри опуса, ни особенностей кларнетовой партии, поскольку сочинение А. Берга требовало поиска новых аналитических подходов для осмысления способов конструирования музыки вне привычных тональных закономерностей – вопрос, имеющий принципиальное значение для всей новейшей музыки XX века.

**Третья тенденция** отличается взаимодействием аналитического подхода с выявлением образно-семантического значения функционирующих в музыкальном тексте берговской музыки элементов. Так, на факт выбора пьес *op. 5* для формальных исследований указывает Петер В. Шатт (*Peter W. Schatt*), видя при этом свою задачу в восполнении пробелов, связанных с изучением числовых структур, их символической и криптограмматической<sup>1</sup> функций [8:284]. Отталкиваясь от выводов Д. де ла Мотта, исследователь останавливается на последних тактах первой пьесы, подчёркивая их итоговое значение: «<...>

---

<sup>1</sup> Напомним, что криптограмма – с греческого «тайнопись» – предполагает знание или нахождение ключа для расшифровки сообщения.

тут полностью отсутствует мелодика как *движение* звуковых высот, а ритм подчиняется идее не только выписанного, но и предписанного ритардандо. Вместе с диминуэндо от *p* до *pppp* эти явления производят впечатление, как будто композитор <...> тонет в потоке времени, недолговечности которого он как раз попытался противопоставить фрагмент абсолютно оформленного воспоминания. Таким образом, эти три последних такта не только олицетворяют воплощение структуры пьесы, но и <...> документируют глубочайший лирический общий тон, из которого она вырастает» [8:129]. Рассматривая далее процесс завоевания звукового пространства, с одной стороны, и повторность звуковых структур, с другой, – музыковед выводит определённые закономерности, в основе которых лежит число 5, результат его умножения на два (как это, замечает автор, будет позже встречаться в *Камерном концерте* и *Лирической сюите*) и 7, предлагая разные возможные интерпретации происхождения последнего. Высказанные П. Шаттом соображения семантического и формального свойства с учётом удержанного характера большой терции становятся связующей нитью при анализе последующих пьес, что служит дополнительной аргументацией в пользу их тесной взаимосвязи.

Невольно напрашивается параллель с ключевыми понятиями художественно-эстетических постулатов А. Веберна, согласно которым **взаимосвязь** посредством **повторности** обеспечивает **постижимость** музыкальной мысли. Определяя проблематику его лекций о музыке, они отразили ситуацию, характерную не только для творчества представителей нововенской школы, но и всех авангардно ориентированных композиторов современности. Вопросы взаимоотношения многообразия и единства, по мнению В. и Ю. Холоповых, «есть древнейшая проблема теории искусства. Если для прежней музыки факторы единства были заранее заданными в виде обязательных для всех общих правил искусства, то для новой музыки XX века они отпали, и композитор оказался перед лицом опасности хаоса вследствие катастрофической недостаточности фактора единства, закономерности, порядка. Отсюда напряжённые поиски новых форм скрепления <...>» [3:141–142]. Отсюда же, добавим, направленность теоретической мысли при рассмотрении многих образцов новейшей музыки, в том числе *Четырёх пьес для кларнета и фортепиано ор. 5* А. Берга.

Возвращаясь к статье П. Шатта, укажем на предпринятую автором интерпретацию структурно-высотных закономерностей берговских пьес. Музыковед пишет: «Касательно объяснения того факта, что именно *h*, *b* и *a* играют экспонирующую роль, и что формообразующую функцию выполняют 5 и особенно его двукратное – 10 (а не другие, возможно более символические числа), есть ссылка, принадлежащая перу Берга; она допускает возможность того, что также и в основе пьес для кларнета лежит эзотерическая программа» [8:132]. Рассуждая далее, немецкий исследователь утверждает, что звуки *a* и *b*, играющие заметную роль в первой пьесе, можно понимать как криптоним имени и фамилии композитора, а тон *g* в её конце в качестве заключительной буквы его фамилии. Последний тезис П. Шатт аргументирует следующими соображениями: «<...> во-первых, композитор наделяет его особым весом благодаря частым повторам, во-вторых, один нюанс нотного письма в 7-м такте указывает на то, что Берг со своим *g* – также как и с *a* и *b* – преследовал на композиционном уровне не только чисто музыкальные, то есть слышимые уже на уровне слухового восприятия, интенции; удвоение в правой руке у фортепиано *b* и *g* с помощью второго голоса <...> можно считать письменным знаком того, что Берг придавал этим тонам дополнительное, выходящее за пределы музыкального контекста, значение» [8:133]. В таком ключе, считает учёный, следует рассматривать и звук *h* – «ключительную точку» первой пьесы, его связь с тонами *a* и *b* в четвёртой миниатюре, а именно, как шифр имени *Helene* – жены композитора. Этими фактами П. Шатт поясняет любовь А. Берга к специфическим числовым пропорциям: «10 букв содержит имя *Helene Berg*, а сумма букв полных имени и фамилии её супруга (*Albano Berg*) также равняется 10» [там же]. Однако, продолжает автор, это не разъясняет при таком способе природы числа 5. Оно, по мысли музыковеда, могло возникнуть лишь как результат обращения в тона букв имён и фамилий обоих супругов: *a b g* и *h e*. Вывод, который следует за этими рассуждениями автора, представляет интерес для интерпретаторов этой музыки, поскольку касается непосредственно её содержательной стороны: «Если таким образом понимать звуковую констелляцию финала первой пьесы криптографически и числово-символически, то её можно трактовать как знак встречи Хелене и Альбана Берга; и тогда станут понятными основания, с од-

ной стороны, для её функционирования, по сути, в качестве того, что делала до этого прикладная техника композиции, с другой стороны, для выражения лирической углублённости и истаивания: в лирической погружённости в себя композитор прислушивается к тому, как звуковые структуры в качестве носителей музыкального и содержательного смысла в силу столкновения с отошедшими в прошлое драматизмом и чувствительными мгновениями ещё раз увековечивают воспоминания» [8:134]. Отталкиваясь от выявленных закономерностей, П. Шатт даёт свое понимание образного строя *Четырёх пьес для кларнета и фортепиано op. 5*: первая пьеса соединяет «в порой неистовых порывах элементы поиска и обретения», вторая – демонстрирует покой как результат их общности, при этом повторность большой терции (*d – fis* в партии левой руки – В. М.), сопровождающей широкую кантилену у кларнета, расшифровывается на основе числовой символики, напряжение же, возникающее благодаря балансированию между благозвучием и диссонансом, а позднее из-за расхождения артикуляции и динамики, может «справедливо считаться зеркалом биографических обстоятельств»; третья пьеса предстаёт «капризным интермеццо» между мечтательной второй и насыщенной звуковой символикой четвертой [8:134]. Завершающая опус, она отмечена выразительно сдержанным развитием от состояния чрезвычайного покоя до бьющего через край драматизма. Ещё раз, указывая на обыгрывание в ней всех ключевых с точки зрения криптографии тонов, музыковед высказывает мысль о том, что определённую часть творчества А. Берга можно понимать «как переложение на музыку некоторых аспектов его биографии». И добавляет: «Для пьес для кларнета такой способ сочинения музыки можно считать легитимным – это не было эпигонским программным сочинительством 19 века, и учитывая временную сторону пьес, они не были “рассказами”, а лирическими вспышками сложных обстоятельств. <...> финал отсылает в ту область музыкального выражения, где слова утрачивают силу» [8:135].

Какие же трудности технического и выразительного плана возникают перед кларнетистом при исполнении *пьес op. 5* А. Берга? Как свидетельствует представленная литература, исполнитель, прежде всего, должен познакомиться с научными изысканиями, чтобы облегчить последующий интерпретационный процесс. Это важно для понимания

не только образно-эмоциональной и содержательной стороны музыки, но и новизны ансамблевого соотношения инструментальных голосов. С этой точки зрения кларнетист должен осознавать свою партию и в её индивидуальных особенностях, и как составную часть единого тематического процесса. Целесообразно напомнить, что предшествующая музыкальная практика сформировала разные типы соотношения партий в инструментальном дуэте, среди которых назовём: «рельеф – фон», когда одnogолосный инструмент несёт основную мелодическую нагрузку, а фортепиано выполняет функцию сопровождения; «диалог», подразумевающий взаимообмен тематическим материалом и перемену ролевых функций; «контрапункт» разнотембровых голосов, каждый из которых наделён индивидуальными свойствами (данный тип нередко задействуется эпизодически как средство выявления сложного психологического состояния и обострения интонационных событий). Атонализм *Четырёх пьес ор. 5*, связанный с избеганием тональных ориентиров и опорой на выразительность интервальных сцеплений, предопределил возникновение нового качества ансамблевой техники, заявляющего о себе в нивелировании понятия солирующего тембра, приёмов аккомпанирования, открытого взаимообмена тематическим материалом. Внешне все названные приметы присутствуют в нотном тексте, однако сама техника письма направляет музыкальный процесс в сторону создания единого интонационного пространства, в котором участвующие темброво-регистровые «индивидуальности» предстают слагаемыми многоголосной фактуры. Несмотря на это, идея ансамблевости в широком смысле сохраняется, что и позволяет рассмотреть кларнетовую партию в качестве относительно самостоятельного явления.

Итак, собранные в опус пьесы предполагают владение разнообразной палитрой артикуляционно-динамических средств, способных передать тонкую смену лирических настроений. Их контраст экспонируется уже в первой пьесе, что нацеливает исполнителя на быстрое переключение в иной эмоциональный настрой в условиях отсутствия масштабных тематических структур. Наибольшим мелодическим наполнением отмечена первая половина пьесы, причём А. Берг задействует приём волнового развития музыкальной мысли, начиная с  $as^2$ . Заметим, что выставленный композитором знак  $p$  при отсутствии фор-

тепианной поддержки создаёт определённые трудности, связанные с необходимостью избегания излишней атаки при достижении полноценного звучания. Плавность звуковедения при наличии широких ходов и смене штрихов, микродинамика, выделение отдельных оборотов, на что указывают многочисленные авторские ремарки (легко, тяжелее, выразительно, аккомпанируя), темповые сдвиги (умеренно, постепенно замедляя, медленно, очень медленно, замедляя, постепенно ускоряя, в темпе и т. п.) свидетельствуют об ориентации композитора на быструю исполнительскую реакцию и безупречную ансамблевую согласованность. Уместно в связи с этим отметить ремарку, выставленную для верхнего голоса фортепианной партии – «всё время выдвигаясь». Уже в шестом такте достигается яркая кульминация: в партии кларнета выставляется длительная трель, *quasi Flatterzunge*, динамика достигает *fff*; партия фортепиано записана здесь на трёх нотных станах, и все интонационные структуры дифференцированы не только фактурно, но и с помощью дополнительных выразительных приёмов. Так, аккордовые гроздья в партии правой руки арпеджированы, взяты под одну лигу, снабжены ремаркой «полнозвучно» (*voll*), «дать время» (*Zeitlassen*); средний голос, порученный левой руке в качестве мелодического рельефа, выделен акцентами и указанием *marcato*; наконец, бас представлен арпеджированным нисходящим движением больших и малых септим. Достигнутая кульминация знаменует собой прорыв драматизма, образуя обширную зону (вместе со спадом она занимает 4 такта из 12 всей пьесы). Оформление композитором постепенного снятия напряжения подтверждает наблюдения исследователей о родстве и одновременно не-родстве инструментальных голосов. В данном случае имеются в виду не только сам музыкальный материал, но и комплекс технико-выразительных приёмов. В частности, *fff* секундовых созвучий в партии левой руки с синкопами и ритмической прогрессией, сопровождающие мелодический рельеф с нерегулярной акцентикой отдельных тонов и требованием постепенного *diminuendo*, сочетаются с выразительными репликами кларнета, одна из которых, начинаясь на *f* и постепенно ускоряясь, должна словно улетучиться (*flüchtig*); следующий за ней развёрнутый оборот содержит требования *ritenuto*, короткой ферматы, *mf*, *espressivo*, а затем *ohne Ausdruck* («без выразительности»). Напротив, в фортепианной партии



правой руки А. Берг выставляет *molto espressivo*, а в левой – *flüchtig*. Как видим, несмотря на то, что кларнетовая, как и фортепианная, партия достаточно трудна в ритмическом, интонационном отношении, основную сложность представляют именно выразительные средства и осмысленное совместное музицирование.

На фоне многособытийной первой пьесы две срединные отличаются выдержанностью образного плана. Отсюда более скромная палитра штрихов, артикуляционных, темповых, динамических изменений. Подобного рода композиторская установка во многом обусловлена тем, что они укрупняют смысловые идеи, которые были намечены в начале опуса. Благодаря этому возникает яркий контраст, резкая перемена эмоционального состояния. Достаточно указать, что вторая пьеса идёт в очень медленном темпе (*sehr langsam*), в то время как третья – очень быстро (*sehr rasch*); господству *legato* противопоставлена обострённость *staccato* (что не исключает задействования *legato* в качестве фразировочного приёма); фактуре «рельеф-фон» – «диалог» и полифоническое изложение. Вместе с тем А. Берг не отказывается от режиссирования исполнительского процесса. Обе пьесы снабжены детальными рекомендациями типа «медлительно» (*zögernd*), «дать время» (*Zeitlassen*), «в темпе не торопясь» (*a tempo nicht eilen*), «ещё медленнее» (*noch langsamer*) – во второй пьесе; «немного медленнее, но все же очень быстро» (*etwas langsamer, aber immer sehr rasch*), «очень торопливо» (*sehr hastig*), «так быстро и легко, как можно» (*so rasch und leise als möglich*) – в третьей пьесе. Несмотря на скерцозный характер, третья пьеса, так же как и предшествующая, выдержана в тихой звучности. Более того, если в лирической миниатюре встречаются *mf* и даже *f* (однако «относительное» – *relatives Forte*), появляющиеся как средство выделения некоторых звуков, то «интермеццо» (П. Шагт) отличается тишей динамикой, в которой *p* является самой громкой звучностью. Среди динамических эффектов отметим приём «эхо» в обеих пьесах, среди артикуляционных – *marcato* во второй и *Flatterzunge* в третьей. Детализация подобного рода повышает требования к качеству исполнения и выявляет подлинно виртуозный характер миниатюр при отсутствии традиционных концертных признаков.

Финал *op. 5* сродни первой пьесе наличием контрастных элементов. О его сложности свидетельствуют: насыщенная фактура форте-

пианной партии, отличающейся сложным ритмическим рисунком; разнородность приёмов в партии кларнета, где выразительная сольная кантилена соседствует с фоновым тремоло, угловатыми мотивами *non legato*, выписанными группетто тридцатьвторых в соотношении 9:1; регистровый разброс; резкие динамические градации от *p* до *ff*. Композитор и здесь остаётся верным себе, прописывая все темповые, динамические, выразительные средства. Напомним, что требование длительных пауз между пьесами, с одной стороны, помогает переключению в иное эмоциональное состояние, с другой стороны, усложняет акт исполнения в силу того, что ансамблисты должны найти ту меру выдержанности тишины, которая, удерживая впечатления от предшествующего, не разрушает непосредственного контакта со слушательской аудиторией. Нельзя обойти вниманием тот факт, что при отсутствии экстраординарных новаций в сфере исполнительства композитор открывает путь дальнейшим новоискамиям. В частности, показательны заключительные 4 такта финала: на фоне «неслышно придавленного» (*unhörbar niederdrücken*) большого септаккорда на звуке *c*, поддержанного педалью и секундовыми созвучиями в низком регистре на *fff*, *sfffz*, которые вызывают к жизни обертоновый шлейф, печальным голосом звучит кларнет, истаивая в тишине.

**Выводы и перспективы.** Обобщая аналитические наблюдения, в том числе в известной нам литературе, и оценивая творческие открытия А. Берга в *Четырёх пьесах для кларнета и фортепиано оп. 5* с учётом последующей композиторской практики, выделим несколько принципиальных, на наш взгляд, моментов. Этот опус, во-первых, отличается радикальным обновлением музыкального языка, прогнозируя раздвижение границ устоявшейся традиции; во-вторых, стал родоначальником нового типа ансамбля; в-третьих, позволил трактовать паузу как важную составляющую часть художественного замысла, как образ осмысленной тишины; в-четвёртых, продемонстрировал новое понимание программности, основанной на символике звуков и чисел; в-пятых, выявил глубинную связь с традицией при изменении музыкальных закономерностей. В таком контексте от *Четырёх пьес для кларнета и фортепиано оп. 5* А. Берга протягивается множество нитей к сочинениям композиторов, принадлежащих различным поко-

лениям и национальным культурам, очерчивая широкое поле перспективных научных изысканий. Сказанное позволяет говорить о весомом значении этого опуса в истории развития кларнетовой – не только ансамблевой, но и сольной, музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 1136 с.
2. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва : URSS, 2010. 527 с.
3. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва : Сов. композитор, 1984. 320 с.
4. DeFotis W. Berg's Op. 5: Rehearsal Instruction. *Perspectives of New Music*. 1978. Vol. 17. № 1. P. 131–137.
5. Ertelt T. Berg, Alban (Albano Maria Joannes). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* : 26 Bd. in 2 T. / berg. von Friedrich Blume. – 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1999. Personenteil 2. Sp. 1198–1238.
6. Lewis Chr. Tonal Focus in Atonal Music: Berg's op. 5/3. *Theory Spectrum*. 1981. Vol. 3. P. 81–97.
7. Motte D. Alban Berg: Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5, № 1. *Musikalische Analyse. Textteil* / Diether de la Motte. 8. Aufl. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2007. S. 131–145.
8. Schatt P. W. Zahl, Symbolik und Kryptogrammatik in Alban Bergs Stücken für Klarinette und Klavier. *Archiv für Musik-Wissenschaft* / hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart : Franz Steiner, 1986. Jg. XLIII, H. 2. S. 128–136.

## REFERENCES

1. Veksler, Y. (2009). *Alban Berg i ego vremya. Opyit dokumentalnoy biografii* [Alban Berg and his time. Experience documentary biography]. St. Petersburg: Kompozitor, 1136 p. [in Russian].
2. Vlasova, N. (2010). *Tvorchestvo Arnolda ShYonberga* [Creativity of Arnold Schönberg]. Moscow: URSS, 527 p. [in Russian].
3. Kholopova, V. and Kholopov, Y. (1984). *Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and Art]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 320 p. [in Russian].
4. DeFotis, W. (1978). Berg's Op. 5: Rehearsal Instruction. *Perspectives of New Music*, 17 (1), pp. 131–137. [in English].

5. Ertelt, T. (1999). Berg, Alban (Albano Maria Joannes). In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. Kassel [etc.]: Bärenreiter, SS. 1198–1238. [in German].
6. Lewis, C. (1981). Tonal Focus in Atonal Music: Berg's *op. 5/3*. *Theory Spectrum*, 3, pp. 81–97. [in English].
7. Motte, D. (2007). Alban Berg: Vier Stücke für Klarinette und Klavier *op. 5*, № 1. In: D. Motte, ed., *Musikalische Analyse. Textteil*, 8th ed. Kassel [etc.]: Bärenreiter, SS. 131–145. [in German].
8. Schatt, P. (1986). Zahl, Symbolik und Kryptogrammatik in Alban Bergs Stücken für Klarinette und Klavier. *Archiv für Musik-Wissenschaft*, 43 (2), SS. 128–136. [in German].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2019 р.

УДК 791.636:781.65](045)

ORCID 0000-0001-6694-8329

**Юлія Коваленко**

*Харківська державна академія культури*

## **КОМПОЗИЦІЯ ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ В АСПЕКТІ ВПЛИВУ МУЗИКИ НА ВИРАЖАЛЬНУ СТРУКТУРУ ФІЛЬМУ**

**Коваленко Ю. Б. Композиція та імпровізація в аспекті впливу музики на виражальну структуру фільму.** Виявлено особливості взаємодії музики з кіномистецтвом, зокрема, вплив музичного мислення, як поєднання композиційного та імпровізаційного процесів, на виражальну систему фільму та специфіку кінотворчості. Прослідковано властиві музиці композиційні закономірності, стабільні та мобільні елементи музичного формотворення у сюжетній структурі, драматургічному розвитку, образно-змістовому та виразному комплексі кінотвору. На прикладі фільмів за участю джазу, зокрема біографічного, нуару, «джазового» кіно, а також більш масштабного жанру кінодрами із залученням музики різних стилів, проаналізовано роль музичного супроводу у сюжетній та позасюжетній оповіді, відбиття суто музичних форм та жанрів, принципів музичного розвитку та особливостей мислення у пластиці зображальної виразності, архітектоніці та драматургії екранного твору. З'ясовано, завдяки чому музика як абстрактно-чуттєвий вид мистецтва сприяє емансипації кіномови по відношенню до вербальної складової на користь поетичного способу висловлення.

**Ключові слова:** кіно, імпровізація, композиція, джаз, нуар, діалог, регтайм, драматична ситуація, стабільні та мобільні елементи.

**Коваленко Ю. Б. Композиція и импровизация в аспекте влияния музыки на выразительную структуру фильма.** Выявлены особенности взаимодействия музыки с киноискусством, в частности, влияние музыкального мышления, как соединения композиционного и импровизационного процессов, на выразительную систему фильма и специфику кинотворчества. Прослежены свойственные музыке композиционные закономерности, стабильные и мобильные элементы музыкального формообразования в сюжетной структуре, драматургическом развитии, образно-смысловом и выразительном комплексе кинопроизведения. На примере фильмов с участием джаза, в частности, биографического, нуара, «джазового» кино, а также более масштабного жанра кинодрамы с привлечением музыки разных стилей проанализирована роль музыкального сопровождения в сюжетном и внесюжетном повествовании, отражение музыкальных форм и жанров, принципов музыкального развития и особенностей мышления в пластике изображения, архитектонике и драматургии экранного произведения. Выяснено, каким образом музыка как абстрактно-чувственный вид искусства способствует эмансипации киноязыка по отношению к его вербальной составляющей в пользу поэтического способа высказывания.

**Ключевые слова:** кино, импровизация, композиция, джаз, нуар, диалог, регтайм, драматическая ситуация, стабильные и мобильные элементы.

**Kovalenko Yu. B. Composition and improvisation in the aspect of the music influence on the expressive structure of the film.**

**Background.** In recent years, there has been an increasing interest in interdisciplinary research of arts due to the fact that human consciousness has a unity of principles and approaches in the perception of the surrounding world. In this regard, synthetic arts are of particular interest because they form their creative potential by the expressive means of their art forms. And cinema is one of those open to interaction with the audiovisual means of its other components. There are a lot of studies on film music that contain the analysis of functional and structural features, as well as a point of expressive means interaction, although the last one is not systematized and generalized.

**Objectives.** The study is aimed at identifying the features of the interaction between music and cinema. Particularly, the influence of compositional and improvisational processes of music on the expressive structure of the film and the specifics of film making are considered. The movies using mostly jazz music were selected to study for a more effective and balanced comparison of the effects of compositional and improvisational principles in their dialectical coexistence.

**Methods.** The desire to explore the phenomenon in its entirety led to an integrated approach which has helped to project the expressive system of music on film work.

Both systemic and structural-functional methods are involved in order to determine the specifics. The comparative method of analysis is used to generalize the connections of music thinking with audiovisual conception. And the interpretative approach helps to synthesize the results of survey. Scientific novelty consists in the attempt to outline the essential connection between music and audiovisual creativity which lies in the time nature of both arts and the tendency to non-verbal expressiveness.

**Results.** The results of the research support the idea that composition and improvisation as two principles of creating a musical work are equally inherent in film making. The first of them provides for the stability and completeness of the structure, while the second one is associated with an instantaneous sensual response to the creation of the work in front of the viewer. Thereby, improvisation actualizes the process of creating a work of art as a way of artists' communication with one another and with the public. It should be noted that there is a difference between the concept of improvisation as a process and the improvisational principle as a property. The last of them is found in the music of any tradition and is reflected in the content and form of the work. The main features of the improvisational principle are relaxedness and freedom of expression, a feeling of continuity of movement and unexpectedness of further actions. Similarly, the compositional principle can be distinguished. It is based on repeats and returns of stable elements at a distance.

The interaction of compositional and improvisational principles can be traced in the complex of expressive means of the film at the level of dramatic development and plot structure, features of the dynamic movement and screen plastic, light-shadow score, figurative content. When it comes to a musical or biopic film, the diegetic music becomes a stabilizing element of the composition, and the constant returning to the situation of musical performance creates a cyclical effect. At the same time, sensual contemplation, live instant response to the observation of the creation provides a field for acting improvisation within the regulated scenario. Analysis of the movie "Round Midnight" (Bertrand Tavernier, 1986) confirms these assumptions and the hero's jazz improvisation replaces his monologues, acting as the main figurative characteristic. Films in the genre Noir are marked by the use of jazz improvisation on the non-diegetic structure level. The functional uncertainty of sections, the flow of linear and nonlinear narratives, and unexpected change in the rhythm are observed in such films. However, the return of wandering, searching, doubting, walking, conversational situations provide a manifestation of the compositional principle. These observations are made on the example of the movie "Lift to the Scaffold" (Luis Malle, 1958), and the most profound form of interaction between jazz improvisation and cinematic expressiveness – the so-called "jazz cinema", based on the interpretation of jazz through the prism of film expressive means. "Shadows" (John Cassavetes, 1959) happened to be the first specimen of such kind of films. But the most complex form of interaction between compositional and improvisational elements of music and films are large-scale drama films with numerous storylines and a large number of characters. This is considered on the example of the

“Regtime” (Miloš Forman, 1981), where the musical genre determines the plot development, certain events and situations and musical score. In other words, music affects the expressive structure of the film on three levels: genre-stylistic, compositional-dramatic, artistic-linguistic.

**Conclusions.** In the process of the research it has been found out that common time nature in music and cinema allows them to be in close cooperation. The analysis of improvisational and compositional elements in films indicates their certain connections with the musical form. Stabilization at the level of the plot is achieved through the return of certain dramatic situations, cycle of musical compositions as a diegetic element of the film and finally, musical accompaniment of certain situations. Instead, improvisation is reflected in the unexpected events, the looseness of the dialogue and the violation of linear development. All of these dramatic situations are marked by sensual contemplation and alive, instant response to changes in events. One of the main features that unite film structure and jazzy music is the dialogical character of narration. This property makes improvisation a method of presentation and composition building.

**Keywords:** cinema, improvisation, composition, jazz, noir, dialogue, ragtime, dramatic situation, stable and mobile elements.

**Постановка проблеми.** Сучасне мистецтвознавство відзначене активним інтересом до міждисциплінарних пошуків, що почасти може бути зумовлено єдністю людського сприйняття, а відповідно й відображення світу у художніх формах. Тому між видами мистецтва постійно спостерігаються певні зв'язки щодо творчого мислення, принципів та прийомів, різних мовних систем. Враховуючи це, синтетичні мистецтва заслуговують особливої уваги, оскільки їхній художньо-творчий потенціал формується на підставі поєднання окремих мистецьких складових з їх власним комплексом виразності, що діють «або паралельно, або схрещуючись, або у контрапункті» [10:40]. Серед них окреме місце посідає кіномистецтво, засноване на синтезуванні аудіовізуальних засобів тих видів творчості, що входять до його художнього поля. Музика та кінематограф від моменту його народження існували у єдності: за часів супроводу німого кіно грою таперів, з появою звукового кіно та народженням власне кіномузики, що зміцнило зв'язки між видами мистецтва часового виміру. З одного боку, це збагачення кіномови засобами музики відбувалося вшир, коли у музичному супроводі до фільмів поряд з авторськими композиціями поступово були задіяні різні стилі й жанри. З другого боку, – вглиб, через відтворення музичної мови у пластиці екранної виразності, чим були відзначені

експерименти творчих тандемів між композиторами та режисерами. Інакше кажучи, кіно засвоювало виразний потенціал абстрактної мови музики, звільняючись від примату вербального начала.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Існує чимало фундаментальних праць та наукових розвідок, присвячених музиці кіно, у яких здійснено досконалий аналіз структурно-функціональних, художньо-естетичних особливостей цього феномену [1; 4; 9; 14; 15; 18; 20; 21]. У більшості з них узагальнено семантико-рольові зв'язки музики з сюжетом та багатовимірним світом кінотвору. Так, на думку Т. Єгорової, функції музики у кіно полягають у моделюванні «двох типів екранної реальності». Перший з них формується сюжетним розвитком, а другий – глядацьким сприйняттям. Для класифікації дослідник розмежовує кіномузику на «внутрішньокадрову» та «закадрову» [5], що збігається з розподілом К. Горбман (*C. Gorbman*) музики на «диєгетичну» (сюжетну) та «недиєгетичну» (позасюжетну) [18]. А. Семенченко та Т. Шах досліджують кіномузику з точки зору виявлення стильової та тематичної генези [14]. Зокрема, характер тематизму, на думку авторів, дозволяє виокремити три підходи: цитування, створення власне авторської музики, синтезування авторської музики та цитати [14:217]. В аспекті стильової приналежності індивідуальність кожної картини проявляється «у відповідності стилю музики до жанрової специфіки фільму» [16:63]. Окреме місце посідають дослідження зв'язків музичної та кінематографічної виразності на підставі спорідненості усіх видів мистецтва, оскільки вони «в інший спосіб, іншими засобами зображають людину та її ставлення до світу» [10:40]. Низку розвідок присвячено пошукам певних паралелей стосовно елементів виразальної мови двох видів мистецтва. Так, Дж. Монако (*J. Monaco*) зауважує, що абстрактна частина виразного комплексу фільму «пропонує схожі можливості щодо ритму, мелодії та гармонії, як і музика» [19:55]. І. Шилова звертає увагу на ефективність збагачення кіно та відкриття нових засобів за допомогою впливу музики, що зумовлює появу поняття «музичної пластики екрану» [17:42]. Е. Ліндгрєн вбачає зображення та звук у фільмі складовими «єдиної композиції», сприймаючи музику та кіно через категорію руху та констатуючи синхронність музики «з зображальним ритмом фільму» [9:148]. До того ж дослідники відзначають незворотність процесу в обох видах



мистецтва, «що розгортається у часі, у ході якого складається завершена форма» [17:4]. При виявленні певної системи цих зв'язків дослідник кіно та автор фундаментальних монографій з кінознавства Н. Агафонова підкреслює фрагментарність окремих порівнянь, які не відрізняються «жорсткістю підходу» [1:202]. Дослідниця вказує, що у разі аналізу принципів тієї чи іншої музичної форми у кінофільмі, більшість авторів спирається лише на фабульну конструкцію твору, залишаючи осторонь решту виражальних засобів кінооповіді. Віддамо належне кінознавиці, котра здійснює докладний аналіз окремих кінозразків, відкриваючи переконливі елементи спорідненості з провідними музичними формами, що склалися в процесі еволюції європейської класики, такими, як варіації, рондо, сонатна форма, фуга. Слід лише зауважити, що у випадку наведених паралелей між фільмом А. Тарковського «Дзеркало» та пасіонами автор виходить за межі власне категорії форми у категоріальне поле музичного жанру. Проте масштабна праця науковиці є значним внеском у дослідження кінематографічної виразності з позиції абстрактної мови музики та особливостей музичної композиції, зокрема. Означене коло питань може бути розширене через занурення до глибинних процесів внутрішньої організації твору, що відбиваються у його виражальній структурі, закономірностях організації цілого та засобах виразності.

**Метою** статті є виявлення особливостей взаємодії музики та кіно, динамічних та стабілізаційних елементів у виразній структурі фільму через категорії композиції та імпровізації.

**Виклад основного матеріалу.** Композиція та імпровізація – два способи існування музики, які служать відображенням «двох типів музичної творчості, двох антагоністичних стихій» [12:8]. Перший з них передбачає наявність певних сталих завершених елементів у структурі твору, обміркованих та зафіксованих заздалегідь. Тому композицію вважають прерогативою абстрактного мислення та узагальнення, коли сам процес народження музики менш важливий, ніж його результат. При цьому власне композиційний акт має відносно невизначені часові рамки, а «зв'язок між первинними образами, що виникають у свідомості художника, та кінцевим результатом опосередкований тривалим процесом обдумування» [3:113]. Натомість імпровізація базується цілком на протилежних принципах мислення, коли найціннішою стає

миттєва чуттєва реакція підчас безпосереднього творення музики «на очах». Невипадково А. Баташев характеризує імпровізацію як «вид художньої діяльності, при якому носієм художнього змісту є самий дієвий процес» [2]. Тобто акт творення музики в момент її виконання є основною метою художнього процесу, незалежно від того, яким буде результат. Водночас, спрямованість на слухача, котрий є співучасником цього дійства, робить імпровізацію актом комунікаційним, подібно до того, як остаточно завершений та зафіксований у нотах композиційний твір стає для виконавця формою спілкування з публікою. Крім того, діалог відбувається й між учасниками музичного ансамблю, з яких кожен має своє місце для висловлювання у вигляді імпровізаційного сольного епізоду. Коли мова йде про джаз, де імпровізація є домінуючим фактором творення музики, то відзначається розмитість меж між автором та публікою, адже «людей, які створюють джазову музику або якимось беруть участь у її творенні, не можна беззастережно зарахувати до таких категорій, як “композитор”, “виконавець”, “слухач”» [13:30]. Мається на увазі злиття трьох різних для музики письмової традиції функцій учасників процесу. У. Сарджент доходить у своєму дослідженні висновку, що джаз по суті не є концертною за походженням музикою. Натомість умови його побутування на танцювальних майданчиках та у кафе сприяють єднанню усіх учасників у нерегламентованому ігровому процесі, де кожен імпровізує на своєму місці: музиканти – на своїх інструментах, публіка – у танці або іншій реакції на виконання.

Існує певне розмежування понять імпровізації та імпровізаційності, де остання може бути присутня у творах письмової традиції й трактується як «внутрішня властивість музики, деякі риси її змісту та форми» [3:113]. Основними ознаками імпровізаційності є розкутість та свобода висловлювання, наявність виразних елементів, які призводять до відчуття безперервності руху та несподіваності подальшої дії. Оскільки імпровізатор не створює заздалегідь певну музичну тему, а «складає її з готових блоків – музичних образів, що здавна запам’яталися» [12:57], це призводить до тематичної мінливості джазової композиції, непередбачуваності кожного наступного повороту музичних подій. Тому наявність кількох тем, які перетікають одна в іншу, є також характерною ознакою імпровізаційного принципу на рівні змісту, як і жанрові моду-

ляції й функціональна невизначеність розділів на формотворчому рівні. Елемент імпровізаційного формотворення – еліпсис – створює «ефект пошуку, відчуття несподіваності поворотів творчої думки» [3:115.] Ця непередбачуваність, як і недоговореність у музичних висловах, сприяють появі тасмниці, інтриги, особливої гри-змагання між учасниками діалогу, вносячи дух авантюризму, пригоди.

Аналогічним чином можна виокремити поняття композиції та композиційності, де перша означає безпосередньо вид музичної творчості, пов'язаний «з принципом узагальнення, ретельного відбору елементів художнього образу, подавання не просто потоку, а квінтесенції людської думки» [3:113]. Щодо композиційності як принципу, котрий співіснує у діалектичній єдності з імпровізаційністю, то тут варто зауважити на стабілізаційних елементах, котрі регламентують музичний потік та присутні у творі будь-якої традиції. До таких елементів слід віднести завершеність окремих розділів форми, наявність повних або варіативних повторів, повернення сталого елемента на кшталт рефрену у рондо, циклічність структури твору. У цьому випадку можна побачити взаємодію двох, відзначених О. Соколовим, принципів музичного формотворення – «поступального розвитку» та «замкненого становлення» [15:51], де першому відповідають епізоди імпровізації, а другому – постійне повернення стандарту. Тема виступає стабілізаційним елементом у джазовій композиції, виконуючи функцію своєрідного рефрену, від нього відштовхується той, до кого спрямована імпровізація. У відході та поверненні теми зосереджено узагальнення, пошуки та формування кінцевого результату на рівні змісту.

Взаємодію подібних принципів, що мобілізують та стабілізують художнє ціле, можна прослідкувати у виражальному комплексі аудіовізуального твору на рівні драматичної структури, сюжетного розвитку, особливостей динамічного руху й екранної пластики, світлотіншової партитури, образно-змістового ряду. Якщо це мюзикл або біографічний фільм, присвячений долі певного джазового музиканта, то звучання музики в контексті драматичної оповіді стає стабілізаційним елементом композиції екранного твору, а постійне повернення до ситуації музичного виконання створює ефект циклічності. Водночас, чуттєва споглядальність, живий миттєвий відгук на спостереження за

творенням музики «на очах» надають поле для акторської імпровізації в рамках регламентованої сценарієм сцени, всередині якої виникає спонтанна ігрова ситуація. Джазовий твір стає композиційною одиницею виражальної структури фільму, безпосередньо впливаючи на зміст, а сюжетна оповідь, виражена у певних драматичних ситуаціях, розмежовується музичними вставками – жанровими номерами (у мюзиклі) або імпровізаційними виступами героя (у біографічному фільмі). Композиційними ознаками таких фільмів є циклічність та рондо-подібність. Поряд з тим, джазова імпровізація героя у біографічних фільмах виконує функцію його монологів, виступаючи у ролі основної образної характеристики. Фільм «Північний джаз» (режисер Бертран Таверньє, 1986 р.) має саме таку особливість з точки зору драматичної оповіді, яка поділяється на дві основні ситуації: спілкування між двома персонажами – джазовим музикантом, саксофоністом Дейлом Тернером (актор Декстер Гордон) та його другом і шанувальником Френсісом (актор Франсуа Клозе), та виступи героя в нічному барі. Жанр біографічного фільму відзначений актуалізацією безпосередньої ролі музики у кадрі. За спостереженнями К. Горбман, функції музичного супроводу у фільмі окреслюються трьома рівнями, з яких перший – це «суто музичний код» і випадок «народження музичного висловлення, музика на цьому рівні відноситься до власне музичної структури» [18:13]. Другий – це «культурний музичний код», який стосується відображення соціального контексту та проблематики аудіовізуальної оповіді; нарешті, останній – це «кінематографічний музичний код», що відбиває сюжет (авторський задум) фільму. В епізодах виступу героя у нічному барі, що складають основу оповідальної кінокомпозиції, актуалізовано «суто музичний код». Практично джазова імпровізація формує структуру фільму, виступаючи рефреном драматичної оповіді та чергуючись зі сценами бесіди героїв вдома або під час прогулянки. Епізоди спілкування героя з його приятелями, колегами, близькими стають ще одним композиційним елементом драми. Візуальний ряд обіграє контрасти світла й тіні, адже діалоги подано у сонячних променях вдень, натомість виступи героя у барі відбуваються вночі, й темна палітра збагачує звучання м'якого саксофона відтінками таємниці, загадки, недовомленості. Отже, джаз та імпровізація набувають асоціацій з нічним життям, сповненим розваг і темних сторін людського

буття. Такий зв'язок можна пояснити соціально-культурними причинами, оскільки джаз дуже довгий час асоціювався з атмосферою ночі.

Говорячи про залучення джазу до виразної структури кіно, треба виділити жанр нуару, з яким джазова імпровізація набувала популярності на екрані. З точки зору сюжету у таких фільмах спостерігається функціональна невизначеність окремих розділів, перетікання лінійної та нелінійної оповіді, несподівана зміна темпоритму сцени – явні ознаки дії імпровізаційного принципу на сюжетному рівні. Проте повтор та повернення певних ситуацій блукання, сумнівів, прогулянки, спілкування забезпечують прояв композиційного принципу. Темні тони відрізняють візуальну структуру фільмів, а звукова образна система створюється завдяки використанню стилів кул-джазу та модального джазу, апелюючих до експериментів у сфері інтонаційної виразності, що відходить від тонально-гармонічного мислення. Протягом сюжетної оповіді у фільмі музична імпровізація за кадром супроводжує емоційний стан пошуків та розгубленості. Функціонально джазова імпровізація виходить за межі сюжету, виводячи у недієгетичне поле. Фільм «Ліфт на ешафот» (режисер Луїс Малле, 1958 р.) є характерною ілюстрацією означених прийомів. Імпровізації Майлса Девіса використано як додатковий засіб, що підсилює ефект від драматичної ситуації розпачливого пошуку героїнею свого несподівано зниклого коханця та спільника. Як відомо, композиція у джазі формується через взаємодію імпровізації та аранжування, коли «окремих виконавець є композиційним компонентом» [8]. Подібно до цього, герої фільму формують його сюжетний каркас, але їхня поведінка виглядає спонтанною, рішення та реакція миттєвими, що загалом справляє враження імпровізації у кадрі. З другого боку, цілком прагматична детективна схема завдає стабільності історії, однак, занурюючись у дію, глядач разом з героями відчуває напруження в очікуванні несподіваного повороту подій. Те саме відбувається в музиці, де чітка композиційна схема взаємодіє з імпровізаційною спонтанністю. Блукання модальних світлотіней у сольних мелодіях загадкового кул-джазу віддзеркалює непередбачуваність рішень персонажів та нерегулярність темпоритму сюжетної оповіді, що схожа на алеаторичні ефекти джазової імпровізації. Крім того, недієгетичний статус музики зумовлює відповідну до жанру нуар емоцію, «як знак вигаданого стану світу, створеного на

екрані» [21]. Ситуація спілкування часто зустрічається в оповідальній структурі фільмів за участю джазу. Помітним прийомом у таких сценах є використання джазової імпровізації, що звучить контрапунктом до діалогу персонажів. У свою чергу, спілкування героїв відзначене невимушеністю та має імпровізаційний характер. Враховуючи, що близький ефект виникає під час сольної імпровізації у джазі, коли виконавець навмисно створює таке враження у слухача, намагаючись подати хід музичного розвитку, про котрий він не міг здогадуватися, є підстави говорити про певні зв'язки між акторською грою та виступом імпровізатора.

Імпровізація та композиція – два тісно переплетені у джазі начала, котрі можна визначити аналогічним чином у виразній структурі фільму, де чітко продумана структура оповіді й сюжету протистоїть імпровізаційному акторському виконанню певної ситуації у її вербальному (діалозі) та психологічному (чуттєвому) вимірах. У свою чергу ігрова ситуація, котра вимагає «партнерства, розподілу ролей між учасниками» [2], є спільним чинником, що поєднує імпровізацію у джазі та гру актора у фільмі. Вони приховують у собі дух змагання, передбачають прояв індивідуального початку кожним виконавцем в умовах чіткого дотримання певних правил та почуття ансамблю. Найбільш глибокою формою взаємодії між джазовою імпровізацією та кінематографічною виразністю є так зване «джазове кіно» або «імпровізовані фільми», засновані на тлумаченні мови джазу крізь призму виразних засобів кіномистецтва. Фільм «Тіні» (режисер Джон Кассаветес, 1959 р.) є першим зразком кінокартин цього жанру. Дебютна робота режисера Дж. Кассаветеса у незалежному кіно відзначена відсутністю сценарію, у фільмі також немає лінійної оповіді, а сюжет розгортається як серія імпровізованих мізансцен, що відображають відносини групи молодих людей, які живуть «за межами суспільства». Відомо, ідея цього фільму народилася у процесі роботи над акторськими етюдами, які виявилися дуже схожими на джазову джем-сесію. Під час знімального процесу актори отримували певне ситуаційне завдання за умови вільного тексту у діалогах та свободи образного тлумачення свого персонажу. У фільмі імпровізоване спілкування між героями супроводжується сольними репліками джазових музичних інструментів – саксофона, контрабаса і перкусії. Сюжетна оповідь переходить від історії одно-

го персонажу до іншого, початок і кінець фільму пов'язаний з Беном (актор Бен Каррутерс), що блукає з друзями, Денисом (актор Денис Саллас) і Томом (актор Том Аллен), вулицями міста у пошуках пригод. Центральна частина фільму присвячена братові Бена Х'ю (актор Х'ю Херд), джазовому співакові, який марно намагається реалізувати себе на сцені, а також їхній підлітковій сестрі Лелії (актриса Лелія Голдоні). Як і музичний діалог джазових виконавців, всі репліки акторів – це імпрізація, тобто «герої зустрічаються і змагаються, це і виклик, і подолання» [2]. Рідкісні для таких фільмів активні дії виступають раптовим поворотом, кульмінаційним моментом сцени спілкування, як, наприклад, бійка Бена з друзями у кафе, якою по суті завершується фільм. Але превалюють все ж таки у композиції епізоди спілкування у різних обставинах, де подібно до музичної імпрізації увагу зосереджено на самому процесі розмови. Іншими словами, імпрізація на момент виконання домінує над попередньо виваженою композицією.

Найбільш складною формою взаємодії композиційно-імпрізаційних елементів музики з виражальною структурою екранного твору є масштабні фільми-драми з численними сюжетними лініями та великою кількістю персонажів, де можна виявити усі визначені К. Горбман коди, що окреслюють функціональну дію музичного супроводу. Фільм «Регтайм» (режисер Мілош Форман, 1981 р.) є саме таким прикладом впливу музики на екранну оповідь. Музичний регтайм був одним з тих жанрів, що створив підґрунтя для народження джазу, але зберіг власну систему виразних засобів і став чутливим відображенням свого часу або «метафорою епохи» [20:1]. Згодом сам джаз успадкував від регтайму здатність взаємодіяти з будь-якими музичними стилями, значення ритмічної організації у формуванні композиційного фундаменту й водночас нестійкість ритму, темброве розмаїття з невинним пошуком нових барв, співіснування в єдності композиції та імпрізації. За спостереженнями дослідників, культура регтайму мала такі основні форми, як інструментальні п'єси для фортепіано або оркестру, пісні-регтайми, синкоповані вальси і ««реггікування» класики та інших попередніх зразків» [20:2]. Усі ці форми регтайму представлено в епізодах фільму. Так, головна музична тема фільму – вальс, який символізує прагнення героїв до щасливого життя. Його повітряна й дещо легковажна мелодія, що спочатку передається від фортепіано сольній

скрипці, а потім струнній групі, звучить на початку та повертається наприкінці фільму. Серед численних регтаймових тем, котрі пронизують екранну оповідь, можна визначити ті, що виконуються на фортепіано, доручені симфонічному й духовому оркестрам. Перша група тем асоціюється з головним героєм Колхаусом Уокером-молодшим (актор Ховард Роллінс) й окреслює його образ, віддзеркалюючи бунтівний характер героя та непросту долю. Друга група регтаймових тем створює атмосферу привілейованого суспільства, відзначену розкішшю, шляхетністю та марністю життя й абсурдністю дій. Третя – вирізняється репертуаром водевілю та побутової музики, подається як ознака часу, виконуючи функцію «культурного коду» (К. Горбман). Зокрема, в епізоді *Madison Square Garden* звучать пісні з танцями на сцені. Враховуючи, що на той час будь-яка пісня «зі жвавим ритмом, особливо якщо вона була танцювальна і написана у дводольному або тридольному метрі, називалася регом» [20:75], цей сюжетний номер може репрезентувати відповідний жанровий різновид. Особлива увага приділяється такому виду регтайму, як синкопована класика або так званий «реггінг» класики. Це кульмінаційний епізод у ліричній лінії відносин між героєм Колхаусом Уокером-молодшим і його коханою Сарою (актриса Деббі Аллен). Піаніст починає грати прелюдію Ф. Шопена *A-dur* № 7, *op.* 28, а потім перетворює її тему на мелодію регтайму. Ця музика символізує ширість почуттів героїв, справжній зміст ситуації. Отже, підсумовуючи, можна відзначити, що регтайм зі своїми жанровими різновидами має певний вплив на структуру оповіді, атмосферу, композиційну умовність фільму, доповнюючи сюжет епізодами, які фіксують форми побутування цієї музичної традиції. Схематично цю композицію можна представити у вигляді рондо з вальсом-рефреном та іншими тематичними епізодами. Ефект циклічності та замкнутості створюється через використання музично-виразних властивостей регтайму. В аспекті особливостей власне інструментального різновиду регтайму, то за дослідницькими спостереженнями він перебував «під впливом поширення моди на танцювальну музику» [20:272]. Серед них були тустеп, кейкуок, полька і навіть військовий квікстеп-марш. Сюжетна частина саундтреку до фільму містить у собі всі ці жанри, наприклад, «кейкуок з десертом» – вихід офіціанток з десертними стравами на урочистому прийомі Уайта, полька в ресторані Дельмоніко



або фортепіанна полька, яку танцює Евелін на уроці танцю, і, нарешті, дводольний танець у клубі *Clef* і квікстеп на зустрічі з віце-президентом. Більш того, «класичний» регтайм допомагає передати ознаки часу в епізоді показу кінохроніки. Жанрове різноманіття як ознака регтайму доповнено ряснотою тембрових та гармонічних кольорів. Фортепіано є ведучим тембром, оскільки пов'язане з образом головного героя-піаніста. Потім йде скрипка, струнна група, які характеризують піднесені чуттєві моменти в житті героїв. Наступними тембровими барвами є духові, представлені у ритуальних епізодах зустрічі віце-президента і похоронах Сари (в останньому випадку з органом). Музика духового оркестру також звучить перед поворотною подією у долі головного героя: конфлікт з пожежними волонтерами стає поштовхом для його протистояння суспільству у намаганні захистити свою гідність. Таким чином, можна вважати, що духові інструменти одночасно символізують особливість моменту та трагічну приреченість героя. Загалом, різноманітність тембрів є співзвучним доповненням до великої кількості жанрів, зосереджених навколо регтайму, й супроводжує сюжетну оповідь та переживання персонажів у недиспетичному ряді, формуючи «звучко-емоційні пейзажі» [4].

Як жанр, регтайм відомий своїм поєднанням синкопованих мелодій з ритмічно стійким басом, а також наявністю трьох або чотирьох контрастних тематичних розділів. Ці особливості регтайму можна порівняти з виразністю сюжетної структури однойменного фільму. Сталий ритм баса асоціюється з вимірним життям суспільства вищого класу, тоді як примхливу синкоповану мелодичну лінію можна порівняти з непередбачуваністю подій у їхньому житті та протестом головного героя. Насправді, архітектор Стенфорд Уайт (актор Норман Мейлер), який святкує завершення свого нового творіння, не підозрює про несподіване вторгнення на вечірку ображеного мільйонера Гаррі Кендалла Тая (актор Роберт Джой), і, звичайно, не усвідомлює, що загине від його руки у *Madison Square Garden*. Хтось постійно неочікувано втручається у спокійне затишне життя багатой родини у приміському будинку в Нью-Рошель. По-перше, це темношкіра дитина, знайдена служницею у саду, а потім його мати Сара, пізніше батько Колхаус Уокер і, нарешті, поліцейські та репортери, які порушують життя тихого сімейства. Ближче до фіналу подружжя взагалі опиня-

ється розлученням: Мати залишає приміський будинок й чоловіка, вирушаючи разом з кінорежисером Татехом (актор Манді Патінкін). Так само втрачає, одна за одною, переслідують головного героя Колхауса Уокера: його честь, його автомобіль, його кохана і його життя. Таким чином, композиційно-виразна структура фільму базується на постійному зіткненні стабільного життєвого шляху і несподіваних обставин, які руйнують його подібно до регтайму «з характерною синкопованою мелодією навпроти чіткого акомпанемента» [20:2]. Доля персонажів настільки ж непередбачувана, як і синкоповані повороти мелодії регтайму, тому стрімке руйнування життя героїв ототожнюється з подрібненням мелодії на короткі ритмічні фігури.

Перебуваючи в активному попиті на сеансах показу німих фільмів, регтайм чутливо реагував на зміну руху у кадрі, дії й атмосфери. Ця мінливість закріпилася у різноманітних мелодіях-темах, яких зазвичай у «класичному» регтаймі три або чотири. Якщо звернутися до сюжетної побудови фільму, можна знайти чотири пари подружжя (або коханців), історії яких розвиваються паралельно. Це піаніст Колхаус і пралля Сара, мільйонер Гаррі і модель Евелін, безіменне шляхетне подружжя, вуличний художник Татех і його дружина. У ході подій ці пари змінюються: Евелін зустрічається з молодшим братом Матері зі шляхетного подружжя, а сама Мати кидає свого чоловіка, віддаючи перевагу кінорежисеру. Різноманітність нью-йоркського населення, яка спостерігалася відповідно до часу у фільмі, може бути асоційована з багатством мелодій регтайму, який пристосовується до будь-якого стилю і винаходу. Тому можна помітити, що чутливий ще за доби німих фільмів, регтайм сьогодні знову пояснює значно ширші немюзичні соціальні проблеми. Зокрема, цей жанр сприяє створенню виразної структури і у такий спосіб впливає на сюжет і композицію фільму. Говорячи про вплив регтайму на оповідну структуру фільму М. Формана, необхідно згадати співвідношення диєгетичного (сюжетного) та недієгетичного (позасюжетного) музичних рівнів. Перший пов'язаний з ситуаціями обумовленого використання музики у відповідності з подією. Це епізоди показу кінохроніки, різні вечірки, офіційна зустріч з віце-президентом і похорон Сари. Другий рівень функціонально розподілено на ті, що характеризують ситуацію, й ті, що передають внутрішній стан головного героя. Це, з одного боку,

епізоди подорожі художника Татеха, сім'ї у приміському будинку Нью-Рошель, сцени у Нижньому Іст-Сайді, в захопленій бібліотеці Моргана і в Атлантик-Сіті, з другого боку, – місце зустрічі Колхауса Уокера зі своєю коханою Сарою та його радість щодо її згоди одружитися. Особливий інтерес представляють випадки переходу музики з диєгетичного на недієгетичний рівень оповіді. До них відносяться: кейкуок на вечірці Уайта, що потім продовжує звучати за кадром у сцені обіду шляхетного сімейства у приміському будинку; кастінг піаністів у *Clef Club*, де гра Уокера в кадрі продовжується в епізоді переїзду вуличного художника Татеха зі своєю дочкою; виступ Уокера у клубі *Clef*, котрий пов'язує вечірку з поїздкою Евелін до Нижнього Іст-Сайду; гра Уокера на фортепіано у сімейному будинку, яка супроводжує за кадром любовну сцену Уокера і Сари. Помірно чергуючись на початку фільму, музичні композиції, що уособлюють два рівні оповіді, поступово зникають після першої втрати Уокера – його автівки – у сцені з пожежними. Від цього моменту регтайм бере безпосередню участь у формуванні «аудіовізуальної пластики мови екрану» [4].

Підводячи підсумок, слід зазначити, що в таких фільмах, як «Регтайм» з великою кількістю сюжетних ліній і складною драматичною оповідальною структурою, взаємодія з музичною складовою відбувається одночасно на декількох рівнях: жанрово-стилістичному, композиційно-драматургічному та художньо-мовному. Такий тип взаємозв'язку музики й кіно є особливо плідним.

**Висновки і перспективи.** Аналітичні спостереження імпровізаційних та композиційних елементів свідчать про певні зв'язки з музично-образним рядом кінематографічного цілого. На рівні сюжету стабільний ефект досягається через повтор та періодичне повернення певних драматичних ситуацій – пошуків, блукання, розгубленості, прогулянок. Наявність джазової композиції всередині сюжету, як диєгетичного елементу фільму, регламентує його виражальну структуру й формує циклічну композицію, подібно до того, як тема-стандарт є стабілізаційним елементом у джазі. Аналогічним чином позасюжетна, недієгетична музика у фільмах жанру нуар та «імпровізаційних» картинах виконує функцію узагальнення та граматизації форми, супроводжуючи дії героїв у певних ситуаціях.

Імпровізаційність як принцип виявляє себе у розкутості й свободі музичних та вербальних висловлювань, безперервності пластичного руху з несподіваними поворотами подій, що подано у ситуаціях гри-змагання з порушенням лінійного сюжетного розвитку. Всі ці драматичні ситуації відзначені чуттєвою споглядальністю у поєднанні з живим миттєвим відгуком на зміни подій. У музичному ряді це відображається на тематичній мінливості, яка впливає на чисельність сюжетних ліній та взаємоперетікання персонажів між ними, що можна спостерігати у масштабних фільмах-драмах. Ефект свободи виникає, коли в рамках регламентації всередині розділів з'являються спонтанні імпровізаційні елементи. Подальші дослідження у напрямку виявлення зв'язків між художніми системами музики і кіно у царині композиційного мислення, тонально-гармонічних та інтонаційно-пластичних комплексів відкривають перспективні шляхи до осмислення взаємодії музичного та аудіовізуального творів, спрямованої на збагачення виразових систем цих видів мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Баташев А. Феномен импровизации в джазе. URL: <http://jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm> (дата звернення: 27.12.2018).
3. Бирюков С. Импровизационность в музыке. *Советская музыка*. 1977. № 3. С. 113–118.
4. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа. *Электронный научный журнал Медиамузыка*. 2013. № 2. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html) (дата звернення: 04.01.2019).
5. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино. *Электронный научный журнал Медиамузыка*. 2014. № 3. URL: <http://mediamusic-journal.com/issues/3-1.html> (дата звернення: 04.01.2019).
6. Ждан В. Кино и условность. Москва : Искусство, 1971. 111 с.
7. Каминский А. Приёмы организации и виды композиционного построения. URL: <http://mabuk.ru/content/priemy-organizatsii-i-vidy-kompozitsionnogo-postroeniya-ch1> (дата звернення: 03.01.2019).
8. Кинус Ю. Аранжировка как фактор композиции в джазе. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2004. № 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhaze> (дата звернення: 04.01.2019).

9. Линдгрэн Э. Искусство кино. Введение в киноведение. Москва : Изд-во иностр. лит., 1956. 192 с.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1970. 494 с.
11. Овсянникова-Трель А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 381–392.
12. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
13. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва, 1987. 296 с.
14. Семенченко А. В., Шах Т. Ф. Музыкальная цитата в структуре медиатекста : направления анализа. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Майкоп, 2010. Серия 2 : Филология и искусствоведение. Вып. 2 (58). С. 217–224.
15. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 51–72.
16. Шах Т. Ф. Стилистические особенности киномузыки А. Рыбникова (к проблеме стилового анализа музыки в медиатексте). *Культурная жизнь Юга России*. Краснодар, 2009. № 5 (34). С. 61–63.
17. Шилова И. М. Фильм и его музыка. Москва : Сов. композитор, 1973. 230 с.
18. Gorbman С. Unheard Melodies. Narrative Film Music. London, 1987. 190 p.
19. Monaco J. How to read a film. The world of movies, Media, and Multimedia. New York-Oxford, 2000. 672 p.
20. Ragtime: its History, Composers and Music / edited by John Edward Hasse. London, 1985. 400 p.
21. Winters В. The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music and Letters*. 2010. V. 91. Iss. 2. URL: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/91/2/224/1325974?redirectedFrom=fulltext> (дата звернення: 03.01.2019).

## REFERENCES

1. Agafonova, N. (2008). *Obschaya teoriya kino i osnovyi analiza filma* [General theory of cinema and the fundamentals of film analysis]. Minsk: Tesey, 392 p. [in Russian].
2. Batashev, A. (n. d.). Fenomen improvizatsii v dzhaze [Jazz improvisation phenomenon]. [online] *jazz.ru*. Available at: <http://jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm> [Accessed 27 Dec. 2018]. [in Russian].

3. Biryukov, S. (1977). Improvizatsionnost v muzyike [Improvisation in music]. *Sovetskaya muzyika [Soviet music]*, (3), pp. 113–118. [in Russian].
4. Denikin, A. (2013). Model diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannykh media [Model of Diegetic Analysis of Sound in Screen Media]. *Mediamuzyika [Mediamusic]*, [online] (2). Available at: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html) [Accessed 04 Jan. 2019]. [in Russian].
5. Egorova, T. (2014). Teoreticheskie aspektyi izucheniya muzyiki kino [Theoretical aspects of studying cinema music]. *Mediamuzyika [Mediamusic]*, [online] (3). Available at: <http://mediamusic-journal.com/issues/3-1.html> [Accessed 04 Jan. 2019]. [in Russian].
6. Zhdan, V. (1971). *Kino i uslovnost* [Cinema and convention]. Moscow: Iskusstvo, 111 p. [in Russian].
7. Kaminskiy, A. (n.d.). Priemyi organizatsii i vidyi kompozitsionnogo postroeniya [Methods of organization and types of compositional construction]. [online] *mabuk.ru*. Available at: <http://mabuk.ru/content/priemyi-organizatsii-i-vidyi-kompozitsionnogo-postroeniya-ch1> [Accessed 03 Jan. 2019]. [in Russian].
8. Kinus, Y. (2004). Aranzhirovka kak faktor kompozitsii v dzhazze [Arrangement as a composition factor in jazz]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah [South-Russian musical anthology]*, [online] (1). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhazze> [Accessed 04 Jan. 2019]. [in Russian].
9. Lindgren, E. (1956). *Iskusstvo kino. Vvedenie v kinovedenie* [The art of cinema. Introduction to film studies]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literaturyi, p. 192. [in Russian].
10. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyiki* [Movie Music Aesthetics]. Moscow: Muzyika, 494 p. [in Russian].
11. Ovsyannikova-Trel, A. (2013). Hudozhestvennyie funktsii kinomuzyiki v kontekste postmodernistskoy estetiki [Artistic functions of film music in the context of postmodern aesthetics]. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriyi i praktiki osviti [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education]*, (38), pp. 381–392. [in Russian].
12. Saponov, M. (1982). *Iskusstvo improvizatsii: Improvizatsionnyie vidyi tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyike srednih vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of Improvisation: Improvisational types of creativity in Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyika, 77 p. [in Russian].
13. Sardzhent, U. (1987). *Dzhaz: Genesis. Muzyikalnyi yazyk. Estetika* [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]. Moscow, p. 296. [in Russian].

14. Semenchenko, A., Shah, T. (2010). Muzyikalnaya tsitata v strukture mediateksta : napravleniya analiza [Musical quotation in the structure of the media text: directions of analysis]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Adyge State University]*, (58), pp. 217–224. [in Russian].
15. Sokolov, O. (1974). O dvuh osnovnykh printsipakh formoobrazovaniya v muzyike [About two basic principles of shaping in music]. *O muzyike. Problemy analiza [About music. Analysis problems]*, pp. 51–72. [in Russian].
16. Shah, T. (2009) Stilisticheskie osobennosti kinomuzyki A. Rybnikova (k probleme stilevogo analiza muzyiki v mediatekste) [Stylistic features of film music by A. Rybnikov (to the problem of style analysis of music in media text)]. *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]*. (34), pp. 61–63. [in Russian].
17. Shilova, I. (1973). *Film i ego muzyika* [The film and its music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 230 p. [in Russian].
18. Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: Indiana University Press, 1987. 190 p. [in English].
19. Monaco, J. (2000). *How to read a film. The world of movies, Media, and Multimedia*. New York-Oxford: Oxford University Press, 672 p. [in English].
20. *Ragtime: its History, Composers and Music*. (1985). London: Macmillan Press, 400 p. [in English].
21. Winters, B. (2010). The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music and Letters*, [online] 91 (2). Available at: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/91/2/224/1325974?redirectedFrom=fulltext> [Accessed 03 Jan. 2019]. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.01.2019 р.*



*Rozділ 2*

## **ПІД ВПЛИВОМ МАГІЇ СЛОВА І МУЗИКИ**

*Раздел 2*

## **ПОД ВЛИЯНИЕМ МАГИИ СЛОВА И МУЗЫКИ**

*Part 2*

## **UNDER THE INFLUENCE OF THE MAGIC OF TEXT AND MUSIC**

УДК 784.3.071.1:82-1(477)

ORCID 0000-0001-6938-4194

**Анна Калініна**

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

### **ПРИНЦИПИ ТРАКТУВАННЯ ПОЕЗІЇ П. ТИЧИНИ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ЕНГАРМОНІЙНЕ» Л. ДИЧКО**

**Калініна А. С. Принципи втілення поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко.** Розглядається вокальний цикл Л. Дичко «Енгармонійне» на вірші однойменної поетичної композиції П. Тичини. Для втілення багатозначної семантики поетичних першоджерел композитор застосовує змішану техніку, яка передбачає використання на одному звуковому просторі різних стилізованих та стилістичних прийомів, композиторських технік, принципів втілення поетичного тексту тощо. Для з'єднання поетичного та музичного ритмів автор задіює метричність, декламаційність, кантіленність, зустрічний ритм. В організації звуковисотної тканини звертається як до класико-романтичної тональності, так і до лінійної гармонії, сонорних засобів. Незважаючи на таке розмаїття, цикл не втрачає єдності, цілісності. Це проявляється в інтонаційних зв'язках між вокальними партіями творів, звуконаслідуванні у фортепіанній партії, її функція у вираженні підтексту поетичних першоджерел, структурі та драматургії романсів. У цьому циклі Л. Дичко винайшла власні прийоми для відбиття символічної поезії П. Тичини.



**Ключові слова:** вокальний цикл «Енгармонійне» Л. Дичко, принципи співвідношення поетичного та музичного ритму, змішана техніка, романс, поетичний цикл «Енгармонійне» П. Тичини.

**Калинина А. С. Принципы трактовки поэзии П. Тычины в вокальном цикле «Энгармоническое» Л. Дычко.** Рассматривается вокальный цикл Л. Дычко «Энгармоническое» на стихи одноименной поэтической композиции П. Тычины. Для воплощения многослойной семантики поэтических первоисточников композитор применяет смешанную технику, которая предусматривает использование на одном звуковом пространстве различных стилевых и стилистических приёмов, композиторских техник, принципов воплощения поэтического текста и т. д. Для соединения поэтического и музыкального ритмов автор задействует метричность, декламационность, кантиленность, встречный ритм. В организации звуковысотной материи обращается как к классико-романтической тональности, так и к линейной гармонии, сонорным средствам. Несмотря на такое разнообразие, цикл не теряет единства, целостности. Это проявляется в интонационных связях между вокальными партиями произведений, звукоподражании в фортепианной партии, ее функция в выражении подтекста поэтических первоисточников, структуре и драматургии романсов. В данном цикле Л. Дычко нашла собственные приемы для отражения символической поэзии П. Тычины.

**Ключевые слова:** вокальный цикл «Энгармоническое» Л. Дычко, принципы соотношения поэтического и музыкального ритма, смешанная техника, романс, поэтический цикл «Энгармоническое» П. Тычины.

**Kalinina A. S. Principles of interpreting P. Tychna's poetry in the vocal cycle "Enharmonic" by L. Dychko.**

**Background.** Lesia Dychko (born in 1939) is one of the innovators in Ukrainian music of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Among many composers, she is distinguished by the attraction to the music associated with the word. Despite the prevalence of the choral genre in her oeuvre, she pays a lot of attention also to opuses for the solo voice with the instrumental accompaniment. In the field of chamber vocal music, there are characteristic signs of the composer's style, the richness of the harmonic language, and the author's filigree work with the poetic word. Such features of the L. Dychko's creative personality are reflected in the works of many researchers. However, currently there are no studies that addresses the principles of the embodiment of the poetic text. This reveals the relevance of the proposed topic.

**The purpose of the article** is to identify the way in which the semantic and structural properties of P. Tychna's poems are reflected in the song cycle "Enharmonic" by L. Dychko.

The following **methods** have been used to solve the research tasks: historical, genre-style, structural-functional and comparative.

**Results.** Most of L. Dychko's chamber vocal cycles for the voice and piano show the composer's attraction to the heritage of Ukrainian poets, such as P. Grabowsky, V. Kolomiets, I. Franko, and P. Tychyna. The appeal to Tychyna's poems is indicative of the composer's aesthetic preference. The reason for the choice was the innovative nature of the poet's works, which are inherent in poly-rhythm, poly-meter of the poetical lines, musicality of the content and structure, a combination of folklore samples and advanced techniques, and the rich world of images. All these signs already appeared in the first book of P. Tychyna – "The Sun Clarinets" (1918). Its pages are filled with sophisticated landscapes, made with bright colours, radiating goodness and humanism. The poems of the collection are endowed with special musicality, numerous sound images, which resulted in the name of many compositions. In particular, the name of the poetic cycle selected by L. Dychko – "Enharmonic" – causes some musical association. It consists of four compositions. Their names describe the state of nature and target the perception of poems – "The Fog", "The Sun", "The Wind", and "The Rain". The figurative and semantic series of each of them is constructed so that their textual basis is a kind of "semantic enharmony" to the title. *"Semantic enharmony" means the difference between the text and its name (or other text) by the meaning, but their similarity according to the meaning.* To reflect the rich figurative content of the works by P. Tychyna, L. Dychko uses the mixed technique. The synthesis of distant stylistic devices is inherent in all the semantic-structural levels of the romance "Enharmonic". The proof of this is that the composer gives each composition of the cycle an additional genre designation that has a purely instrumental nature: "The Fantasy" (No. 1), "The Prelude" (No. 2), "The Pastoral" (No. 3), and "The Scherzo" (No. 4). In view of this, in the opus by L. Dychko two kinds of a cyclical composition are combined – vocal and instrumental.

When joining poetic and musical rhythms, the composer usually relies on two different principles of the poetic text vocalization, which allows a subtle reproduction of all moods and emotional changes in the verses. In "The Fog" there is the recitation and counter-rhythm, in "The Wind" and "The Rain" the metric and accent increase. Only in "The Sun" metric scheme of the poetic source is retained almost completely. In the domain of the vocal melody, the author combines both the diatonic nature of the short songs with a specific modal colouration and chromatic feature and sharp tonal transitions. For example, in "The Fog" there is a gradual complication of melodies: from the Phrygian and Dorian modes with a limited interval to freely interpreted 12-tone space. In "The Wind", the voice part can be divided into two types according to intonation features which are instrumental and recitative-recitatorial with song traits. A large mix of different techniques is also announced in the piano part. There is a harmony of classical-romantic type here, impressionistic linearity, and modern sonorous means. Such a variety of different types of the composition and principles of organization of the vertical helps L. Dychko to convey the range of feelings of Tychyna's poetry as accurately as possible.

Such synthesis of the means of musical expression does not deprive the vocal cycle of integrity, which manifests itself both on the intonation level and on larger levels such as in the structure and principles of the approach to the embodiment of verses. In most cases, the composer limits the interval composition of the vocal melodies of romances, selecting those moves that would reflect the semantics of the poetic primary sources most clearly. The basis consists of second, third, fourth, and fifth intonations, and other moves are less common and serve to enhance the expression of the phrase. The unifying factor for all the works of the “Enharmonic” appears to be also the functional purpose of the piano part. It acts as an equal member of the vocal-piano duo and contributes to the implementation of the multilayer semantics of Tychna’s poetry and its symbolic content. Some regularity also appears in the structure of romances, since “The Fog”, “The Wind” and “The Rain” have similar principles of construction. They are characterized by an improvisational character, a free expansion of the form with a change in the musical content of the sections, the variety of textual types and the culmination at the point of the golden section. “The Sun” is the exception. Its form has features of the couplet-variation structure, since the musical elements from the first stanza are repeated at the beginning of the second, although their elevation is changing.

**Conclusions.** In the embodiment of the symbolic poetry by P. Tychna, L. Dychko shows an active author’s position, reflects her vision of its content, emphasizing the important figurative and semantic-image units. An important role in this is played by the piano part, which serves as a vivid underline for the main images of the original sources, a kind of “enharmony” of their names. The foregoing confirms that at the early stage of creativity L. Dychko had already proved herself as an initiative inventor; by combining various stylistic and style techniques, she found the musical equivalent of the content of the poems, revealed their subtext and embodied her own impressions of the perception of P. Tychna’s poetry.

**Keywords:** the vocal cycle “Enharmonic” by L. Dychko, the principles of the ratio of the poetic and musical rhythm, mixed technique, romance, poetic cycle “Enharmonic” by P. Tychna.

**Постановка проблеми.** Леся Дичко (нар. 1939 р.) є одним з новаторів в українській музиці другої половини ХХ століття. Серед багатьох композиторів її виокремлює тяжіння до музики, пов’язаної зі словом. Незважаючи на переважання у творчості хорового жанру, вона приділяє чималу увагу й опусам для солюючого голосу з інструментальним супроводом. У камерно-вокальній царині проявляються характерні прикмети композиторського стилю, багатство гармонічної мови, простежується ювелірна робота автора з поетичним словом. Такі риси творчої особистості Л. Дичко привертали увагу багатьох мистецтво-

знавців та знайшли відбиття у працях М. Гордійчука [3], С. Грици [5] та інших. Водночас досліджень, в яких детально розглядаються принципи втілення поетичного тексту, на даний момент немає, що зумовлює актуальність запропонованої теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема співвідношення поезії та музики належить до найбільш актуальних, зокрема їй присвячені роботи Г. Васіної-Гроссман [2], К. Руч'євської [10], Н. Інютчкіної [7], низка статей тощо. Науковці розглядають такі питання: поєднання поетичного та музичного ритму, інтонація, дотримання цезурності, побудова форми, роль фортепіанної партії у відтворенні образно-сислового плану вірша.

**Мета** статті полягає у виявленні особливостей відбиття семантико-структурних властивостей віршів П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко.

**Викладення основного матеріалу.** Більшість камерно-вокальних циклів Л. Дичко для голосу та фортепіано раннього періоду творчості свідчить про тяжіння композитора до літературної спадщини українських митців. До них відносяться «Вокальний триптих» на слова П. Грабовського для баритона та фортепіано (1965), «Казка» на слова В. Коломійця для голосу та фортепіано (1966), «Земля моя» на слова І. Франка для драматичного сопрано та фортепіано (1966), «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано (1967) й «Енгармонійне» для високого голосу та фортепіано на слова П. Тичини (1967). На думку С. Грици, звернення до тичинівських віршів є показовим «для естетичних уподобань Л. Дичко» [5:35]. Науковець вважає, що причиною вибору став новаторський характер творів українського поета, написаних у формі верлібру. Мінливість віршових рядків, ритміки, акцентики призводить до виникнення поліритмії, поліметрії, «яку тичинівський вірш демонстрував повною мірою» [там само]. Але не слід забувати про багатий образний світ поетичної думки П. Тичини. Задля повного розуміння вибору композитором першоджерел представимо коротку характеристику творчості українського поета.

Як свідчать літературознавці, П. Тичина був обдарованою людиною, володів п'ятнадцятьма мовами, мав енциклопедичні знання, різносторонні таланти – до живопису, музики та поезії. Сукупність рис особистості майстра знайшли відбиття у творчості: його вірші яскра-

во живописні за образним змістом та музичні за ритмічною структурою. На думку Л. Новиченко, П. Тичина є ліриком особливого складу, поетом «винятково концептуального в своєму словесному виразі ліричного переживання і місткої, “згущеної”, синтезуючої образності» [9:24], що втілюється у віршах за допомогою метафор та символів. Схожу позицію займає С. Тельнюк, називаючи українського митця – «поетом-філософом», котрий своїми думками про сенс життя співпадає з Есхілом, В. Шекспіром, Г. Сковородою та іншими [12:5]. Новаторство П. Тичини полягає й у поєднанні двох далеких витоків: «<...> фольклорних джерел і витончених прийомів новітньої книжної поезії» [9:29]. Нарешті, невід’ємною складовою віршів поета стає музичність, яка має вплив не тільки на їх структуру – «вона є одним з начал, які сформувавали його загальну концепцію світу» [там само].

Усі ці риси індивідуальності творчої особистості П. Тичини з чималою силою проявилися вже в першій книзі – «Сонячні кларнети» (1918) [11]. Її сторінки наповнені витонченими пейзажами, виконаними світлими фарбами, мають зв’язок з фольклором, випромінюють добро та гуманізм. Недарма О. Білецький назвав цей збірник книгою «мажорних тонів» [1:13]. Він наділений особливою музичністю, вираженою в численних звукових образах, котра зумовила назву багатьох творів. Зокрема, найменування обраного Л. Дичко поетичного циклу – «Енгармонійне», викликає певні музичні асоціації. Він складається з чотирьох творів, назви яких описують стани природи та націлюють на сприйняття віршів – «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дош». Образно-смысловий ряд кожного з них вибудовано так, що їх текстова основа є своєрідним «семантичним енгармонізмом» до заголовку. Для визначення цього поняття нагадаємо про двошаровість багатьох слів. Лінгвісти зазначають, що одним з найважливіших питань, пов’язаних з проблемою перекладу, постає виявлення його суті: що перекладається – зміст чи сенс? За результатами науковців, не завжди переклад значення слова збігається із сенсом, що призводить до його деформації [8:8]. Виходячи з цього, *під «семантичним енгармонізмом» розуміється розходження тексту та його назви (або іншого тексту) за значенням, але їх тотожність за смислом.* Так, «Туман» виконаний в темних тонах, має похмурий характер [11:54]. В ньому присутні такі символи, як «чорний» та «сизий» ворони, «гнів». Визначну роль має

перший рядок вірша – *«Над болотом пряде молоком»*, та останній, що повторюється і в першій, і в другій строфах, – *«Очі виклював. Бо' зна кому»*. Таким чином, автор створює неясний, затьмарений образ, і хоч у вірші немає прямого описання природного явища – туману, таке символічне висловлення створює певне його відчуття на сенсорному рівні. Для творів П. Тичини притаманна багатошаровість змісту, який розкривається поетом за допомогою комплексу прийомів. За зовнішнім планом вірша приховується глибинний рівень. Експресивність висловлювання посилюється в першому рядку другої строфи – *«А від сходу мечами йде гнів»*, в якому є передчуття якихось змін, лякаючих, доленосних. Завдяки цьому за образом природи криються події, відбивається складність світобудови.

Схожими властивостями наділені й інші твори «Енгармонійного». Другий вірш – *«Сонце»*, має світлий характер: усе змальовано барвистими фарбами, здається, ніби сонячне сяйво проникає повсюди [11:55]. Для відтворення цього образу використовуються такі символічні слова та фрази, як *«райські птаці»*, *«вино-зелено»*, *«розпрозорились озера»*, *«полум'я квіток»*, *«тінь»* тощо. Подібні тропи створюють атмосферу ласкавого літнього дня, що наче заключає усе в свої лагідні обійми. Важливу роль у цьому грає образ молоді матері, що з'являється у двох останніх рядках: *«Перси дівчини з просоння. Син... Синок...»*. Третій вірш – *«Вітер»*, у емоційно-смысловому плані є своєрідним продовженням другого [11:56]. В українській культурі вітер – це «символ духу, дихання Всесвіту; невловимості, неусвідомленості; швидкості», з одного боку, та руйнівної сили, з другого боку [6:134]. У вірші П. Тичини ця стихія є уособленням радості буття, оскільки у творі переважає веселий, грайливий настрій. Його динамічний початок, побудований за принципом перерахування іменників, задає енергійний ритм усьому твору: *«Птах – ріка – зелена вика – ритми соняшника»*. Зауважимо, що більшість з них мають певний руховий аспект, а швидкий перехід від одного до іншого явища створює відчуття подиху вітру, який сприяє польоту птаха, пробігає повз річку, ворухить листя вики та виграє свої ритми на соняшниковому полі. *«Вітер»* тут символізує саме життя, тому що його «семантичним енгармонізмом» виступає життєрадісний, веселий день – *«День біжить, дзвенить-сміється. Перегулюється!»*. У другій строфі

з'являється мотив могутності та сили – «*Над житами – йде з медами – хилить келихами*», котрі містить у собі природне явище вітру.

Останній вірш – «Дош», за настроєм дещо перегукується з першим і, таким чином, органічно завершує поетичний цикл П. Тичини [11:57]. В зображенні митця дощ змальовано як могутню стихію, що викликає двоякі відчуття: страх перед міццю природи та захоплення її величчю, життєдайною силою. Емоція страху втілюється у початкових рядках обох строф вірша: в першій з них виникає образ гадюк, котрі, нагадаємо, виступають в українській словесності символом «злости, люті, підкупності, скритності, підступності, тихості, небезпеки» [6:157]. Показово, що навіть ці істоти інстинктивно відчувають страх – «*А на воді в чийсь руці / гадюки пнуться*». На початку ж другої строфи надано застереження: «*– Тікай! – шепнуло в береги. / – Лягай... – хитнуло смолки*». Разом з тим, інша половина вірша втілює емоції, сповнені любові до природи: зміст двох останніх рядків першої строфи пом'якшується за допомогою однопорядкових слів – «*війнув, дихнув, синнув*». В третьому та четвертому рядках другої – з'являється *хмара*, в якій за допомогою прийому персоніфікації уособлюється тендітний жіночий образ, доповнений відповідними витонченими атрибутами: «*Спустила хмара на луги / мережані подолки*». Отже, прийом «семантичного енгармонізму», притаманний усім віршам цього циклу, створює особливі відчуття при сприйнятті тексту, пов'язані з описаними стихіями.

Загалом усі вірші мають спільні риси, характерні у цілому для творчості П. Тичини. Написані верлібром, за С. Грицею, вони відзначені великою свободою побудови: вільна зміна кількості стоп у рядку, нерівномірне чергування іктових та ненаголошених складів, відсутність рими. Деякою мірою вірші «Енгармонійного», дійсно, відступають від усталених класичних форм, однак їх побудова має певні закономірності. Кожна з частин циклу складається з двох чотирирядкових строф, що мають структурні та/або ритмічні повтори. Наприклад, у першому вірші, за відсутності точної рими<sup>1</sup> та єдиної метрики, зберігається кількість складів у рядках: 9-7-7-9. Схожу схему мають «Сонце» (8-5-8-3) та «Вітер» (8-6-8-6), за основу яких взятий хорей. Але у деяких

---

<sup>1</sup> Римування відбувається лише у центральних рядках, але не замикається у крайніх.

строках поет змінює заданий дводольний метр на тридольний. Останній вірш загалом має класичну форму: він написаний чотиристопним ямбом, що перебивається тристопним у другому та четвертому рядку другої строфи. Такий ритмічний «малюнок» додає музичності звучанню творів. Втім «музикою» наповнена не тільки їхня структура, але й образно-смісловий ряд. Це криється у застосуванні таких виразів, як *«косарі кують»*, *«ритми соняшника»*, *«дзвенить-сміється»* тощо. На користь музичності свідчать й часті текстові повтори, котрі нерідко утворюють структуру, подібну до куплету з приспівом.

Багатий образний зміст віршів Л. Дичко втілює за допомогою широкої палітри музично-мовних засобів, притаманних різним стилям. За словами Г. Григор'євої, в 60-ті роки з'являється новий принцип композиторського мислення, позначений автором терміном «змішана техніка», який полягає у поєднанні різних прийомів письма [4:83]. Він виникає на перетині «протилежних стильових тенденцій – класичної та радикальної» [4:81], тому найбільшим проявом цього процесу постає «зустрічний рух» тональної та атональної систем мислення. Однак, «змішана техніка», на думку Г. Григор'євої, може синтезувати «досить різнорівневі компоненти – від стильових до мовних (стилістичних), куди входять не тільки елементи гармонії, але й ритміки, фактури, оркестровки та інші» [4:84]. Як підсумок, надбанням «змішаної техніки» стало те, що вона «є проявом відкрито асоціативної природи стилю в музиці другої половини ХХ століття та говорить про нові спроби розширення її образних можливостей» [там само]. Подібні принципи побудови музичного матеріалу притаманні для циклу «Енгармонійне», в романсах якого Л. Дичко виходить за межі моностильової техніки. Однією з причин цього є символічність віршів П. Тичини, котра вимагала від композитора пошуку відповідних музично-мовних засобів та отримала своєрідне відбиття у кожному з романсів. Підтвердження цієї думки знаходимо у праці С. Грици: «Глибока символіка афористичної поезії П. Тичини зобов'язує щоразу відкривати в ній внутрішній підтекст і усвідомлювати багатозначність її смислів» [5:38]. Саме тому синтезування різних прийомів стало доцільним для втілення образно-семантичного світу тичинівських віршів.

Майже у кожному з романсів при з'єднанні віршованого та музичного ритмів композитор спирається на два різні принципи вокалізації



поетичного тексту. В першому романсі – «Туман», Л. Дичко застосує декламаційність, на тлі якої нерідко проявляється зустрічний ритм. Останній виражається у збільшенні кількості наголосів у словах та виразах, що грають для композитора більш вагому роль у семантиці вірша, наприклад, в епітетах «чорний» та «сизий», слові «очі» у першій строфі, виразі «бо' зна кому»<sup>1</sup>. Завдяки цьому, посилюється похмурий характер вірша, його таємничий зміст. Аналогічним чином утворюється вокальна мелодія й у «Вітрі» (№ 3). У першому та третьому рядках початкової строфи метрична схема вірша зберігається, тоді як у всіх останніх – кількість наголосів збільшується. Дотримання поетичного метру, на наш погляд, пов'язане з прагненням композитора посилити відчуття енергійності, стрімкості руху вітра; додаткові наголоси отримують важливі семантичні одиниці – «ритми соняшника», «йде з медами» тощо. Слід зауважити, що з двох проявів вітру – грайливого, веселого та сильного, могутнього, – Л. Дичко підкреслює його руйнівну силу, оскільки позбавляється текстового повтору у другій строфі, завершуючи романс затвердженням могутності стихії.

Протилежні принципи організації віршованого тексту притаманні «Дощу» (№ 4). З одного боку, введення додаткових акцентів збільшує експресію висловлювання, наприклад, у словах – «лягай», «тікай», «подолки»; у другому рядку першої строфи наголоси отримують усі склади, що посилює страхітливий характер вірша. З другого боку, дотримання метричної схеми передає ритмічність бряжання дощу. Таким чином, Л. Дичко проявляє активну авторську позицію по відношенню до тичинівської поезії, підкреслюючи важливі для неї образно-сміслові одиниці поетичних першоджерел. Винятком є романс «Сонце» (№ 2), у котрому автор-інтерпретатор майже точно зберігає метричну схему вірша, наголошуючи тільки останні склади деяких рядків, що більшою мірою служить для їх розмежування.

Загалом «змішана техніка» в циклі «Енгармонійне» має прояв на різних рівнях музичного тексту. Підтвердженням цьому є те, що кожен з романсів композитор наділяє додатковим жанровим позначенням, яке має суто інструментальну природу: «Фантазія» (№ 1), «Прелюд»

---

<sup>1</sup> Експресивність цього словосполучення у другій строфі педалюється за рахунок повтору, у якому всі склади отримують наголоси.

(№ 2), «Пастораль» (№ 3), «Скерцо» (№ 4). З огляду на це, в опусі Л. Дичко поєднуються два роди циклічного твору – вокальний та інструментальний. Більш того, всі романси пронумеровані римськими цифрами, що, певною мірою, наближає їх до типу сюїти або сонатно-симфонічного циклу: незважаючи на те, що на макрорівні відсутні необхідні структурні риси (як, наприклад, сонатна форма), все ж цілісність посилюється інтонаційними зв'язками між частинами. Водночас, це не впливає на індивідуальність романсів, оскільки для кожного з них композитор підбирає власні прийоми використання музичномовних засобів різних стилів та композиторських технік.

Наприклад, у «Тумані» вокальна лінія синтезує декілька принципів організації музичної тканини. На початку романсу на перший план виходить діатоніка. У мелодії речитативно-декламаційного складу обіграється тонічна терція; наприкінці першої фрази з'являється  $II^b$ , яка у поєднанні з  $VII^{\#}$  додає незвичності звучання вокалізу. В подальшому вокальна лінія все більше хроматизується, доповнюється альтерованими ступенями, змінює ладові фарби. Наприклад, у фразі «*Чорний ворон замисливсь*» вводиться дорійський лад, у третьому та четвертому рядках мелодія зміщується у *fis-moll*. В кульмінації відбувається свого роду «вивільнення» мелодії: на досить короткому часовому проміжку звучать майже всі 12 звуків хроматичної гами (окрім *h*). Таким чином, у даному романсі синтезується діатонічність та хроматичність, які у кульмінації об'єднуються, створюючи 12-тоновий простір.

Своєрідність вокальної партії у «Сонці» виражається в уникненні напівтонів. Мала секунда з'являється лише в завершенні твору, коли пейзаж сонячного дня доповнюється образом молоді матері з немовлям. Інтонаційний хід тут складається зі звуків збільшеної секунди з розв'язанням: *h-ais-g-fis*. За допомогою цього Л. Дичко посилює емоційність висловлювання, водночас розділяє образ природи та світ людини. У «Вітрі» партію вокаліста за інтонаційними особливостями можна поділити на два типи – інструментального характеру та речитативно-декламаційного з пісенними рисами. Перший тип мелодики зустрічається у вокалізі, заснованому на двох різних мелодичних послідовностях. Одна з них включає трелі у високому регістрі, швидкі пасажі, організовані шістнадцятими секстолями, що нагадують гру на

сопілці або флейті. У такий спосіб Л. Дичко створює «завивання» вітру, котрий швидко мчить земними просторами. Інша тема вокалізу спирається на танцювальність, відчутну завдяки синкопованому ритму. Другий тип мелодики – речитативно-декламаційний, використовується там, де є поетичний текст. Він має діатонічну основу, хоч і не виключає різких тональних зсувів. Прикладом слугує неочікуваний перехід на слові «*перегулюється*» з *A-dur* в *Des-dur*. Такий стрибок продукує відчуття швидкого пориву вітру, його грайливості. Отже, у цьому романсі переважає інструментальне начало: за характером він більш нагадує фортепіанну п'єсу з залученням вокального голосу, ніж твір камерно-вокального жанру.

За схожим принципом будується вокальна партія й останнього романсу – «Дош». В ній поєднується речитативність та кантиленність. Найбільш переконливою перша з них постає у виразі «*кі заскакали горобці*», де композитор вводить скандування на одному звуці восьмима тривалостям зі штрихом стакато, створюючи ефект торохкотіння дрібного дощучу. Навпаки, кантиленність дозволяє авторові додати вокальній лінії експресивності, виділити важливі у смислово-плані словосполучення – «*гадюки пнуться*», «*сон до дна*», останні склади слів – «*дих-НУє*», «*пшоНА*», «*горобЦІ*», «*тіКАй*», «*ляГАй*». Не оминає композитор й особливих прийомів виконання: спів на стакато, промовляння тексту, що у виразі «*шепнуло в береги*» має зображальний характер.

Принцип синтезування діє й на інших рівнях звуковисотної організації романсів циклу «Енгармонійне». Наприклад, «Туман» має тональний орієнтир: у ключі Л. Дичко виставляє знаки *d-moll*, що підтримується тонічною опорою в басу. Однак протягом вокальної мініатюри мають місце далекі відхилення, несподівані тональні переходи, відсутність чітко виражених функцій *T-S-D*. У «Сонці» композитор загалом відмовляється від посилення на тональність, втім знаками рясніє увесь музичний текст. Лише іноді з'являються ледь помітні опори. Для романсу «Дош», як зазначає С. Грица, *es-moll* був обраний не випадково, адже «накрапування дощу було почуте композитором саме в цій тональності» [5:40]. Зі слів науковця, для Л. Дичко «кожна тональність у музиці має свій видимий нею образ, своє колористичне забарвлення» [там само]. Загалом тональний план цього романсу теж побудований

на далеких відхиленнях та неочікуваних переходах. На словах «*війнув, дихнув*» початковий *es-moll* змінюється на *fis-moll*; у кульмінаційній зоні з'являються два бемолі, хоча будь-які тональні орієнтири тут відсутні; завершується романс загалом у *E-dur*. Обраний шлях від бемольної мінорної до мажорної дієзної тональності створює відчуття просвітлення.

Відсутність опори на тональність класико-романтичного типу дозволяє Л. Дичко оперувати різними типами складу та принципами організації вертикалі, що допомагає якомога влучніше передати гаму почуттів тичинівської поезії. В романсі «Туман» автор залучає кварт-, іноді квінтакорди, фонічність яких має по суті синтетичну природу. Це надає романсу колоритного звучання, відчуття примарності. В кульмінаційній зоні на словах «*Чорний ворон враз кинувсь...*» (у другій строфі) квартакорди, помножені на гучну динаміку, реалізують яскравий драматичний ефект, посилюючи драматургічний розвиток твору. У більшості випадків такі акорди рухаються паралельно, утворюючи гармонію лінійного типу. Для відбиття семантики віршу в романсі «Сонце» Л. Дичко застосовує поліпластові нашарування, що сприяє виникненню сонорної смуги: на фоні басу  $C_1$  звучать  $Fis5/3$ ,  $Es_7$ ,  $Gis5/3$ , який тремолоє з  $A5/3$ . Хоча на слух акорди не диференціюються, композитор все ж розмежує їх на пласти, розширюючи запис фортепіанної партії до трьох рядків. Їх терцієвий склад з мажорним забарвленням надає звучанню особливої м'якості, теплоти.

Фортепіанній партії «Вітру» притаманне власне розмаїття прийомів, оскільки в ній зустрічаються три різні фактурні типи, що символізують повітряну стихію. Перший з них – гамоподібні пасажі шістнадцятими, кожен звук яких затримується, створюючи сонорні плями; другий – швидкий невпинний рух дрібними тривалостями у гамоподібному чи арпеджованому вигляді, третій – акордовий. Якщо перші два відносяться до лінійного типу гармонії, то останній – базується на вертикальній з залученням класико-романтичної тональності. Він з'являється в кульмінаційній зоні («*Над житами – йде з медами*»), для виокремлення якої Л. Дичко оминає усталеного прийому – гучної динаміки. Замість того вона виділяє її фактурно, тонально (*E-dur*), темпово (*Moderato grazioso*), динамічно (переважає *p*, коли у інших розділах – *f*). У підсумку створюється тиха кульмінація, хоча, нагадаємо, у смисловому плані вірша – це

затвердження сили стихії вітру. Таким чином, Л. Дичко переосмислює кульмінацію, переводить її в русло інтимної лірики.

Подібний синтез різних засобів музичної виразності не лише вокальний цикл цілісності, що проявляється як на інтонаційному, так і на більш масштабних рівнях – у структурі, принципах підходу до втілення віршів П. Тичини. У більшості випадків композитор обмежує інтервальний склад вокальної мелодії романсів, підбираючи ті ходи, які б найбільш рельєфно відбивали семантику поетичних першоджерел. Основу складають секундові, терцеві, квартові та квінтові інтонації, інші ходи – менш розповсюджені та слугують посиленню експресії висловлювання. Л. Дичко вводить рух звуками секст- або квартсекстакордів чи будує мелодію, що кружляє навколо остову тризвуку. Вибір таких інтервалів дозволяє підкреслити декламаційність вокальної партії, не позбавляючи її співучості, виразності. Більш різноманітними в інтонаційному плані постають вокалізи, які зустрічаються майже в усіх творах циклу (за виключенням «Сонця») та грають важливу роль, хоч у кожному виконують різну функцію. Зокрема, у «Тумані» вокаліз – єдиний мелодичний мотив, що не змінюється протягом романсу. Він повторюється тричі та виступає своєрідним рефреном у композиції. Визначне місце відведене вокалізу у романсі «Вітер», який звучить 30 тактів (загальний обсяг твору – 54 такти), коли вокальна мелодія займає тільки 14. Завдяки цьому інструментальність у цій частині виходить на перший план.

Об'єднуючим фактором для всіх творів циклу «Енгармонійне» виступає й функціональне призначення фортепіанної партії. Вона стає рівноправним учасником вокально-фортепіанного дуету та сприяє втіленню багатозарової семантики тичинівської поезії, її символічного змісту. У «Тумані» партія інструменту відбиває загальну атмосферу твору. В лінії партії правої руки представлено непереривний хроматичний рух шістнадцятими секстолями в обсязі терції, котрий кружляє біля тоніки *d-c-cis-d-es-cis-d*. Це дещо нагадує лейтмотив Пімена з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського чи «тему ріки» з симфонічної поеми «Гражина» Б. Лятошинського. Проте якщо наведені приклади у об'язному плані не співпадають з даним романсом, то більш близьким за сенсом стає «образ вітру», що зустрічається у творах Е. Денисова.

Влучним прикладом слугує романс «Боже ім'я» з вокального циклу «На повороті» на вірші О. Мандельштама. В його крайніх розділах фортепіанна фактура базується на русі, інтонаційну основу якого складає зміна малої та великої секунд. Подібна «течія» звукових мас надає яскравого сонористичного забарвлення. За допомогою цього Е. Денисов створює затьмарену художню картину – «Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать». Схожий смисл несе фактура у романсі Л. Дичко, виступаючи свого роду символом туману. Для його відображення автор проводить тему у високому регістрі (третя октава), що сприяє нівелюванню звукової диференціації. «Силою гравітації» при цьому стає партія лівої руки, заснована на квінтах у контроктаві. Така велика відстань між партіями відтворює просторовий ефект – відчуття твердої опори землі, над якою стелиться ефірний, напівпрозорий, але примарний та зловісний туман, огортаючи все навкруги. До речі, якщо П. Тичина у вірші вуалює головний образ, ховаючи у підтекст за допомогою «смыслового енгармонізму», то Л. Дичко презентує його у фортепіанній партії ще навіть до вступу вокальної.

Цей принцип зберігається у всіх романсах циклу «Енгармонійне». Прикладом слугує початок «Сонця», де при позначенні *Maestoso*, на *sf* звучать тремолоючі мажорні тризвуки: *A*, *Gis*, *Es*, котрі, неначе яскраві промені сонця, заливають усе навколо світлом. Тільки перший з них надано у «чистому» вигляді, інші, посилені додатковими звуками, – утворюють мерехтливі сонорні плями. Саме так втілюється сяяння прекрасного теплого літнього дня і, водночас, могутність небесного світила, життєдайна сила його променів. У романсі «Дош» головний образ отримує два фактурні втілення. Перше з них – безупинний стукіт вісімками на стакато в обох партіях. В партії лівої руки відбувається рух по тонічній терції, правої – заявлено нижній ввідний тон з розв'язанням. У підсумку, по вертикалі утворюються два інтервали – велика септима та мажорна секста, що передають дзюркотливий шум крапель води. У нижньому голосі надано тонічний органний пункт, котрий уособлює відчуття неперервності, плинності. Другий тип фактури заявлено в кульмінаційній зоні – це протягнуті звуки багатоголосної тканини, що бере початок від двох голосів та закінчується восьмиголосним «хором». Так вибудовуються своєрідні утримані лінії, звуки яких за принципом комплементарності переходять один в інший.

Голоси вводяться на відстані секунди, створюючи довгу сонорну смугу. Складається враження, що дощ наче вшухає, а краплі повільно стікають з даху, листя, стебел трави. Саме цей романс, на думку С. Грици, побудовано за принципом звуконаслідування, але, як бачимо, дане зауваження науковця стосується не тільки «Дощу», але й усіх мініатюр, оскільки кожна з них має власні музичні символи, що сприяють відтворенню природних явищ з віршів П. Тичини.

Певні закономірності проявляються й у структурі романсів. «Гуман» переймає від свого «вторинного» жанру (фантазії) імпровізаційний характер, вільне розгортання форми зі зміною різних за музичним наповненням розділів. С. Грица визначає форму твору як тричастинну [5:38], але її розділи відчутно різняться за обсягом. Перший з них (16 тактів) перевищує суму тактів двох наступних (7 + 5 тактів; ми не беремо до уваги 5 тактів постлюдії, адже вона побудована на матеріалі першого розділу). Таку форму можна визначити як складну двочастинну репризну, але й це припущення буде дещо схематичне, оскільки структура даного романсу будується досить вільно, а зміна тематичного матеріалу підкреслює образно-сміслові «модуляції» вірша. У першій строфі переважає оповідальний характер, її музичне оформлення більшою мірою направлене на змалювання пейзажу. У другій – представлено два образи, своєрідні етапи збільшення емоційної напруги. Перший з них – «*A від сходу мечами йде гнів*», має позначення *Heroico* та динаміку *ff*. Тріольний рух, доповнений масивними акордами у низькому регістрі, створює відчуття тривоги, викликане появою якихось рушійних сил. У другому розділі фортепіанна партія повністю «згортається» в акордову вертикаль, темп змінюється на *vivo agitato*, посилюючи зловісний характер образу. Завершується романс вокалізом, що звучав у першій строфі після першого та четвертого рядків, повертаючи початковий образ та органічно замикаючи композицію.

Схожу структуру зі зміною фактурних типів та кульмінацією у точці золотого перетину мають «Вітер» та «Дощ». Виключенням стає «Сонце», композиція якого містить риси куплетно-варіаційної форми, оскільки музичні елементи з першої строфи повторюються на початку другої, хоч їх висотне положення змінюється. Кожен з куплетів заснований на контрастному співставленні двох музичних побудов, що втілюють різні прояви небесного світила: перша з них – передає його

силу, чому сприяє гучна динаміка, масивні акордові нашарування, повсюдне *sf*, друга – відтворює ніжний, теплий дотик сонячного проміння. Найбільш показовим для другої побудови є останній рядок вірша, у якому тендітності звучання сприяє позначення *dolcissimo*, суттєве розрідження фактури, динамічна градація від *pp* до *ppp*. Цей образ зберігається до кінця романсу та підтримується лагідними, дзвінкими висхідними терціями.

**Висновки і перспективи.** Для відбиття багатшарової семантики тичинівських віршів Л. Дичко використовує «змішану техніку». Синтезування далеких стилістичних прийомів притаманне всім семантико-структурним рівням романсів циклу «Енгармонійне». При поєднанні поетичного та музичного ритмів композитор використовує різні принципи втілення поетичного тексту: декламаційність, речитативність, кантиленність, зустрічний ритм, що дозволяє тонко відтворити усі настрої та емоційні зміни у вірші. В царині вокальної мелодії автор поєднує діатонічність коротких поспівок зі специфічним ладовим забарвленням та хроматизацію, різкі тональні переходи. Велика суміш різних прийомів заявлена й у фортепіанній партії. Тут зустрічаються гармонія класико-романтичного типу, імпресіоністична лінеарність, сучасні сонористичні засоби. Важливим засобом відтворення пейзажної лірики є звуконаслідування, притаманне для кожного вокального твору: композитор використовує такі фактурні формули, котрі віддзеркалюють назви віршів, подібно до символізму поезії П. Тичини. Однак, композитор не просто переводить вірші в музику, а відображає своє бачення їх змісту, розставляє власні смислові акценти, як, наприклад, у «Вітрі», де замість потужної кульмінації вводиться тиха динаміка, інтимне звучання. Вищесказане підтверджує, що вже на ранньому етапі творчості Л. Дичко проявила себе як ініціативний винахідник; за допомогою поєднання різних стильових та стилістичних прийомів вона знайшла музичний еквівалент змісту віршів, розкрила їх підтекст та втілила власні враження від сприйняття поезії П. Тичини. Розгляд вокальних творів в аспекті співвідношення віршових та музичних закономірностей відкриває перспективи для більш глибокого осмислення композиторської індивідуальності.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Белецкий А. И. Павло Тычина. *Тичина П. Избранное*. Москва, 1946. С. 7–32.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
3. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Муз. Україна, 1978. 77 с.
4. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва : Сов. композитор, 1989. 208 с.
5. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
6. Енциклопедичний словник символів культури України / заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйдіби. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
7. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 19 с.
8. Комиссаров В. Н. Перевод в аспекте корреляции «язык – речь». *Вопросы теории перевода : сб. науч. трудов*. Москва, 1978. Вып. 127. С. 5–13.
9. Новиченко Л. В поколіннях я озвусь. Творчість Павла Тичини. *Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори. Т. 1 : Поезії 1906–1934*. Київ, 1983. С. 7–34.
10. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 55 с.
11. Сонячні кларнети. 1918. *Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори. Т. 1 : Поезії 1906–1934*. Київ, 1983. С. 37–86.
12. Тельнюк С. В. Титан. *Тичина П. Твори*. Київ, 1984. С. 5–13.

## REFERENCES

1. Beletskiy, A. (1946). Pavlo Tyichina [Pavlo Tychyna]. *Tychyna P. Izbrannoe [Favorites]*. Moscow, pp. 7–32. [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978). *Muzyika i poeticheskoe slovo. Ch. 2. Intonatsiya. Ch. 3. Kompozitsiya*. [Music and poetic word. Pt. 1. Intonation. Pt. 3. Composition]. Moscow : Muzyika, 368 p. [in Russian].
3. Gordijchuk, M. (1978). *Lesya Dy`chko* [Lesya Dychko]. Kyiv : Muzy`chna Ukrayina, 77 p. [in Ukrainian].
4. Grigoreva, G. (1989). *Stilevyye problemyi russkoy sovetskoy muzyiki vtoroy polovinyi XX veka* [Style problems of Russian Soviet music of the second half of the 20<sup>th</sup> century], Moscow : Sovetskiy kompozitor, 208 p. [in Russian].

5. Grycza, S. (2012). *Lesya Dy`chko v zhy`tti i tvorchosti* [Lesya Dychko in life and creativity]. Drohobych : Posvit, 272 p. [in Ukrainian].
6. Koczura, V., Potapenko, O. and Kujdiba, V. ed., (2015). *Ency`klopedy`chny`j slovny`k sy`mvoliv kul`tury` Ukrainy`* [Encyclopaedic Dictionary of Symbols of Ukrainian Culture]. Korsun-Shevchenkivsky: PE Gavry`shenko V. M., 912 p. [in Ukrainian].
7. Inyutochkina, N. (2010). *Fenomen pianista-koncertmejestera v vokal`no-instrumental`nomu ansambli (na pry`kladi avstro-nimecz`kogo vokal`nogo cy`klu XIX st.)* [Phenomenon of the pianist-concertmaster in the vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the 19<sup>th</sup> century)]. Extended abstract of Ph. D dissertation. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].
8. Komissarov, V. (1978) Perevod v aspekte korrelyatsii «yazyk – rech» [Translation in the aspect of correlation “language – speech”]. *Voprosy teorii perevoda [Translation Issues]*. Moscow, 127, pp. 5–13. [in Russian].
9. Novychenko, L. (1983). V pokolinniyax ya ozvus`. Tvorchist` Pavla Ty`chy`ny` [Through Generations I Will Speak. Creativity of Pavlo Tychyna]. *Tychyna P. Zibrannya tvoriv u 12-ty` tomakh : Xudozhni tvory`. T. 1 : Poeziyi 1906–1934* [Collected works in 12 volumes: Artistic works. V. 1: Poetry 1906–1934]. Kyiv, pp. 7–34. [in Ukrainian].
10. Ruchevskaya, E. (1960). *Slovo i muzyka* [Word and music]. Leningrad, 55 p. [in Russian].
11. Tychyna, P. (1983). Sonyachni klarnety`. 1918 [The Sun Clarinets. 1918]. *Tychyna P. Zibrannya tvoriv u 12-ty` tomakh : Xudozhni tvory`. T. 1 : Poeziyi 1906–1934* [Collected works in 12 volumes: Artistic works. V. 1: Poetry 1906–1934]. Kyiv, pp. 37–86. [in Ukrainian].
12. Telnyuk, S. (1984). Ty`tan [Titan]. *Tychyna P. Tvory` [Works]*. Kyiv, pp. 5–13. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2019 р.

**Светлана Анфилова**

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

**В ТЕНИ «ПРЕКРАСНОГО СТИЛЯ»:  
О КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
Г. ДОНИЦЕТТИ**

**Анфилова С. Г. В тени «прекрасного стиля»: о камерно-вокальном творчестве Г. Доницетти.** Статья посвящена малоизученным страницам творческого наследия Гаэтано Доницетти – камерно-вокальной лирике. Особенности индивидуального композиторского почерка рассматриваются на примере вокального цикла «*Nuits d'été à Pausillipe*» (1836), актуализирующего вопросы «ночного хронотопа» в романтическом искусстве 1830-х годов, а также особенности композиции «новеллистического типа». Исследуется образно-тематическая природа сочинения, представляющего цепь вокальных миниатюр-зарисовок на тему любовной лирики. Выделено две группы романсов, образующих в структуре целого два микроцикла по шесть номеров в каждом. Исследована роль тембрового, фактурного, жанрового принципов, а также интонационных связей для достижения целостности в условиях «разомкнутой» композиции. Особое внимание сосредоточено на музыкальной форме миниатюр, демонстрирующей неординарность творческих решений композитора в жанре романса.

**Ключевые слова:** романс, камерно-вокальная музыка, вокальный цикл, ночной хронотоп, новеллистический цикл, «*Nuits d'été à Pausillipe*» Гаэтано Доницетти.

**Анфілова С. Г. В тіні «прекрасного стилю»: про камерно-вокальну творчість Г. Доніцетті.** Статтю присвячено маловивченим сторінкам творчої спадщини Гаєтано Доніцетті – камерно-вокальній ліриці. Особливості індивідуального композиторського почерку розглядаються на прикладі вокального циклу «*Nuits d'été à Pausillipe*» (1836), що актуалізує питання «нічного хронотопу» в романтичному мистецтві 1830-х років, а також проблеми композиції «новелістичного типу». Досліджується образно-тематична природа твору, що предстає ланцюгом вокальних мініатюр-замальовок на тему любовної лірики. Виділено дві групи романсів, які утворюють у структурі цілого два мікроцикли по шість номерів у кожному. Досліджено роль тембрового, фактурного, жанрового принципів, а також інтонаційних зв'язків для досягнення цілісності в умовах «розімкнутої» компо-

зиці. Особливу увагу зосереджено на музичній формі мініатюр, яка підтверджує неординарність творчих рішень композитора в жанрі романсу.

**Ключові слова:** романс, камерно-вокальна музика, вокальний цикл, нічний хронотоп, новелістичний цикл, «*Nuits d'été à Pausillipe*» Гаetano Доніцетті.

**Anfilova S. G. In the shade of “beautiful style”: talking about the chamber vocal music pieces by G. Donizetti.**

**Background.** In 2018, the 170th anniversary of the death of Gaetano Donizetti (1797–1848) was commemorated. G. Donizetti created 74 operas of various genres and themes. He was the head of the Italian opera school in the second half of the 1830s, picking up the baton from G. Rossini and V. Bellini and anticipating G. Verdi's searching. Having an apparent melodic gift, excellent skills of composing, knowledge of musical theatre, he created his works extremely quickly and easily – up to 3–4 operas per year, which caused repeated critical attacks.

Opera works by G. Donizetti got a hard futurity. This music laid hold of audience in the 1830s–40s, but practically got out of the repertoire by the end of the 19<sup>th</sup> century, giving way to the masterpieces by G. Verdi and R. Wagner. Its revival began in the 50s of the 20<sup>th</sup> century, thanks to remarkable interpretations of great performers, in particular Maria Callas, Joan Alston Sutherland, Montserrat Caballé (since 1965), and others. A new success of opera masterpieces arose due to the fact that performing concepts restored the original author's conception. Among the researchers and listeners, G. Donizetti's operatic works eclipsed other spheres of his creativity, such as instrumental and chamber vocal music. But at the same time, G. Donizetti lived in the times of the widespread distribution of the romance, and the rapid growth of its popularity in the amateur and professional performing environment. He was an outstanding expert of vocal music and could not ignore this genre. Naturally there is a need for a more attentive approach to such a little-studied topic, as the composer's chamber vocal music.

**Objectives.** Gaetano Donizetti's chamber-vocal creativity is the object of this study. The subject is the song cycle “Summer Nights in Posillipo” (“*Nuits d'été à Pausillipe*”) in terms of individual composer style. The objectives of offered article are not so much fill existing gaps on this issue, as taking a closer look at the romance genre, which is eclipsed by the composer's opera compositions. The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

**Results.** Studies on the composer style of G. Donizetti in the Russian and Ukrainian languages are very limited in both quantitative and thematic terms. Most sources, including in other languages, consider opera works by the composer. The exact number of Donizetti's romances is still unknown (from 250 to 270). The song cycle “*Nuits d'été à Pausillipe*” / “Summer Nights in Posillipo” (1836), consisting of 12 songs, is also not considered in the scientific literature. Typical for the first third of the 19<sup>th</sup> century is the chronotope of this cycle, in which the poetics of the geographical toponym and the symbolism of the night are combined. Posillipo is a distinctive place in the northern part

of the Gulf of Naples, with its unusually picturesque landscape and artifacts of ancient culture. The name of the song collection by G. Donizetti corresponds to the popular literature formula of the 1830s – “Florentine Nights” (1833) by H. Heine, “Egyptian Nights” (1835) by A. S. Pushkin, and others, in which the genre of the “*night*” *novelistic cycle* embodied. The musical implementations are “Night Pieces” op. 23 (1839) by R. Schumann, song cycle “Summer Nights” op. 7 (1841) by G. Berlioz, which were created in the period of composition writing (1836) by G. Donizetti.

The novella-like character of “Summer Nights in Posillipo” is represented by incompleteness of lyric utterance, free alternation of fragments within the boundaries of a given topic, the variability of timbre solutions, varied choice of authors of poetic texts. Six solo numbers (Nos. 1–6) are supplemented by six duets for various timbre sets (Nos. 7–12, for 2 sopranos, soprano and mezzo-soprano, soprano and tenor, tenor and bass). The poems by four poets of Romanticism are involved: *Leopoldo Tarantini* (Nos. 1, 8, 10, 12), *Carlo Guaita* (No. 2), *Michele Palazzolo* (Nos. 7, 11), *Francesco Puoti* (No. 9), *Victor Hugo* (No. 6). Also the poems of the anonymous poet (No. 3) and the folklore text (No. 5) are used here. The cycle is “multilingual”, the Italian language coexists with the Neapolitan and French. The love theme prevails. We can talk about creation of a poetic-collective image entitled *Homo amore*.

*Solo songs* (Nos. 1–6) form conditional self-contained cycle, which is distinguished by genre diversity. This is evidenced by both the designations of the composer himself (Barcarolle – No. 1, Romance – No. 2, Arietta – No. 3, Ballade – No. 4, Neapolitan song – No. 5), and signs of other genres (opera monologue – No. 1, Chivalric romance – No. 2, Serenade – No. 3, Alba – No. 6). *The second little cycle* is formed by the duets Nos. 7–12. The composer designates Nos. 7–11 as *nocturne*, while No. 12 as *brindisi*, or *drinking song*. G. Donizetti’s *nocturnes* are glad and lyrical, motile, virtuosic, theatrically spectacular. Life and earthly pleasures are glorified in sounding. The atmosphere of a brilliant ball evening is felt here. The unifying factor in duets are the principles of the texture organization of vocal parts. The first one is associated with the interaction of voices-parts with each other according to the principle of anti-phoning singing (Nos. 7, 9, 11). The second principle is associated with the simultaneous sounding of two voices (Nos. 8, 10, 12). The role of intonation relatedness at the songs is significant. The thematism of twelve songs can be divided by the type of melodic core. As a result, there are three groups: I – themes Nos. 1, 2, 5, 8, 10; II – Nos. 3, 6; III – duets Nos. 7, 9.

**Conclusions.** The applying of the “intonation vocabulary” of the epoch is reflected in numerous allusions between the melodies of the romances by G. Donizetti and the works of his contemporaries (M. Glinka, F. Schubert) and successors (R. Hahn). The biggest interest is the composer work with the form. Acting within the framework of the repeatability (melodic and structural) and stanza form, G. Donizetti seeks to overcome this necessity in every possible way by various means. The structure of his romances “lives”, naturally unfolds in time, obeying the laws of vocal music. The results of “Summer Nights in Posillipo” analysis allow us to conclude about the originality of G. Donizetti’s creative decisions in the genre of romance.

**Keywords:** romance, chamber-vocal creativity, vocal cycle, chronotope of the night, novelistic cycle, “*Nuits d’été à Pausilippe*” by Gaetano Donizetti.

**Постановка проблемы.** В параде юбилеев 2018 года свое почётное место занимает памятная дата, связанная с именем Гаэтано Доницетти – 170-летие со дня смерти композитора (1797–1848). Наиболее резонансным событием музыкального мира, откликнувшимся на эту годовщину, стал III фестиваль оперного искусства в Бергамо (на родине маэстро), который был посвящён одновременно и Г. Доницетти, и, по совокупности, его старшему коллеге и конкуренту Дж. Россини (150 лет со дня смерти).

Автор 74 опер, различных по жанру и тематике, Г. Доницетти по праву был назван главой итальянской оперной школы во второй половине 1830-х годов, приняв эстафету от Дж. Россини и В. Беллини и предвосхитив искания Дж. Верди. Обладая ярким мелодическим дарованием, блестящими навыками композиторского письма, знанием музыкального театра, он сочинял исключительно быстро и легко – до 3–4 опер в год, чем вызывал неоднократные критические выпады в свой адрес. Между тем, именно оперное творчество стало «нерукотворным памятником» композитору, затмив для исследовательско-слушательской аудитории другие сферы его композиторской деятельности, такие, как инструментальная музыка и камерно-вокальное творчество. Также следует учесть, что Г. Доницетти жил во времена повсеместного распространения романса, стремительного роста его популярности в любительской и профессиональной исполнительской среде. Будучи прекрасным знатоком природы вокальной музыки, Гаэтано не мог обойти вниманием этот жанр, что закономерно рождает необходимость более внимательного подхода к такой малоизученной на сегодняшний день теме, как камерно-вокальное творчество композитора.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Литература о композиторском стиле Г. Доницетти на русском и украинском языках весьма ограничена как в количественном, так и тематическом наполнении. Помимо биографических сведений, представленных в переведённых на русский язык монографиях Джулиано Донати-Петтени (1930–39 г., русскоязычный вариант 1980 г.) [3], Арнальдо Фраккаролли (1941 г.) [14], вопросы стиля и оперного творчества компози-

тора освещались в Музыкальной энциклопедии [2], кратких очерках в учебных пособиях [6; 7], а также в статьях [5] и диссертационных исследованиях, связанных с искусством *bel canto* [4; 13]. Наоборот, многочисленные источники зарубежных авторов, посвящённые вопросам музыкального театра Г. Доницетти, подчёркивают непреходящую важность этой темы для современного музыковедения. И всё же подавляющее большинство специалистов в этой области, в частности, *H. Weinstock* / Херберт Вейнсток [19], *W. Ashbrook* / Уильям Эшбрук [17], *J. Allitt* / Джон Аллитт [16], останавливается на вопросах оперного театра композитора, обходя вниманием малые формы его вокальной музыки. Удачей можно считать обретение крупиц полезной информации в тех нотных изданиях – собраниях песен Г. Доницетти, в предисловиях к которым, помимо сведений о творческой биографии автора, приводятся и краткие характеристики его вокального стиля. Одним из таких источников (доступным на сегодняшний день), может быть назван сборник, составленный Джоном Гленом Патеном – “*20 Songs by Donizetti*”<sup>1</sup> (1996 г.) [18]. Предлагаемое автором собрание песен, куда вошли две категории сочинений – рассчитанных на музыкантов-аматоров и на профессиональных певцов, – действительно не лишено значимости, поскольку обращено к жанру, не вызвавшему пристального внимания у исследователей музыки Г. Доницетти. Заметим, что это не только проблема музыковедения: несмотря на бытование вокальных миниатюр композитора в исполнительской практике, в том числе и современной, их популярность не сопоставима со славой оперного репертуара автора, также переживавшего разные времена – от полного забвения до триумфального возрождения<sup>2</sup>. Это в очередной раз

---

<sup>1</sup> Во вступительной статье к сборнику [18] указывается, что данная коллекция песен, подготовленная профессором Патеном, включает как ряд источников, что были опубликованы в нескольких изданиях при жизни композитора и после его смерти, так и те, что никогда не печатались. Дж. Патон также прилагал усилия к переводу ряда романсов Г. Доницетти на английский язык. Среди них и «Крестноносцы» – № 2 из “*Nuits d’été à Pausillipe*” / «Летних ночей в Позиллипо».

<sup>2</sup> Если проследить судьбу сценических интерпретаций оперных сочинений Г. Доницетти, то очевидно, что эта музыка, владевшая умами в 1830–40-е годы, практически «сошла» со сцены к концу XIX века, уступив место шедеврам Дж. Верди и Р. Вагнера. Её полнокровное возвращение началось в 50-е годы XX века, когда после всех экспериментов в оперном театре стиль *bel canto* вновь оказался в центре вни-

указывает на связь теории и практики: закономерным следствием исполнительской инертности становится отсутствие фундаментальных научных разработок по данному вопросу.

Проблему малоизученности романсов Г. Доницетти затрагивает и Джон Глен Патон, объясняя её сложностями работы по систематизации и каталогизации вокальных миниатюр, вследствие частого отсутствия в нотах указания на точную дату написания. Композитор нередко раздавал нотные автографы друзьям в качестве подарков. Но в условиях отсутствия закона об авторском праве, песня, имевшая успех в одном городе, могла быть опубликована через несколько месяцев издателями-конкурентами в других городах, нередко без какой-либо оплаты композитору. Отсутствие точной даты усложняло процесс реставрации хронологического порядка. Для того, чтобы найти/разыскать и упорядочить все рукописи и ранние издания песен Г. Доницетти, понадобились годы библиографических исследований. Первым за это взялся Херберт Вейншток, в монографии которого представлен список вокальных сочинений Г. Доницетти из 208 сольных песен и 48 вокальных дуэтов, с указанием ряда адресатов посвящений. Специалистам известен и другой вариант, хотя и созданный на его основе, но расширенный, в Словаре Гроува. В итальянской музыкальной энциклопедии (UTET) список сочинений композитора насчитывает уже 270 отдельных названий песен и дуэтов. На сегодняшний день местами хранения автографов песен Доницетти являются библиотеки Кембриджского и Йельского университетов, Миланской консерватории и консерватории

---

мания, благодаря высокохудожественным интерпретациям целой плеяды великих исполнителей, в частности М. Каллас, Дж. Сазерленд, М. Кабалье (с 1965 г.) и др. Новый успех оперных шедевров возник благодаря исполнительским концепциям, во многом восстанавливавшим первоначальный авторский замысел. Так, например «Лючия ди Ламмермур», из всех опер Доницетти занимавшая наиболее устойчивые позиции в репертуарных списках вплоть до первых десятилетий XX века, вновь обрела в исполнении М. Каллас вектор трагического, изначально заложенный в сочинение, но «размытый» оперной практикой. По мнению М. Мугинштейна, ««трагическая драма» Доницетти – один из пиков романтизма с его безнадёжным разрывом идеального и реального», квинтэссенция творчества композитора, «поэма любви и женственности, утверждающей себя в безумии и смерти» [10:342]. Неудивительно, что именно в период возвращения оперного наследия Г. Доницетти на театральную сцену появляются фундаментальные исследования Х. Вейнстока (1963) и У. Эшбрука (1965), посвящённые композитору.



Св. Цецилии в Риме, Национальные библиотеки в Париже и в Нью-Йорке.

Учитывая вышесказанное, **цель** предлагаемой статьи – не столько восполнить существующие пробелы по данному вопросу, поскольку они слишком велики и требуют усилий многих исследователей, сколько более внимательно присмотреться к жанру, пребывающему в тени «прекрасного стиля» оперных сочинений композитора – жанру романса.

**Изложение основного материала.** Музыкальная манера Г. Доницетти, ценимая любителями его опер, в полной мере реализуется и в камерно-вокальном творчестве композитора. Несмотря на бесконечные сопоставления с Дж. Россини и В. Беллини, обвинения в подражании вышеназванным коллегам<sup>1</sup>, он все же обладал характерными чертами, отличавшими его от соотечественников-современников. Благодаря фундаментальным знаниям, полученным от изучения музыки Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена под руководством Йоганна Симона Майра<sup>2</sup>, Г. Доницетти овладел такими принципами венских классиков, как: мастерское использование в оперной партитуре оркестровых духовых инструментов, чаще применяемых австрийскими композиторами, чем итальянцами; создание плавных и гибких хроматических модуляций, показательных для разработочных разделов

---

<sup>1</sup> К обвинительным можно отнести указания на использование Г. Доницетти приёма знаменитого россиниевского *crescendo*. А воцарение Гаэтано Доменико в Парижской опере с 1838 года повсеместно рассматривается в материалах о композиторе не столько следствием его работоспособности, сколько «счастливым» стечением обстоятельств – отставкой Дж. Россини и смертью В. Беллини. Думается, было бы несправедливым сводить успех Г. Доницетти только к внешним причинам, исключая действие таланта. Устойчивые позиции его сочинений в репертуаре современного оперного театра – следствие выдержанности проверки временем.

<sup>2</sup> Иоганн Симон Майр (нем. *Johann Simon Mayr*; 1763–1845) – итальянский композитор немецкого происхождения, уроженец Баварии, автор ораторий и множества опер, долго господствовавших на итальянских сценах. Одной из черт индивидуальной манеры композитора было широкое использование духовых инструментов, что являлось новым для того времени. Под его влиянием пребывал даже Дж. Мейербер в ранние годы творчества. Прекрасное знание музыкальной литературы, применение этих знаний в педагогической практике, обеспечило ему славу одного из лучших музыкальных преподавателей Италии. Также Й. Майер, как дирижер, исполнял вокально-хоровую музыку венских классиков в концертах, в которых Г. Доницетти участвовал как певец хора [9].

сонатных *allegri*; пониманием сути чистых форм инструментальной музыки<sup>1</sup> и творческим отношением к форме как «живому процессу» в вокальных миниатюрах.

Ярким подтверждением вышесказанного может служить и вокальный цикл из 12 песен “*Nuits d’été à Pausillipe*” / «Летние ночи в Позиллипо», (1836 г.), не получивший освещения в музыковедческой литературе. Показательным для романтического произведения первой трети XIX века является хронотоп этого цикла, объединившего в себе и поэтику географического топонима, и символику ночи, что воплотилось в особом типе композиции – «ночной» романтический цикл. Указание на Позиллипо<sup>2</sup> в названии сборника сразу настраивает на опозитированное переживание лирического начала, неотделимого от созерцания красоты северной части Неаполитанского залива – особого уголка Италии с его необыкновенной живописностью пейзажа и сохранившимися артефактами древней культуры. Остатки античных вилл, амфитеатра, гротов, в одном из которых, согласно легенде, похоронен сам Вергилий, неизменно привлекают путешественников со всего мира, начиная с XIX века. Так, например, описывает эту местность Павел Муратов в книге «Образы Италии» (1900): «Неаполь никогда нельзя представить себе без классической панорамы гор и моря. Баснословная красота её вошла глубокой чертой в народную душу. <...> Этим видом неаполитанец гордится как лучшим своим достоянием. Приезжий может явиться сюда с каким угодно предубеждением против “банальной” красоты неаполитанского пейзажа. <...> Линия берега, плавно убегающего к тёмным рощам Сорренто, тонкие очертания Капри и Искьи пробудят в душе его древнее, как свет, воспоминание о земном рае». И далее: «Участие природы во всём, любовь к жизни и широкое дыхание окружающих человека пространств земли и моря составляло счастье античного мира. И это счастье до сих пор не вполне оставило Неаполь. Сверкающие белые дороги ведут на Позиллипо, и открывающийся оттуда вид вулканических форм Мизенского мыса и Флегрейских полей соединяется со вкусом тонкой пыли и горько-солёной влаги морского ветра. Этот

---

<sup>1</sup> Доказательством тому служат 16 струнных квартетов, 13 симфоний и 5 концертов Г. Доницетти.

<sup>2</sup> Позиллипо – холмистый выступ в северной части Неаполитанского залива [12].

горький вкус – горький привкус оливок, гранатов и некоторых здешних вин – кажется странным для обычного представления о сладостной красоте неаполитанского пейзажа. Но, быть может, так доходит до нас через природу какая-то правда об античной жизни, разросшейся некогда на этой земле, – о крепких соках и морских солях, питавших её, о её первобытном горьком зерне» [11].

Отдельного внимания заслуживает и тема ночного хронотопа, уже отчасти получившая в искусствоведении разработку как самостоятельное направление. Так, по мнению М. Костыря, в живописи расцвет жанра ночного пейзажа приходится на XVII век, подтверждением чему являются многочисленные ноктюрны П. Рубенса, Х. Рембрандта, К. Лоррена и других мастеров. Истоки самого интереса к изображению ночи следует искать, по мнению автора, в мистической традиции Средневековья, богатой на описания религиозных событий, видений: «В частности, большое влияние на развитие “ночных” картин оказали “Откровения” Св. Бригитты (XIV) и сочинения немецких мистиков (XIV–XV века)» [8]. Стремление человека к познанию мира и, в первую очередь, сопровождаемое ослаблением «средневекового негативного отношения к ночи» в эпоху Возрождения привело к разработке двух основных типов ночных сцен – «героической» («пейзажи катастроф») и лирической (сцены тихой ночи) [там же].

В литературе значимость «ночного» хронотопа особенно актуализируется в романтическую эпоху. Название сборника песен Г. Доницетти соответствует формуле, популярной в литературе в 1830-е годы – «Флорентийские ночи» Г. Гейне (1833), «Египетские ночи» А. С. Пушкина (1835), «Русские ночи» В. Ф. Одоевского (1843)<sup>1</sup>, в которых воплотился жанр *«ночного» новеллистического цикла*. По мнению М. Штерна, данный жанр «имеет глубокие корни в мировой литературной и фольклорной традиции. Происхождение его как специфической формы прозаического цикла чрезвычайно сложно, полигенетично. Нравоучительные или развлекательные эпические сборники древности (“обрамлённые повести”), ранние платоновские диалоги,

---

<sup>1</sup> В русле этой тенденции находятся и «Гимны к ночи» Новалиса (1800), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя (1831–1832), «Царицынская ночь» И. В. Киреевского (1827), «Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского (1828), «Ночь, дарованная Клеопатрой» Т. Готье (1838), «Ночи» А. Мюссе (1835–1837) и др.

латинские средневековые собрания новелл, “Декамерон” Бокаччо, “Ночные бдения” Бонавентуры и “Серапионовы братья” Гофмана – таков самый краткий перечень текстов, воспринятых русской литературной традицией» [15:403]. Развивая мысль автора, хотелось бы добавить к этому списку «Ночные рассказы» Э. Т. А. Гофмана (1815–1817), опубликованные четырьмя годами раньше «Серапионовых братьев», а также в качестве первоначальной модели подобной композиции назвать «Аттические ночи» Авла Геллия (*Aulus Gellius*, 130–170 н. э.)<sup>1</sup>.

Музыка не могла остаться в стороне этих художественных концептов. Достаточно назвать «Ночные пьесы» Р. Шумана (1839) и вокальный цикл Г. Берлиоза «Летние ночи» (1841), созданные в непосредственной временной близости с рассматриваемым циклом Г. Доницетти (1836). Объединяющей чертой подобных «ночных» циклов (будь то литература или музыка) может быть названа новеллистичность, порождающая принципиальную незавершённость произведения в целом, невозможность «ограничить», “обрамить” его. Это незавершённость лирического контекста. Можно продолжить цепочку “ночей” и остановиться в любой момент <...>» [15:406]. Новеллистичность, в значении свободного нанизывания обособленных фрагментов в рамках заданной темы, реализуется и в «Летних ночах в Позиллипо», чем и объясняется сложность охвата всех 12 песен как некой единой композиции. Слишком слабой представляется, на первый взгляд, связь этих миниатюр – шесть сольных номеров (№ 1–6), дополненные шестью дуэтами для различных составов (№ 7–12, для 2-х сопрано, сопрано и меццо-сопрано, сопрано и тенора, тенора и баса). Свобода и вариативность тембровых решений соединяется с разнообразием в выборе авторов поэтических текстов. Задействуются стихи четырёх поэтов-романтиков: *Leopoldo*

---

<sup>1</sup> «Аттические ночи» – многотомный труд древнеримского писателя, представляющий собрание цитат из сочинений античных философов-предшественников, и комментарии к ним. Прекрасная сохранность сочинений Авла Геллия и создание многочисленных копий-рукописей в монастырях Европы способствовали распространению «Аттических ночей» в образованной среде Средневековья и Нового времени. В 1787 году этот труд был выпущен и в переводе на русский язык. Несмотря на критические оценки в последующие эпохи, «Аттические ночи», по мнению литераторов, сыграли свою роль в распространении самой идеи хронотопа в литературном сочинении, а также в создании циклической композиции из эссе [1].

**Tarantini**<sup>1</sup> (1811–1882) – *Il barcaiolo* / «Лодочник» (№ 1), *La torre di Biasone* / «Башня Биазон» (№ 4), *L'aurora* / «Аврора» (№ 8), *Amor, voce del cielo* / «Любовь, голос с небес» (№ 10), *I bevitori* / «Пирушка» (№ 12); **Carlo Guaita** – *Il crociato* / «Крестоносцы» (№ 2); **Michele Palazzolo**<sup>2</sup> – *Il giuramento* / «Клятва» (№ 7), *Un guardo ed una voce* / «Взгляд и голос» (№ 11); **Francesco Puoti** – *L'alito di Bice* / «Дыхание Биса» (№ 9); **Victor Marie Hugo** (1802–1885) – *Le crépuscul* / «Сумерки» (№ 6). Также использованы стихи анонимного поэта (*A mezzanotte* / «В полночь», № 3) и фольклорный текст (*La conocchia* / «Веретено», № 5). Как следствие, цикл отличает «многоязычие» – итальянский язык расцвечен неаполитанским и французским. Доминирующей на макроуровне выступает тема любви – возвышенной и земной, романтизированной-утончённой и полнокровно-сочной, предстающей в серии вокальных миниатюр. Условно, возможно говорить о присутствии в цикле поэтически-собирательного образа *Homo amore*.

Так, в «Лодочнике» (№ 1) перед нами возникает пара молодых влюблённых, совершающих морскую прогулку. В музыкально-поэтическом воплощении – это гимн любви, цикл сразу начинается с кульминации чувств, с клятвы быть вместе даже во время бури (во всём многообразии смыслов этого слова). Зарисовка из Средневековья дана в «Крестоносцах» (№ 2). Вечный сюжет – Рыцарь и Дама перед разлукой: Кларина провожает своего возлюбленного в крестовый поход в Палестину, упрекая его в «жестокости» сердца. По возвращении Рыцарь находит лишь могильный камень, «опирающийся на её сердце». Ещё одним гимном любви звучит лирический монолог в № 3 («В полночь»), выстраивая арку к первому романсу. Воспоминание о ночной серенаде и предвкушение часа свидания образуют наиболее повторяющийся поэтический мотив этого номера. Вокальная миниатюра

---

<sup>1</sup> Преобладание в цикле стихов этого автора не случайно. К сожалению, не удалось найти какой-то развёрнутой информации про Леопольда Тарантини / *Tarantini*, кроме предложенной на сайте <http://www.lieder.net/>, где предоставлен перечень песен Г. Доницетти на тексты поэта, в общей сложности более 20 наименований, что позволяет сделать вывод о востребованности их композитором.

<sup>2</sup> Ещё более сложной предстаёт ситуация с биографиями *Carlo Guaita*, *Michele Palazzolo*, *Francesco Puoti*. Удалось лишь установить, что композитор обращался к стихам *Carlo Guaita* – более десяти раз, *Michele Palazzolo* – шесть раз, *Francesco Puoti* – три раза.

тюра «Башня Биазон» (№ 4) по праву обозначена как романтическая *баллада*. Рассказ о мрачной башне, в развалинах которой обитают колдуны, ведьмы и призрак, насыщен типичными для сюжетов этого жанра образами: вечная тьма, руины, одинокий путник, крики боли, кровавый рассвет и др. Написанный в жанре *неаполитанской песни* № 5 («Веретено») решён как игровая сценка, в центре которой юная девушка, специально роняющая веретено из окошка своего дома перед появлением возлюбленного. Несмотря на монологичность формы (высказывание ведётся от лица героини), в ней явственно проступают черты диалогичности – это воображаемый девушкой разговор с её возлюбленным. Романс «Сумерки» (№ 6) – ещё одно ожидание свидания, на этот раз – встречи ранним утром.

Шесть *сольных* номеров в общей композиции «Летних ночей в Позиллипо» условно образуют свой малый цикл, отмеченный жанровым многообразием. На это указывают обозначения как самого композитора, вынесенные в нотный текст песен (баркарола – № 1, романс – № 2, ариетта – № 3, баллада – № 4, неаполитанская песня – № 5), так и дополняющие их признаки других жанров, которые реализуются через ряд музыкально-поэтических закономерностей. В «Лодочнике» – романсе-баркароле, весьма показательном для вокальной практики XIX века, очевидна параллель с *оперным монологом*. Это подтверждается более дифференцированной гаммой чувств сочинения Г. Доницетти в сравнении, например, с баркаролами Дж. Россини, а также вкраплением драматического фрагмента, играющего роль смысловой кульминации (35–48 тт.). Упоминание о возможной смерти сопровождается резкой сменой характера музыки – *d-moll* вместо *D-dur*; в вокальной партии кантилена поступается декламационному типу изложения, соответственно движение по звукам секстаккорда, гаммообразные ходы сменяются акцентными скандированиями на одном звуке; преобразуется и партия фортепиано, в которой предшествующая «вальсовая» ритмоформула вытесняется тремолирующим фоном по звукам «сползающих» уменьшённых септаккордов. В результате данное построение предстаёт подчёркнуто контрастным к предшествующей идиллии даже в рамках этой вокальной миниатюры, что реализуется и в форме: если завершённость структуры *ABA* отражала преобладающую до того

в музыке экспозиционность, то указанный драматический эпизод (С) усложняет форму, придавая ей черты рондальности – АВА СА.

В «Крестоносцах» налицо признаки *рыцарского романа*: активно-поступательный, маршевый характер вокальной мелодии, смягчаемый колоратурами сопрано; пунктирный ритм, удержание ритмоформулы на протяжении целой строфы; повторность мотивов, интонационный остов которых – движение по звукам трезвучия. Героическому характеру отвечает и «размашистость» интонационных ходов: ↓м 7–↑м 9 (7 т., 11 т.), театрально-эффектное вступление.

*Серенада*, в отличие от других жанров, не выработала развёрнутой системы устойчивых признаков, за исключением спокойного темпа и имитации гитарного сопровождения. В этой связи, особенности фактурного решения партии сопровождения, как и прямые указания в поэтическом тексте – ... *canta pur la tua canzone / ch'io t'attendo sul balcone* («пойте свою песню, пока я жду вас на балконе») – дают право видеть в ариетте «В полночь» признаки этого жанра. Разновидность серенады – *альба* или *альборада* – любовная песня, исполняемая с наступлением утра, опосредованно присутствует в «Сумерках». Плавная мелодия (совершенно в стиле оперного *bel canto*), медленный темп, указывающий к тому же на характер исполнения – *cantabile*, тип сопровождения (гармонические фигурации триолями), типичные для стиля Г. Доницетти «мерцания» одноименных мажора и минора отсылают к знаменитым оперным ариям *cantabile* композитора – “*Il dolce suono*” Лючии де Ламмермур из одноименной оперы или молитвы Марии Стюарт перед казнью в сцене прощания со своим народом и др.

Таким образом, в четырёх из шести романсов первого малого цикла (№№ 1, 2, 3, 6) обнаруживаются признаки жанров, дополняющих те, что лично обозначены композитором. Думается, подобную «жанровую многозначность» можно считать не только неким «оперным шлейфом», следствием опыта работы автора в области музыкального театра, но также особенностями его мышления, трактующего романс шире рамок, установленных традицией салонного музицирования, как малую форму театрально-сценического представления. Эту мысль подтверждают и наблюдения над структурой романсов. Однако прежде, чем остановиться на этом вопросе, для полноты картины кратко

охарактеризуем *второй малый цикл* (№ 7–12) в «Летних ночах в Позиллипо».

Как отмечалось выше, в него входят шесть дуэтов для различных тембровых составов. Все они, за исключением последнего номера, определены композитором как *nocturne*, тогда как № 12 («Пирушка») имеет подзаголовок – *brindisi*, что в переводе с итальянского означает «*тост*», а в переводе на язык музыкальных жанров – *застольная песня*. Если обобщить наиболее характерные черты вокальных ноктюрнов Г. Доницетти, то следует отметить их принципиальное отличие от общепринятой характеристики данного жанра, например, в инструментальной музыке. В анализируемых образцах нет присущей, например, ноктюрнам Дж. Фильда или Ф. Шопена лирической мечтательности, погружённости в состояние утончённой меланхолии, покоя, тишины. Вокальные дуэты из «Летних ночей ...», наоборот, радостно-лиричны, весьма подвижны (темпы *Allegro*, *Andantino affettuoso*), по концертному виртуозны, не лишены признаков театральной эффектности. Они звучат гимном любви, прославлением жизни и земных наслаждений. Скорее в них чувствуется дух блестящего бального вечера в озарении свечей или карнавала, нежели уединённость слияния с природой в тишине ночи. Если в первом малом цикле определяющей была вокальная природа жанров, то во втором – налицо переплетение песенности с танцевальностью, реализуемой в признаках польки (№ 8, *Coda*), полонеза (№ 10), вальса (№ 11, 12). Это усиливает ощущение деления цикла, при котором *quasi* первая часть (соло) сродни *Adagio*, а вторая (дуэты) – *Scherzo*.

Объединяющим началом в дуэтах выступают также принципы фактурной организации вокальных партий. Первый из них связан со взаимодействием голосов-партий между собой по принципу антифонного пения (эффект «эхо»), представленный в «Клятве» (№ 7), «Дыхании Биса» (№ 9), «Взгляд и голос» (№ 11). Второй – с одновременным звучанием, «второй» двух голосов. Примеры «дуэтов согласия» – «Аврора» (№ 8) и «Любовь, голос неба» (№ 10). В «Пирушке» (№ 12) оба принципа взаимодействуют, что подчёркивает финальную функцию номера.

Несмотря на самодостаточность каждого из указанных малых циклов и присущую всей композиции в целом новеллистичность, «Летние вечера в Позиллипо» всё же отличает внутреннее единство, достигаемое



средствами образно-поэтических, музыкально-стилевых коннотаций. Так, очевидна образно-смысловая связь между «Людочником» (№ 1), «Сумерками» (№ 6) и «Авророй» (№ 8), менее выражена – между «Крестonosцами» (№ 2) и «Дыханием Биса» (№ 9). Еще более значима роль интонационного родства между номерами. По типу мелодического ядра тематизм 12 песен можно разделить на три группы. Первую образуют начальные темы вокальных партий №№ 1, 2, 5, 8 и 10, в которых исходным пунктом мелодического развития становится интонационный ход:  $V - \downarrow III - \uparrow I - V$  (примеры 1 а – д). Вторая группа – романсы № 3 и № 6, с ключевым мотивом главных тем, основанном на поступенном восхождении от  $I$  к  $V$  с последующим возвратом к  $V$  от верхней тоники:  $I \sim V - \uparrow VIII - \downarrow V$  (примеры 2 а, б). В третью – возможно объединить дуэты № 7 и № 9. Строеие их мелодий роднит преобладание оборотов опевания в восходящем движении, создающих эффект «кружения»:  $I - VII - \uparrow II - I - \uparrow III$  (примеры 3 а, б). Следствием принадлежности к романтической эпохе, оперирования её «интонационным словарем» становится наличие многочисленных аллюзий и конкретных аналогий между мелодикой романсов Г. Доницетти и произведений его современников – М. Глинки («Прощание с Петербургом», см. пример 1 е), Ф. Шуберта (примеры 4 а, б) и более позднего времени – Р. Ана (пример 3 в). И это лишь часть списка, который может быть продолжен.

Но наибольший интерес вызывает работа композитора с формой. Действуя в рамках куплетно-строфической формы и повторности (мелодической и структурной) как обязательных атрибутов песенно-романсовых жанров, Г. Доницетти стремится преодолеть эту заданность всевозможными средствами. Среди приёмов назовём:

- отказ от тотальной квадратности за счёт введения нечётных структур, 3-х, 5-ти, иногда 7-митактных. В качестве примера достаточно обратиться к начальным предложениям 1-го ( $A$ ) и 2-го ( $A_1$ ) куплетов в романсе «В полночь» (8–19 и 54–67 такты, соответственно);

- варьирование структуры строфы при её повторении, посредством введения дополнительного третьего построения («Крестonosцы»; «В полночь»:  $A - 3+3+3+3+4+4$ ;  $A_1 - 3+3+3+5+2+2+2+1+1+1$ );

- введение нового тематического материала в куплет (запев или припев) при повторении строфы  $A A_1 = ABCB$ , либо  $A A_1 = ABAC$  («Сумерки», «Клятва», «Дыхание Биса»);

- переосмысление роли коды, за счёт насыщения её распевами, колоратурой<sup>1</sup>, игрой мажоро-минорных сопоставлений; благодаря этому кода воспринимается не только подчёркнуто самостоятельной, но и кульминационной зоной, что нередко приводит к смысловой трансформации трёхчастной формы с кодой (*ABA Coda*) в сторону контрастно-составной *ABAC* («Взгляд и голос», «Пирушка»);

- принцип комбинаторики мелодических построений, при котором мотивы – осколки темы, как кубики меняются местами, образуя новые конструкции, нередко вопросо-ответного плана. Особенно интересны ситуации расчленения единой тематической линии вкраплением мотивов иного, контрастного эмоционального наполнения.

Все эти приёмы способствуют созданию необычайно пластичной внутренней формы, структуры, которая «живёт», «дышит», естественно разворачивается во времени, подчиняясь законам вокальной музыки.

**Выводы и перспективы.** Вокальный цикл «Летние ночи в Позиллипо» свидетельствует о неординарности творческих решений Г. Доницетти в жанре романса. Его отношение к форме (внешней и внутренней), работа с интонационными структурами, ощущение пластичности мелодической линии, в которой простота интонационной природы дополняется изобретательностью модуляций, а кантилена оттеняется декламационностью, указывают на композитора как мастера оперной сцены. Мышление категориями музыкально-театральных форм, с их процессуальностью, подчинённостью драматическому развитию сполна отразилось в двенадцати вокальных миниатюрах этого цикла, вновь актуализируя вопрос о перипетиях жанра романса на музыкальных перекрестках романтической эпохи. Перспективы дальнейшего изучения заявленной темы видятся в более глубоком и пристальном исследовании камерно-вокального наследия Гаэтано Доницетти как в виде самостоятельного явления, так и в диалоге с его оперным наследием.

---

<sup>1</sup> В камерно-вокальных сочинениях Г. Доницетти преобладает та же виртуозность, что характерна и для оперного стиля романтической эпохи. Это находит подтверждение в колоратуре – украшениях и технической изощренности вокальной партии. Его малые вокальные формы требуют от певца такого же блестящего вокально-технического мастерства, виртуозности, владения кантиленой, как и в операх Дж. Россини и В. Беллини.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Авл Геллий. *Википедия*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Авл\\_Геллий](https://ru.wikipedia.org/wiki/Авл_Геллий) (дата обращения: 12.01.2019).
2. Грищенко С. М. Доницетти. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 290–291.
3. Донатти-Петтени Дж. Гаэтано Доницетти / сокращ. пер. с итал. И. Константиновой. Ленинград : Музыка, 1980. 192 с.
4. Драч И. С. Оперное творчество Б. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1990. 19 с.
5. Драч И. С. Русская экзотика в оперном творчестве Г. Доницетти. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 6. С. 92–114.
6. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
7. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1981. 534 с.
8. Костырь М. А. Ночной пейзаж в западноевропейской живописи XVII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/nochnoy-peyzazh-v-zapadnoevropeyskoj-zhivopisi-xvii-veka> (дата обращения: 25.12.2018).
9. Майр, Симон. *Википедия*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Майр,\\_Симон](https://ru.wikipedia.org/wiki/Майр,_Симон) (дата обращения: 14.01.2019).
10. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600 – 1850. Екатеринбург : У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2005. 640 с.
11. Муратов П. Образы Италии. URL: [http://az.lib.ru/m/muratow\\_p\\_p/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtml) (дата обращения: 27.07.2018).
12. Позиллипо. *Википедия*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Позиллипо> (дата обращения: 14.01.2019).
13. Стахевич О. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Дослідження. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, 1997. 272 с.
14. Фраккароли А. Гаэтано Доницетти / пер. с итал. И. Константиновой. Санкт-Петербург : Сад искусств, 2003. 334 с.
15. Штерн М. С. «Ночные» циклы в литературе романтизма: «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и «Флорентийские ночи» Г. Гейне. *Вестн. Ом. Ун-та*. 2012. № 2. С. 403–407. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/nochnye-tsikly-v-literature-romantizma-russkie-nochi-v-f-odoevskogo-i-florentiyskie-nochi-g-geyne> (дата обращения: 23.12.2018).

16. Allitt J. S. Gaetano Donizetti: pensiero, musica, operescelte. Villa di Serio (Bergamo), 2003. 352 p.
17. Ashbrook W. Donizetti and his Operas. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1982. 561 p.
18. Gaetano Donizetti. 20 Songs / Editor John Glenn Paton. Alfred Music, 2005. 160 p.
19. Weinstock H. Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century. New York : Pantheon Books, 1963. 435 p.

## REFERENCES

1. Ru.wikipedia.org. (2018). *Avl Gelliy*. [online] Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Авл\\_Геллий](https://ru.wikipedia.org/wiki/Авл_Геллий) [Accessed 12 Jan. 2019]. [in Russian].
2. Grishchenko, S. (1974). Donitsetti [Donizetti]. In: *Muzyikalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia]*. Vol. 2. Moscow, pp. 290–291. [in Russian].
3. Donatti-Petteni, Dzh. (1980). *Gaetano Donitsetti* [Gaetano Donizetti]. Leningrad: Muzyika. 192 p. [in Russian].
4. Drach, I. (1990). *Opernoe tvorchestvo V. Bellini i G. Donitsetti v italyanskoj muzyikalno-teatralnoj kulture epohi romantizma* [The opera works by V. Bellini and G. Donizetti in the Italian musical and theatrical culture of the Romantic era]. Extended abstract of Ph. D dissertation. Kyiv State Tchaikovsky Conservatory. [in Russian].
5. Drach, I. (2013). Russkaya ekzotika v opernom tvorchestve G. Donitsetti [Russian exoticism in G. Donizetti's opera works]. *Aspekti Istorichnogo muzikoznavstva [Aspects of the historical musicology]*, (6), pp. 92–114 [in Russian].
6. Ivanova, I., Kukul, G. and Cherkashyna, M. (1998). *Istoriya opery: Zahidna Yevropa XVII-XIX stolittya* [Opera's History: Western Europe XVII–XIX centuries]. Kyiv: Zapovit. 384 p. [in Ukrainian].
7. Konen, V. (1981). *Istoriya zarubezhnoy muzyki* [The history of foreign music]. Vol. 3. Moscow: Muzyika, 534 p. [in Russian].
8. Kostyir, M. (2004). *Nochnoy peyzazh v zapadnoevropeyskoj zhivopisi XVII veka* [The night landscape in Western European painting of the XVII century]: Extended abstract of Ph. D dissertation. St. Petersburg University. [online] Available at: <http://cheloveknauka.com/nochnoy-peyzazh-v-zapadnoevropeyskoj-zhivopisi-xvii-veka> [Accessed 25 Jan. 2018]. [in Russian].
9. Ru.wikipedia.org. (2016). *Mayr, Simon*. [online] Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Майр,\\_Симон](https://ru.wikipedia.org/wiki/Майр,_Симон) [Accessed 14 Jan. 2019]. [in Russian].
10. Muginshteyn, M. (2005) *Hronika mirovoy operyi. 1600 – 1850* [The world's opera chronicle. 1600 – 1850]. Yekaterinburg: U-Faktoriya. 640 p. [in Russian].

11. Muratov, P. (2018) *Obrazyi Italii* [The images of Italy]. [online] Available at: [http://az.lib.ru/m/muratow\\_p\\_p/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtml) [Accessed 27 Jul. 2018]. [in Russian].
12. Ru.wikipedia.org. (2018). *Pozillipo*. [online] Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Позиллипо> [Accessed 14 Jan. 2019]. [in Russian].
13. Staxevych, O. (1997). *Vokal'ne my'steczstvo Zahidnoyi Yevropy: tvorchist', vy'konavstvo, pedagogika* [The vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy]. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 272 p. [in Ukrainian].
14. Frakkaroli, A. (2003). *Gaetano Donitsetti* [Gaetano Donizetti]. St. Petersburg: Sad iskusstv, 334 p. [in Russian].
15. Shtern, M. (2012). “Nochnyie” tsiklyi v literature romantizma: “Russkie nochi” V. F. Odoevskogo i “Florentiyskie nochi” G. Gejne [“Night” cycles in Romantic literature : “Russian Nights” by V. F. Odoyevsky and “Florentine Nights” by G. Heine]. *Vestnik Omskogo universiteta* [Herald of Omsk University], (2), pp. 403–407. [in Russian].
16. Allitt, J. (2003). *Gaetano Donizetti : pensiero, musica, operescelte*. Villa di Serio (Bergamo). 352 p. [in Italian].
17. Ashbrook, W (1982). *Donizetti and his Operas*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 561 p. [in English].
18. Paton, J. ed., (2005). *Gaetano Donizetti. 20 Songs*. Alfred Music, 160 p. [in English].
19. Weinstock, H. (1963). *Donizetti and the world of opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the nineteenth century*. New York: Pantheon Books, 435 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.01.2019 р.

The image displays three staves of musical notation for songs by Gaetano Donizetti. The first staff, labeled '1a', is for '№1 Il barcaiuolo' in G major, 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff, labeled '1b', is for '№2 Il crociato' in G major, 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp; it includes the tempo marking 'Maestoso'. The third staff, labeled '1B', is for '№5 La conocchia' in G major, 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp; it includes the tempo marking 'Moderato mosso'. Each staff shows a melodic line with various rhythmic values and phrasing.

1г *Allegro* №8 *L'aurora*  
1д *Allegro* №10 *Amor voce del cielo*

**ПРИМЕРЫ**

М.Глинка "Прощание с Петербургом",  
№8 "Баркаролла"

1е *Con moto*

2а *Allegro* №3 *A mezzanotte*  
2б *Cantabile* №6 *Le crépuscul*

3а *Andante* №7 *Il giuramento*

3б *Andantino affettuoso* №9 *L'alito di Bice*

3в *Andantino* Р.Ан Вокальный цикл "Венеция", №1

4а *Andante* №4 *La Torre di Biasone*

4б *Allegro molto moderato* Ф.Шуберт Фантазия, оп.103

**Ольга Михайлова**

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

## **ФЕНОМЕН «ПРОГУЛОК» ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ**

**Михайлова О. В. Феномен «прогулок» во французском искусстве.** Понятие прогулка осмысливается в художественно-эстетическом аспекте. Рассматриваются образцы духовной культуры и искусства с наиболее яркими признаками променадности. Выявляются характерные черты данной жанровой разновидности. Оценивается значение променада во французском национальном быте и культуре. Раскрываются способы применения променадной драматургии в литературе, поэзии, публицистике, живописи и музыке. Осуществляется анализ фортепианных циклов «*Chemin Faisant*» Б. Годара и «*Promenades*» Ф. Пуленка. Определяется роль звукоизобразительных приёмов в воплощении программного содержания, средств музыкальной выразительности, направленных на визуализацию художественного замысла. Отмечается универсальность и широкие композиционные возможности прогулки как жанра камерно-инструментальной музыки.

**Ключевые слова:** прогулка, променад, музыка, литература, фортепианный цикл, звукоизобразительность.

**Михайлова О. В. Феномен «прогулянок» у французскому мистецтві.** Поняття прогулянки осмислюється у художньо-естетичному аспекті. Розглядаються зразки духовної культури і мистецтва з найбільш яскравими ознаками променадності. Виявляються характерні риси даного жанрового різновиду. Оцінюються значення променаду у французському національному побуті і культурі. Розкриваються способи застосування променадної драматургії в літературі, поезії, публіцистиці, живописі та музиці. Здійснюється аналіз фортепіанних циклів «*Chemin Faisant*» Б. Годара і «*Promenades*» Ф. Пуленка. Встановлюється значення звукообразжальних прийомів у втіленні програмного змісту, засобів музичної виразності, спрямованих на візуалізацію художнього задуму. Відзначається універсальність та широкі композиційні можливості прогулянки як жанру камерно-інструментальної музики.

**Ключові слова:** прогулянка, променад, музыка, література, фортепіанний цикл, звукообразжальність.

**Mykhailova O. V. The phenomenon of “walks” in French art.**

**Background.** The diverse experience of artistic culture, reflected in the established system of genres, appears in a new light from the standpoint of modernity as experts

from different fields of art refer to the same topic. Stable repetition of phenomena, the names of which were originally perceived in the poetic and metaphorical way, indicates the formation of a certain genre branch, little developed in scientific research. Genre neoformations of this kind include *walks*, behind the semantic layer of which a certain set of stylistic means shines through. It is not by chance that attempts are made to comprehend this phenomenon in aesthetic and artistic aspects.

**Objectives.** The purpose of the article is to highlight the phenomena of artistic culture with the most vivid signs of promenade elements, to consider a set of musical instruments used by French composers of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century in the music “walks”.

**Methods.** To determine the role of *walks* in the genre palette of the music of the 20<sup>th</sup> century, the historical biographical and the comparative research methods were used.

**Results.** The author of the article reveals the role of *walks* in the French national life and culture. Their characteristic signs are the following: desire for rest, lightness of being, enjoying the moment. From here, the verbal landscapes from the “In Search of Lost Time” novel by M. Proust take their beginning in, which were inspired by his walking in the Bois de Boulogne forest, in the outskirts of Paris, the province of Illiers-Combray, where the writer took care of flowers, trees and shrubs. A similar passion for walking and studying the flora was also experienced by the enlightener J.-J. Rousseau. He was known to spend a long time feasting eyes on plants, collecting herbariums, often recording his observations. This also explains why C. Monet loved wandering in the wilds. The famous artist, known for his landscape paintings, bought from the local farmers a piece of land that bordered with his estate in order to freely wander around the fields in search of the right object, favorable angle or necessary lighting. As a result, promenade walking, being a typical national feature, is often embodied in French music and poetry. This phenomenon is common outside of French art as well. In music, we can refer to “The Walk” by S. Prokofiev and “The Walk” from the “Pictures at an Exhibition” by M. Mussorgsky; in prose - “The Walk” by N. Karamzin, “Walking in Rome” by G. Morton, “Walking with Pushkin” by A. Tertz, “Six Walks in the Fictional Woods” by U. Eco; in painting – “The Walk” by M. Chagall, “An Evening Walk”, “A Man and a Woman on a Walk in the Forest” by A. Toulouse-Lautrec, “A Walk”, “A Walk” by P. Delvaux, “A Walk” by E. Degas. Quite a few works in the genre of *walks* revealed such areas of public knowledge as lecture sessions, historical excursions and reviews of art. Thus, the art critic, historian, art historian S. Stavitsky organized a lecture session “Walk as a genre of modern art”, which consisted of three meetings: “Walk Aesthetics”, “Walk and Neo-avant-garde”, and “Actionist Walks”. Polish literary critic Z. Kopech published a collection of articles called “Walks in Modern Polish Literature” devoted to the issues of national prose, poetry and drama. E. Kulikova wrote the work called “Walks in the Lyrics of Anna Akhmatova”, where the author reviews several of her poems, including “The Walks”.

B. Godard’s piano cycle “*Chemin Faisant*” (1880–1881) was analyzed, where each of the pieces appears as a sketch, a “photography” of a walking person. The first three items of the cycle – “Going Over”, “Crying” and “Singing”, form a mini-cycle, since they contrast with each other in terms of image and content, although they remain



related in terms of the selected means complex. Among them are: figures of movement, repetition, dynamic approach of “moving closer-moving away”, *staccato* technique in outside pieces. The unifying principle is the direction of all stylistic means to visualize a music image. This explains the presence and individual traits, since the character’s image created by the composer is endowed with a unique identity. The distinctness, tangibility of B. Godard’s musical images makes one ponder over the impact of cinema on musical art: its abilities through the details – expressions of eyes, facial expressions, turns of the head – transmit a change of emotional state, moods, put together a special emotional and psychological plot.

A different approach to a descriptive music in “*The Walks*” (1921) by F. Poulenc is revealed, where the composer does not present a character on a walk, and does not tell stories. Instead, he creates the appropriate surrounding, inspires us with the atmosphere of such different and contrasting walks with the help of harmonic colors, tempos, texture, dynamic and articulation means. His music language is far from being simple, it is full of bizarre rhythms and complex chords, thus putting forward serious technical requirements. Above all, the composer’s targeted attitudes when creating the visible realism of his urban plots are evidenced by numerous text remarks, which are designed to guide a musician as accurately as possible towards the required performance character. They are found everywhere and relate to all components of the music: tempo, sound level, mood, articulation, agogics, pedal usage. A set of various sound and visual means help a performer to implement the composer’s instructions.

**Conclusions.** The universal and wide compositional possibilities of *walks* as a special artistic genre are proved by its relevance in various types of art and scientific knowledge. The authors use different means of declaring their idea, and different way to materialize it. This versatile experience opens the way to comprehending the new and the unexplored, steadily and leisurely, as if you are just a curious walking person.

**Keywords:** walk, promenade, music, literature, piano cycle, sound and visual effects.

<i>Я бродил один, покорен тоске, Вдоль пруда, один, в редком ивняке, Где вставал туман, где за мглою смутной В муке цепенел призрак бесприютный И едва стонал стоном кулика, Что подругу звал, звал издалека</i>	<i>В редком ивняке, где в тоске бездомной Я бродил один, там, где саван темный Сумерек, волной блеклою упав, Затопил собой пышность горных слав И цветы купав в камышах склонённых, Бледных тех купав, стывших в водах сонных.</i>
--	--

*П. Верлен. «Сентиментальная прогулка»*

**Постановка проблемы.** Разнообразный опыт художественной культуры, получивший отражение в установившейся системе жанров, с позиций современности предстаёт в новом свете благодаря обращению мастеров из разных сфер искусства к одной и той же тематике.

Устойчивая повторяемость явлений, наименования которых первоначально воспринимались в поэтико-метафорическом ключе, свидетельствует о формировании определенной жанровой ветви, мало разработанной в научных исследованиях. К такого рода жанровым новообразованиям можно отнести «прогулки», за семантическим словом которых просвечивает определённый комплекс стилистических средств. Не случайно предпринимаются попытки осмыслить данный феномен в художественно-эстетическом аспекте.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Французской музыке и творчеству её выдающихся представителей XX века посвящён ряд исследований, в которых акцент сделан на характеристике творческого пути композитора, особенностях претворения крупных жанров, на общих наблюдениях касательно стиля. Так называемые малые формы инструментальной музыки остаются за пределами изучения. Творчество Б. Годара, принадлежащее XIX столетию, на сегодняшний день не освещено в отечественной музыкальной науке, музыка Ф. Пуленка, напротив, неоднократно привлекала к себе внимание исследователей. Это касается и фортепианного цикла *«Прогулки»*, кратко представленного в монографии И. Медведевой [11] и диссертации Е. Жуковой [5]. Между тем, ни один из авторов не затрагивает вопроса жанрового своеобразия опуса, запечатлённого в названии. Для выявления неких устойчивых признаков данной жанровой разновидности, по-разному проявляющейся в различных национальных культурах и видах искусства, необходимо накопление аналитического материала, который позволил бы выйти на более высокий уровень обобщений. Пальма первенства нетрадиционного наименования своего фундаментального труда – *«Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля»*, принадлежит В. Жарковой [4]. Если в музыковедческой литературе, посвящённой французской музыке, это слово фигурировало на уровне метафоры, то в труде украинского учёного оно служит аналитическим инструментом для осмысления поэтики творчества французского мастера. Сказанное открывает путь для дальнейших исследований, что позволяет определить место «прогулки» в жанровой палитре музыки XX века.

**Цель** исследования заключена в освещении явлений художественной культуры с наиболее яркими признаками променадности, рассмотрении комплекса музыкальных средств, задействованных

французскими композиторами конца XIX – начала XX века в сочинениях-«прогулках».

**Изложение основного материала.** Париж!!! Магический город, колдовское сплетение площадей, улиц, переулков, парков и скверов. Каждый, кто хоть раз бывал здесь, согласится, что Париж – это не только Эйфелева башня, Лувр и Елисейские поля. Это, прежде всего, *прогулки*, бесконечные блуждания по узким улочкам Монмартра, неспешный променад от церкви Сен-Жермен-де-Пре до Люксембургского сада, нелёгкий, но возносящий к небу подъём к базилике Сакре-Кёр, пьянящее исследование лабиринтов Латинского квартала, отрешённое любование красотами сада Тюильри. Парижане, впрочем как и все французы, не ходят, парижане *прогуливаются*. Они не торопятся успеть всё, они умеют ценить прекрасное без спешки, неторопливо наслаждаясь моментом. Поэтому парижские кафе всегда полны посетителей, которые не устремляются домой, а, насладившись в конце рабочего дня проходкой по любимым местам, расслабляются в праздных беседах за бокалом сухого вина.

Нередко творческие люди отправлялись за вдохновением не в кабинеты, мастерские, на выставки и концерты, а в муниципальные парки, пригородные леса, на морское побережье или просто на шумные городские улицы. Известно, что К. Моне, прославившийся своими пейзажами, выкупил у местных фермеров прилегающие к своему имению поля, чтобы беспрепятственно бродить по ним в поисках нужного объекта, выгодного ракурса или необходимого освещения. Словесные пейзажи М. Пруста в романе «*В поисках утраченного времени*» были навеяны его променадом по Булонскому лесу, окрестностям Парижа, провинции Илье-Комбре, где писатель наблюдал за цветами, деревьями и кустарниками, а его письменные комментарии позже нашли претворение в романах «*По направлению к Свану*», «*Под сенью девушек в цвету*» и других. Похожую страсть к прогулкам и изучению флоры питал и просветитель Ж.-Ж. Руссо – он подолгу любовался растениями, собирал гербарии, часто записывал свои наблюдения. Вместе с тем, несмотря на схожесть их увлечения, исследователи видят различия в подходе к нему и отклику, который рождали сделанные писателями наблюдения. Так, «если Руссо давал в связи с растениями ботанические описания, – отмечает С. Горбовская, – то у Пруста возникали

скорее внутренние ассоциации, далёкие от биологических процессов роста и развития цветов. Ему была интересна их внешняя красота и тот поток “рефлекторной памяти”, который исходил из чашечки, стебля, лепестков» [1:2]. *Прогулки* предместьями Парижа становились летним раем и для Ф. Пуленка. Композитор приезжал за свежими впечатлениями в Ножан-сюр-Марн, изучал его окрестности, гулял по берегу Марны и окраинам Венсенского леса, подпитывался звуками местных «дансингов». Отсюда, по мнению исследователей, возник его интерес к французскому фольклору, а музыка приобрела флёр беззаботности и «мальчишества» [11:19]. В этом видится характерное для французов стремление к отдыху, лёгкости бытия, наслаждению моментом. «Французы умеют жить, – пишет И. Эренбург. – Можно определить умение француза радоваться часу, даже минуте, как ребячество, как беспечность, можно назвать это и мудростью» [17:20]. И далее: «Для огромного большинства французов воскресный отдых – это рыбная ловля, прогулка в лес, уход за садиком» [17:21]. Не случайно слово «прогулки» нередко украшает риторику исследователей французской музыки рубежа XIX – XX веков. Так, Э. Журдан-Моранж, живо и изящно описывающая музыкальную среду Франции, говорит о заключительной части Второй сонаты для скрипки и фортепиано Г. Форе следующее: «Финал снова вводит нас в обычную для Форе атмосферу спокойствия; эффект достигается неожиданными переходами в отдалённые тональности, но Форе знает, куда ведут их обрывистые тропы, и всегда после таких *прогулок*<sup>1</sup> стремится выйти на знакомую дорогу» [6:44]. Ж.-П. Кrespель часто использует схожее слово «брести», описывая *прогулки* знаменитостей парижскими улицами: здесь и «полуодетый богемный Модильяни неуверенными шагами *бредёт* по бульвару» [8:23], и молодой В. Гюго, который «любил *бродить* по округе, разглядывая улицы, дома, кабаре и подмечая сценки из уличной жизни» [8:34]. В. Жаркова упоминает высказывание М. Пруста, который «сравнивал чтение своих романов с *прогулкой* по огромному собору, где каждый выбирает собственный маршрут» [4:11]. Украинский учёный называет *une promenade* «осмысленным ничегонеделанием», одним из основных удовольствий «человека вкуса» XVII–XVIII веков,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в цитатах курсив мой – О. М.

необходимым атрибутом эстетики дендизма, ставшим впоследствии неотъемлемой частью *La Belle époque* [4].

«Променадность», как типичная национальная черта, нередко находит воплощение во французской музыке и поэзии. Вспомним вокальный цикл К. Дебюсси «*Le Promenoir des deux Amants*» («Прогулка двух влюбленных») на стихи Т. Л'Эрмита, циклы фортепианных пьес «*Promenades*» Ф. Пуленка и «*Chemin Faisant*»<sup>1</sup> Б. Годара, миниатюры «*Promenade sentimentale*» В. Косма и «*Promenade en Mer*» Б. Годара; стихотворения «*La Promenade*» А. де Ренье и «*Promenade sentimentale*» («Сентиментальная прогулка») П. Верлена (отрывок приведен в эпиграфе). К слову, название «*Бергамасской сюиты*» К. Дебюсси было навеяно «масками» и «бергамасками» из «*Лунного света*» П. Верлена, а ноктюрн «*Лунный свет*», был изначально назван композитором «*Сентиментальная прогулка*», что отсылает к одноименному стихотворению поэта.

Обозначенная тенденция в художественной практике Франции наводит на мысль о выделении *прогулок* в самостоятельный жанр, тем более что данное явление не редкость и за пределами французского искусства. «Неспешное путешествие, свободный жанр, помогающий отойти от излишнего наукообразия», – такова современная оценка основополагающих признаков прогулочной формы высказывания [13]. Наиболее благоприятные условия для произрастания данных жанровых свойств предоставляет литературное повествование: оно может одновременно и «зафиксировать некое состояние внутреннего мира героя, обусловленное временными и географическими координатами», и транслировать «размышление лирического субъекта, его философствование, рефлексию», и демонстрировать процесс «выстраивания взаимоотношений человека и окружающего мира» и «обретения им нового мироощущения» [3:1, 2, 4]. Потому именно литература предоставила немало произведений в жанре *прогулок*. Назовем здесь «*Прогулку*» Н. Карамзина, «*Прогулки по Риму*» Г. Мортонна, «*Прогулки с Пушкиным*» А. Терца, «*Шесть прогулок в литературных лесах*» У. Эко.

---

<sup>1</sup> Буквально «*Мимоходом*», в нотах, изданных на русском языке, он назван «*Парижские прогулки*».

Нельзя обойти вниманием такую область художественного высказывания, как курс лекций на тему, поскольку жанровые возможности прогулки наилучшим образом подходят для проведения того или иного экскурса. Так, арт-критиком, историком, искусствоведом С. Ставицким была организована лекционная сессия *«Прогулка как жанр современного искусства»*, состоявшая из трёх встреч: *«Эстетика прогулки»*, *«Прогулка и неоавангард»*, *«Акционистские прогулки»*, где обсуждались условия и предпосылки формирования данной формы «искусства жизни» и её роль в современном творчестве. Сам автор в аннотации к своей культурной «экскурсии» пишет: «Прогулка как модернистский, постмодернистский и актуальный художественный опыт формируется в эпоху романтизма. В лирической поэзии она воплощается в элегиях и пасторалях. В изобразительном искусстве – в пейзажах. На протяжении двух веков прогулка увлекает поэтов и художников как практика открытия возвышенного, обращения к трансцендентному, а также как критическое политическое высказывание» [10]. В качестве примера лекционного экскурса можно назвать сборник статей польского литературоведа З. Копеча *«Прогулки по современной польской литературе»*, посвящённый актуальным вопросам национальной прозы, поэзии и драматургии [13]. Упомянутые выше *«Шесть прогулок в литературных лесах»* У. Эко также изначально являлись ни чем иным, как курсом лекций, представлявшим «философско-литературные размышления, эссе о литературе, о сюжетах, приёмах, о литературных ходах того или иного автора, который был применим Умберто Эко» [16]. В силу их востребованности и огромного резонанса, вызванного в филологической среде, они были изданы в виде книги, которая по сей день продаётся миллионными тиражами. Несмотря на предельно, казалось бы, обширный ареал преломления променадной драматургии в самых разных формах, её потенциал на этом не исчерпывается. Ещё одной областью использования данного литературного приёма стал *обзор творчества*. В качестве примера приведем работу Е. Куликовой *«Прогулки в лирике Анны Ахматовой»*, где автор рассматривает несколько стихотворений поэта, в том числе *«Прогулки»*, сквозь призму ключевого мотива, который «открывает и одиночество лирической героини, и полноту её близости с любимым человеком, и разделённое на двоих “сиротство” в чужом городе, душашее и, в то же время, дарующее но-

вую таинственную землю» [9]. Наконец, перечислим образцы произведений изобразительного искусства, где в основе сюжета – всё тот же променад: «Прогулка» М. Шагала, «Вечерняя прогулка» и «Мужчина и женщина на прогулке в лесу» А. Тулуз-Лотрека, «Прогулка» и «На прогулке» П. Дельво, «Прогулка» Э. Дега.

Как видно, композиционные возможности жанра *прогулок* настолько широки, что позволяют развернуть в его семантическом поле любой тип художественного высказывания. В мировой музыкальной культуре можно найти не столь многочисленные, но при этом не менее яркие образцы прогулок. И хотя ббольшая часть из них написана французскими композиторами, нельзя не вспомнить произведения русских авторов, прежде всего, фортепианную пьесу «Прогулка» С. Прокофьева и «Прогулку» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского.

Между тем, именно французские композиторы создали наиболее свежие и вдохновляющие образцы музыкальных променадов. «Французская музыка – это ясность, изящество, декламационность простая и естественная; французская музыка стремится, прежде всего, доставлять удовольствие», – писал К. Дебюсси [2:168]. «Эта музыка кажется мне совершенной. Она приближается легко, гибко, с учтивостью. Она любезна, она не вгоняет в пот. Хорошее легко, всё божественное ходит нежными стопами», – высказывался Ф. Ницше о сочинениях Ж. Бизе [12]. Эти тропы прекрасно подходят и для фортепианных циклов «*Chemin Faisant*» Б. Годара и «*Promenades*» Ф. Пуленка.

Имя французского композитора Б. Годара (1849–1895) мало знакомо современным музыкантам. Его обширное наследие включает восемь опер, три симфонии, два концерта для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, сонату для виолончели и фортепиано, два фортепианных трио, три струнных квартета, четыре сонаты для скрипки и фортепиано, инструментальные пьесы и более ста песен [15:27]. В настоящее время исполняются, в основном, лишь *Колыбельная* из оперы «*Жоселен*», *Канцонетта* из «*Романтического концерта*» для скрипки с оркестром, трио для фортепиано, скрипки и виолончели *op. 72*, сюита для флейты и фортепиано и вальс *op. 56*. Между тем, в конце XIX – начале XX столетия его сочинения звучали во многих концертных залах Франции, а сам композитор был удостоен престижной премии *Prix de la Ville de Paris*, имел орден Почетного ле-

гиона, был профессором Парижской консерватории. Особую популярность завоевали в своё время фортепианные пьесы, которые покоряли особым изяществом, салонной изысканностью и красотой мелодической линии. К слову, его *Второй вальс* для фортепиано был одной из любимых пьес А. Грина<sup>1</sup>, однако в наши дни пианисты крайне редко включают его в свои концертные программы.

Фортепианный цикл «*Chemin Faisant*» (1880–1881) состоит из 6 пьес (каприсов) – «*Пробегаясь*<sup>2</sup>», «*Плача*», «*Напевая*», «*Говоря*», «*Смеясь*» и «*Вальсируя*», каждая из которых представляет собой некую зарисовку, фотоснимок прогуливающегося пешехода. Как известно, каприс в переводе с французского – это прихоть, своеобразная причудливая шалость автора, произведение, не претендующее на излишнюю серьёзность, глубину переживаний и замысловатость драматургии. Шаловливость и мимолётность кроется и в названии номеров, оформленных в виде деэпричастий, словно случайно, невзначай слушатель становится свидетелем какой-то сценки и тут же о ней забывает. Отсюда краткость эмоции, порыва, состояния в одних миниатюрах и непродолжительная имитация движения, моторики, визуального образа в других. Остановимся подробнее на первых трёх номерах цикла – «*Пробегаясь*», «*Плача*» и «*Напевая*», образующих своеобразный мини-цикл, поскольку они контрастны по образно-содержательному наполнению, но родственны с точки зрения комплекса избираемых средств. Среди них назовем фигуры движения, повторность, динамический эффект приближения-удаления, штрих *staccato* в крайних пьесах. Объединяющим началом служит и направленность всех стилистических средств на визуализацию музыкального образа. Это объясняет наличие индивидуальных черт, поскольку создаваемый композитором рисунок персонажа наделён неповторимым своеобразием.

В первой пьесе «*Пробегаясь*» («*En Courant*») господствует бег шестнадцатых в средней тесситуре на *p* и *pp*, незамысловатая мелодия

---

<sup>1</sup> В мемуарах супруги А. Грина В. Калицкой говорится: «Иногда я играла Александру Степановичу на рояле, ему больше всего нравился Второй вальс Годара. Однажды, прослушав его, Александр Степанович сказал: “Когда я слушаю этот вальс, мне представляется большой светлый храм. Посреди танцует девочка”» [7].

<sup>2</sup> Вопреки правилам русской грамматики использован буквальный перевод слова, поскольку его внутренняя заряжённость, устремлённость и полётность, соответствует духу самой пьесы.



вплетена в общую графику движения, горизонтальная направленность нотного текста преобладает над гармонической вертикалью. Эти средства, являясь звукоизобразительным концентратом, не только воссоздают темп и характер шагов спешащего пешехода, но и живописуют рельеф тротуара, влияющего на активность виртуального героя. Возникает зримый образ сродни жанровым сценам с полотен Г. Голубецки из серии «Прогулки под дождем», Д. Роуланда или А. Кастаньеты, на которых идущий человек становится центром вселенной, потому что есть только он и его настроение, а вокруг него лишь бессмысленная городская суэта. Действительно, пластичность музыкальной зарисовки вызывает ассоциации с кинокадрами. На них мы видим человека, который движется тихо и почти бесшумно шурша по мостовой, как будто поодаль, не привлекая к себе внимания, торопясь куда-то. Идёт мелкий дождь, сливаясь своим шорохом с шагами бегущего. Ничто не мешает ему и не отвлекает от мыслей; постепенно он приближается, силуэт становится более заметным, шаги слышнее – равномерный и монотонный шелест шестнадцатых длительностей становится явственнее, звучание усиливается до *f*. И вот на тротуаре появляются препятствия – мелкие лужицы, которые пешеход перепрыгивает стаккатирующими скачками восьмых длительностей. Вскоре прогулка продолжается, но преграды возникают снова, и вот он уже передвигается медленно и натужно, полутоновыми октавными ходами в большой и контроктавах. Мостовая то устремляется вверх (взлёт мелодии до *des*<sup>3</sup>), то спускается (низвержение фактуры до *C*<sub>1</sub>), но, наконец, рельеф выравнивается, и спешащий путник удаляется так же тихо и незаметно, как и появился, исчезая из поля зрения (нисходящие тремоло).

Вторая пьеса «Плача» («*En Pleurant*») – своеобразный эмоциональный центр мини-цикла – отличается насыщенной, многопластовой фактурой, гибкой агогикой, богатой волнообразной динамикой, щемящей, насыщенной альтерированными звуками гармонией и кантиленной мелодией. Музыка живописует историю страстных внутренних переживаний прогуливающегося персонажа и вновь рождает ассоциации с кадрами из фильма, на которых в поле зрения оказывается внешне спокойный, бесцельно бредущий герой, и лишь закадровое сопровождение раскрывает колоссальный душевный накал. Так, в корот-

ком вступлении размеренно движущимися четвертными изображены, казалось бы, спокойные шаги путника, а вкраплённые в них синкопы напоминают капли скупых слёз. О нарастающем волнении говорит появление трепетной мелодии *marcato molto il canto*, амплитуда внутренней бури колеблется от *pp* до *ff*, от *animato molto* до *più tranquillo*. Кажется, страдания нескончаемы и впереди ничего не ждёт, однако слабо пробивающийся в разгар непогоды, а затем прочно установившийся в финале повествования мажор дарит уверенность, что эта краткая зарисовка одной прогулки заканчивается счастливо.

Третий каприз «Напевая» («*En Chantant*») погружает нас в атмосферу уличной *chanson* под шарманку. Простым, несколько наивным музыкальным языком – гомофонно-гармоническая фактура, весёлая мелодия танцевального характера в сопровождении тонико-доминантовой гармонии, незамысловатая динамика в пределах тихой и средней звучности, соседство *staccato* и *legato* в одном мотиве, нарисована картинка беззаботной прогулки. Возникают образы двух исполнительниц одной и той же мелодии: один напевает себе под нос лёгкую незагейливую песенку под звук шагов и воображаемый аккомпанемент шарманки, а другой – музыкант-шарманщик, который оказывается на пути прогуливающегося горожанина, вторит знакомой мелодии, обогащая её полнозвучным инструментальным сопровождением. Изначально аккомпанемент раскачивается с тоники на доминанту, словно в такт неспешным шагам. Четыре «дубля» одного и того же напева, поддерживаемые монотонно повторяющимися гармониями, сродни музыке, прочно засевшей в голове, от которой никак не избавиться. Но вот слышится похожий мотив, на этот раз богаче окрашенный – появляются многозвучные вертикали, звук шарманки колоритный и плотный по фактуре влечёт к себе, всё же издали – в звучности *pp*. Он заставляет путника поспешить на поиски его источника. Пролетая как будто невзначай, мимоходом, пьеса заканчивается своеобразным многогочием: герой, не достигнув призрачной цели, продолжает свой путь, а музыка по-прежнему звучит где-то вдали.

Выпуклость, осязаемость музыкальных образов Б. Годара заставляет задуматься над иными воздействиями кино на музыкальное искусство. Не только в отношении развёртывания крупных композиций по принципу монтажа завершённых кадров, когда контраст достигается за счёт

сопоставления крупных, средних и общих планов, но и в способности кино через детали – выражения глаз, мимики лица, поворотов головы – передавать смену эмоционального состояния, настроений, складывать своеобразный эмоционально-психологический сюжет. Фортепианная миниатюра, ценность и своеобразие которой раскрывается благодаря точному отбору предельно детализированных средств выражения, выявляет родство с пластическим живописным и кинематографическим искусством XX века. В отличие от романтической миниатюры, открывшей богатый внутренний мир человека, малые формы французских композиторов последующего времени «сместили объектив» на внешний облик героя, в той или иной социально-природной среде. Благодаря этому внутреннее состояние определяет поведение персонажа, напротив, его жесты, движения выявляют эмоциональный настрой.

В *«Прогулках»* (1921) Ф. Пуленка представлен несколько иной подход к программности. Композитор не живописует персонажа, совершающего променады, не рассказывает историй. С помощью гармонических красок, темпов, фактуры, динамических и артикуляционных средств он создаёт соответствующий антураж, заражает атмосферой таких разных, непохожих друг на друга прогулок. Его музыкальный язык далёк от простоты, он изобилует сложными ритмом и аккордикой, предъявляет серьёзные технические требования. По словам В. Меллерса, в этом цикле Ф. Пуленк «заигрывает с полигармонией и пышной фактурой Равеля, равно как и с политональностью и полиметрией Стравинского» [18:12]. При этом композитор следует духу современности и композиторов-соотечественников, которые, внимая призыву Ж. Кокто, стремились к земной музыке, музыке улицы. К. Розеншильд, говоря о способности Э. Сати «механически точно музыкально описывать городской пейзаж, его картину, предметы, моторизованное движение, шумы и их комбинации», называет в числе его последователей А. Онеггера с его *«Пасифик 231»*, Д. Мийо с *«Каталогом сельскохозяйственных машин»* и Ф. Пуленка с циклом *«Прогулки»* [14:59].

Цикл состоит из десяти пьес: *«Пешиком»*, *«В автомобиле»*, *«Верхом»*, *«В лодке»*, *«В самолёте»*, *«В автобусе»*, *«В экипаже»*, *«В поезде»*, *«На велосипеде»*, *«В дилижансе»*. О целевых установках композитора по созданию зримой реалистичности своих урбанистических сюжетов свидетельствуют, прежде всего, многочисленные текстовые

ремарки, которые призваны максимально точно сориентировать исполнителя относительно требуемого характера исполнения. Они встречаются повсеместно и касаются всех составляющих музыкальной ткани: темпа, силы звука, настроения, артикуляции, агогики, педализации<sup>1</sup>. Например, «*Пешкой*» предлагается играть *беспечно, небрежно, отстранённо*, отдельные эпизоды *очень связно и напевно*, а некоторые даже *грустно и печально*; средний раздел «*В машине*» снабжён исчерпывающим пояснением *CHOPIN*; «*В автобусе*» рекомендуется играть *с трепетом и пылкостью*, а в кульминационных моментах текст трижды пронзается ремаркой-возгласом *ff оглушительно*; «*На велосипеде*» пометка *поднажать* обеспечивает необходимую стремительность движения. Реализовать авторские указания исполнителю помогает совокупность других выразительных средств.

Монотонность пешей проходки в пьесе «*Пешкой*» (№ 1) передана в статичных триольных покачиваниях, мягкой звучности, не выходящей за рамки *mf*, длительной педали, придающей флёр отстранённости. Музыка погружает в атмосферу отрешённой задумчивости, агогические же отклонения порождают ассоциации с пешеходом, который, задумавшись, подспудно притормаживает, ненадолго замирает в своих раздумьях, а потом продолжает путь уже с другой энергетикой движения. «*В автомобиле*» (№ 2) возникает искромётная, стремительная зарисовка прогулки водителя-лихача, который летит по шоссе в потоке шестнадцатых длительностей и, обгоняя других, не скупится на сигналы клаксона, что слышатся в черед остро акцентированных кластерных гармоний. Умеренно подвижная, напевная, но не лишённая задора и шаловливости мелодия пьесы «*Верхом*» (№ 3) рисует в воображении беззаботного наездника, который не обременён раздумьями, а просто наслаждается аллюром своей лошади, раздающимся в стаккатном аккордовом «цоканьи». Пьеса «*В лодке*» (№ 4) благодаря блистающим виртуозным секстольным и септольным переливам рождает ассоциации с игрой воды в стиле М. Равеля, а яркие всплески в высокой тес-

---

<sup>1</sup> К педализации Ф. Пуленк предъявлял особые требования. В своих мемуарах Э. Журдан-Моранж делится советом использовать очень много педали в его произведениях и приводит слова самого композитора: «Я прихожу в отчаяние, когда слышу, как некоторые пианисты не пользуются педалью, играя мои сочинения» (цит. по: [6:161]).

ситуре, снабжённые ремарками пронзительно и очень чисто, как будто имитируют звук волн от ударов вёсел. Атмосфера «*В самолёте*» (№ 5) создаётся при помощи поступенных, медленно ползущих диссоциирующих созвучий, вызывающих состояние оцепенения от бескрайности небесной глади и иллюзии неподвижности, когда теряется ощущение движения внутри летящей машины. Это подтверждается требованием автора сохранять *строго одно и то же движение на протяжении всего произведения*. Пьеса «*В автобусе*» (№ 6) врывается звуковой лавиной, которая гремит и грохочет в диапазоне от *ff* до *ffff*. Как заведённый мотор работают акцентированные полутоновые аккордовые «шарниры», воссоздавая антураж взвинченности, возбуждения, толчеи и суматохи городского движения. Ф. Пуленк и в дальнейшем играет возможностями контрастных сопоставлений. После сутолоки городского транспорта ностальгическим воспоминанием воспринимается прогулка «*В экипаже*» (№ 7), где тон задает статично и медленно повторяющаяся ритмическая фигура вступления. Миниатюра «*В поезде*» (№ 8) возвращает в детство, воскрешая в памяти радостный трепет от путешествия благодаря по-моцартовски весёлой, ребячливой мелодии в сопровождении альбертиевых басов. Виртуозные вихри шестнадцатых в пьесе «*На велосипеде*» (№ 9) словно обдувают ветром и треплют волосы во время поездки; а прогулка «*В дилижансе*» (№ 10) окутывает задумчивым и сонливым состоянием посредством томно и лениво перетекающих импрессионистских созвучий.

Как видно, только в начальной пьесе возникает образ пешехода. Все остальные миниатюры воспринимаются коллекцией средств передвижения человека XX века. Причём у Ф. Пуленка урбанистичность и современность соседствуют с вызывающими ностальгию ретро-образами. В этом видится естественное для современного городского жителя тяготение к воспоминаниям о прошлом в противовес техническому прогрессу. Наверное, вот почему в старой Европе так любят прогулки в каретах и верхом на лошадях, в заповедных уголках запрещается передвижение на автомобилях, а жители мегаполисов отказываются от моторизованного транспорта в пользу старого доброго велосипеда.

**Выводы и перспективы.** Универсальность и широкие композиционные возможности *прогулок* как особого художественного жанра подтверждают его востребованностью в различных видах искусства

и научного познания. Авторы прибегают к разным способам высказывания и средствам воплощения идеи. Романисты делятся наблюдениями, записанными во время собственных прогулок; поэты воспевают прелести одиноких блужданий на лоне природы; художники выносят на полотно картины фланирующих персонажей; музыканты живописуют звуками, фиксируя визуальные образы звукоизобразительными средствами; музыковеды, знатоки литературы, просветители и специалисты в области истории культуры используют прогулки в качестве аналитического инструмента, опираясь на возможность совершить экскурс в глубину исследуемой проблемы. Этот разносторонний опыт открывает перспективный путь для постижения всего нового и неизведанного, размеренно и не спеша, в амплу любопытствующего и заинтересованного пешехода.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горбовская С. «Цветник» Марселя Пруста. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tsvetnik-marselya-prusta-1> (дата обращения: 03.01.2019).
2. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
3. Дзюба Е. Жанр прогулки в русской литературе последней трети XVIII века и его динамика в литературе первой половины XIX века. URL: <https://dzubaem.files.wordpress.com/2014/01/d0b6d0b0d0bdd180-d0bfd180d0bed-0b3d183d0bbd0bad0b8-d0b2-d180d183d181d181d0bad0bed0b9-d0bbd0b8d182d0b5d180d0b0d182d183d180d0b5-d0bfd0be.docx> (дата обращения: 03.01.2019).
4. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
5. Жукова О. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Киев, 2009. 218 с.
6. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. Москва : Музыка, 1966. 268 с.
7. Калицкая В. Воспоминания об А. Грине. URL: <http://www.newfoundglory.ru/vospominaniya-o-grine/kalickaya-vospominaniya-ob-aleksandre-grine.html> (дата обращения: 03.01.2019).
8. Кrespель Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху, 1905–1930. Москва : Мол. гвардия, 2000. 208 с.
9. Куликова Е. Прогулки в лирике Анны Ахматовой. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/progulki-v-lirike-anny-ahmatovoy> (дата обращения: 03.01.2019).

10. Лекция Станислава Савицкого «Эстетика прогулки». Из серии «Прогулка как жанр современного искусства». *Facebook.com*. URL: <https://www.facebook.com/events/959909430712173/> (дата обращения: 03.01.2019).
11. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва : Сов. композитор, 1969. 240 с.
12. Ницше Ф. Казус Вагнер («Der Fall Wagner»). URL: [http://allbooks.com.ua/read\\_book.php?file\\_path=books/6/book02905.gz&page=0](http://allbooks.com.ua/read_book.php?file_path=books/6/book02905.gz&page=0) (дата обращения: 03.01.2019).
13. Перевезенцева Н. В свободном жанре «прогулок». URL: <http://www.cogita.ru/polskii-peterburg/nauka/v-svobodnom-zhanre-progulok> (дата обращения: 03.01.2019).
14. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. Москва : Музгиз, 1963. 146 с.
15. Соловьёв Н. Годар, Бенжамен-Луи-Поль. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург, 1890–1907. Т. 9. С. 27.
16. Умберто Эко «Шесть прогулок в литературных лесах (сборник)» – рецензия ZhuldyzAbdikerimova. URL: <https://www.livelib.ru/review/892390-shest-progulok-v-literaturnyh-lesah-sbornik-umberto-eko> (дата обращения: 03.01.2019).
17. Эренбург И. Французские тетради. Москва : Советский писатель, 1958. 208 с.
18. Mellers W. Francis Poulenc. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003. 200 p.

## REFERENCES

1. Gorbovskaia, S. (2019). “Cvetnik” Marselja Prusta [“Flower Garden” by Marcel Proust]. [online] *CyberLeninka*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/tsvetnik-marselya-prusta-1> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
2. Debjussi, K. (1964). *Stat'i. Recenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations]. Leningrad: Muzyka, 278 p. [in Russian].
3. Dzjuba, E. (2014). Zhanr progulki v russoj literature poslednej treti XVIII veka i ego dinamika v literature pervoj poloviny XIX veka [The genre of a walk in Russian literature of the last third of the XVIII century and its dynamics in the literature of the first half of the XIX century]. [online] *Dzubaem.files.wordpress.com*. Available at: <https://dzubaem.files.wordpress.com/2014/01/d0b6d0b0d-0bdd180-d0bfd180d0bed0b3d183d0bbd0b-ad0b8-d0b2-d180d183d181d181d-0bad0bed0b9-d0bbd0b8d182d0b5d180d0b0d-182d183d180d0b5-d0bfd0be.docx> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
4. Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelja (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the musical world of Maurice Ravel]

- (in search of the meaning of the message of the Master)]. Kyiv: Avtograf, 528 p. [in Russian].
5. Zhukova, O. (2009). *Fortepianna tvorchistj Fransisa Pulenka v konteksti francuzjkykh klavirnykh tradycij* [Francis Poulenc's piano creativity in the context of French clavier traditions]. Ph. D. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
  6. Zhurdan-Moranzh, Je. (1966). *Moi druz'ja muzykanty* [My friends musicians]. Moscow: Muzyka, 268 p. [in Russian].
  7. Kalickaja, V. (1972). Vospominanija ob A. Grine [Memories of A. Green]. [online] *Newfoundglory.ru*. Available at: <http://www.newfoundglory.ru/vospominaniya-o-grine/kalickaya-vospominaniya-ob-aleksandre-grine.html> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
  8. Krespel', Zh.-P. (2000). *Povsednevnaia zhizn' Monparnasa v Velikuju jepohu, 1905–1930* [The daily life of Montparnasse in the Great Epoch, 1905–1930]. Moscow: Mol. gvardija, 208 p. [in Russian].
  9. Kulikova, E. (2011). Progulki v lirike Anny Ahmatovoj [Walks in the lyrics of Anna Akhmatova]. [online] *CyberLeninka*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/progulki-v-lirike-anny-ahmatovoy> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
  10. Facebook.com. (2019). *Lekcija Stanislava Savickogo "Jestetika progulki"*. Iz serii "Progulka kak zhanr sovremennogo iskusstva" [Lecture by Stanislav Savitsky "Aesthetics of the Walk". From the series "Walk as a genre of contemporary art"]. [online] Available at: <https://www.facebook.com/events/959909430712173/> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
  11. Medvedeva, I. (1969). *Fransis Pulenka* [Francis Poulenc]. Moscow: Sov. kompozitor, 240 p. [in Russian].
  12. Nicshe, F. (1988). Kazus Vagner ("Der fall Wagner") [Casus Wagner («Der fall Wagner»)]. [online] *Allbooks.com.ua*. Available at: [http://allbooks.com.ua/read\\_book.php?file\\_path=books/6/book02905.gz&page=0](http://allbooks.com.ua/read_book.php?file_path=books/6/book02905.gz&page=0) [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
  13. Perevezenceva, N. (2014). V svobodnom zhanre "progulok". [In the genre of "walking"]. [online] *Cogita.ru*. Available at: <http://www.cogita.ru/polskii-peterburg/nauka/v-svobodnom-zhanre-progulok> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
  14. Rozenshil'd, K. (1963). *Molodoj Debjussi i ego sovremenniki* [Young Debussy and his contemporaries]. Moscow: Muzgiz, 146 p. [in Russian].
  15. Solov'jov, N. (1890–1907). Godar, Benzhamen-Lui-Pol' [Godard, Benjamin-Louis-Paul]. *Jenciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona* [Encyclopedic dictionary Brockhaus and Efron]. Moscow, (9). P. 27. [in Russian].



16. Umberto Eco «Shest' progulok v literaturnyh lesah (sbornik)» – recenzija ZhuldyzAbdikerimova [Umberto Eco «Six walks in the literary forests (collection)» – review by ZhuldyzAbdikerimova]. (2017). [online] *LiveLib*. Available at : <https://www.livelib.ru/review/892390-shest-progulok-v-literaturnyh-lesah-sbornik-umberto-eko> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in Russian].
17. Jerenburg, I. (1958). *Francuzskie tetradi* [French notebooks]. Moscow: Sovetskij pisatel', 208 p. [in Russian].
18. Mellers, W. *Francis Poulenc*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003. 200 p. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.01.2019 р.*



*Розділ 3*

## У ПОЛОНІ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ

*Раздел 3*

## В ПЛЕНУ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ

*Part 3*

## CAPTURED BY PIANO SOUND

УДК 780.616.432:785.11]:78.082.4.071.1(477)

ORCID 0000-0001-8464-1742

**Ольга Чередниченко**

*Харьковское музыкальное училище*

*имени Б. Н. Лятошинского*

### КОНЦЕРТНЫЕ ЖАНРЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА

**Чередниченко О. В. Концертные жанры для фортепиано с оркестром в творчестве Сергея Борткевича.** Раскрываются образно-стилевые черты произведений для фортепиано с оркестром С. Борткевича. Приводится мнение о них немецких исследователей, критические отзывы в харьковской прессе на исполнение автором своего первенца в концертном жанре *op. 1*. Выявляется разносторонняя связь сочинений композитора с унаследованной традицией, их родственность с мироощущением романтической культуры. Подчёркивается индивидуальность претворения устоявшихся принципов и стилистических средств в условиях отказа от радикального обновления музыкального языка. Уделено внимание трактовке сольного начала, соотношению партий, виртуозности, комплексу пианистических приёмов. Свободное оперирование композитором опытом предшествующей культуры, усвоенным благодаря многонациональным истокам профессионального образования, порождает полистилистические свойства его музыкальных концепций, предвосхищая одну из ведущих тенденций в музыке второй половины XX века.

**Ключевые слова:** концерт, фортепиано, виртуозность, пианистические приёмы, традиция, полистилистичность.

**Чередниченко О. В. Концертні жанри для фортепіано з оркестром у творчості Сергія Борткевича.** Розкриваються образно-стильові риси творів для фортепіано з оркестром С. Борткевича. Наводиться думка про них німецьких дослідників, критичні відгуки у харківській пресі на виконання автором свого первістка у концертному жанрі *op. 1*. Виявляється різнобічний зв'язок творів композитора з успадкованою традицією, їх спорідненість зі світовідчуттям романтичної культури. Підкреслюється індивідуальність втілення усталених принципів та стилістичних засобів при відмові від радикального оновлення музичної мови. Приділяється увага трактовці сольного начала, співвідношенню партій, віртуозності, комплексу піаністичних прийомів. Вільне оперування композитором досвідом попередньої культури, який був опанований завдяки багатонаціональним витокам професійної освіти, породжує полістилістичні властивості його музичних концепцій, передбачаючи одну з провідних тенденцій в музиці другої половини ХХ століття.

**Ключові слова:** концерт, фортепіано, віртуозність, піаністичні прийоми, традиція, полістилістичність.

#### **Cherednychenko O. V. Concert genres for piano and orchestra in the works of Sergei Bortkiewicz.**

**Background.** The last two decades testify to the fact that the music of the Ukrainian composer S. Bortkiewicz (1877–1952) has become popular in various countries not only in Europe, but also around the world, giving birth to a so-called multilingual “Bortkiewicziana”. It would be already enough to mention the works published in German, English, Bulgarian, Dutch, Italian, Portuguese, Polish, Russian, Ukrainian and Japanese. The literature and multi-genre musical heritage left by the composer provides vast opportunities for researchers. However, many creativity aspects of the “last romanticist”, reflected in various research projects, do not lose their relevance for contemporary musicians.

**Objectives.** The goal of the article is to reveal the image and the stylistic peculiarities the music pieces by S. Bortkiewicz, composed for piano and orchestra.

**Methods.** The study is based on the historical, theoretical and comparative methods of analysis, which allow to bring in critical reviews of contemporaries and researchers about S. Bortkiewicz’s music, reveal the compositional and dramatic features of his piano concerto opus, reveal the individual approach to the inherited tradition.

**Results.** The composer’s legacy includes three Concertos and the *Russian Rhapsody*, created between 1910s and the first half of the 1930s. The interest in this field of creativity can be explained by the pianistic activity of the composer, who “started” with the Concerto Op. 1 for the favorite music instrument. Despite the fact that the author ultimately abandoned his “first-born” work, judging by the Kharkiv press publications of the first decade of the 20<sup>th</sup> century, he presented it to the public. Actually, *1<sup>st</sup> Concerto for piano and orchestra op. 16, B-dur* (1912) bares the tradition of a three-part structure with contrasting comparison of movements. Despite the seemingly impressive appearance of

the piano part, S. Bortkiewicz summarizes the best achievements of Western European and Russian music, revealing his creative individuality. While maintaining a clear delimitation and contrast between the three movements, he seals the cycle with thematic arches. He also involves the idea of a multi-episodic mood swings, revealing closeness to the poetic type of thinking. The predominance of lyrical expression in S. Bortkiewicz's Concertos indicates the composer's orientation to the experience of romantic culture. However, he does not seek to establish the domination of the soloist, his priority position in the concert dialogue. There is an equal parity of both parties, which is beyond the tradition of alternate duplication-development of the same material. S. Bortkiewicz does not tend to use symphonic methods either, handling the contrast technique and as a means of creating dramatic collisions that move the process forward, and as one of the most effective methods of development. The composer uses the entire arsenal of pianistic techniques, except for the passage technique of *style brilliant*. The principles of a poem found their further implementation in the *3<sup>rd</sup> Piano Concerto, Op. 32, c-moll*, entitled "*Per aspera ad astra*" ("*Through thorns to the stars*"), which is a single-cyclic music piece, referring to the works of F. Liszt. The choice of compositional and dramatic solution is determined by the artistic idea. It also brings into existence the intonation, the mode and tonal, and the texture allusions that give birth to vivid imaginative associations and ideas about deep semantic connections that relate composers from different eras to each other. The combination of different style phenomena, based on the commonality of their context, the activation of associative relations, the free application of accumulated experience reveal the composer's modern thinking, an active search for new approaches to the established tradition, reflecting the polystylistic tendencies in the music of the 20<sup>th</sup> century. *Russian Rhapsody for piano with orchestra op. 45, a-moll* is a concentrated expression of the "folk" line in the works of S. Bortkiewicz. It summarizes the specific features of the composer's large-scale music pieces: the multi-episode structure based on contrasting material, and the purposefulness of the dramatic process, ensuring an active movement to the unfolded "final" climax; the suite structure that appears from the change of the whole expressive means complex on the borders of the sections; and the refrain structure that builds the "frame" of the contrast composite form; the principle of "threading" themes that are different in emotional content, and the gradual consolidation of the main imagery sphere through the extrusion of the previously using thematic ideas. For the *Russian rhapsody*, using the fresco principles of writing, the larges-scale and brightness of the instrumental palette is typical. These properties bear the imprint of individuality that is common to Bortkiewicz, since the solo piano is considered as one of the equal participants in the orchestra. The *2<sup>nd</sup> Concerto op. 28 for the left hand* (1924), at first glance, stands somewhat apart from similar works by the composer. However, the composer does not limit himself in his choice of pianistic methods. Instead, he uses the whole complex of technical and expressive means: the figurative movement, octaves, hidden two-voice theme with the typical "landscape – background" texture, dialog cross-talks, fullness of timbre and register space, a variety of playing techniques that help to reveal the imagery and the emotional content.

**Conclusions.** Large cyclical genres demonstrate the creative approach of S. Bortkiewicz to the established patterns, which can be seen through the specific interpretation of the sonata form and the cycle as a whole, in using the technique of variation and the poem principles, the dynamization of the dramatic process and the relative completeness in each section of the form, the mode and harmonic freedom within the construction elements and overall tonal balance. To concretize the imagery world and the artistic idea of a music piece, the composer makes extensive use of genre and style allusions and the quoted material.

**Keywords:** concerto, piano, virtuosity, piano playing techniques, tradition, polystylistic principles.

**Постановка проблемы.** Имя Сергея Борткевича (1877–1952) стало возрождаться в украинской музыкальной культуре в 2000 году благодаря исполнительской инициативе заслуженного артиста Украины, пианиста Николая Сука и художественного руководителя Черниговского симфонического оркестра «Филармония», заслуженного деятеля искусств Украины Николая Сукача. Новое тысячелетие демонстрирует подлинный подъём исследовательского интереса к творчеству композитора, надолго забытого в истории национальной музыкальной культуры. Это давало повод, в частности Р. Фельдманн (*R. Feldmann*), сделать следующее замечание: «Что касается того внимания, которое уделяют Борткевичу ныне (речь идет о 70-х годах XX века – О. Ч.), то бросается в глаза, что <...> Запад, в отличие от Востока, его не забыл» [11]. Последние без малого два десятилетия свидетельствуют о том, что музыка С. Борткевича приобрела популярность в различных странах не только Европы, но и мира, дав импульс для появления разноязыковой «борткевичианы». Достаточно назвать труды, изданные не только на немецком<sup>1</sup>, но и английском, болгарском, голландском, итальянском, португальском, польском, русском, украинском и японском языках. Оставленное композитором литературное и разножанровое музыкальное наследие предоставляет широкие возможности для исследовательской мысли. Тем не менее, многие аспекты творчества «последнего романтика», получившие отражение в диссертационных исследованиях, не утрачивают своей актуальности для современных музыкантов.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Среди исследований последних лет, перечень которых приводится на сайте, посвящённом

---

<sup>1</sup> Это объяснимо его обучением в Ляйпцигской консерватории, проживанием в Берлине: 1904–1914, 1928–1933, в Вене: 1922–1928, 1933–1952; образованием в 1947 году Общества Борткевича.

жизни и творчеству С. Борткевича, привлекают внимание труды, связанные с изучением связей музыки композитора с традицией, своеобразия его фортепианных сонат и пьес, влияния танцевальности на авторскую стилистику, пианистической деятельности и т. п. [17]. Особого внимания заслуживает диссертация А. Резник, в которой автор рассматривает жизненный путь С. Борткевича, становление его творческой личности и стилевые особенности фортепианных сочинений [2]. Остановливаясь на фортепианных концертах композитора, исследователь вписывает их в общий контекст развития жанра, отмечая связь с разнообразными его прототипами, возникшими в творчестве Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Скрябина, С. Рахманинова, однако, не подкрепляя это аналитическими наблюдениями. Новизна циклов, по мнению автора, заявляет о себе прежде всего на уровне формы, которая детально анализируется. Следует признать, что предложенный музыковедом подход не вносит существенных дополнений по сравнению с материалом диссертационного исследования автора данной статьи [6]. Такое положение дел побудило опубликовать собственные научные наблюдения, не получившие освещения в различных по своим целевым установкам изданиях.

**Цель** статьи заключается в раскрытии образно-стилевых особенностей сочинений С. Борткевича, написанных для фортепиано с оркестром.

**Изложение основного материала.** Работа С. Борткевича в жанрах для фортепиано с оркестром была достаточно интенсивной, что особенно заметно на фоне его сдержанного отношения к сонате. В наследии композитора сохранились три концерта и *Русская рапсодия*, созданные в пределах 10-х – первой половины 30-х годов XX века<sup>1</sup>. Интерес к данной сфере творчества объясним пианистической деятельностью композитора, «стартовавшего» *Концертом ор. 1* для любимого инструмента. Несмотря на то, что автор в конечном счёте отказался от своего первенца, перенёс частично музыку во *Второй концерт ор. 28*, судя

---

<sup>1</sup> Данный период, несмотря на жизненные перипетии, отмечен интенсивной работой композитора в различных жанрах. Достаточно назвать среди оркестровой музыки симфоническую поэму *Отелло ор. 19*, *Русские танцы ор. 18*, *Виолончельный* и *Скрипичный концерты*, соответственно, *ор. 20* и *ор. 22*, ряд камерно-инструментальных сочинений: *скрипичная и виолончельная сонаты (ор. 26; ор. 36)*, *сюита для виолончели соло ор. 41*, *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 38*; большое число сборников фортепианных пьес; вокальные циклы и др.

по харьковской прессе первого десятилетия XX века, он представлял его на суд публики<sup>1</sup>. Поэтому трудно сказать, почему всё же композитор не оставил *op. 1* в активе своего творческого наследия; об этом факте он умалчивает и в своих *Воспоминаниях* [8]. Учитывая тот факт, что в 1913 году в издательстве *Fr. Kistner* в Ляйпциге был опубликован *Фортепианный концерт op. 16, B-dur*, мысль о создании концертного жанра не оставляла композитора. Можно предположить, что свой новый опыт он оценивал более высоко, поскольку решился показать его великому Артуру Никишу<sup>2</sup>. Благодаря этому данное сочинение упоми-

<sup>1</sup> В анонсе программы Третьего симфонического собрания в марте 1908 года читаем: «<...> С. Э. (Сергей Эдуардович – О. Ч.) снова приглашён дирекцией харьковского отделения И.Р.М.О. для участия в симфоническом собрании и выступит со своим фортепианным концертом (*h-moll*), сочинённым года три назад. Автор исполнил его с успехом в Берлине с филармоническим оркестром в своём концерте, где принимала участие примадонна Королевской оперы Эмми Дестин. Концерт, состоящий из одной части, получил сочувственные отзывы берлинской критики. Таким образом, как композитор, С. Э. выступает сегодня в Харькове впервые» [3]. В своей последующей рецензии тот же критик отмечал: «Пианист С. Э. Борткевич имел блестящий и заслуженный успех. Его фортепианный концерт, чуть ли не первый *opus* молодого композитора, носит следы новаторских стремлений: автор отказался от традиционных трёх частей, тяготея к форме обоих концертов Листа. Предоставив доминирующую роль оркестру, а не пианисту, он в то же время уделяет ему значительную долю виртуозности, не вступив и на путь, избранный Рахманиновым в его 2-м концерте, совершенно отказавшимся от виртуозности ради высшего и идейного объединения оркестра и пианиста» [4]. В другой, более острой по тону заметке, где рецензент высказывался о «безжалостности» Борткевича-композитора к Борткевичу-пианисту ввиду перегруженности инструментовки, о слабостях окончания сочинения – «что-то грубо-маршевое и довольно банальное», тем не менее отмечалось, что как музыкальное произведение, «фортепианный концерт г. Борткевича имеет свои достоинства: сжатость и стройность формы, ясность тематического материала, наконец, юношеский жар, одушевляющий всю пьесу» [1:6]. Даже Артур Лазер (*Arthur Laser*), весьма едкий в своих высказываниях по поводу пианизма С. Борткевича, констатировал: «Написанный им концерт довольно эффектный и принёс ему много аплодисментов» [14:127].

<sup>2</sup> В своих *Воспоминаниях* С. Борткевич пишет: «Когда я сочинил свой первый концерт для фортепиано *B-dur, op. 16*, то написал в Ляйпциг, могу ли исполнить для него мой концерт. И сразу же получил ответ. Я поехал из Берлина в Ляйпциг, и действительно, мастер ровно в 11 часов подъехал к Гевандхаусу. Я исполнил ему весь фортепианный концерт, и он позвал меня на вечерний концерт. Когда он с подиума заметил меня в зале, то знаком пригласил к себе. В гримёрной он достал из кармана отзыв, в котором хвалил мой концерт, рекомендует его издателям для публикации. Я был поражён и глубоко тронут таким неожиданным вниманием. Подумать только, я был в то время совсем молодой музыкант и композитор!» [8:152].

нается во многих изданиях, хотя нигде не рассматривается детально. Это обстоятельство приводит нередко к преобладанию в высказываниях субъективных впечатлений над объективностью оценки<sup>1</sup>. Об особой популярности *Первого фортепианного концерта op. 16*, получившего «спонтанную протекцию» А. Никиша, говорит и Кристоф Фламм [12]. Автор указывает: «<...> особенно этот концерт поражает благодаря изысканности оркестровых голосов в первой части, но, тем не менее, разочаровывают несколько очевидных пассажей в стиле Чайковского и, скорее, общепринятый виртуозный жест солиста, главным образом в финале; сентиментально-патетическая срединная часть напоминает Гершвина»<sup>2</sup> [12:454]. Известный скепсис отличает и следующее суждение: «Высокопарность *Концерта для фортепиано № 1* порой слабо напоминает Рахманинова <...>. Борткевич владел искусством прошлого, не добавляя ничего явно личного или оригинального, хотя Вальтер Ниманн (Клавирная книга, Лейпциг, 1910) предостерегал от его недооценки» [16:43]. На этом фоне выделяется уже упомянутая статья Р. Фельдманн, в которой рассматривается финал, хотя и вне детального анализа, ввиду фольклорности его основной темы; также

---

<sup>1</sup> Например, Ханс Энгель (*Hans Engel*) в своём капитальном труде *Инструментальный концерт* отмечает, что в речитативной срединной части *Концерт op. 16* «звучит по-цыгански». Его заключительная часть «состоит из вариаций на русскую тему, среди которых есть вариация, *Quasi balalaika*, сопровождаемая аккордами тремоло *sulla tastiera*. Письмо, – заключает учёный, – сильно зависит от Листа и его вариационной техники и вообще поверхностное» [10:166–167]. Данное суждение содержится во II томе переработанного и дополненного автором труда, увидевшего свет уже после его смерти, в 1974 году. Впервые книга была опубликована в издательстве *Breitkopf & Härtel (Leipzig)* в 1932 году как третий том серии «Музыка для оркестра» в «Путеводителе по концертному залу, начатому Германом Кречмаром» [9:VII]. К сожалению, сопоставить оба издания не представилось возможности. Вместе с тем, косвенно, высказанное первоначально мнение исследователя в виде цитирования отдельных выражений содержится в статье Р. Фельдманн. В частности, музыковед пишет: «Ханс Энгель, который в своей работе о клавирном концерте превознёс “речитативную срединную часть”, подчёркивает, что “заключительная часть внешне очень зависит от Листа <...>» [11:171]. В качестве комментария заметим лишь, что оборот «звучит по-цыгански» вряд ли можно отнести к высокой оценке музыки.

<sup>2</sup> Обратим внимание на то, что Джордж Гершвин родился в 1899 году; его знаменитые *Равсодия в блюзовых тонах* и *Концерт для фортепиано с оркестром* датированы, соответственно, 1924 и 1925 годами.



отмечается сходство драматургического рельефа в двух последних частях, в частности целенаправленность развития от спокойного течения к масштабному кульминационному звучанию [11:172]. Установившаяся поверхностность в оценке достоинств этого сочинения подтверждается критическими отзывами о его исполнительской судьбе. Так, на страницах *Zeitschrift für Musik* за 1932 год содержится весьма важная информация: «Испанский пианист-виртуоз Терран в Монтевидео имел такой успех, исполняя клавирный концерт ор. 16 Сергея Борткевича, что ему пришлось играть его снова в следующем симфоническом концерте. За последние месяцы этот концерт многократно звучал также в Германии, Австрии и Чехословакии, среди прочих его исполняли Силезская филармония и Пражское радио, где солировал композитор, Остмаркское радио (солистка Станислава Дюрфт-Шуберт) и Венский симфонический оркестр в Дворцовом саду в Вене (солист Др. Неметц-Фидлер)» [13:168]. В свете этого трудно представить, чтобы такое количество музыкантов страдало отсутствием художественного вкуса. Уместно также напомнить, что прошло лишь 10 лет после возвращения С. Борткевича в Европу, и А. Никиш, умерший в 1922 году, не мог более составить ему протекцию.

*Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 16, В-дур* (1912) ориентируется на традицию трёхчастной структуры с контрастным сопоставлением частей. Обращение к данному жанру композитора с небольшим стажем творческой деятельности в условиях существования таких блистательных образцов, как сочинения Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шопена, А. Рубинштейна, П. Чайковского, С. Рахманинова и др., представляется достаточно проблематичным. С одной стороны, активная апробация в них всех мыслимых технических и выразительных возможностей инструмента и в качестве ведущего тембра, и в соотношении с оркестром не оставляла, казалось бы, простора для творческой инициативы. С другой стороны, композитор, связанный с насыщенной исполнительской практикой, невольно не мог ограничивать себя лишь сферой камерных жанров. Несмотря на внешне импозантный облик фортепианной партии, С. Борткевич обобщает лучшие достижения западноевропейской и русской музыки, выявляя творческую индивидуальность. При сохранении чёткой отграниченности и контрастности трёх частей он скрепляет цикл

тематическими арками; широко задействует идею многоэпизодной смены настроений, обнаруживая близость поэмному типу мышления. Наиболее показательна небольшая по масштабам (всего 96 тактов), но необычайно ёмкая по образному наполнению II часть, *Andante sostenuto, Des-dur*. Открывающая её оркестровая тема сочетает хоральную строгость *Liedertafel* и экспрессию лирического признания. В контексте медленной части она приобретает подлинно «хоровое», апофеозное звучание в партии меди (*Grandioso e solenne, sfff, marcatisimo*) не в результате развития, а под воздействием предшествующего материала, что порождает ощущение монтажной смены кадров. Вторая тема II части, порученная солисту, дополняя первую, раскрывает иную грань лирики, наполненную светлым, возвышенным чувством (*dolce cantando, 12/8, пульсирующий аккомпанемент оркестра, pp*, преобладание крупных длительностей в мелодии). Вослед напряжённно-драматическому эпизоду *quasi recitativo*, сопровождающемуся тревожным тремоло, пронизанному декламационными репликами, стремительным нагнетанием энергии, она также преобразуется, окрашиваясь в торжественные тона (*Maestoso*), не лишённые экстатического оттенка. В результате сложная двойная трёхчастная форма приобретает не только размах, но и динамизм целенаправленного процесса вне традиционных приёмов симфонического развития. В таком толковании средства метаморфозы образно-тематического материала как двигателя драматургии видится специфическое преломление шумановской традиции «двойничества», что подтверждает тяготение композитора к игровой логике. Не менее своеобразно трактует С. Борткевич фольклорный песенно-танцевальный материал в финале (*Molto vivace e con brio*). Особенности тематизма, наличие двух тем в рефрене (главной партии) рондо-сонаты, вторая из которых близка по духу первой, но не является цитатой, отсылает к опыту *Первого фортепианного концерта* П. Чайковского<sup>1</sup>. Однако С. Борткевич по-своему преломляет и взаимодополняемость двух тем, и приём вариантной повторности, что сказывается на форме части. Две темы главной партии этой рондо-сонаты с эпизодом мыслятся ком-

---

<sup>1</sup> Внешне сходно и соотношение тем по принципу «запев-припев», что позволяет провести аналогию с метким наблюдением Ю. Розановой по поводу аналогичного раздела концерта русского классика: «Выдержанная в том же характере, что и веснянка, но исполненная оркестровым *tutti*, звучит вторая тема, как вступление хора после запева песни» [5:82].

позитором в виде рассредоточенного цикла вариаций глинкинского типа. В результате главная партия на макроуровне в экспозиционном фазисе имеет сложную двойную двухчастную форму, выстраиваясь согласно игровой логике<sup>1</sup>. Столь же разнообразна здесь лирика, представленная темами побочной партии и центрального эпизода. Первая из них отличается широкой распевностью лирических русских песен. Особый колорит привносят имитация игры на балалайке (тремоло скрипок *quasi balalaica*) и короткие арпеджио в партии солиста, напоминающие гусельные переборы. Основная тема эпизода (*Andante doloroso*) переключает в область романтической лирики. Экспрессия хроматических нисходящих мотивов, сопровождаемых волнообразными фигурационными пассажами, наполненность фортепианной фактуры, агогическая свобода (*un poco rubato, poco a poco crescendo ed animando*), постепенное усиление динамики придают теме страстное звучание (*più appassionato*). Не менее оригинально решена I часть, в которой сонатные закономерности и концертность как особое свойство жанра подчинены логике поэмой композиции. Она заявляет о себе в разнохарактерности и многосоставности тематизма, драматургической роли каждого из образований, внутренней завершенности разделов, преобладании экспозиционности над развитием, частой смене темпов, наличии медленного вступления, стимулирующего музыкальную событийность, играющего немаловажную роль в драматургии не только I части, но и всего цикла.

Важными в определении своеобразия концертного сочинения являются вопросы трактовки сольного начала, соотношения партий, виртуозности как одного из атрибутов жанра, которые всегда находятся в тесной взаимозависимости. Преобладание в концерте С. Борткевича лирической экспрессии свидетельствует об ориентации композитора на опыт романтической культуры. Вместе с тем, он не стремится к установлению господства солиста, его приоритетного положения в концертном диалоге<sup>2</sup>. Налицо паритетное соотношение обеих партий

---

<sup>1</sup> Первоначальный показ первой темы у оркестра, затем у фортепиано соло корреспондирует с диалогом участников фольклорного действия. Примечательно, что вторая её половина в фортепианном изложении декорируется искрящимися форшлагами, напоминающими звон бубна.

<sup>2</sup> Показателен отказ от бравурного сольного «зачина», ставшего одной из характерных примет концерта XIX века.

вне традиции попеременного дублирования-развития одного и того же материала. Принцип «цепной реакции», когда новое образно-эмоциональное качество темы достигается под воздействием предшествующего иного материала, обеспечивает единую линию развития, выступая контрдействием в условиях ярко выраженной расчленённости разделов формы. Не тяготеет С. Борткевич и к симфоническим методам, оперируя контрастом и как средством создания драматических коллизий, продвигающих процесс, и в качестве одного из действенных приёмов развития. В силу этого, не утрачивая виртуозности, концерт не производит ощущения перегруженности техническими сложностями, не подавляет бравурой. И это на фоне задействования массивной октавно-аккордовой техники, усложнённой асимметричной акцентикой, синкопами, полиритмией; всевозможных арпеджио; приёмов попеременного удара рук, распределения групп мелких длительностей между руками; игры двойными нотами; трелей, тремоло, разнообразной кантилены, в том числе и в контексте мелодизированной многослойной фактуры; *tempo rubato*, широкой амплитуды динамических градаций и т. п. Пожалуй, единственное, что отсутствует среди такого пианистического «пиршества», так это бисерная пассажная техника *style brillant*<sup>1</sup>. Совокупность отмеченных черт позволяет говорить об избирательном подходе в выборе того или иного приёма, его тесной спаянности со своеобразием драматургического процесса, точной согласованности с ролевой функцией солиста в каждой из точек становления музыкальной образности. Это обеспечивает полноту содержательного плана при известной афористичности и лаконичности высказывания. Таким образом, С. Борткевич, опираясь на сложившийся опыт, создаёт оригинальную художественную концепцию жанра, напрямую не связанную ни с одним из известных предшествующих образцов.

Поэзные принципы нашли своё дальнейшее претворение в *Третьем фортепианном концерте op. 32, c-moll* (1926; Verlag D. Rather, Leipzig, 1927). Сочинение имеет программный подзаголовок «*Через тернии к звездам*» (*Per aspera ad astra*) и представляет собой крупномасштабную слитноциклическую композицию, отсылающую

---

<sup>1</sup> Уместно подчеркнуть, что и в своих многочисленных пьесах автор не часто эксплуатирует столь распространённый приём виртуозного стиля первой половины XIX века.

к творчеству Ф. Листа. Между тем, выбор композиционно-драматургического решения обусловлен не слепым обращением к одной из сложившихся и апробированных в XIX веке жанрово-стилевых моделей, а заявленной в названии художественной идеей. Она же предопределяет наличие здесь нескольких интонационных, ладотональных, фактурных аллюзий, способствующих возникновению не только ярких образных ассоциаций, но и представлений о глубинных смысловых связях, роднящих композиторов разных эпох, национальных традиций и стилиевых привязанностей. Откровенность стилистических посылок, словно бы намеренное их подчёркивание подтверждают стремление композитора создать некую «антологию» одной из вечных тем в искусстве, приобретших в музыке XIX – начала XX веков особое звучание. Данное свойство отмечено Х. Энгелем: «Он следует <...> за перенятой у поздних романтиков мыслью, служившей основной идеей в настоящем романтизме в глубочайших, содержательнейших произведениях, – в формулировках типа “Через борьбу к победе”, “Сквозь ночь к свету”» [10:167]. Однако исследователь, не аргументируя свои дальнейшие выводы анализом музыкального текста, считает, что «здесь стремление к звёздам часто внешнее и с большими усилиями» [10]. Поверхностным приёмом музыковед находит также игру тональностей *c-moll* в начале концерта и *C-dur* в его заключительном разделе.

Не оспаривая права музыковеда на субъективную оценку, приведём лишь несколько примеров из произведения С. Борткевича. Идеи борьбы, героического пафоса, утверждения сильной личности, движения «от мрака к свету» связываются в музыке, прежде всего, с бетховенским гением. Это объясняет, почему композитор выстраивает начало *Allegro vivace* в виде парафраза на тиратоподобные пассажи фортепианной партии *Третьего концерта* Л. Бетховена. Сама же тема главной партии отвечает «духу и букве» драматической образности. О продуманности намерений автора говорит и тот факт, что гаммообразное движение в концерте более нигде не появится. Не разворачивая активных действий в начале разработки, С. Борткевич переключает внимание на каденцию солиста, которая становится переломным моментом в драматургии, направляя всё развитие в поэзное русло. Так появляется новый лирический эпизод *Andante*. Его свободно льющаяся мелодия с переменной метрикой, хроматическими ходами, ниспадающей пунктирной ритмо-

формулой сочетает черты песни (солист исполняет одноголосный напев в октаву) и романсовой лирики. В композиции целого данное *Andante* можно трактовать либо как эпизод в разработке, либо в качестве медленной части цикла. Своеобразие и сложность дальнейшего музыкального процесса заключены в том, что каденция солиста выступает носителем новой интонационно-образной информации. Сочетая свободное прелюдирование и самостоятельный выразительный тематизм, она тем самым определяет облик нового фазиса разработки. О темах каденции следует сказать особо, поскольку первая из них отмечена «именной» печатью. Череда ямбических восходящих мотивов воскрешает сверкающий образ *Поэмы экстаза* А. Скрябина. Вторая тема в стилевом отношении более нейтральна, но содержит заряд взволнованной, завуалированной вальсовости. В заключительном фазисе *Концерта* С. Борткевич не обошёл вниманием и опыт русской композиторской школы, определивший образный строй, способы развития тематического материала, выбор стилистической палитры в крупномасштабном разделе *C-dur*. Основную нагрузку здесь несёт открывающая его тема, изложенная вначале у оркестра, а затем предстающая мощно в совместном звучании. Она решена в традиции богатырской образности, воскрешая в памяти страницы творчества А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, и содержит «сколок» народной песни «*Солнцу красному слава*». Вариантно-вариационная повторность в её развитии способствует утверждению богатырской удали, славильных интонаций, колокольности, достигаемых эффектными тремоло и раскачивающимися аккордовыми «шагами».

Приведённые фрагменты опровергают какие-либо попытки свести эту музыку к некоей копии уже известных образцов, отталкиваясь лишь от отдельных её примет<sup>1</sup>. Широкое задействование в *Третьем*

---

<sup>1</sup> Удивляет и двойственное высказывание Р. Фельдманн: «Вполне возможно, – пишет музыковед, – что сходство с 5 симфонией Бетховена с её резким переходом от *c-moll* к *C-dur* дает основание Энгелю говорить, что здесь использована “избитая идея” позднего романтизма. Спорным остается вопрос, можно ли вообще сопоставлять всё многообразие “прикладной, бытовой музыки”, к которой следует причислить этот концерт, с жемчужинами мировой литературы. Сверх того, следует признать, что Борткевич в своих концертах формально стремился к разнообразию. Тот факт, что *op. 32* написан в одной части, хоть и нельзя со времён романтизма больше назвать новшеством, однако, свидетельствует о его стремлении к концентрации» [11:172]. Продолжив мысль исследователя о «спорности»,

*фортепианном концерте* С. Борткевича приёма аллюзии в качестве своеобразного «программного» компонента, объединение разнотипных явлений, исходя из общности их содержательных планов, активизация ассоциативных связей, свободное оперирование накопленным опытом выявляют современность мышления композитора, активный поиск новых подходов к устоявшейся традиции, отражая полистилистические тенденции в музыке XX века<sup>1</sup>.

*Русская рапсодия для фортепиано с оркестром op. 45, a-moll* (1935; *Cantext Publication, Winnipeg, Canada, 1996*) является концентрированным выражением «фольклорной» линии в творчестве С. Борткевича. Избранный им жанр для воплощения художественного замысла обобщает характерные черты крупномасштабных сочинений композитора: многоэпизодность, основанную на контрастном материале, и целенаправленность драматургического процесса, обеспечивающую активное продвижение к развёрнутой «финальной» кульминации; сюитность, возникающую в результате смены всего комплекса выразительных средств на гранях разделов, и рефренность, образующую «каркас» контрастно-составной формы; принцип «нанизывания» различных по эмоциональному наполнению тем и постепенное укрупнение ключевой образной сферы за счёт вытеснения ранее заявленных

---

заметим, что концертный жанр вряд ли относится к разряду «бытовой музыки», в равной мере как тональные перемены либо количество частей могут служить весомыми аргументами в разговоре об индивидуальности творческого решения.

<sup>1</sup> Уместно привести рассуждения А. Шнитке о данном феномене музыкального искусства прошлого столетия. Так, говоря о предпосылках широкого проникновения полистилистической манеры в музыку, автор отмечает в ряду других и психологические, обусловленные усилением интернациональных контактов и взаимовлияний, изменением представлений о времени и пространстве, «полифонизацией» человеческого сознания в связи с возрастающим потоком информации, что нашло своё отражение в таких новых терминах, как «стереофония», «полиэкранный», «мультимедиа» и др. [7:99]. В условиях полистилистики, считает выдающийся композитор, учёный и мыслитель XX века, проблема авторства «усложняется не только юридически, но и по смыслу» [7:100]. Вместе с тем, «авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения» [там же]. Учитывая сложное переплетение разных национальных и культурных традиций в творческой судьбе С. Борткевича, можно предположить, что данные веяния оказались созвучными автору. Трудности же в оценке его композиторских результатов усугубляются тем, что он не испытывал искуса новейших техник звуковысотной организации и с этой точки зрения не порывал с традицией, а находился «внутри» неё.

тематических идей. Рапсодичность обеспечивает свободу в построении как отдельных эпизодов, так и композиции в целом, наличие вступления импровизационного типа, связок, широкое использование вариантной повторности, органично присущей песенному материалу, в сочетании с приёмами жанровой трансформации тематизма и элементами разработочности, вплоть до канонической имитации и фугато, восходящими к поэмности листовского типа. Совокупность отмеченных свойств определяет взаимообусловленность всего комплекса избранных средств, поскольку смена темпа и характера музыки не всегда совпадает с началом нового раздела.

*Русская рапсодия* представляет собой свободно трактованную рондообразную форму, в которой рефрен содержит две темы и в дальнейшем обогащается за счёт нового тематизма либо методов работы с исходным материалом, в силу чего разрастаются его масштабы и усложняется структура. Исходя из музыкального материала и логики его развития, в произведении можно выделить шесть крупных построений, где *Allegro maestoso*, *Più allegro (Tempo di Valse)* и *Un poco meno mosso*. *Maestoso* выполняют функцию рефрена, поскольку связаны с развитием двух начальных тем. Соответственно, *Moderato*, *Allegro* и *Andante*, включающее *Più mosso* и *Allegro stretto*, являются эпизодами. Обращает на себя внимание следование двух эпизодов подряд (*Moderato – Allegro*), что усиливает, с одной стороны, ощущение импровизационной смены разнохарактерных музыкальных картин, с другой стороны, косвенную связь со срединными частями сонатно-симфонического цикла. В *Рапсодии* содержатся ведущие образные сферы, непосредственно ассоциирующиеся с фольклорной традицией, шире – опытом русской композиторской школы XIX века: эпико-богатырская, лирическая и скерцозно-игровая. Максимальный охват содержательных планов, каждый из которых допускает расширение эмоциональной палитры и включение оттеняющего материала, позволяют С. Борткевичу, во-первых, использовать подлинные напевы (свадебную «Звонили звоны в Новгороде» и бурлацкую «Эй, ухнем!») наряду со стилизацией, во-вторых, несмотря на название, органично инкрустировать в музыкальную ткань обороты, свойственные украинскому национальному мелосу, в-третьих, при доминировании приёмов вариантной повторности задействовать мотивную и полифоническую



технику для продвижения интонационных коллизий, в-четвёртых, создать крупную слитносюитную композицию с чертами цикличности. Подчеркнём, что игра национальным колоритом вносит дополнительный смысловой оттенок, обогащая содержательное поле сочинения и высвечивая отношение композитора к своим культурным корням.

*Русская рапсодия ор. 45* относится к произведениям концертного плана со свойственными для них фресковостью письма, крупной техникой, масштабностью и яркостью инструментальной палитры. Однако и эти свойства несут на себе печать борткевической индивидуальности, поскольку солирующее фортепиано мыслится одним из равноправных участников оркестра. Это сочинение служит ещё одним подтверждением способности С. Борткевича к оригинальному претворению принципов, унаследованных им от традиций, и выявлению творческого начала, отражающего присущие его композиторскому стилю черты, сохраняющиеся независимо от жанрового профиля сочинения и характера тематического материала.

*Второй концерт ор. 28*, созданный в 1924 году, казалось бы, стоит несколько особняком среди аналогичных произведений композитора. Во-первых, он написан для левой руки, что потенциально ограничивает круг его исполнителей ввиду сложности фактуры и особых требований к полнокровному звучанию инструмента. Во-вторых, музыка лишена каких-либо фольклорных посылов, напротив, пронизана духом преклонения перед эмоционально-поэтическими открытиями романтической эпохи. Не случайно М. Мюльбах отмечает выдержанность его звукообразов в традициях позднего романтизма [15:365]. Общим для всех концертных опусов С. Борткевича оказывается тяготение к поэмной композиции, которая позволяет сочетать ясность структурных ориентиров при развёрнутости разделов и разноплановости образного строя. Смена темпа свидетельствует о наличии трёх традиционных для такого рода жанров частей при отсутствии их чёткой отчленённости, вместе с тем, вторжение материала драматического вступления и начала главной партии между лирическим *Andante* и *Finale* выявляет тенденцию к слитной одночастности. Автор не ограничивает себя в выборе пианистических приёмов, активизирует весь комплекс технико-выразительных средств, тем самым, не делая каких-либо ски-

док на возможности исполнительского аппарата. Отсюда разнообразная палитра фигурационного движения, октавы, скрытое двухголосие, порождающее характерную фактуру «рельеф – фон», диалогические переключки, заполненность темброво-регистрового пространства, обеспечивающая объёмное звучание инструмента, разнообразие штрихов, способствующих раскрытию образно-эмоционального содержания. О высокой степени виртуозности свидетельствует и быстрый темп в крайних частях цикла (*Allegro drammatico* и *Allegro vivace*, соответственно), что предполагает совершенный пианизм исполнителя.

Возможно, эти свойства Второго концерта повлияли на его сценическую судьбу. Известно, что сочинение привлекло к себе внимание в 1930 году благодаря блистательной игре Пауля Виттгенштайна. Однако, в ряду леворучных концертных опусов оно не упоминается, хотя появилось значительно раньше аналогичного концерта М. Равеля (1931) и Четвёртого концерта С. Прокофьева (1931). Печальная участь *op. 28* проявилась и в другом, более важном обстоятельстве. Как пишет Б. Н. Тадани в предисловии к осуществленной им и напечатанной версии *Второго концерта для фортепиано соло* (*Cantext Publications, Winnipeg, Canada, 1997*), он оставался неопубликованным до 1942 года, когда *D. Rahter* выпустил в свет переписанное вручную литографическое издание. «Ни одно из признанных издательств, – пишет автор, – не опубликовало его, и сочинение до сих пор полностью игнорировалось как одnorукими, так и двурукими пианистами. Мне повезло раздобыть копию этого концерта в версии для двух фортепиано у Майка Спринга (*Mike Spring*) из Гиперман Рекордз, и исполнив его, я решил, что музыка слишком хороша, чтобы оставить её для исполнения только одnorукому пианисту. В своей изначальной форме она очень сложная для среднего пианиста, не имеющего требуемой превосходной техники левой руки. Я разработал эту двуручную версию для фортепиано соло, имея в моём распоряжении копию, для того чтобы включить вторую фортепианную (оркестровую) партию. В этой попытке мне усердно помогал мой соиздатель Джон Скиннер (*John Skinner*) из Портленда, Орегон, который не только предложил компьютерный способ сокращения сложной партитуры, но и прочитал корректуру всего произведения» [18:v–vi]. Результатом столь «творческого» отношения

к произведению С. Борткевича стало его превращение в четырёхчастную композицию и абсолютная невозможность идентифицировать оригинальный текст. Сегодня, на волне возрождения многих забытых имён, *Второй концерт ор. 28* С. Борткевича приобретает популярность у современных пианистов и предстаёт как в авторской первоначальной версии, так и в своеобразном «двуручном» варианте, суть которого сводится к распределению материала между руками с целью достижения более мощного звучания и пианистической эффектности.

**Выводы и перспективы.** Представленные в статье крупные циклические жанры демонстрируют творческий подход С. Борткевича к устоявшимся закономерностям, что проявляется в трактовке сонатной формы и цикла в целом, в привлечении приёма варьирования и поэмных принципов, динамизации драматургического процесса и относительной завершённости каждого из разделов формы, ладогармонической свободе внутри построений и тональной уравновешенности целого. Для конкретизации образного мира и художественной идеи сочинения композитор широко использует жанрово-стилевые аллюзии и цитатный материал. Дальнейшее изучение творчества С. Борткевича, шире – его многогранной деятельности, будет способствовать восполнению белых пятен в истории отечественной музыкальной культуры и популяризации его наследия среди молодого поколения исполнителей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дон-Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 25 марта.
2. Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 240 с.
3. Риголетто. Русский концерт : (третье симфоническое собрание). *Утро*. 1908. 23 марта.
4. Риголетто. Третье симфоническое собрание. *Утро*. 1908. 25 марта.
5. Розанова Ю. А. История русской музыки. Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 3. *П. И. Чайковский* : учебник для муз. вузов. Москва : Музыка, 1981. 310 с.
6. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество С. Борткевича в свете классико-романтической традиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2008. 297 с.
7. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Статьи о музыке* / ред.-сост. А. Ивашкин. Москва, 2004. С. 97–101.

8. Bortkiewicz S. Erinnerungen. *Musik des Ostens*. 1971. Bd. 6. S. 136–169.
9. Engel H. Das Instrumentalkonzert : Eine musikgeschichtliche Darstellung. Bd. 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. 393 S.
10. Engel H. Das Instrumentalkonzert : Eine musikgeschichtliche Darstellung. Bd. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 481 S.
11. Feldmann R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*. 1971. Bd. 6. S. 170–184.
12. Flamm Ch. Bortkevič. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik* / begr. von F. Blume. – 2., Neubearb. Ausg. / hrsg. von L. Finscher. Kassel [etc.], 2000. Personenteil 3. Sp. 452–455.
13. Funk und Film. *Zeitschrift für Musik*. Februar 1932. Heft 2. S. 168.
14. Laser A. Kritik : Konzert. *Die Musik*. Jahr 1905/1906. Bd. XIX, Heft 14. S. 126–127.
15. Mühlbach M. Russische Musikgeschichte im Überblick : Ein Handbuch. 1. Aufl. Berlin : Verlag Ernst Kuhn, 1994. 617 S.
16. Schwarz B. Wiesmann S. Bortkiewicz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by Stanley Sadie. 2. ed. London, 2001. V. 4. P. 42–43.
17. Sergej Bortkiewicz: his life and music. URL: <https://sergeibortkiewicz.com/literature/> (дата обращения: 10.01.2019).
18. Thadani B. N. Sergej Bortkiewicz. The Man and Music. [Текст]. *Concerto No. 2 [Ноты]* : op. 28 : (for the left hand alone) / Sergej Bortkiewicz ; arrang. for Solo Piano by B. N. Thadani and G. Skinner. Winnipeg, 1997. – P. i–vii (C. 3–7).

## REFERENCES

1. Don-Diez (1908). Muzyikalnyie zametki [Music notes]. *Yuzhnyy kray [Southern edge]*. [in Russian].
2. Reznik, A. (2017). *Tvorcheskiy put i fortepiannoe nasledie S. E. Bortkevicha* [Creative way and piano heritage of S. E. Bortkiewicz]. Ph. D. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire. [in Russian].
3. Rigoletto (1908). Russkiy kontsert [Russian concert]. *Utro [Morning]*. [in Russian].
4. Rigoletto (1908). Trete simfonicheskoe sobranie [Third Symphony Assembly]. *Utro [Morning]*. [in Russian].
5. Rozanova, Y. (1981). *Istoriya russkoy muzyki. T. 2. Vtoraya polovina XIX veka. Kn. 3. P. I. Chaykovskiy* [History of Russian music. Vol. 2. The second half of the nineteenth century. Book 3. P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyika, 310 p. [in Russian].

6. Cherednychenko, O. (2008). *Fortepiannoe tvorchestvo S. Bortkevicha v svete klassiko-romanticheskoy traditsii* [S. Bortkiewicz's Piano Art in the light of the classics of the Romantic tradition]. Ph. D. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Russian].
7. Schnittke, A. (2004). Polistilicheskie tendentsii sovremennoy muzyki [Polystyling tendencies of modern music]. *Stati o muzyke* [Articles about the music], pp. 97–101. [in Russian].
8. Bortkiewicz, S. (1971). Erinnerungen. *Musik des Ostens*, (6), SS. 136–169. [in German].
9. Engel, H. (1971). *Das Instrumentalkonzert. Bd. 1*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 393 S. [in German].
10. Engel, H. (1974). *Das Instrumentalkonzert. Bd. 2*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 481 S. [in German].
11. Feldmann, R. (1971). Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*, (6), SS. 170–184. [in German].
12. Flamm, C. (2000). Bortkevič. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. Kassel [etc.], SS. 452–455. [in German].
13. Funk und Film. (1932). *Zeitschrift für Musik*, (2), SS. 168. [in German].
14. Laser, A. (1905/1906). Kritik : Konzert. *Die Musik*, 19 (14), SS. 126–127. [in German].
15. Mühlbach, M. (1994). *Russische Musikgeschichte im Überblick*. 1st ed. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 617 S. [in German].
16. Schwarz, B. (2001). Wiesmann S. Bortkiewicz. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London, pp. 42–43. [in English].
17. Sergei Bortkiewicz: his life and music. (2019). *Literature*. [online] Available at: <https://sergeibortkiewicz.com/literature/> [Accessed 10 Jan. 2019]. [in Russian].
18. Thadani, B. (1997). Sergei Bortkiewicz. The Man and Music. In: S. Bortkiewicz, ed., *Concerto No. 2, op. 28*. Winnipeg, pp. 3–7. [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2019 р.

**Катерина Підпорінова**

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

## **СМІХОВИЙ ВЕКТОР КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ МАРКА-АНДРЕ АМЛЕНА**

**Підпорінова К. В. Сміховий вектор композиторських пошуків Марка-Андре Амлена.** Визначається специфіка індивідуального стилю сучасного піаніста-композитора М.-А. Амлена в контексті сміхової традиції. Осмислюються його фортепіанні твори, серед яких «12 етюдів у всіх мінорних тональностях», «Варіації на тему Паганіні», «Вальс-хвилинка», токато «*L'Homme armé*» і музика для механічного фортепіано. Універсалізм особистості митця обумовлює переважання комбінаторики як провідного принципу авторського мислення. Стрижневими художніми ідеями постають: омажність, портретність, персонажність, масковість, «ребусність», змагальність, створення творів-«перевертнів», «двійництво». На рівні музичної стилістики це проявляється у використанні цитатного матеріалу, стилізації, гротесковості, шаржовості, памфлетності; трансформації вихідного тематизму, переінтонуванні, ритмічній багатшаровості, ладовому перефарбуванні і контрапунктичній винахідливості. Простежується вплив ігрової логіки, маркерами якої виступають креативність, шифрування смислів, принцип пародійності, театралізація і гра зі звуковим образом інструменту.

**Ключові слова:** композиторська спадщина М.-А. Амлена, сміхова традиція, ідея музичного ребусу, змагальність, ігрова логіка, пародійність.

**Подпоринаова Е. В. Смейховой вектор композиторских поисков Марка-Андре Амлена.** Определяется специфика индивидуального стиля современного пианиста-композитора М.-А. Амлена в контексте смеховой традиции. Осмысливаются его фортепианные произведения, среди которых «12 этюдов во всех минорных тональностях», «Вариации на тему Паганини», «Вальс-минутка», токката «*L'Homme armé*» и музыка для механического фортепиано. Универсализм личности творца обуславливает преобладание комбинаторики как ведущего принципа авторского мышления. Стержневыми художественными идеями предстают: оммажность, портретность, персонажность, масковость, «ребусность», соревновательность, создание произведений-«оборотней», «двойничество». На уровне музыкальной стилистики это проявляется в использовании цитатного материала, стилизации, гротесковости, шаржевости, памфлетности; трансформации исходного тематизма,

переинтонировании, ритмической многослойности, ладовом перекрашивании и контрапунктической изобретательности. Прослеживается влияние игровой логики, маркерами которой выступают креативность, шифрование смыслов, принцип пародийности, театрализация и игра со звуковым образом инструмента.

**Ключевые слова:** композиторское наследие М.-А. Амлена, смеховая традиция, идея музыкального реbusа, соревновательность, игровая логика, пародийность.

### **Pidporinova K. V. Laughter as a direction of Marc-André Hamelin's composer searches.**

**Background.** Contemporary musical art is an open stage for collision and coexistence of various artistic ideas, landmarks, styles, etc. The work of the recognized Canadian pianist-composer Marc-André Hamelin (born in 1961) raises a particular interest. The fact that the peculiarities of the musician's performing and composing style are insufficiently covered in Ukrainian musicology determines the research rationale. It is also caused by the need to identify the specific features of the author's inheritance, ensuring its consistency with the present time, where the laughter phenomenon becomes an important component of the picture of life.

**Objectives** of the study are the comprehension of Marc-André Hamelin's composer searches in the aspect of laughing cultural tradition and the definition of the author's proposed ways of its embodiment in music.

**Methods.** The research is based on the principles of complex approach, which involves using the biographical, the systematic, the genre and style, the structural and functional, and the comparative methods, etc.

**Results.** M.-A. Hamelin appears to be a universal personality. He implements his creative intentions in various performing incarnations – as a soloist-pianist, a distinct interpreter and recognized virtuoso and intellectual; a performer who actively collaborates with the orchestra; a piano duo participant; a chamber ensemble participant and a studio musician. The repertoire palette he chose includes world-famous works, opuses of transcendental complexity, rarely performed music, and his own music works. His choosing some of the original works outlines the sphere of laughter as he searches new performing techniques, which has an influence on him as a composer. The original style of M.-A. Hamelin aims to create a special “rebus” field, where the multiplicity of artistic perception is related to the degree of immersion into a given playing situation. The piano cycle “12 Études in all minor keys” was intended to be homage to the same-name work by Charles-Valentin Alkan. The iconic ceremoniousness of the title forms a special field of culture, which creates a laughter background. Most of the cycle items correspond to the creativity of a particular artist whose musical image appears through the original style of writing. The synthesizing type of composer's thinking contributes to the combining the music and the colorific etude, that is, the virtuoso music piece and the exercise at the same time, and a graphic sketch-drawing, and to the creation of a musical portrait “gallery” (F. Chopin, N. Paganini, F. Liszt, Ch. Alcan, D. Scarlatti ,

P. Tchaikovsky, J. Rossini, V. Goethe and the author himself). Using masks, theatrical techniques, bright characters is manifested at all levels and serve as markers of a carnival. The existing playing mode ensures the importance and essentiality of laughter. M.-A. Hamelin refers to the established palette of the piano techniques and formulas, while demonstrating new algorithms of interpreting the existing traditions. A musical rebus is the leading idea. To embody this idea, it is required to use not only artistic ingenuity, but also the competition elements. These are “Triple” etudes Nr. 1 (*after Chopin*) and Nr. 4 (*after Alkan*), where counterpoint techniques are enriched by the principle of combination. The other side of “rebusness” is demonstrated in the Etude Nr. 8, where the plot of “The Elf King” ballad by Goethe is very accurately reproduced through the piano means of expressiveness. Competitive ingenuity presides in the Etude Nr. 7 for the left hand (“The Lullaby” by P. Tchaikovsky) and Nr. 3 – an alternative transcription of “*La campanella*” by N. Paganini, which turns into an evil joke compared to Liszt’s interpretation. This is another side of laughter, a dark one, an enhancement of grotesque imagery. Etude Nr. 5, “*Toccata grottesca*”, looks similarly. Here, the grotesque images are represented by transcendental pianism, unceasing “drive”, change of metric pulsation and rhythmic groups, and wide dynamic amplitude. The lookalike expressive complex is also used in another music piece – toccata “*L’Homme armé*”.

Another variant of laughter is the creation of a musical “shapeshifter” – re-interpretation of an original source to the point where it is hardly recognized. For example, Etude Nr. 9 (*after Rossini*) and Nr. 10 (*after Chopin*), where the principle of transformation is prevailing. The presence of a highly-intellectual play allows us to draw a parallel with baroque inventory. In the latest etudes of the cycle, M.-A. Hamelin uses such genres as “*Minuetto*” (Nr. 11) and “*Prelude and Fugue*” (Nr. 12). Therefore, using a certain genre model, the composer places it in different context conditions, creating a special laughter-playing space, where all the main sources of comic elements are involved: a parody, implemented through the stylization or the style dialogue-collision; daily mode of life, which is reflected in a festive-carnival worldview, and fantasy, which determines the composer’s inventiveness. M.-A. Hamelin chose the same creative strategy when composing “Variations on the theme of Paganini” for piano solo. A playful piece “Waltz-Minute” is another example of the laughter potency. It resembles either a relative transcription of the famous work by F. Chopin, or a music sketch, or a fixed improvisation. In the reprise, the graceful and airy waltz turns into a friendly caricature through using the dissonant seconds, the change of touche and an excellent artistic presentation. This creates the effect of distance in time, in epochal or individual style, even in the own “Me”. Another area of the laughter direction employment is the actualization of the playing sound image of the instrument. These are music pieces designed for a player piano. It is significant that the composer tends to the theme of circus, which echoes with carnival, stunts, and fun.

**Conclusions.** Being a universal personality, the artist determines the predominance of combinatorics as a guiding principle of author’s thinking. The key to understanding



the composer's style is the laughter tradition. The main artistic ideas are: portrait, character, mask, "rebus", competition, creation of "shapeshifting" music pieces, "duality". Talking about the level of musical stylistics, these features appear through the usage of a quoted material, stylization, grotesque, caricature and pamphlet elements. They are also expressed through the transformation of the original themes, re-interpretation, using multiple rhythmic layers, redesign of modes and counterpoint ingenuity.

**Keywords:** composer legacy of M.-A. Hamelin, laughter tradition, idea of music rebus, competition elements, playing performance logic, parody elements.

*Я захоплений своїм завданням –  
бути настільки чесним по відношенню  
до музики і до себе, наскільки це є можливим.  
М.-А. Амлен*

**Постановка проблеми.** Сучасне музичне мистецтво являє собою відкриту сцену зіткнення/співіснування різних художніх ідей, орієнтирів, стилів тощо. За умовами високошвидкісної інформаційної хвилі, що скорочує часовий вимір «нового», майже миттєво роблячи оригінальний винахід відомим штампом, дуже складно не лише віднайти власну творчу позицію, але й привернути та утримати увагу реально-віртуальної слухацької аудиторії, залишаючись цікавим і жаданим артистом-співрозмовником, спілкування з яким має тривати якомога довше. З цих позицій особливий інтерес викликає творчість визнаного канадського піаніста-композитора Марка-Андре Амлена (1961 р. н.), чию дискографію критики навіть пропонують занести до «Книги рекордів Гіннеса» [11]. Про значущість цієї творчої постаті у світовому музичному мистецтві свідчить і створення іменного документального фільму «Світ фортепіано: Амлен» у рамках проекту «*Legato*» (*PARS Media / EuroArts Music International*), мета якого показати глядачеві «деяких з найбільш захоплюючих піаністів <...> нового руху – їх індивідуальних підходів, свіжих ідей і музики» [17]. Отже, актуальність запропонованої теми обумовлена, по-перше, недостатнім висвітленням особливостей виконавського і композиторського стилів музиканта в українському музикознавстві; по-друге, необхідністю осмислення характерних рис авторської спадщини, що забезпечують її співзвучність суперечливому духу сьогодення, де невід'ємною складовою цілісної картини буття постає сміховий феномен.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**, пов'язаних з окресленою проблематикою, дозволяє виокремити дві непересічні лінії. Першу з них утворюють джерела, присвячені життю та творчій діяльності М.-А. Амлена. Інформативними в обраному контексті постають офіційний веб-сайт маестро [18] та його розгорнуте інтерв'ю [2]. Другу лінію складають дослідження, в центрі яких опиняється феномен сміхової традиції. Це передбачає звернення до концепцій М. Бахтіна [3], Б. Бородіна [5], Т. Горячевої [6], Л. Карасьова [7], С. Лашенко [8], О. Соломонової [13], С. Троїцького [15].

**Мета** статті полягає в осмисленні композиторських пошуків М.-А. Амлена з позиції сміхової культурної традиції та визначенні запропонованих автором художніх шляхів її музичного втілення.

**Виклад основного матеріалу.** Звернення до творчості М.-А. Амлена вимагає комплексного підходу, оскільки він уособлює послідовника тієї традиції синтезування композиторської і виконавської діяльності, яка сходить у далеку давнину і відроджується на певних витках історичної спіралі. Музикант постає універсальною особистістю. Свої творчі інтенції він реалізує у різних виконавських іпостасях. Показовим у цьому контексті є риторичне питання від музичного критика Дж. МакКвілена (*J. McQuillen*): «Чи є що-небудь таке, чого Марк-Андре Амлен не може зробити за роялем?» [18]. Дійсно, музикант розкриває свій потенціал як: соліст-піаніст, самобутній інтерпретатор і визнаний віртуоз; виконавець, який активно співпрацює з оркестром, створюючи кожного разу неповторний вимір звучання симфонічної партитури; учасник блискучого фортепіанного дуету разом із норвезьким піаністом Лейфом Ове Андснесом (1970 р. н.); артист камерного ансамблю і, нарешті, студійний музикант, чия спадщина вже нараховує понад 100 записів. Закономірно, що сучасний зарубіжний журналіст-вчений і музичний педагог Р. Рімм (*Robert Rimm*) називає М.-А. Амлена «*primus inter pares*» («першим серед рівних») у лавах видатних виконавців сьогодення, віртуозом-інтелектуалом [20]. Крім того, музикант отримав «титул» «надшвидкісного піаніста у світі» [11].

Ще одну грань художнього універсалізму митця відбиває його репертуар, який включає не лише всесвітньо відомі твори (І. Альбеніс, Й. Брамс, Й. Гайдн, Дж. Гершвін, К. Дебюссі, Ф. Ліст, В. А. Моцарт, О. Мессіан, М. Равель, С. Рахманінов, О. Скрябін, Ф. Шопен, Д. Шос-

такович, Р. Шуман та ін.), але й рідко виконувану чи недостатньо відому музику (Дж. Антейл, У.-Е. Болком, Е. Вілла-Лобос, А. Вайссенберг, А. фон Гензелът, П. О. Грейнджер, Ф. Гульда, Л. Орнстайн та ін.). «Серед композиторів, яких я граю, – говорить М.-А. Амлен, – доволі багато таких, чия музика не мала історичного значення. Однак майже про кожного я думаю, що він є достатньо цікавим, щоб поділитися ним з публікою. Інакше я не став би витрачати час» [2]. Крім того, піаніст займає місце визнаного «рекордсмена» швидкісної гри опусів трансцендентної складності таких композиторів, як Ш. В. Алькан, Ф. Бузоні, Л. Годовський, М. Капустін, К. Ш. Сорабджи, і виконує місію популяризатора творчості Г. Кагуара, А. Лядова, М. Метнера, М. Регера, М. Рославця, Л. Сабанєєва, С. Фейнберга, Л. Яначека та ін. За словами маестро, він є «завзятим колекціонером нот» і навіть має у планах побудувати власний музичний салон, оскільки на сьогодні ця «бібліотека» зберігається у коробках, яких майже сотня. «Все, що від мене вимагається, – з гумором зазначає піаніст стосовно до вибору репертуару, – залізти в одну з цих коробок, тому що за роки я зібрав вельми багато» [2]. Саме відсутність у потрібний момент відомого «свого» виконавця, як вважає М.-А. Амлен, позбавляє музику деяких достойних митців «шансів на виживання» [2]. Звісно, піаніст виявляється і першим натхненним інтерпретатором власних композицій, що позначені печаткою позамежної віртуозності.

Представлена репертуарна палітра Амлена-виконавця не лише демонструє всеосяжність і жанрово-стильову насиченість, де поряд з класико-романтичними «живуть» атональні і джазові твори, але й позначає певні смакові орієнтири, тяжіння до «незвіданого». З обраних позицій, показовим є виконавське звернення до низки оригінальних транскрипцій і програмних творів, на кшталт «*Indian Diary*» і «*Indianisches Erntelied*» Ф. Бузоні, двох сюїт «Родина малюка» Е. Вілла-Лобоса, «Симфонічних метаморфоз на тему вальсу І. Штрауса» Л. Годовського і «Арабесок-варіацій на тему вальсу І. Штрауса» А. Шульц-Евлера, гуморесок М. Регера і «Бурлески» Р. Штрауса, фантазії «Африка» К. Сен-Санса і «Циркової польки» (створеної для слоненятка) І. Стравінського тощо. Такий вибір окреслює особливу сміхову сферу виконавських розвідок, що немов відбиває настанову митця «зазирнути» за інший «несерйозний» бік активу музичної культури,

вдовольнити власну допитливість та знаттєлюбність і певною мірою визначає специфіку композиторських пошуків.

Нагадаємо, що сміх як типовий людський феномен привертав увагу різних мислителів-дослідників. У контексті обраної теми важливими постають наступні ідеї: генетичної спорідненості сміху з карнавальністю [3]; сміхової парадоксальності, обумовленої розшаруванням на два типи-світи – «сміх розуму» і «сміх тіла» [7:18, 19]; ритуальності як архаїчної іпостасі феномену сміху [8]; багаторівневої концепції комічного, за якою визначаються його основні джерела і найбільш розповсюджені форми [5]; сміхової пародійності, що реалізується через «дзеркальні» особливості культури, потенціал художнього «перевертня», координацію «за принципом усвідомлюваної та культивованої антитетичності», діалогу з «серйозним» мистецтвом [13:112].

Особливого значення для здійснених аналітичних нарисів набуває теза С. Троїцького щодо сміхової ролі «припину» (з російської – «прерыв»), що порушує автоматизм відомої психічної формули «стимул – реакція» [15]. Функція цього «припину» полягає у руйнуванні стереотипності свідомості, анігіляції автоматизму і перериванні повсякденності. Саме сміх стає маркером приналежності особистостей до єдиної культури, оскільки виникає у разі збігу уявлення про смішне і продукується «полем культури, континуумом символічного» [15:17]. Спираючись на теорію С. Троїцького, активізацію у сучасному художньому просторі векторів смішного можна пояснити як запобігання руйнуванню цілісності свідомості (особистості, суспільства, нації, епохи тощо), що провокується переривчастістю культури, мозаїчністю картини навколишнього світу, крахом ідеалів і суцільною підміною існуючих цінностей. Отже, сміхова призма, по-своєму заломлюючи сталу систему виразових засобів мистецтва у творчості певного композитора, дозволяє визначити специфіку його художнього мислення як індикатора духовних процесів-зламів сьогодення.

Світове визнання М.-А. Амлена свідчить про його співзвучність духу сучасної яскраво-«клаптикової» епохи, де важливу роль відіграє сміхова складова. В окресленому проблемному полі особливої цінності набувають композиторські «знахідки» музиканта. На сьогодні доробок М.-А. Амлена складає низка творів, які відразу завоювали не лише схвальні відгуки зарубіжної преси, але й невщухаючий інтерес слухачів (етюди, варіації, окремі п'єси). Більше того, маєстро неодноразово

був запрошеним композитором на різні міжнародні конкурси піаністів, до яких створював обов'язкові твори, як наприклад, «*Pavane Variée*» (2014 р.) чи токата «*L'Homme armé*» (2017 р.) [12:61]. Саме величезний та багатий виконавський досвід стимулював піаніста до власного висловлювання як автора оригінальних музичних опусів. Погодимось з думкою Б. Бородіна про те, що широка репертуарна ерудиція маестро «привносить у його твори відчутний інтелектуальний компонент, який виявляється, зокрема, у винахідливій комбінаториці» [4:76]. Особисто М.-А. Амлен не відкидає й рис еkleктичності, що виступає специфічним компонентом авторського стилю, але тактично зазначає: «Мені дуже важко судити про себе, нехай це роблять інші» [2]. Сказане свідчить про певну композиторську орієнтацію піаніста на створення особливої власної творчо-«ребусної» царини, де багат шаровість художнього сприйняття обумовлена мірою заглиблення у задану ігрову ситуацію.

Звернення до тожних принципів роботи з музичним матеріалом і організації фортепіанної фактури, використання прийомів еkleктичного змішування, гри з традицією та смислового кодування, створення особливого діалогічного поля «своїх» і «чужих» текстів дозволяють говорити про певні властивості художнього мислення митця. Для підтвердження висловленого спостереження перейдемо до розгляду його фортепіанних опусів, який здійснюється за принципом «від великого до малого»: достатньо повно і яскраво «колекцію» авторських ідей демонструє розгорнутий цикл «12 етюдів у всіх мінорних тональностях», водночас інші, достатньо лаконічні твори доповнюють жанрово-стильову палітру творчості композитора, розкриваючи нюанси амленівського почерку.

Отже, найбільш масштабним авторським опусом, праця над яким тривала майже 25 років, слід назвати цикл «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» для фортепіано<sup>1</sup>. Композиція замислювалася як *Homage* до однойменного фортепіанного циклу Ш. Алькана [2; 19], що є репертуарним твором М.-А. Амлена. Знакова церемоніальність,

---

<sup>1</sup> Всі етюди писалися уроздріб, однак можна помітити певні сплески композиторської активності, що умовно розділяють цикл навпіл – 6+6, відповідно 1986–1993 і 2005–2009. Чи не символічно, що період «тиші» охоплює біля 12 років? Сам М.-А. Амлен стосовно цього пише: «<...> може виникнути спокуса намагатися знайти стилістичні відмінності між цими двома періодами, але я можу запевнити вас, що це буде марнуванням часу» [19:iii]. Таке твердження є непрямим доказом того, що авторські настанови залишаються незмінними.

закладена у титульному посиланні, немов формує те саме поле культури, «континуум символічного» (за С. Троїцьким [15]), яке утворює сміхове підгрунтя. Кожний етюд характеризується власною назвою. Більшість номерів циклу кореспондує до творчості конкретного митця, музичний портрет якого проступає крізь винахідливу технічно-навичену барвисту манеру письма. Навіть у цьому реалізується сміхова налаштованість авторського мислення, синтезуюча властивість якого дозволяє об'єднати риси музичного і живописного етюду, тобто віртуозного твору-вправи і графічного ескізу-малюнку. Запрошуючи виконавця-інтерпретатора до своєї музичної портретної «галереї», М.-А. Амлен не лише досить детально розшифровує композиторський задум у відповідній передмові, але й додатково вказує у назвах вихідні художні прототипи<sup>1</sup>. Водночас, він підкреслює, що, незважаючи на високу складність цих п'єс, які будуть розглядатися піаністами перш за все як технічно-віртуозний виклик, не слід випускати з кола зору гармонічну, фактурну і поліфонічну (контрапунктичну) витонченість. Ці засоби виразності виявляються, за словами М.-А. Амлена, «персонажами, чия емоційна сутність не має бути перебільшеною чи проігнорованою; наприклад, було би досить дивно чути виконання чи то № 6, чи то № 9 без почуття гумору!» [19:iii].

Так, у творчій «етюдній» майстерні М.-А. Амлена нас зустрічають:

– Ф. Шопен в оточенні славнозвісних етюдів, котрі позначили концертно-художній напрям розвитку жанру. Мистецтво польського композитора двічі приковувало амленівську увагу: у № 1, *a-moll*, фігурують три шопенівські етюди № 2, *op.* 10, № 4 і № 11, *op.* 25<sup>2</sup>; й у № 10 (більш ранньому), *fis-moll* – один, а саме № 5, *op.* 10;

– видатні віртуози Н. Паганіні й Ф. Ліст, побачені у дзеркалі відомої транскрипції «*La campanella*» – це № 3, *h-moll*;

---

<sup>1</sup> Наведемо оригінальні найменування етюдів і відповідні роки їх створення: № 1 *Triple Étude (after Chopin)*, 1992; № 2 *Coma Berenices*, 2008; № 3 *After Paganini-Liszt*, 1993; № 4 *Étude à mouvement perpétuellement semblable (after Alkan)*, 2005; № 5 *Toccata grottesca*, 2008; № 6 *Esercizio per pianoforte*, 1992; № 7 *After Tschai-kowsky (for the left hand alone)*, 2006; № 8 *Erk König*, 2007; № 9 *After Rossini*, 1987; № 10 *After Chopin*, 1990; № 11 *Minuetto*, 2009; № 12 *Prelude and Fugue*, 1986.

<sup>2</sup> Сам композитор позначає шопенівські етюдні «прототипи» згідно наскрізної нумерації – № 2, № 16 і № 23, відповідно.

– головний адресат Ш. Аькан – етюдний експериментатор і винахідник жанрів-гібридів; йому присвячений № 4, *c-moll*, «Етюд у русі, що постійно повторюється», де комбінуються альканівські етюди № 7 і № 12 з *op.* 39 і №3 з *op.* 76;

– італійський маестро Д. Скарлатті – № 6, *d-moll*, «Екзерсіз» – образ якого легко впізнається завдяки майстерній стилізації авторської манери висловлювання. Сам М.-А. Амлен вказує на те, що це своєрідний дружній памфлет [19:v] (тобто є пряма вказівка на присутність сміхового вектору), в якому дещо гіперболізуються художні першоджерельні винаходи;

– П. Чайковський (№ 7, *es-moll*) і Дж. Россіні (№ 9, *f-moll*), яких об'єднує звернення до вокальної складової авторської творчості. У першому випадку презентується ліворучне прочитання «Колискової» (№ 1 з *op.* 16), у другому – в грайливій формі перевертається шкереберть відома «Неаполітанська тарантела»;

– німецький поет і філософ В. Гете (№ 8, *b-moll*), чия балада «Лісний цар» знаходить нове, майже театральне втілення завдяки точному відтворенню образів-персонажів і суворому дотриманню ритміки поетичного тексту;

– нарешті, сам автор, стиль-портрет якого певною мірою конкретизується в оригінальних етюдах, якими постають № 2 «Волосся Береніки» (*e-moll*), № 5 «Токата-гротеска» (*g-moll*), № 11 «Менует» (*cis-moll*) і № 12 «Прелюдія і fuga», (*as-moll*). Говорячи про власні твори, М.-А. Амлен з помітним відтінком гумору вказує на те, що в його музиці знаходять найрізноманітніші впливи, «називають майже кожного композитора з абеткового довідника» [2]. Однак чи не є це тим самим пресловутим «пафосом договорювання традиції», що становить одну з «найважливіших констант у художній культурі ХХ століття» [14], додамо і сучасності, ключем до розуміння смислової функції якої може стати сміхова призма?

Масковість, театралізація, яскрава персонажність, які проявляються на образному, композиційному, драматургічному, фактурному тощо рівнях циклу, дозволяють вглядіти уособлення карнавальності як одного зі сміхових маркерів. Специфіка композиторського підходу вказує на наявність ігрового модусу, який забезпечує актуалізацію сміху, оскільки має з ним спільний знаменник – потребує гостроти розуму. Саме дотепність, що відбиває розумову гру, запускає механізм сміху. Отже, осмислення ігрової логіки, її розкручування на зразок «нитки

Аріадни», допомагає досягнути особливості розкриття сміхового потенціалу цієї циклічної композиції.

М.-А. Амлен звертається до усталеної палітри фортепіанно-технічних прийомів і формул. Їх вибір обумовлений величезним власним виконавським досвідом, обраним жанровим каноном і вибирає весь наявний на сьогодні арсенал піанізму. Це різноманітні пасажі, арпеджіо, акорди різної структури, *glissando*, мелізматика, подвійні ноти, репетиції, *martellato* і таке інше. В умовах розширеної чи вільно трактованої тональності<sup>1</sup> автор демонструє в цьому етюдному циклі декілька алгоритмів гри з традицією.

Провідною стає ідея музичного ребусу, втілення якої вимагає не лише художньої винахідливості, але й реалізації змагальності (як атрибуту ігрового модусу) у царині композиторської майстерності. Індивідуальне рішення ця ідея знаходить у двох «потрійних» етюдах циклу – № 1 і № 4. У першому номері уявним «суперником» обирається Л. Годовський, задум якого полягав у контрапунктичному проведенні трьох шопенівських етюдів як своєрідного художнього «трюка» (рукопис цього досліду був втрачений). Спільна тональна основа обраних етюдів дозволила М.-А. Амлену реалізувати цей експеримент наступним чином:

– партія правої руки базується на формулі з етюду № 2, *op.* 10 Ф. Шопена;

– партія лівої руки поєднує акомпанемент з шопенівського етюду № 4, *op.* 25, з легко впізнаваною темою рішучого характеру з етюдом № 11, *op.* 25, у середньому голосі (див. приклад 1).

За авторським задумом протягом усього твору одна з тем в певний момент розвитку має бути домінуючою, а дві інші – відступати на інший план [19:iii]. Однак композитор не уникає можливості «покрутити» вихідний тематичний матеріал, погратися з ним. Так, у середньому розділі (тт. 20-33) першоджерельний макрообраз дістає змін за рахунок ладового перефарбування (основний *a-moll* міняє світлий *F-dur*), особливостей звуковидобування (замість легатності, підкріпленої відповідними початковими ремарками приходить *non legato* та синкопована акцентика), оновленого ритмічного малюнку (поєднання

---

<sup>1</sup> Піаніст-композитор підкреслює: «<...> період, коли тональність почала руйнуватися, я вважаю, мабуть, найбільш привабливим в історії. І це абсолютно природно, що я намагаюсь... не свідомо намагаюсь, а просто відчуваю себе як вдома в цій мові, і тому природним чином адаптую цю мову до власних творів» [2].



вихідної пунктирної формули з тріолями, що вносять грайливо-танцювальний відтінок), інтонаційного варіювання через введення більш широких інтервальних ходів тощо.

Аналогічне художнє рішення демонструє і «альканівський» етюд (№ 4), де контрапунктична техніка замінюється принципом комбінування. Сам автор уточнює, що в цьому творі його композиторське «Я» домінувало над виконавським [19:iv], отже це знову є змагальним викликом власній майстерності. На відміну від попереднього «Потрійного» етюду, тут композитор обмежується одночасним викладенням двох альканівських етюдних тем, відповідно, у партіях правої і лівої руки. Третій етюд («Свято Езопа») з'являється у «декількох незапрошуваних виступах» [там само] як музичний дарунок для знавців музики Ш. Алькана.

Умовно до цієї «ребусної» групи належить і етюд № 8 «Лісовий цар», де композитор мав за мету суто фортепіанними засобами виразності максимально точно відтворити сюжет гетевського твору. Будь-які алюзії до балади Ф. Шуберта є відсутніми. Втім М.-А. Амлен надає характеристику різним менш відомим інструментальним версіям гетевської балади (Й. Рейхардта, К. Льове, Л. Шпора, К. Зельтера), демонструючи широку обізнаність у цьому питанні. Крім того, він вказує на необхідність для виконавця знання оригінального тексту В. Гете, це є обов'язковою умовою для успішного пошуку відповідного тону висловлювання кожного з персонажів. Дійсно, всі дійові особи поетичної балади (батько, малюк-син, лісовий цар і навіть оповідач) охарактеризовані у музиці власними засобами фортепіанного викладу: регістрове забарвлення, інтонаційно-ритмічний рельєф, особливості гармонічного плану. «Я зробив все, на що був спроможний, – підкреслює автор, – щоб намалювати картину у багатьох особах віршу» [19:vi]. Можна з впевненістю назвати цей твір «етюдом-баладою», що посилює альканівську «омажність» циклу. Нагадаємо, що саме Ш. Алькан збагатив фортепіанно-етюдну царину жанрами-гібридами, такими як етюд-увертюра, етюд-концерт, етюд-симфонія, етюд-варіації, котрі входять до однойменної циклічної композиції.

Змагальна винахідливість голоує і в ліворучному етюді № 7 «Колискова», де вона спрямована на розширення технічних ресурсів виконавця, який має об'єднати в одній партії лівої руки мелодію й акомпанемент. Водночас такі ресурсні рамки автор позиціонує як «захоплююче композиційне обмеження» [19:v], що активізує ігровий вектор творчих пошуків.

При цьому сміхова функція «припину» обумовлює створення ефекту переривання повсякденності завдяки появі неочікуваного (в даному випадку фактурного рішення і відповідних виконавських чи композиторських завдань) у знайомо-відомому музичному матеріалі. Цей етюд продовжує лінію творів, написаних Ф. Бузоні, М. Равелем, С. Прокоф'євим та ін.

Своєрідним художнім «баглом» сприймається і альтернативна транскрипція паганінівського твору «*La campanella*» (№ 3), яка, посилюючи віртуозно-демонічні нотки першоджерела за рахунок дисонуючих гармоній, обертається злим жартом у порівнянні до лістівського прочитання. Така гротескова образність розкриває інший бік сміху, його темну сторону. В цьому образному забарвленні вирішується і № 5 «Токата-гротеска», де композитор закладає інтригу, сповіщаючи, що працював за моделлю вже існуючого твору іншого митця. «Зрозуміло, що я не хочу розкривати особистість автора оригіналу, оскільки мені цікаво дізнатися, наскільки я спромігся замаскувати джерело мого натхнення!», – пише М.-А. Амлен у передмові до циклу [19:v]. Такий коментар створює певну художню загадку, уподібнюючи цей етюд до музичної шаради. Гротескність позначеного у назві образу вирішується за допомогою не лише трансцендентного піанізму, безупинного «драйву», за авторським висловлюванням, але й зміни метричної пульсації і ритмічних груп, широкої динамічної амплітуди. Яскрава концертно-віртуозна спрямованість цієї токати дозволяє провести паралель з ще однією токатою з композиторського доробку – конкурсним твором «*L'Homme armé*» («Озброєна людина»), де використовується тотожний комплекс виразових засобів. Нагадаємо, що за Б. Бородіним, гротеск сходить до царини фантастики і постає спробою «творчої фантазії охопити і відтворити протиріччя світу у їх найбільш наочному, гіпертрофованому відбитті» [5:45]. Це демонстрація недоброго сміху, який спрямований на всіх навкруги і на самого себе. Зберігаючи всенародність, за М. Бахтіним, цей сміх втрачає святково-карнавальну безшабашність і безкарність, змінює полюсність з «плюса» на «мінус», але зберігає спрямованість на знищення, приземлення осміяного. Останнє немов виключає паралізуючу дію страху. Така функція негативно-полюсного сміху апелює до його ритуальності як архаїчного сенсу, що зберігає пам'ять культури. «Не вдаючись в особливості історії формування тих сенсів, специфіку давнього світосприйняття, – зазначає С. Лашенко, – митці знов і знов повертались

мимоволі до первинних родових відмінностей сміху і, інтерпретуючи їх “сформованим часом”, усвідомлювали як вираз невинного погіршення стану людського ества, жахаючись тим катастрофічним змінам, що відбуваються з людством» [8:31]. Такий погляд відбиває ще одну функцію сміхового «припину» – руйнування стереотипності свідомості, за С. Троїцьким, тобто пошук і створення інакших реакцій. З цих позицій, гротескність дозволяє побачити себе у «антидзеркалі» музичного твору, художньо-метафоричними засобами добудовуючи картину особистості: не «Я» і моє віддзеркалення, а «Я» в образі свого анти-двійника (такого, яким попри все не хочу бути).

Ще одним імпульсом для розгортання сміхової традиції в циклі «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» є ідея створення музичного «перевертня», переінтонування першоджерела майже до невпізнання, презентації його «навиворіт», що обумовлена ігровим модусом. Її в циклі втілюють етюди-«сусіди» – № 9 (за Россіні) і № 10 (за Шопеном), в яких М.-А. Амлен звертається до принципу трансформації. Відомі класичні «хіти» («Неаполітанська тарантела» і Етюд № 5, *op. 10, Gesdudr*, відповідно) отримують своєрідних художніх двійників. У першому випадку автор декларує власну настанову як намір навмисне «обернути п'єсу шкереберть, особливо у другому куплеті» [19:vi], причому дзеркальність позначається у зміні ладо-образного полюсу основної теми: мінор звучить у мажорі і навпаки. Композитор констатує, що цей етюд був написаний в «особливо веселому та пустотливому настрої» [там само]. Це обумовлює не лише віртуозно-технічні авторські «пустощі», образне і динамічне загострення, фрагментарну появу джазового колориту, звукових кластерів і регістрову гру-співставлення, але й введення знов-таки музичної загадки, майже невлівомої на слух, роль якої відіграє імітація «Жиги» з французької сюїти № 5 Й. С. Баха (див. тт. 81-88) [там само]. У другому з названих етюдів М.-А. Амлен надихнувся «жахливою» з позицій піаністичної зручності вправою для вивчення п'ятого етюдів з *op. 10* Ф. Шопена, знайденою у «*Studienbuch*» Г. Гальстона, учня Т. Лешетицького, яка отримала жартівливо-ускладнене втілення, обернувшись своєрідним твором-шаржем. Сам автор зазначає, що хоч цей етюд навряд чи завоює популярність серед виконавців, проте назавжди залишиться одним з його фаворитів у циклі

[там само]. Складається враження, що це шопенівський етюд, оформлений у сучасній музичній стилістиці, романтичний твір почутий вухами (як перевертень фразеологізму «побачений очима») сьогодення.

Отже, в циклі «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» М.-А. Амлен звертається до таких форм комічного, як гумор, іронія, гротеск і навіть сатира (наприклад в останньому зразку). «Сміх розуму» позначається у дотепних художніх знахідках, винахідливих композиційних рішеннях, самобутності гармонічного і фактурного викладу тощо. Водночас, така гострота розуму, високоінтелектуальна гра дозволяє провести алюзійну паралель з мистецтвом бароко, зокрема притаманним йому інвенторством. В цьому контексті показовим є звернення митця в останніх номерах циклу до барокових жанрів – «Менует» (№ 11) і «Прелюдія і фуга» (№ 12). Показово, що поліфонічний мікроцикл був написаний і виданий М.-А. Амленом раніше (1985–1986) як окремий твір під назвою «Прелюдія і фуга». Обрання цього самодостатнього твору останнім етюдом масштабного циклу теж відбиває ігрове начало, символізуючи заکیلцьованість часу, де початок займає місце кінця, а минуле розмикається у майбутнє. Використовуючи певну жанрову модель, композитор поміщує її в інакші контекстні умови, створюючи в такий спосіб особливий сміхо-грайливий простір, де неоднаково задіяними опиняються всі основні джерела комічного: пародія, реалізована за допомогою стилізації чи стильового діалогу-зіткнення; побут, що відбивається у святково-карнавальному світосприйнятті, і фантастика, яка обумовлює композиторську витівковість, оскільки провокує порушення звичного порядку речей, тобто руйнує буденність, повсякчасність, народжуючи, відповідно, й ефект «припини».

Однак, констатуючи авторське звернення до окремих пародійних прийомів, представлений етюдний цикл в жодному разі не можна віднести до жанру музичної пародії, яка, за теорією О. Соломонової, виявляється вторинним жанром, що функціонує у системі сміхового двійництва, має семантично амбівалентну структуру, будується на принципі діалогізму двох несумісних свідомостей і є спрямованим на процедуру «увінчання – розвінчання» [13]. Навпаки, вільно переміщуючись у різностильовому мистецькому полі, композитор, спираючись на багатий виконавський досвід, створює самобутню оригінальну композицію, яка дозволяє вгадати-впізнати «обличчя» героя-прототипу,

але не затіняє індивідуальний почерк свого автора. Скоріше представлений етюдний цикл можна назвати музичним втіленням «меморіалу речей» (вислів М. Епштейна), який постає своєрідною спробою виправдання світу у всіх його складових<sup>1</sup> [16:319].

Показово, що таку саму творчу, умовно «еклектичну» стратегію М.-А. Амлен обирає і при написанні «Варіацій на тему Паганіні» для фортепіано соло (2011). Як зазначає присутній на прем'єрі цього твору у виконанні самого автора Б. Бородін, «у Варіаціях як у калейдоскопі проминали фрази з Бетховена і Россіні, з'являлися і зникали “фактурні цитати” з брамсовських варіацій, алюзії з рахманіновської Рапсодії та тему Паганіні, мелодія капрису у дотепному контрапункті сполучалася з Кампанелою і з колосальним напором прямувала до несамовитих фінальних акордів» [4:77]. Водночас, стилістичні особливості викладення дозволяють згадати й однойменний твір В. Лютославського для двох фортепіано: схожий енергетичний заряд, пікантність гармоній, дисонуюча фактура, синкопована акцентика тощо. Це зовсім інший бік сміхової традиції, її фантастична сфера. Не випадково, амленівські варіації вже отримали назву «Диявольські» [1] та прізвисько «монструозний твір» [4:77].

Одним з прикладів інакшої реалізації сміхової потенції у царині композиторських пошуків М.-А. Амлена можна назвати популярну жартівливу п'єсу «Вальс-хвилинка», яка нагадує чи то умовну транскрипцію відомого твору Ф. Шопена, чи то музичний скетч, чи то зафіксовану імпровізацію. Її характерна особливість – це змінена на «анти» реприза твору, де граційний, повітряний легкий вальс обертається карикатурним дружнім шаржем, в якому збереженими залишаються інтонаційний, ритмічний, гармонічний контури першоджерела. Водночас додання дисонуючих секунд, зміна туше і навіть інакша артистична презентація розкривають паралельно існуючу звукову реальність, демонструючи той самий «припин» сьогодення, який викликає сміхову реакцію аудиторії. Отже, нівелюючи засобами сміхової традиції гармонію першоджерельної цілісності, М.-А. Амлен в той же момент створює іншу, якісно нову,

---

<sup>1</sup> М. Епштейн так описує такий музей: «Його простір розподіляється на низку напівзамкнених комірок <...>. В кожній такій “кімнаті” розташовує свою експозицію і розвішує аркуші з коментарями один учасник – це його “особистий” простір. Речі виставляються справжні, отримані “з життя”, і кожна з них супроводжується ліричним описом-роздумом» [16:322].

відмінну від попередньої художню єдність, естетична цінність якої, між іншим, є незаперечною. За законами комічного, сміхового «Вальс-хвилинка» постає зразком твору, де на єдиній музичній платформі опиняються нез'єднані «речі», однак вони не виступають антиподами або взірцями «прекрасного» і «потворного», а скоріше опиняються у ролі репрезентантів різних музичних стилів-мов.

Позначений у такий спосіб сміховий вектор, знайдений композитором, надає можливість дистанціюватися у часі, епохальному чи індивідуальному стилі, навіть власному «Я». Запропоновану у «Вальсі-хвилинка» звукову модифікацію можна порівняти зі словами автора у літературному творі, який у даному випадку є співавтором-виконавцем. Ці «слова» слугують своєрідним коментарем як до виконуваної музики (тобто минулого), так і до реакції слухацької аудиторії (тобто сучасності). Вони спрямовані і усередину виконуваного твору, і назовні, позначаючи інтертекстуальність існуючих музичних текстів-смишлів. Нагадаємо, що саме сміх, за Б. Бородіним, постає «чуттєвою першоосновою категорії комічного» [5:46] і базується на почутті гумору, яке уособлює дію психологічного захисного механізму, що «стихийно відбиває діалектику життя» завдяки прагненню до гнучкості, мобільності мислення, запобіганню будь-якої абсолютизації, постійній «перевірці на міцність» як старого, так і нового [5:46]. Остання позначена дія-властивість гумору немов віддзеркалюється в оцінній позиції, яку займає Т. Горячева [6]. На сучасному етапі для опусних творів комічне, як вважає дослідник, виступає «стратегією розуміння музики минулого, розповсюджуваної на художню стилістику, історію музики і на ті цінності, що стоять за ними» [6:150]. Запропонована М.-А. Амленом художня ситуація у «Вальсі-хвилинка» дозволяє переосмислити відому тріаду «композитор – виконавець – слухач», яка збагачується новими «коментаторськими» функціями. Виконавець ототожнюється зі «словами автора», типовими для літературного викладення. Його *quasi*-коментар, в свою чергу, не лише віддзеркалює власний погляд на те, що вже прозвучало, тобто є маркером особистого світогляду, але й уособлює «голос епохи», є виразником естетично-художніх ідей і смаків, звукового світу та мовленнєвих засобів свого часу.

Ще одним з напрямків розгортання сміхового вектору у спадщині композитора-піаніста постає актуалізація ігрового звукового образу ін-

струменту. Маються на увазі твори, призначені для механічного фортепіано<sup>1</sup>: «Сольфеджіетто на тему К. Ф. Е. Баха» і «Цирковий галоп»<sup>2</sup>, звучання якого неможливо відтворити людськими ресурсами (див. приклад 2). З одного боку, М.-А. Амлен «реанімує» звучання рідкісного інструменту, який не є уживаним на сьогодні, тобто сприймається як культурний артефакт; з іншого боку, реалізує за допомогою притаманних йому виразових засобів сучасне сприйняття цієї музики, зокрема здіймаючи на п'єдестал трансцендентну віртуозність. Остання виступає репрезентантом змагальності як одного з проявів гри, окрашеної у сміхові барви. Не випадково, близькою композитору постає саме циркова тематика, яка перегукується з карнавальністю-масковістю, клоунадою-трюкацтвом, святом-веселощами. Як тут не згадати вислів одного з улюблених митців М.-А. Амлена російського композитора М. Метнера: «фортепіанна гра одним своїм кінцем упинається у цирк» [9:7].

**Висновки і перспективи.** Величезний виконавський досвід, синтезуючий тип художнього мислення, органічне поєднання найвищого рівня віртуозної піаністичної майстерності з високим інтелектуалізмом, невпинне прагнення до нового і незнаного – все це обумовлює самотність та оригінальність індивідуального стилю М.-А. Амлена. Творчий доробок музиканта свідчить про нестандартність підходів, що ним обираються. Ключем до розуміння специфіки композиторських пошуків митця постає сміхова традиція, різні форми та виразові можливості якої знаходять втілення в авторських творах. Провідними художніми ідеями виявляються креативна змагальність, створення

---

<sup>1</sup> Механічне фортепіано (інші назви – «фонола», «вельте-міньон», «піанола» та ін.) не передбачає участі піаніста. За конструктивними особливостями воно являє собою фортепіано зі вмонтованим чи приставним пристроєм, в якому з кінця XIX – початку XX століття клавіші приводяться до руху за допомогою перфорованих паперових стрічок, що мають назву «механічні нотні ролики». Саме перфорація стрічок виступає аналогом нотного запису. В цілому це складна пневматична система з ножним чи електричним приводом. З вдосконаленням аудіотехнічних засобів (поширенням грамофона і пізніше магнітофона) механічне фортепіано поступово вийшло з активу культури, отримав статус раритетного інструменту [10].

<sup>2</sup> Цей твір стрімко завоював прихильність виконавсько-слухачької аудиторії, свідченням цього виступають, зокрема, здійснене аранжування-адаптація для фортепіанного дуету *Heui Sung Kim* (2013), виконання фортепіанним тріо *Bel Suono* (у відповідній скороченій редакції-обробці).

музичного «ребусу», шифрування смислів, принцип пародійності, масковість, театралізація і персонажність, гра зі звуковим образом фортепіано тощо. Багатогранність творчої постаті М.-А. Амлена дозволяє побачити широке проблемне поле, в якому «відкритими» опиняються питання взаємозв'язків та взаємовпливів виконавського і композиторського «амплуа» митця, специфіки його інтерпретаційного підходу до творчості різних авторів, жанрів, стилів, ціннісних позицій і художніх пріоритетів. Пошук та знаходження необхідних відповідей окреслює перспективи подальших наукових розвідок.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Александров В. Репортаж о концерте Марка-Андре Амлена. *Орфей: muzcentrum.ru*. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/04/9298> (дата звернення: 05.01.2019).
2. Амлен Марк-Андре: «Период разрушения тональности – самый притягательный в истории музыки»: интервью / Интервьюер Я. Тимофеев : 18.12.2016. *Classical MusicNews.ru* URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> (дата звернення: 05.01.2019).
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. *Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах*. Москва : Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 8–508.
4. Бородин Б. Б. Парад транскрипций, или «Зачем Джоконде усы?». *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории*. Екатеринбург. 2014. № 8. С. 60–80.
5. Бородин Б. Комическое в музыке : Монография. Екатеринбург, 2002. 234 с.
6. Горячева Т. А. Комическое в музыке: история понимания. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2009. Т. 1. № 4. С. 144–153.
7. Карасев Л. В. Философия смеха. Москва : Рос. гуманитар. ун-т, 1996. 224 с.
8. Лашенко С. К. Ритуальный сміх: досвід тлумачення смислових витоків (за матеріалами української традиції) : автореф. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 35 с.
9. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. Москва : Музыка, 1979. 71 с.
10. Механічне фортепіано. *Vseslova*. URL: [http://vseslova.com.ua/word/Механічне\\_фортепіано-64789u](http://vseslova.com.ua/word/Механічне_фортепіано-64789u) (дата звернення: 05.01.2019).
11. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI века. *Электронный*



- научный журнал: *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 6. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10836> (дата звернення: 05.01.2019).
12. Сасова В. С. Фортепіанні цикли «12 етюдів у всіх мінорних тональностях» Ш. Алькана та М.-А. Амлена в аспекті композиторської інтерпретації : магістерська робота / Наук. кер. – канд. мистецтвознавства Підпорінова К. В. Харків, 2019. 129 с.
  13. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : Монография. Киев : ТОВ “Задруга”, 2006. 380 с.
  14. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
  15. Троицкий С. А. Социальная природа смеха : автореф. ... канд. философских наук : 09.00.11. Санкт-Петербург, 2006. 26 с.
  16. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. Москва : Советский писатель, 1988. 416 с.
  17. Documentary. Legato, The World of Piano: Hamelin. A portrait of Marc-André Hamelin. *Medici.tv*. URL: <http://www.medici.tv/ru/documentaries/legato-the-world-of-piano-hamelin/> (дата звернення: 05.01.2019).
  18. Marc-André Hamelin. Pianist and composer. [Офіційний сайт]. URL: <https://www.marcaandrehamelin.com/> (дата звернення: 05.01.2019).
  19. Hamelin M.-A. 12 études in all minor keys : for piano solo. [Ноти]. N-Y, London, Frankfurt, Leipzig : Edition Peters, 2009. 136 p.
  20. Rimm R. The composer-pianists: Hamelin and The Eight. Portland : Amadeus Press, 2003. 340 p. URL: <https://www.amazon.com/Composer-Pianists-Hamelin-Eight-Robert-Rimm/dp/1574670727> (дата звернення: 05.01.2019).

## REFERENCES

1. Aleksandrov, V. (2013). Reportazh o kontserte Marka-Andre Amlena [Report about the concert of Marc-André Hamelin]. *Orfey: muzcentrum.ru [Orpheus: muzcentrum.ru]*, [online] Available at: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/04/9298> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Russian].
2. Hamelin, M. (2016). Period razrusheniya tonalnosti – samyy prityagatelnyy v istorii muzyki [The period of destruction of tonality is the most attractive in the history of music]. [online] *Classical MusicNews.ru*. Available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Russian].
3. Bahtin, M. (2010). Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyya i Rennsansa [Creativity Francois Rabelais and folk culture of the Middle

- Agés and the Renaissance]. *Bahtin, M. Sobranie sochineniy v semi tomah [Collected Works in Seven Volumes]*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 4 (2), pp. 8–508. [in Russian].
4. Borodin, B. (2014). Parad transkriptsiy, ili «Zachem Dzhokonde usyi?» [Parade of transcriptions, or “Why would Joconde have a mustache?”]. *Muzyka v sisteme kulturyi: Nauchnyy vestnik Uralskoy konservatorii [Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]*. Yekaterinburg, (8). pp. 60–80. [in Russian].
  5. Borodin, B. (2002). *Komicheskoe v muzyke [Comic in music]*. Yekaterinburg, 234 p. [in Russian].
  6. Goryacheva, T. (2009). Komicheskoe v muzyke: istoriya ponimaniya [Comic in music: a understanding history]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of the Leningrad State A. S. Pushkin University]*, 1 (4), pp. 144–153. [in Russian].
  7. Karasev, L. (1996). *Filosofiya smeha [Laughter Philosophy]*. Moscow, 224 p. [in Russian].
  8. Lashchenko, S. (2006). *Ry'tual'ny'j smix: dosvid tlumachennya smy'slovy'x vy'tokiv (za materialamy' ukrayins'koyi trady'ciyi) [The Ritual Laughter: An Attempt at Interpreting Roots of its Meaning (on the material of Ukrainian tradition)]*. Extended abstract of Sc. D dissertation Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
  9. Metner, N. (1979). *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora: Stranitsyi iz zapisnykh knizhek [The daily work of the pianist and composer: pages from notebooks]*. Moscow: Muzyka, 71 p. [in Russian].
  10. Mexanichne fortepiano [Player piano / Mechanical piano]. [online] *Vseslova*. Available at: [http://vseslova.com.ua/word/Механическое\\_фортепиано-64789u](http://vseslova.com.ua/word/Механическое_фортепиано-64789u) [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Ukrainian].
  11. Muradyan, G. (2013). Virtuoznost kak fenomen v istorii fortepiannoy kulturyi poslednih desyatiletiiy XX i nachala XXI veka [Virtuosity as a phenomenon in the history of culture piano last decade of XX and beginning of XXI century]. *Elektronnyy nauchnyy zhurnal: Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Scientific journal: Modern problems of science and education]*, [online] (6). Available at: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10836> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in Russian].
  12. Sasova, V. (2019). *Fortepianni cy'kly' “12 etyudiv u vsix minorny'x tonal'nostyax” Sh. Al'kana ta M.-A. Amlena v aspekti kompozy'tors'koyi interpretatsiyi [Cycles for piano solo “12 etudes in all the minor keys” by Ch.-V. Alkan and M.-A. Hamelin in the Aspect of Composers Interpretation]*. Mgr. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].

13. Solomonova O. (2006). *“I kogda smeetsya litso – vmeste s nim ne veselitsya um”*: *Smehovoe zazerkale russkoy muzyikalnoy klassiki* [“And when a face laughs – the mind doesn’t have fun with it”: Laughing looking glass of Russian musical classic]. Kyiv: TOV “Zadruga”, 380 p. [in Russian].
14. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Modern Composition]. Moscow: Muzyka, 624 p. [in Russian].
15. Troitskiy, S. (2006). *Sotsialnaya priroda smeha* [The social nature of laughter]. Extended abstract of Ph. D dissertation. St. Petersburg State University. [in Russian].
16. Epshteyn, M. (1988). *Paradoksyi noviznyi: O literaturnom razvitii XIX–XX vekov* [Paradoxes of novelty: about the literary development of the XIX–XX centuries]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 416 p. [in Russian].
17. Medici.tv (2007). *Documentary. Legato, The World of Piano: Hamelin. A portrait of Marc-André Hamelin*. [video] Available at: <https://www.medici.tv/ru/documentaries/legato-the-world-of-piano-hamelin/> [Accessed 5 Jan. 2019]. [in English].
18. Marc-André Hamelin. (2018). *Marc-André Hamelin*. [online] Available at: <https://www.marcandrehamelin.com/> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in English].
19. Hamelin, M.-A. (2009). *12 études in all minor keys: for piano solo*. [notes]. N-Y, London, Frankfurt, Leipzig: Edition Peters, 136 p.
20. Rimm, R. (2003). *The composer-pianists: Hamelin and The Eight*. Portland: Amadeus Press, 340 p. [online] Available at: <https://www.amazon.com/Composer-Pianists-Hamelin-Eight-Robert-Rimm/dp/1574670727> [Accessed 05 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.01.2019 р.

## ПРИКЛАДИ

Приклад 1. М.-А. Амлен. Етюд a-moll № 1 Triple Étude (after Chopin) з циклу «12 етюдів у всіх мінорних тональностях»

Allegretto scherzando ♩ = 108-112

sempre legato  
p  
legato possibile  
quasi senza pedale e sempre con somma chiarezza

Приклад 2 а. Рукопис «Циркового галопу» М.-А. Амлена (початок твору)<sup>1</sup>

CIRCUS GALOP

for Pianist and Organ/Hecker  
with accompaniment for strings

- for player-piano -

Marc-Antoine Maudin  
1991-1994

*Molto vivace* (♩=180)

Приклад 2 б. М.-А. Амлен «Цирковий галоп». Варіант партитури<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> [https://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/6200/6103.pdf](https://classic-online.ru/uploads/000_notes/6200/6103.pdf)

<sup>2</sup> Джерело зображення: <https://www.youtube.com/watch?v=tducZyJZ0Ns>

**Ігор Седюк**

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

## **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ІДЕЇ В «ІГРАХ» ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО П. ДАМБІСА**

**Седюк І. О.** **Художньо-естетичні ідеї в «Іграх» для двох фортепіано П. Дамбіса.** Надано кратку характеристику наукових положень щодо жанрових ознак дворяльного ансамблю. Запропоновано розгляд цього феномену камерно-інструментального музикування в аспекті ігрової логіки. Досліджується серія п'єс для двох фортепіано латвійського композитора П. Дамбіса. Відзначається, що дев'ять п'єс постають своєрідною антологією розвитку композиторської думки. В перших двох збережений зв'язок з фольклорними прообразами. В інших зразках наявні різноманітні алузії на відомі класичні твори, використання сонорно-алеаторичної техніки, яка виступає модусом барокової імпровізації. У третій серії «Ігор» ця техніка втілюється за допомогою як нерегламентованого накладення діахроматичних послідовностей або інтервальних структур, так і комбінування їх з традиційною тактометричною схемою. П. Дамбіс демонструє різні ігрові фігури між партнерами, розвертаючи ігровий модус в царину ансамблевої техніки.

**Ключові слова:** ігрова логіка, сонорика, алеаторика, серія п'єс, алузія, імпровізація, ансамблева техніка.

**Седюк И. О.** **Художественно-эстетические идеи в «Играх» для двух фортепиано П. Дамбиса.** Дается краткая характеристика научных положений о жанровых признаках дворяльного ансамбля. Предложено рассматривать данный феномен в аспекте игровой логики. Исследуется серия пьес для двух фортепиано латвийского композитора П. Дамбиса. Отмечается, что девять пьес предстают своеобразной антологией развития композиторской мысли. В первых двух сохраняется связь с фольклорными прообразами. В других образцах налицо разнообразные алузии на известные классические сочинения, использование сонорно-алеаторической техники, которая выступает модусом барочной импровизации. В третьей серии «Игр» эта техника воплощается как с помощью нерегламентированного наложения диахроматических последовательностей или интервальных структур, так и комбинирования их с традиционной тактометрической схемой. П. Дамбис демонстрирует разные игровые фигуры между партнёрами, разворачивая игровой модус в область ансамблевой техники.

**Ключевые слова:** игровая логика, сонорика, алеаторика, серия пьес, аллюзия, импровизация, ансамблевая техника.

**Sediuk I. O. Artistic and aesthetic ideas in “Plays” for two pianos by P. Dambis.**

**Background.** The piano ensemble as a special type of chamber music has become popular in recent decades, as evidenced by numerous international piano duo competitions taking place in different countries, music festivals, master classes. Whereas a large number of scientific works is devoted to four-hand duo, two-piano ensemble began to attract the active attention of researchers only in the present day. Despite the individual approaches to its specifics and selected music examples, the generic properties of this phenomenon, which distinguish it among other forms of duo music, remain uncertain. Also, the ensemble features the numerous works of the 20<sup>th</sup> century demonstrating the attraction of the newest composing techniques, enhancing the role of sound and numerical structures, the law of symmetry, etc., while preserving continuity with tradition require a profound study.

**Objectives.** The purpose of the article is to uncover a meaningful idea as well as artistic and aesthetic principles in the macro cycle “Plays” for two pianos by P. Dambis.

**Methods.** An integrated approach together with the theoretical and the comparative research methods was used.

**Results.** A series of ensemble pieces for two pianos by the Latvian composer P. Dambis appears as a kind of quintessence of playing performance logic. During the period of 1973 to 1979, the composer wrote a cycle of 10 pieces, organized in 3 series. The author unites all the pieces under a single name “Plays”, thus revealing his understanding of the piano duo possibilities. The first series dates back to 1973–1974 and includes three contrasting pieces that have different image and style reference. All of them bear the imprint of modern compositional technology, while maintaining an organic connection with cyclic genres. Each of the plays has its internal contrasts, as evidenced by the change of texture and intonation complexes. Emphasizing the second-third music phrases, ostinato repetition, multiple transformations variants of the original element very distinctly makes the Piece Nr. 1 resemble the neofolklore searches of the 20<sup>th</sup> century without a direct connection with folk sources. In the Piece Nr. 2, the play-dialogue unfolds in the image stylistic space of romanticism, creating an allusion to the famous “La Campanella” by F. Liszt, as well as to the unpretentious music world of F. Mendelssohn. The last Piece of this series demonstrates the synthesis of diatonic and chromatic scales, various types of motion, inversion of structures, shifting of accents, repetitious chanting, sonorant aleatoric synchronous performance of sound complexes. The second series of “Plays” (1975–1976) includes two Pieces; it continues with the variety of previously embodied constructive motifs, although it outlines them more sharply through the opposing ensemble parts. The technique of moving each of the parts into their tonal environment in the Piece Nr. 4 emphasizes their independence, causing the exchange of replicas as if in a dialogue. Whereas *Piano I* part goes in *B-dur* and its melody is perceived as an allusion to the second move-

ment of Schumann's Kreisleriana, in *Piano II* part, we see harmonious figuration of polytonal connections: *G major - Fis-dur*. A colorful palette is created, and it generates a "tail" of sonorous effects. They are achieved through the register technique when the parts of the ensemble are gradually mixed together. On the other hand, the whole usage of white and black keyboard appears in a new way, more broadly – of diatronics and chromaticism, which are interpreted in the music of the twentieth century as certain image-bearing spheres that are sometimes opposed to each other, and as the fundamental constants of different music systems. The Piece Nr. 5 is composed in the competitive spirit between sonorous effects, which is typical for the final sections, and the traditional vocabulary of metric music. The third series of "Plays" (1978–1979) is the largest one as it includes five pieces. Whereas in the first two series of "Plays" the principle of randomness comes into effect periodically, then, beginning with the play number 6, it dominates in the creation of themes and forms. In the third series, P. Dambis embodies sonority and aleatory techniques in different ways either through creating the necessary effect by using an unregulated overlay of diachromatic sequences or interval structures, or through combining them with the traditional rhythm and metric methods of writing. The Piece Nr. 8 can be attributed to the samples where the prominent thematic principle prevails: that is, the clearly defined "landscape – background" texture, the presence of constructions that refer to certain genre prototypes, the dance scherzo themes, the energy of the dotted rhythm in triad chords etc. The "Plays" Nr. 9 differ by the miniature form, which is easily explained by using the already well-known playing figures. P. Dambis retains the contrast of two clearly defined sections, the ametric and the metric music presented both in the horizontal and in the vertical projections, written all the texture voices throughout the whole section and the square structure of the interval sequence. Despite the difference between thematic ideas in this piece, their similarity is revealed through more careful analysis. In other words, the composer offers different modes of one and the same thing. In contrast to the statuesque figures, typical of P. Dambis, which get their internal mobility through the ostinato repetition, in the Plays Nr 9. the author introduces the hemi-group that chromatically descends in both parts in parallel, and then moves in opposite directions. Although long time values predominate here, their weight is neutralized by the tempo, thrills, and wide steps. The leaps that exceed the octave bring the game factor; additionally, they are emphasized by a syncope. We can observe a theatrical play with different characters involved, which is enhanced with the comic techniques.

**Conclusions.** The macrocycle for two pianos by P. Dambis reveals the composer's attitude to both tradition and new discoveries in the music of the 20<sup>th</sup> century. Nine music pieces represent a kind of anthology showing the development of composer's thought as a whole: from the desire to preserve the connection with folk prototypes, as evidenced by the signs of the "saturne" in the first two pieces, through various allusions of the famous classical examples, to sonoric aleatory technique, which appears as a modus of Baroque improvisation on the new stage of the history. In this sense, the title "Plays" the composer chose acquires new semantic overtones, bringing varied ex-

perience of musical culture and allowing to attribute the macrocycle to the synthesizing tendency in music of the previous century.

**Keywords:** playing performance logic, sonority, aleatory, series of pieces, allusion, improvisation, ensemble techniques.

**Постановка проблеми.** Фортепіанний ансамбль як особливий вид камерного музикування здобув популярності в останні десятиліття, про що свідчать міжнародні конкурси фортепіанних дуєтів, які відбуваються в різних країнах світу (Болгарія, Італія, Німеччина, Польща, Росія, Румунія, Чехія, США), музичні фестивалі, майстер-класи (Болгарія, Ізраїль, Німеччина, Польща). Його історія охоплює кілька епох і сягає корінням музичної культури XVI століття. Після практично одночасного виникнення його найбільш характерних видів – чотириручної гри на одному та на двох клавірах, цей жанр починає активно розвиватися в композиторсько-виконавській творчості лише у XVIII столітті. Якщо чотириручному дуєту присвячена велика кількість наукових праць, то дворяльний ансамбль став привертати активну увагу дослідників лише у сучасну добу. Незважаючи на індивідуальні підходи до його специфіки та обраних музичних зразків, залишаються невизначеними родові властивості цього явища, завдяки яким він вирізняється серед інших форм дуєтного музикування, та ансамблеві особливості численних творів XX століття, що демонструють залучення новітніх технік письма, посилення ролі звукових та числових структур, закону симетрії тощо при збереженні спадкоємних зв'язків з традицією. Окреслені моменти підтверджують актуальність запропонованої теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Одне з перших в російськомовній музичній науці дисертаційних досліджень щодо дворяльного ансамблю належить Н. Катоновій [6]. Автор здійснює спробу визначити фактори, що стимулюють становлення і розвиток ансамблю для двох фортепіано до XX століття; надати періодизацію історичного шляху жанру; окреслити типологічні його ознаки; доповнити існуючі аналітичні спостереження щодо конкретних зразків, в тому числі створених представниками авангардного напрямку, і ввести в науковий обіг твори, які ще не ставали предметом спеціального вивчення. Згідно з Н. Катонвою, дворяльний ансамбль формувався під безпосереднім впливом існуючого інструментарію, мистецтва



спільної імпровізації, поєднання «діалогічних принципів форми інструментального концерту з традиціями мистецтва гри на декількох інструментах» [6:41], естетики концертування, яка позначилася на композиційній логіці творів. У епоху романтизму, вважає автор, виник «транскрипційний тип функціонування жанру», саме він слугував «основним стимулом його подальшого розвитку» [там само]. Індивідуальний підхід до вивчення фортепіанного дуету недавнього минулого відрізняє дисертацію В. Петрова, який фокусує увагу на питаннях історії і теорії жанру. В основі наукової концепції вченого лежить теза про діалог як константу дуетного твору і дуетного виконавства. Серед найбільш масштабних іноземних праць, які претендують на панорамне висвітлення динаміки розвитку музики для двох фортепіано, слід назвати дисертацію Х. Шмітта [13]. Чотири її розділи охоплюють ключові зміни, що відбувалися в цій жанровій сфері, починаючи від зразків бароко і закінчуючи ХХ століттям. Особливістю музикознавчого підходу до досліджуваних творів є сконцентрованість авторської думки на типах ансамблевого викладу, що дозволяє продемонструвати той ступінь розвиненості кожної з партій (уточнимо, всіх чотирьох рук, котрі беруть участь у музичному процесі), яка є досяжною лише при грі на двох інструментах. Не заперечуючи плідності існуючих наукових досліджень, підкреслимо, що в них автори не торкаються суто жанрових ознак фортепіанного ансамблю, які, враховуючи його складові, вказують на тотожність ігровій ситуації, ширше – грі. Наведемо загальновідоме висловлювання Й. Хейзінги, згідно якому гра є «якась поведінка, здійснювана в певних межах місця, часу, сенсу, зримо упорядкована, що протікає відповідно до добровільно прийнятих правил і поза сферою матеріальної користі чи необхідності» [11:131]. Не менш плідними для розуміння природи дворяльного ансамблю ХХ століття постають міркування М. Епштейна про два види гри: імпровізованої (*play*) і організованої (*game*) [12:247]. Обидва вони лежать в основі жанру. Як вбачається, в міру його історичного розвитку і відходу від техніки генерал-басу, що передбачала високий ступінь імпровізаційного чинника у становленні музичного твору, висувалися на перший план організовані принципи для того, щоб у ХХ столітті затвердити їх рівноправність в умовах співіснування нормативного і ненорматив-

ного, традиційного і новаторського, типового й індивідуалізованого. Водночас, характерні для них ігрові модуси «“Я” – Інший» і «“Я” чи Інший» [12:247] органічно екстраполюються на змагальність, генетично притаманну ансамблевій музиці. За влучним зауваженням Є. Назайкінського, логіка гри – це логіка концертування [9:227]. Разом з тим, як зауважує автор, у грі важливі не тільки позиції учасників, але й їхні характери і стан. Тому всякого роду оновлення музичної тканини свідчать про зміну модусів, яку Є. Назайкінський вважає одним з важливих прийомів часового розгортання музики. Серед ігрових фігур музикознавець називає «*припинення дії*», яке в залежності від контексту виражає різні смисли, «*повторення, що вторгається*, чи, навпаки, непомітно *вкрадається*», «*інтонаційні пастки*», «*ексцентричні акценти-лякання* чи драматичні, *патетичні вигуки*» [9:223–226].

Специфіка ансамблевого складу впливає на характер змагальності, властивої спільному музикуванню. Мається на увазі, що в ансамблі двох фортепіано гострота суперництва знімається однорідністю звукової матерії, тобто однотембровістю інструментів. Ця обставина є основною, оскільки забезпечує рівноправне становище обох учасників як родову властивість жанру і підпорядковує весь алгоритм необхідних для досягнення мети операцій ігрової логіці.

**Мета** статті полягає у розкритті змістовної ідеї та художньо-естетичних принципів у макроциклі «Ігри» для двох фортепіано П. Дамбіса.

**Виклад основного матеріалу.** Серія ансамблевих п'єс для двох фортепіано латвійського композитора *Паулса Дамбіса* (1936 р. н.) постає своєрідною квінтесенцією ігрової логіки. Починаючи з 1973 і по 1979 роки, композитор пише цикл з 10 п'єс, організованих у 3 серії. Автор дає всім п'єсам єдину назву «*Ігри*», тим самим розкриваючи своє розуміння можливостей фортепіанного дуету. Р. Хараджанян коментує найменування першої серії наступним чином: «Це “гра” фантазії композитора, “гра” з матеріалом (як зазвичай у Дамбіса, з якогось вихідного “зерна” вирощується тривалий інтонаційний розвиток). Це “ігри” двох піаністів, які повинні зуміти виявити всі контрасти, зіставлення і аналогії між двома фортепіано. Нарешті, це “гра” дзвонів, наслідування звучності яких проявляється як в безпосередній, так і в опосередкованій формі» [4:2]. Оцінка відомим учасником фортепіанного дуету прихованої художньої ідеї твору підкріплює думку про

ігрову логіку як чільний принцип такого роду камерної музики. *Перша серія «Ігор»* датована 1973–1974 роками і включає три контрастні в образному та стилістичному плані п'єси. Всі вони несуть на собі відбиток сучасної композиційної техніки, зберігаючи при цьому органічний зв'язок із циклічними жанрами. Зокрема, крайні п'єси швидкі: *Allegro – Presto*, середня п'єса – *Lento*, що надає їй функцію ліричного центру. Виходячи з характеру тематизму, кожна з п'єс вибирає різний емоційно-образний і піаністичний досвід. На думку Р. Хараджяняна, початкові фазиси першої і третьої п'єс дозволяють говорити про вплив на інструментальну музику традиції хорового письма. Таке зауваження піаніста вимагає додаткової розшифровки. Дійсно, якщо повторність мелодичних зворотів, замкнута у межах терції і обростаючих секундовими вторами, викликає аналогії з характерними прикметами сутартінес, то клавесинно-токатний тематизм *Presto*, здавалося б, не має аналогів у хоровій практиці. Розгадка цього феномену криється у специфіці музичної тканини. Ключовою інтонацією стає інтервал квінти, поданий як антифон. Витримані звуки протягуються педаллю та супроводжуються остинатними переключками у двох голосах, які подекуди змінюють висотну позицію (такі «розшарування» тону подібні до стереофонічного ефекту у великому храмовому просторі).

Кожна з п'єс не позбавлена внутрішніх контрастів, про що свідчить зміна фактурних та інтонаційних комплексів. Найодноріднішою в тематичному відношенні є *перша п'єса*, оскільки в ній переважає принцип варіантної повторності вихідної тези, хоча в композиції цілого легко вгледіти риси тричастинності. П. Дамбіс грає зі сформованою традицією, створюючи контраст за допомогою зіставлення сучасної аметричної музики, що підкоряється закономірностям обмеженої алеаторики, і метрично організованої, яка демонструє регулярність акцентики, синхронізацію тематизму в обох партіях, щільність фортепіанного викладу із задіянням октавно-акордової фактури, особливо в кульмінаційній зоні. Опора на секундово-терцеві поспівки, остинатна повторність, варіантність перетворень вихідного елементу максимально зближує цю п'єсу з неофольклориськими пошуками ХХ століття, оминаючи безпосередній зв'язок з народними джерелами. Описані принципи побудови композиції складають безліч ігрових фігур. У крайніх розділах панує «фігура обману», оскільки на початку

дія учасників ансамблю має непередбачуваний характер, змушуючи партнера вступати в єдиноборство і активізувати власну винахідливість у запропонованих обставинах. У репризи-кодї партії синхронізовані, *Piano II* немов би іронізує над партнером, деформуючи його висловлювання грою кулаком з відносно точною звуковисотністю. Мимоволі виникають асоціації з епохою бароко, в якій одним із стійких образів був образ дзеркала. Він, як вказує М. Лобанова, тлумачився по-різному. Автор наводить висловлювання, згідно з яким дзеркало мислилося емблемою самопізнання; тлінність життя і неминучість смерті пов'язувалися з уявленнями про вічність [7:127]. Розвиваючи представлену аналогію, можна сказати, що П. Дамбіс створює ефект кривого дзеркала або відкриває світ задзеркалля. У середньому розділі (ц. 1–5; *più f legato*) «фігура обману» реалізується за допомогою численних синкоп, перенесення акценту на слабку долю, вуалювання ідеї канону через численні вертикальні нашарування. Ігровій логіці підпорядковується не тільки часовий чинник, оскільки алеаторична техніка руйнує традиційну протяжність, властиву метричній музиці, але й просторовий: П. Дамбіс або досягає прозорості звучання завдяки перебуванню в середній частині регістра, або щільно заповнює його нижню половину, або максимально розширює звукові горизонти, демонструючи тембральну всеосяжність фортепіано. У таких випадках він імітує гру в чотири руки, розташовуючи партії у відповідному діапазоні (початок репризи, ц. 5, *Tempo I, Maestoso*). Націленість композитора на створення своєрідного театралізованого простору виявляє себе в заключній фазі коди, де обидві партії зливаються у традиційному одностайному пориві, доповнюючи одна одну.

*Друга n'esa*, яка на перший погляд, орієнтована на перехід у ліричну сферу, мало відповідає усталеним уявленням. З одного боку, позначення *Lento, cantando*, арпеджовані грона співзвуч, що завмирають на *ppp* і *pp*, нагадують живописну лексику музичного імпресіонізму. З іншого боку, наступний музичний матеріал заперечує заявлені образні посили: відсутні характерні для ліричної сфери розспівний мелодизм, гнучкість ритмічного малюнку, м'якість фактурних ліній. Їм протистоїть жорстка графіка квінтово-квартового ламаного руху, що призводить до ущільнення фактури через октавно-акордовий виклад. Витримані, розріджені квінтово-секундові співзвуччя створюють бар-

висту п'ятизвучну гармонію, яка, обростаючи додатковими тонами, своїм фонізмом нагадує сонорну пляму (за А. Маклігіним)<sup>1</sup>. Щодо співвідношення обох партій композитор використовує різні ігрові модули: на зміну діалогічним перегукуванням і прийому підхоплення приходить одночасний рух ламаних ліній, причому в аметричних умовах композитор знаменує закінчення завершених побудов тактовими рисами. Обмеження їх довжини зумовлено зміною висотної позиції інтонаційної ідеї, фактури, появою нових тематичних утворень, в цілому, фазами в розвитку музичної думки. Контраст у невеликій середині *Andantino* досягається не тільки завдяки темповому зрушенню, але й зіставленню в одночасному контрасті двох ліричних образів: у партії *Piano I* імітується звучання дзвіночків (*quasi campanelli*); у партії *Piano II* тематизм нагадує пісню без слів (*molto cantando, dolcissimo*). Таким чином, гра-діалог розгортається в образно-стильовому просторі романтизму, створюючи альянс як на славнозвісну «Кампанеллу» Ф. Ліста, так і безпретензійний світ музики Ф. Мендельсона. Отже, перші дві п'єси пов'язані єдністю художньо-естетичних принципів, спроектованих на різні семантичні сфери, що виявляє ще один заявлений тут ігровий модуль.

На цьому тлі більш регламентованою виглядає *третья п'єса Presto*, оскільки в ній панують закономірності метричної музики, лише місцями ускладненої зміною метроритмічного пульсу (4/4, 2/4, 6/4, 3/4) та прийомами контрольованої алеаторики. На відміну від перших двох номерів цієї серії, де алеаторична свобода передбачалася в будь-якій з партій, тут обидві поміщені в однорідний простір з типовим позначенням протяжності фігури –  $ca=2''$ . Тематизм засновано на обігранні інтервальних структур, що варіюються з точки зору висотної позиції, наповнення, конфігурації. Для третьої п'єси загалом притаманний синтез діатоніки і хроматики, різноманітні типи руху, інверсії структур, зрушення акцентики, репетиційне скандування і навіть сонорно-алеаторична синхронна гра звукокомплексів, що тануть в кінці п'єси.

---

<sup>1</sup> Осмислюючи специфіку сонорики як техніки письма, А. Маклігін пояснює її широке використання «бажанням більш безпосередньо висловити різноманіття його (світу – І. С.) барв, відобразити все багатство емоційного і духовного обличчя людини нашого часу» [8:130].

*Друга серія «Ігор»* (1975–1976) включає дві п'єси; вона підхоплює різноманітно втілені раніше конструктивні мотиви, хоча більш різко їх окреслює протиставленням ансамблевих партій [5]. У цьому аспекті виділяється, перш за все, *четверта н'єса – Allegretto, molto cantando*. Прийом переміщення кожної з партій у своє тональне середовище, що витримується протягом першого розділу аж до кульмінації, підкреслює їх самостійність, обумовлюючи діалогічний обмін репліками. Якщо партія *Piano I* вирішена у *B-dur*, а її мелодія сприймається алюзією на другий номер «Крейслеріани» Р. Шумана, то у *Piano II* панує гармонічна фігурація політональних сполучень: *G-dur – Fis-dur*. Створюється барвиста палітра, яка народжує шлейф сонористичних ефектів. Вони досягаються реєструванням, коли партії рук ансамблістів поступово нібито змішуються. Це один з традиційних прийомів ансамблевої техніки у творах для двох фортепіано, з тією лише різницею, що композитор ускладнює тональні співвідношення. З іншого боку, по-новому постає гра біло-чорною клавіатурою, ширше – діатонікою і хроматикою, трактованими в музиці ХХ століття і як певні образні сфери, що часом протистоять одна одній, і як основоположні константи різних музичних систем. У початковому розділі підсумовуються і метроритмічні ідеї. Незважаючи на прийом синхронізованої гри і виписаний розмір, композитор розхитує сітку завдяки постійній зміні доль у такті: 3/4, 5/4, 4/4, 2/4 тощо. Мало того, гра часових пропорцій розгортається не тільки по горизонталі, але і по вертикалі, що стає очевидним у співвідношенні ансамблевих партій. Так, більш стабільною є партія *Piano I*, чий помірний рух групами восьмих лише зрідка розцвічується синкопами, на протигагу цьому тричетвертний розмір у *Piano II* трактований як ігрова фігура «пастки», оскільки піаніст опиняється у *quasi* поліритмічному просторі. Зокрема, рух по тонах тризвуку *G-dur* згруповано згідно з правилами 6/8, в той час як гармонійна фігурація *Fis-dur* в партії правої руки відповідає основному метру. Це нагадує ритмічну координату в третій частині Концерту для фортепіано з оркестром *a-moll op. 54* Р. Шумана, де звільнення від акцентної першої долі породжує ілюзію виконання на дві чверті (при авторському позначенні 3/4), створюючи таким чином ігрову фігуру слухового «обману». Про ритмічну рухливість партії лівої руки свідчить факт зміни в кожному з проведень конфігурації обраних тривалостей: П. Дамбіс то збільшує

їх, то змінює внутрішньотактовий акцент, проте утримує угруповання в розмірі 6/8. І тільки в невеликій каденції *Piano II* для найбільш яскравого втілення маршового початку композитор вводить пунктирну ритміку відповідно до правил четвертного розміру і завершує зону підходу до кульмінації аметричним скандуванням. Незважаючи на відмінність епізодів, П. Дамбіс досягає максимальної єдності всередині п'єси завдяки прийому підхоплення інформації, повернення заявлених раніше тем і типів висловлювання<sup>1</sup>.

Композитор по-різному позначає ситуацію суперництва між партнерами. Від обміну репліками в першому розділі, що набувають вигляду ігрової фігури розбіжності, через різні тональні модуси, автор переходить до узгодженої гри двох партнерів, періодично порушуючи її фігурою іронічного «коментаря» в партії *Piano II (G-dur/Fis-dur)*, далі демонструє самостійність кожної з партій, що перебувається прийомом перехоплення-*martellato*, нарешті підсилює їх незалежність в останньому розділі, розводячи не тільки тематично, а й у часі (згідно з ремаркою, вступ і швидкість руху партії *Piano II* вільне, а її збіг з партнером необов'язковий, більш того, дозволяється не «вигравати» весь запропонований матеріал [5:12]). Таким чином, П. Дамбіс вичерпно демонструє різні ігрові фігури між партнерами, розгортаючи ігровий модус в царину ансамблевої техніки. У такому контексті «словом примирення» сприймається кода *es-moll*, де *Piano II* відводиться роль гармонічної педалі, а домінуюча партія *Piano I* викладає початковий зворот основної теми на тлі альбертієвих басів, що створює алюзію на моцартівський фортепіанний стиль.

*Остання н'єса* другої серії (№ 5) вирішена в дусі змагання сонорики, характерної для крайніх розділів, і традиційної лексики метричної музики. Композитор довго вслухається в тон *h*, який періодично звучить у партіях різних рук обох ансамблів, оживляючи «точку»

---

<sup>1</sup> Зокрема, підкресленій фанфарності (*marcato; G-dur/Fis-dur*) каденції *Piano II* відповідає потужний на *fff* акорд *Es-dur*, утриманий протягом чотирьох тактів у партії *Piano I*, після чого настає його невелика каденція з нагадуванням основної теми, гармонізованої в сучасній стилістиці інтервальних структур при збереженні основного принципу викладу. Такого роду переміщення діагональної теми в хроматичний простір лексики ХХ століття нагадує прийоми гармонізації «Капрису» *a-moll* (№ 24) Н. Паганіні у «Варіаціях» В. Лютославського.

(за А. Маклігінім) секстовими і квартовими структурами. Другий розділ – *Comodo*, протиставляє «пуантилістичній» звучності початку токатність енергійного руху на *f*, збудований за мозаїчним принципом, що підкреслюється зміною ритмо-інтонаційних структур, фактурним і ансамблевим викладом. Новий епізод (ц. 4) відрізняється прийомом спільної гри, метром 5/8, укрупненням ритмічних одиниць і домінуванням інтерваліки. Зберігаючи прийом вступу-«відповіді» *Piano II*, композитор обіграє, з одного боку, зіставлення розрідженої і стислої структур, з другого боку, – їх доповнюваність. На відміну від репетиційного початку *Comodo* тут остинатні структури динамічно розвиваються за принципом «ядро – розгортання» у специфічних умовах. Проекція поліфонічного прийому на сучасну звукову тканину пояснюється вичленовуванням початкового інтонаційного *initio* паузою в один такт (в обох партіях), подальшими динамічними проривами, що створюють відчуття наростання, і замиканням з поступовим стисненням ритмічних одиниць (4/3/2). Отже, в п'єсі № 5 «Ігор» П. Дамбіс «очищає» музичну тканину від романтичних почуттів: наділяє фактуру, метроритм, кластери функціями тематичних утворень і вибудовує різноманітне і динамічне художнє ціле<sup>1</sup>. Важливою постає гра з часом, його розтягнення, вібрація (при зміні метричних одиниць в *Comodo*) і стиснення (розташування кількох звукових точок-плям в одному умовному такті). Зв'язок із поліфонічною культурою виникає завдяки наслідуванню органної звучності, що утворюється «збільшенням» попереднього матеріалу в останніх фазисах *Comodo*, ефекту інверсії в крайніх розділах і реалізації регістрової всеосяжності.

*Третя серія «Ігор»* (1978–1979) найбільш масштабна і включає п'ять п'єс<sup>2</sup>. На думку Р. Хараджяна, *п'єса № 6* містить «багато неспокійного руху, збуджених “вигуків”, дзвонів... Точно виписана звуковисотна

---

<sup>1</sup> Доцільно нагадати в цьому контексті характеристику К. Руч'євської музики ХХ століття як такої, що розширила структурні кордони тематизму, усталені у практиці минулого. «В орбіту тематизму, – пише автор, – на однакових засадах з мелодією залучаються та набувають тематичної функції тембр, ритм, сонорність (комплекс таких засобів, як тембр, щільність, кількість звучання). Роль теми може грати і тон однієї висоти <...>» [10:134].

<sup>2</sup> На жаль, попри всі зусилля, останню п'єсу (№ 10) макроцикла знайти не вдалося.



сторона своєрідно поєднується з моментами вільного співвідношення партій» [1:2]. Зроблені музикантом зауваження свідчать про широке використання композитором контрольованої алеаторики, секундові ж сполучення привносять у музику сонористичний ефект. На відміну від попередніх п'єс, тут у найбільш чистому вигляді представлені виразні можливості різного роду структурних утворень. Водночас, П. Дамбіс зберігає зв'язок і з традицією, підпорядковуючи сучасні елементи музичної мови втіленню традиційних образних сфер. Як і в класичній музиці, тут діє принцип контрасту, оновлення початкового тематичного матеріалу, побудови розгорнутої композиції на основі зіставлення різних образних планів зі зміною всього комплексу засобів художнього висловлювання. Зворотнім боком тяжіння до яскравості й контрастності музичного процесу стає внутрішня циклічність: «Ігри» № 6 будуються за принципом протиставлення двох відносно масштабних розділів: *Allegro energico* і *Più mosso, feroce*, що мають не тільки самостійний тематизм, а й внутрішні закономірності. В цій п'єсі П. Дамбіс демонструє поєднання двох ігрових принципів – організованого і стихійного. Якщо перший виражається в конкретизації звукового матеріалу, то другий – в абсолютній незалежності ансамблів відносно один одного. Не випадково композитор наповнює нотний текст наступними ремарками: «Співвідношення партій – за винятком спеціально зазначених місць – зазначено з відносною точністю», або «Співвідношення партій правої і лівої рук – довільне» [1:68, 70, 71, 79].

Якщо в «Іграх» перших двох серій принцип випадковості вступав у дію періодично, то починаючи з п'єси № 6, він домінує в темо- і формоутворенні. Завдяки цьому складаються внутрішні зв'язки з подальшими «Іграми» третьої серії, зокрема, «Ігри» № 7, датовані 1978 роком [2]. П'єса підхоплює ідею контрастно-складової форми, заявлену раніше, і вибудовується на протиставленні контрольованої алеаторики і чітко виписаної в тактометричній системі акордики. В результаті народжується контраст лінії і вертикалі, стихійності й упорядкованості, імпровізації і регламентації. Не уникає композитор і контрасту всередині першого розділу, де стихія нестримного руху (*Prestissimo, aggressivo*) відтіняється *Moderato, tranquillo*. В основі квадрату першої частини, що синхронно експонується в обох партіях, лежить чотирнадцятизвучний ряд, який композитор ділить навпіл і при розподілі партій розташовує

хрест-навхрест, що створює ефект ліній, які збігаються і розбігаються в дзеркальному оберненні. Згідно з вимогами автора виконавці повинні із заявленого звукоряду «складати всілякі комбінації, не перериваючи загального активного руху» [2:44]. Не є виключеним і використання різних реєстрів у партіях будь-якої з рук; в цілому композитор підкреслює, що до *Moderato* запис носить умовний характер. Проте П. Дамбіс не покладається лише на імпровізаційну фантазію виконавців, періодично оновлюючи зміст квадратів і розводячи їх зміну в партіях у вигляді діалогу. Одним із засобів відновлення музичного потоку виступають октавні сплески, які генетично пов'язані зі звукорядом, але звуковисотно залежать від волі кожного з ансамблістів. У *Moderato* обіграються різновисотні положення лише двох звуків:  $h - f$ . Викладені цілими нотами на *ppp* в скрипковому ключі на єдиній педалі, вони створюють прозору сонорну пляму, яка пульсує завдяки звукам-точкам, простору, який то розширюється, то звужується. Так виникає ще один контраст: рух – спокій, що об'єктивує найбільш універсальні категорії музичного процесу. Крім того, сонорика постає в двох модифікаціях: як не диференційована звукова матерія і очищений від будь-яких домішок тритон. Якщо говорити про образне наповнення цієї сонорно-алеаторичної п'єси, то в ній знайшли втілення три провідних емоційних стани: агресивна активність, світле споглядання і гротеск.

Як показує аналіз, П. Дамбіс у третій серії «Ігор» по-різному втілює сонорно-алеаторичну техніку, томагаючись необхідного ефекту за допомогою нерегламентованого накладення діахроматичних послідувань або інтервальних структур, то комбінуючи їх з традиційною тактометричною технікою письма. *П'єсу № 8* з повним правом можна віднести до зразків, в яких панує яскраво виражений тематичний принцип: маються на увазі ясно позначена фактура «рельєф – фон», наявність зворотів, які відсилають до певних жанрових прообразів, танцювально-скерцозний тематизм, енергія пунктиру в тризвучних акордах тощо [3]. Тут композитор дотримується контрастно-складеної форми, яку вінчає двофазною кодою. Перша частина – *Lento, quasi tempo di blues*, відкривається ефектним *glissando* в обох партіях, що заповнює весь звуковий простір інструментів. Наприкінці воно набуває звукової плоти й постає у вигляді ракоходу квінтольних груп. Як і в попередніх п'єсах, композитор, з одного боку, використовує канонічну імітацію,

з другого боку, довільно мислить співвідношення в часі обох партій. Незважаючи на це, музика відзначена рисами граціозного танцювального руху, чому сприяє пластична мелодія з форшлагами, мордент на тлі акомпанементу «акорд – бас», що викликає асоціації з пластиною гавоту. Другий розділ першої частини не має танцювального прообразу, хоча і зберігає зв'язок з лірико-граціозною образністю. Не випадково композитор вводить ремарку *scherzando*, штрих *staccato*, акценту в акордових мотивах, сигнальний оборот і тріольні групи в партії *Piano II*, доповнені тремоло, квартолями подвійних нот і т. ін.

Подальше *Allegro* (ц. 3), хоча і вносить яскравий контраст, сприймається іншим модусом танцювальної стилістики *Lento*, що цілком відповідає театральній-ігровій стихії цієї п'єси. Під театральністю в такому контексті розуміється очевидність жанрових посилів і гостра характерність всіх тематичних утворень. Сказане підкріплюється частотою «змінюю масок», про що сигналізують композиторські вказівки: *marcato*, *scherzando*, *leggero*, *espressivo*, *pomposo*, а також рельєфність динаміки, акцентика, поліритмія, остинатно-витриманий рух у розмірі 4/4 в басовій лінії *Piano II*. В *Allegro* другий рояль грає провідну роль, йому доручено виразний скерцозний тематизм, що викликає асоціації з фольклорними танцювальними наспівами. Тому П. Дамбіс при його викладі, розвитку, метроритмічному оформленні відновлює в правах закономірності класичної музики. Партія *Piano I* виконує декоративну функцію, збагачуючи танцювально-скерцозну тему дзвінчатиими репетиціями, трелеподібними зворотами, що нагадують пташиний щебет, акордовою перекличкою, завдяки чому виникає яскрава жанрова сценка. Завершується *Allegro* своєрідним загальним танцем, де панує нічим нерегламентований рух, у вихрі якого миготять плавні мотиви у діалозі з гострими репетиціями (*Piano I*). Ретроспективно оцінюючи п'єси третьої серії, можна легко виявити внутрішні зв'язки, які свідчать про циклічну спрямованість твору в цілому.

«Ігри» № 9 відрізняються мініатюрністю форми, що легко пояснюється оперуванням вже добре знайомими ігровими фігурами. П. Дамбіс зберігає контрастність двох чітко визначених розділів: *Misterioso* (*Andante*) – *agitato*, аметричної і тактометричної музики, представлених як в горизонтальній, так і у вертикальній проекціях, прописаних всіх голосів фактури протягом усього розділу і замкнutoї в квадрат інтер-

вальної послідовності. Як і в попередніх п'єсах, тут зберігається принцип умовного співвідношення музичного матеріалу в обох партіях, хоча композитор досить ясно позначає їх вступ. Незважаючи на різницю тематичних ідей в цій п'єсі, при більш уважному аналізі виявляється їх похідність, інакше кажучи, композитор пропонує різні модули одного і того самого. Джерелом усіх тематичних утворень стає партія *Piano I*, в якій каноном в малу терцію обіграється чотиризвучна гемігрупа з тритоном усередині. Потім вона підхоплюється прийомом відлуння в партії правої руки *Piano II*. Таємничий характер створюється високим регістром, *pp* і треллю, що сприяє виникненню ефекту вібруючого звуку, що світиться. На відміну від характерних для П. Дамбіса застиглих фігур, які отримують внутрішню рухливість за рахунок остинатної повторності, в «Іграх» № 9 гемігрупа приводиться в рух, паралельно спускаючись в обох партіях по хроматизмах, а потім рухаючись у протилежних напрямках. Завершуючись взаємно віддзеркаленими бінарними терціями, замкнутими у зменшеній октаві ( $h - d - fis - b$ ), терцієві структури визначають вигляд скерцозного тематизму *Piano II* в розділі *agitato*. Не менш рельєфна тут і партія лівої руки, яка має власну лінію поведінки. На противагу квартолям шістнадцятих її мелодія в ритмічному відношенні більш різноманітна. Незважаючи на переважання великих тривалостей, їх тяжкість нівелюється темпом, треллю, широкими кроками. Ігровий момент вносять стрибки, що перевищують октаву, підкреслені до того ж синкопою. Виникає театралізована сценка за участю різних персонажів, прийомами комікування, вертушки тощо.

**Висновки і перспективи.** Макроцикл для двох фортепіано П. Дамбіса виявляє ставлення композитора як до традиції, так і до нововідкриттів у музиці ХХ століття. Дев'ять п'єс постають своєрідною антологією розвитку композиторської думки в цілому: від прагнення зберегти зв'язок з фольклорними прообразами, про що свідчать ознаки сутартіне в перших двох п'єсах, через різноманітні алюзії на відомі класичні зразки, до сонорно-алеаторичної техніки, яка на новому витку історичної спіралі постає модусом барокової імпровізації. В цьому сенсі обрана композитором назва – «Ігри», набуває нових смислових обертонів, втягуючи у свою орбіту різноманітний досвід музичної культури і дозволяючи віднести макроцикл до синтезуючої тенденції

в музиці минулого століття. Подальше вивчення дворянських творів новітньої музики ХХ–ХХІ століть дозволить удосконалити уявлення про принципи втілення ігрової логіки в ансамблевому жанрі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дамбис П. *Игры № 6. Пьесы композиторов Прибалтики : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1983. Вып. 2. С. [2], 68–79. (Концертный репертуар пианиста).
2. Дамбис П. *Игры № 7. Пьесы композиторов Прибалтики : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1986. Вып. 5. С. [2], 44–52. (Концертный репертуар пианиста).
3. Дамбис П. *Игры № 8. Пьесы композиторов Прибалтики : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1988. Вып. 7. С. [2], 52–62. (Концертный репертуар пианиста).
4. Дамбис П. *Игры. 1-я сер. Пьесы латышских композиторов : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1979. Вып. 1. С. [2]–58. (Концертный репертуар пианиста).
5. Дамбис П. *Игры. 2-я сер. Пьесы латышских композиторов : для 2 фп.* / сост. и предисл. Р. Хараджяна. Ленинград, 1980. Вып. 2. С. [2]–29. (Концертный репертуар пианиста).
6. Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в ХХ веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2002. 178 с.
7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
8. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова* / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 129–137.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
10. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 158 [2] с.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова. Москва : Прогресс–Традиция, 1997. 415 [1] с.
12. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве. *Современная драматургия*. 1982. № 2. С. 244–255.
13. Schmitt H. Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen : Inaugural – Dis. ... Doktors des Philosophie. Saarbrücken, 1965. 292 [75] S.

## REFERENCES

1. Dambis, P. (1983). Igryi № 6 [Games № 6]. *Pesyi kompozitorov Pribaltiki dlya 2 fortepiano* [Pieces by Baltic composers for 2 piano], (2), pp. [2], 68–79. [in Russian].
2. Dambis, P. (1986). Igryi № 7 [Games № 7]. *Pesyi kompozitorov Pribaltiki dlya 2 fortepiano* [Pieces by Baltic composers for 2 piano], (5), pp. [2], 44–52. [in Russian].
3. Dambis, P. (1988). Igryi № 8 [Games № 8]. *Pesyi kompozitorov Pribaltiki dlya 2 fortepiano* [Pieces by Baltic composers for 2 piano], (7), pp. [2], 52–62. [in Russian].
4. Dambis, P. (1979). Igryi. 1-ya seriya [Games. 1st series]. *Pesyi latyishskikh kompozitorov dlya 2 fortepiano* [Pieces by Latvian composers for 2 piano], (1), pp. [2]–58. [in Russian].
5. Dambis, P. (1980). Igryi. 2-ya seriya [Games. 2nd series]. *Pesyi latyishskikh kompozitorov dlya 2 fortepiano* [Pieces by Latvian composers for 2 piano], (2), pp. [2]–29. [in Russian].
6. Katonova, N. (2002). *Ansambl dvuh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra* [The ensemble of two pianos in the XX century. Typology of the genre]. Ph. D dissertation. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. [in Russian].
7. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzyikalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyika, 320 p. [in Russian].
8. Maklyigin, A. (1992). Fakturnyie formy sonornoy muzyki [Textured Forms of Sound Music]. *Laudamus: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova* [Laudamus: to the 60th anniversary of Yu. N. Kholopov], pp. 129–137. [in Russian].
9. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzyikalnoy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyika, 319 p. [in Russian].
10. Ruchevskaya, E. (1977). *Funktsii muzyikalnoy temy* [Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyika, 158 [2] p. [in Russian].
11. Heyzinga, Y. (1997). *Homo Ludens: Stati po istorii kulturyi* [Homo Ludens: Cultural History Articles]. Moscow: Progress–Traditsiya, 415 [1] p. [in Russian].
12. Epshteyn, M. (1982). Igra v zhizni i v iskusstve [Playing in life and in art]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama], (2), pp. 244–255. [in Russian].
13. Schmitt, H. (1965). *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen*. Ph. D. Der Dissertation. Hochschule für Musik Saar. [in German].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2019 р.

**Максим Шадько**

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

## **РЕАЛІЗАЦІЯ СОНОРНОЇ МОДАЛЬНОСТІ У «НЕБЕЗПЕЧНІЙ НОЧІ» ДЖ. КЕЙДЖА**

**Шадько М. О. Реалізація сонорної модальності у «Небезпечній ночі» Дж. Кейджа.** У статті розглядається творчість видатного експериментатора ХХ століття Дж. Кейджа. Серед його численних винаходів особливе місце відведено специфічному різновиду клавішного інструменту, який отримав назву «підготовлене фортепіано». У низці опусів, створених для нього, виділяється сюїта «Небезпечна ніч» (1944), якій судилося стати першою повноцінною самостійною художньою концепцією неприкладного значення. Незвичні методи композиції потребували й нових методів аналізу. Саме тому М. Переверзевою була розроблена теоретично-аналітична база та термінологічний апарат для вивчення творів композитора. Запропонований нею термін «сонорна модальність» розповсюджується на більшість творів для «підготовленого фортепіано» та передбачає поєднання двох підходів – колористичного та структурного, що виражено у ретельній розробці для кожного з них особливого «соноряду» з різноманітних звуків та шумів. Подібні структури на макро- та мікрорівнях присутні у «Небезпечній ночі», що дозволило виявити у ній втілення принципів «сонорної модальності». Визначено, що у побудові форми окремих частин циклічної композиції автором використані певні числові пропорції, що узгоджується із так званою «технікою числових рядів».

**Ключові слова:** підготовлене фортепіано, сонорна модальність, соноряд, техніка числових рядів, секція, «Небезпечна ніч» Дж. Кейджа.

**Шадько М. А. Реализация сонорной модальности в «Опасной ночи» Дж. Кейджа.** В статье рассматривается творчество выдающегося экспериментатора ХХ века Дж. Кейджа. Среди его многочисленных изобретений особое место предназначено специфической разновидности клавишного инструмента, получившего название «подготовленное фортепиано». В ряду опусов, созданных для него, выделяется сюита «Опасная ночь» (1944), которой суждено было стать первой полноценной самостоятельной художественной концепцией неприкладного значения. Непривычные методы композиции требовали и новых методов анализа. Именно поэтому М. Переверзевой была разработана теоретически-аналитическая база и терминологический апарат для изучения сочинений композитора. Предложенный ею термин «сонорная модальность» распространяется на большинство произведений для подготовленного фортепиано и предполагает объединение двух

подходов – колористического и структурного, выраженных в тщательной разработке для каждого из них особенного «соноряда» из разнообразных звуков и шумов. Подобные структуры на макро- и микроуровнях присутствуют и в «Опасной ночи», что позволило выявить в ней воплощение принципов «сонорной модальности». Определено, что в построении формы отдельных частей циклической композиции автором использованы определённые числовые пропорции, согласующиеся с так называемой «техникой числовых рядов».

**Ключевые слова:** подготовленное фортепиано, сонорная модальность, соноряд, техника числовых рядов, секция, «Опасная ночь» Дж. Кейджа.

### **Shadko M. O. Realization of the principles of sonor modality in “The Perilous Night” by J. Cage.**

**Background.** At the beginning of the 20<sup>th</sup> century American music gradually emerges from the shadow of Europe and takes its rightful place. This unique cultural phenomenon arises from the creative work of a brilliant generation of artists. Some authors preferred to develop traditional methods of compositions, others expressed non-traditional, sometimes even shocking, views on the very process of creativity and tasks of art in general. Different thinking, non-standard sound perception, a special approach to creation based on rejection of the ordinary and lack of borders – all this distinguished Americans not only from European traditionalists, but also from modernists.

**Objectives.** The purpose of the paper is to determine peculiarities of implementation of innovative ideas in J. Cage’s cycle "The Perilous Night" for prepared piano.

**Methods.** The study uses a comprehensive approach with the application of intonational, semantic, structural and functional methods for analyzing musical text.

**Results.** The most famous and influential figure in American music of the last century was John Cage (1912–1992), whose name became synonymous with everything most epic and radical in music. It is difficult to characterize this person only as a composer, since the range of his interests was extremely wide: he was also a writer, philosopher, inventor, performer, lecturer, organizer of performances, etc. The most famous invention of J. Cage turned out to be a "prepared piano". This instrument reflects the composer's inclination towards percussions, that is, the active engagement of noises as the main musical material and thirst for experiments. A more mature example of putting J. Cage’s innovative ideas in life is his suite "The Perilous Night", composed in 1944. It was this piece which became the first large-scale opus for prepared piano, written not for accompaniment, but as an independent artistic concept. This opus is a unique example where the author, who actively rejected the idea of expressing feelings through music, speaks with us in the language of emotions.

"The Perilous night", as well as other works for prepared piano, is designed in the technique which M. Pereverzeva calls "sononant modality". This name indicates the combination of two approaches – a coloristic and a structural one. The composer achieves organic in this alliance by creating for each opus a certain series made up not



of traditional musical sounds, but of noises, overtones and other colorful sonorities. So, J. Cage seems to play a game with the performer, creating a certain puzzle that must be decrypted in the process of preparing for the performance. The key to it is the so-called "preparation chart", which always precedes the musical text and contains the following mandatory columns: 1. a sound written in notes; 2. material necessary for preparation, 3. strings, between which it must be put (from left to right); 4. distance of material placement, calculated from the damper (in inches). The expanded chart of "The Perilous night" is visually divided into two sections, since each of these elements is duplicated; so, on the left side we find mainly soft and wooden objects (foam rubber, felt, bamboo wedge), and on the right side there are metal things (screws and bolts with or without a nut). A full "tone row" appears only in the chart and can be used when talking about the cycle as a whole. In each of the six pieces, the composer operates a certain set of sounds, which of course belong to it, but they are employed extremely selectively, depending on specific artistic tasks. Thus, all numbers receive their unique combination of voices that form a "microtone row" of miniatures. The number of sonants in it varies from five to eighteen and does not depend on the size of the piece.

In the cycle, there is a multilevel relationship between its parts, which, on the one hand, coloristically and texture-rhythmically are in contrast with each other, ensuring contraposition of states and diversity of colours, and, on the other hand, make internal connections that provide the indivisibility and logic of the cyclic composition.

No less individually J. Cage interprets the principle of applying certain numerical proportions in the process of developing a musical composition. Basing on the combination of Eastern trends, primarily Indian talas and ragas, and Western music, he formed the basis of the so-called "rhythmic pattern" of the composer. In all six parts of "The Perilous Night" you can trace the effect of numerical proportions at different levels of the pattern. One of them is the "square root principle", which, in particular, determines the logic of the composition of the third piece. J. Cage uses two bar lines to separate twelve sections of twelve bars, that is, 12 to the 2<sup>nd</sup> power. The first four sections are rich in sound events, they feature different texture techniques and many tone colours in all sorts of combinations. The basic principle of development is the variation of primary elements, but no section repeats in exactly the same way. Another picture is observed in the last eight bars. Repetition here is used not at the level of elements, but at the level of sections. The fifth section is exactly equal to the eighth, and the sixth – to the seventh, ninth and eleventh ones. Visually, this is accentuated by the traditional mark of reprise, which of course is compulsory otherwise the form is distorted. It seems that here J. Cage looks for the end of the piece, and eventually focuses on the last four bars of the sixth (seventh, ninth and eleventh) sections, which become the tenth and twelfth sections respectively, and gradually fade in space.

**Conclusions.** J. Cage's suite "The Perilous Night" occupies an important place in his creative work. This is his first large-scale work for prepared piano, which does not depend on a dance, as it has a unique dramaturgy based on reflection of the emotional state of a person. At the same time, the cycle harmoniously combines principles of sonant modality and numerical series technique, which are typical for the composer.

**Keywords:** prepared piano, sononant modality, tone row, numerical series technique, "The Perilous Night" by J. Cage.

**Постанова проблеми.** На початку ХХ століття американська музика поступово виходить із тіні європейської та займає рівне їй за значущістю місце. Цей унікальний культурний феномен виникає завдяки творчості блискучої генерації митців, серед яких відомі на весь світ Ч. Айвз, Е. Варез, Г. Кауелл, Дж. Гершвін, Л. Бернстайн, А. Копланд, С. Барбер, Дж. Кейдж, М. Фелдман, Ф. Гласс, С. Райх та інші. Деякі з цих авторів надали перевагу розробці традиційних методів композиції, інші ж вирізнялися нетрадиційними, іноді навіть шокуючими поглядами на сам процес творчості та завдання мистецтва у цілому. Інакомислення, нестандартне звукове сприйняття, особливий підхід до творення, заснованого на відмові від звичного та відсутності кордонів – все це вирізняло американців не тільки від європейських традиціоналістів, але й від модерністів. Незважаючи на появу низки досліджень, присвячених американській музиці ХХ століття, сучасне вітчизняне музикознавство все ще має прогалини у розв'язанні багатьох питань щодо авторських винаходів та розгляді творів, які залишаються поза увагою науковців.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В останні десятиліття була видана низка фундаментальних праць, спрямована на поширення інформації про сучасну американську музичну культуру та діяльність видатних її представників. Найвизначнішими серед них є колективні навчальні посібники «Історія зарубіжної музики. ХХ століття» (2005) [2], «Музична культура США ХХ століття» (2007) [7] та монографії О. Манулкіної (2010) [6] й С. Сіґіди (2012) [10]. Дослідники відзначають, що ключовий вектор розвитку новітньої американської музики склали пошуки, названі «ультрамодернізмом» або «експериментаторством», які сприймаються світом її своєрідним обличчям. Так, Ч. Айвз фактично став пророком у своїх перших спробах колажної техніки та алеаторики, широко використовував дисонанси (навіть кластери), складну поліритмію та політональність, задіював різноманітні просторові ефекти у симфонічній музиці. Е. Варез називав свої твори «організованими звуками» [2:458], вивів на перший план колорит і тембр звука, незалежно від його висоти, адже вважав температурацію «штучно нав'язаною схемою, що позбавила музику тієї свободи, якої вона заслуговує та яку їй необ-

хідно повернути»<sup>1</sup> [7:141]. Г. Кауелл експериментував з поліметрією, сонорикою, мобільними та «еластичними» формами, мікрохроматикою, нетиповими способами гри на фортепіано та кластерами<sup>2</sup>. М. Фелдман, бажаючи «звільнити звук», писав надзвичайно тихі звукові картини, кожен мазок у яких був самостійною звуковою подією, та розробляв власну графічну нотацію, яка часто-густо передбачала певну свободу для виконавців<sup>3</sup> [7:303–304]. Ключовою для нашої статті стала монографія М. Переверзевої (2006) [8], присвячена Дж. Кейджу. У ній музикознавець не тільки детально висвітлює життя, творчість та художньо-естетичну концепцію композитора, але й розробляє поняття та методи аналізу, які виявилися перспективними для подальшого застосування.

**Мета** статті полягає у визначенні особливостей втілення новаторських ідей у циклі «Небезпечна ніч» для підготовленого фортепіано Дж. Кейджа.

**Виклад основного матеріалу.** Найвідомішою та найвпливовішою фігурою американської музики минулого століття був Джон Кейдж (1912–1992), ім'я якого стало синонімом усього найбільш епатажного та радикального, що є у музиці. Цю людину важко охарактеризувати лише як композитора, адже коло його інтересів було надзвичайно широким: він був одночасно літератором, філософом, винахідником, виконавцем, лектором, організатором перформансів тощо. «Музика Кейджа – це його спосіб висловлювати думки та устремління, розмовляти з оточуючими, це його філософія», – пише музикознавець О. Дубинець [1:200]. Для багатьох композиторів Дж. Кейдж став «дороговказною

---

<sup>1</sup> Певно, саме це переконання стало підґрунтям незгасаючого інтересу композитора до ударних інструментів, які не тільки у великій кількості включалися у партитури («Америку» 1918–1921, «Гіперпризма» 1922–1923, «Інтегралі» 1924–1925 тощо), але й стали «головними героями» окремих творів («Октандр» 1923, «Іонізація» 1929–1931). Цікавився композитор і конструюванням та використанням нових інструментів: «Я мрію про інструменти, слухняні до моєї думки – ті, що створять цілий новий світ звуків, про котрі ми раніше не підозрювали: ті, що будуть слухняні моему внутрішньому ритму» (цит. за: [6:161]).

<sup>2</sup> До інтересів Г. Кауелла входила також і робота над розробкою нових інструментів. Відомо, що у співдружності з відомим винахідником Л. Терменом композитор створив інструмент, що мав назву «*ритмікон*» [2:481].

<sup>3</sup> Наприклад, у оркестровій п'єсі «Перетини» засобами графічної нотації (у даному випадку прямокутниками) зображений лише регістр інструменту. Які саме звуки слід зіграти, виконавець вирішує самостійно [7:304].

зіркою», а для дослідників та критиків – «золотою жилою», адже мабуть ні про кого стільки не писали, не говорили та не сперечалися. Доречно буде повторити тут загальновідому тезу про те, що його новації зумовили майже всі течії та напрямки, характерні для другої половини ХХ століття. Серед найбільш авторитетних відкриттів називають «метод випадкових дій», який вплинув на формування алеаторики в Європі; трактування шуму та тиші як повноцінних учасників музичного процесу<sup>1</sup>; різновиди графічної нотації; експерименти з електронною музикою та ударними інструментами<sup>2</sup>, ритмічними структурами, технікою колажу; використання паттернів, які склали основу майбутнього мінімалізму; організація «хеппенінгів»; недетермінованість; «техніка часових меж» та багато всього іншого [1:191–200; 6:400; 8].

Однак, чи не найвідомішим винаходом Дж. Кейджа судилося стати «підготовленому фортепіано» («*prepared piano*»). Його поява видається досить закономірною, адже цей інструмент відображає тяжіння композитора до ударних, тобто активне задіяння шумів як основного музичного матеріалу, з одного боку, та потяг до експериментів, з другого боку. «Якою є природа експериментальної дії? – питає Дж. Кейдж. – Це просто дія, результат якої не можна передбачити» [4:206]. Внаслідок саме такого акту і виникає «*prepared piano*». Доцільно нагадати, що ідея підготовки виникла у Дж. Кейджа за потреби відтворити звучання ударної групи при її формальній відсутності. Саме так і народилася «Вакханалія» (1940) – перший твір для підготовленого фортепіано. Історія його створення стала свого роду легендою, яку Дж. Кейдж не тільки часто ретранслявав у інтерв'ю, але й виклав у своїй праці «Передмова до добре підготовленого фортепіано». Отриманий експериментальним шляхом звуковий результат настільки вразив та захопив композитора, що «Вакханалія» була закінчена у найкоротші терміни та сприяла появі нових творів з подальшою розробкою знайдених винаходів: «Тотемний пращур» (1942), «Примітив» (1942), «В ім'я Голокосту» (1942), «Наша весна прийде» (1943), «Кімната» (1943) та інші. Слід зазначити, що усі

---

<sup>1</sup> На думку Дж. Кейджа, «шуми так само корисні для нової музики, як і так звані музичні тони, з тієї простої причини, що вони є звуки» (цит. за: [4:206]).

<sup>2</sup> Ударними «інструментами» у «Музиці гостинної» виступають дерев'яні столи, підлога, рами вікон, двері та журнали [6:415].

названі композиції, як і «Вакханалія», були призначені для супроводу до танцювальних номерів, тобто мали прикладне значення.

Одним із більш зрілих прикладів втілення інноваційних ідей Дж. Кейджа постає сюїта «Небезпечна ніч», створена композитором у 1944 році. Саме вона стала першим масштабним опусом для підготовленого фортепіано, написаним не для супроводу, а як самостійний художній твір. Дослідники вказують на автобіографічний характер опусу, відображення у ньому почуттів від нещодавнього розриву із дружиною. Композитор так сформулював його внутрішній зміст: «самотність та жах, що приходить до людини, коли любов стає нещасливою» (цит. за: [6:421]). Тобто «Небезпечна ніч» є унікальним прикладом, де автор, який активно відкидав ідею вираження почуттів через музику, говорить з нами мовою емоцій. На жаль, цей твір не був прийнятий широкою публікою, що змусило Дж. Кейджа відтепер назажди відмовитися від подібної відвертості [6:421–422].

«Небезпечна ніч», як і інші твори для підготовленого фортепіано, написана у техніці, яку М. Переверзева іменує «сонорна модальність». Ця назва вказує на поєднання двох підходів – колористичного та структурного. Органіки у цьому союзі композитор досягає створенням для кожного опусу певного ряду, що складається не з традиційних музичних звуків, а з шумів, призвуків та інших барвистих звучностей. Отримана «*tones scale*»<sup>1</sup>, яку М. Переверзева нарікає «*сонорядом*», стає основою подальших композиційних розробок [8:179–180]. Виходить, що Дж. Кейдж ніби грає з виконавцем у гру, пропонуючи певну головоломку, яку той має дешифрувати у процесі підготовки до виступу. Ключем до неї виступає так звана «таблиця підготовки», що завжди передує безпосередньо нотному тексту та містить наступні обов'язкові графи: 1. звук, що записаний за допомогою нотації; 2. матеріал, потрібний для підготовки, 3. струни, між якими треба його розташувати (зліва направо); 4. відстань розміщення матеріалу, що рахується від демпфера (у дюймах)<sup>2</sup>. Розширена таблиця «Небезпечної ночі» візуально розподіляється на дві частини, адже кожен з цих елементів дублюється

---

<sup>1</sup> «Шкала звуків», вислів Дж. Кейджа [8:180]

<sup>2</sup> Підкреслимо, що композитор орієнтувався на певні моделі роялів фірми «*Steinway*», про що свідчить авторський коментар. На інших інструментах виконавцю доведеться самостійно варіювати місцезнаходження предметів [9:38].

ся, при цьому в лівій частині знаходимо переважно м'які та дерев'яні предмети (пориста гума, фетр, бамбуковий клин), а у правій – металеві (шурупи та болти з гайкою, чи без неї). Цікаво, що перша колонка повторена не «дослівно»: замість нот в останній графі бачимо відповідні їм латинські літери<sup>1</sup> [9:38–39].

Повний «соноряд» сюїти налічує двадцять шість сонорів, шістнадцять з яких підготовлені одним предметом та десять – одразу двома. Цей факт говорить про постійну зацікавленість Дж. Кейджа до пошуку все нових й нових тембрових комбінацій та наближення музичного процесу до художнього. У такому контексті фортепіано постає палітрою, на якій шляхом змішання фарб композитор трансформує знайдені раніше кольори. Згідно з правою стороною таблиці, двадцять п'ять звуків мають глушник: у сімнадцяти випадках це м'який предмет (фетр у різних видах – стандартний, дві паралельні смужки або подвійний – та пориста гума), у двох – бамбуковий клин, у чотирьох – болт, обмотаний фетром та два найнижчі у ряду звуки препаруються одним дерев'яним клином, що обмотаний лейкопластиром<sup>2</sup>. У десяти комбінованих варіантах, композитор об'єднує металеві матеріали лише з м'якими та дерев'яними глушниками. Інші ж варіанти останніх є самоцінним тембром, знайденим у низькому регістрі інструменту. Лише в одному випадку Дж. Кейдж взагалі не задіює глушник: *des*<sup>2</sup> змінюється лише одним, але також унікальним для даної партитури металевим предметом – малим болтом, що розміщується між другою та третьою струнами роялю. Отриманий сонор легко відрізнити від інших на слух. Він постає подвоєним нижньою октавою основним тоном, тому є посиленням за гучністю.

Важливо, що повний «соноряд» фігурує лише у таблиці та може бути використаний у розмові про цикл в цілому. У кожній з шести п'єс композитор оперує певним набором звуків, які звісно входять у нього, про-

---

<sup>1</sup> Російське видання «П'єси американських композиторів ХХ століття» 1991 року включає у себе і «Небезпечну ніч» Дж. Кейджа. Згідно зі вступною статтею, перекладом «таблиці підготовки» займався відомий піаніст О. Любимов, якого музикознавець О. Манулкіна називає «апостолом Кейджа у Радянському союзі» [6:399]. Спираючись на власний виконавський досвід, він не тільки залишив невеличкі практичні поради у вигляді приміток, але й трошки адаптував таблицю під наше сприйняття, замінивши незвичні дюйми на більш зручні сантиметри [9:38–39].

<sup>2</sup> Механіка роялю передбачає лише одну басову струну у найнижчих регістрах. Тому цей глушник розміщується між струнами одразу двох тонів.

те задіюються надзвичайно вибірково залежно від конкретних художніх завдань. Таким чином, всі номери отримують свою унікальну комбінацію тембрів, що утворюють «мікросоноряд» мініатюри. Кількість сонорів, включених у нього, варіюється від п'яти до вісімнадцяти та не залежить від розміру п'єси. Наприклад, найменший номер, який складається лише з двадцяти чотирьох тактів, налічує цілих п'ятнадцять «сонорних одиниць»<sup>1</sup> проти десяти найбільшого номера, що має сто шістьдесят два такти. Така невідповідність наводить на думку про сприйняття Дж. Кейджем тембру не тільки як певної прикраси, але й як важливого будівного компоненту циклічної форми. Мова йде про те, що історично характерний для жанру сюїти принцип контрасту між частинами виражений тут у співставленні «мікросонорядів», кількісний показник яких підпорядкований певним закономірностям. Перша з них виявляється у максимальному розкритті потенціалу невеличкого ряду на досить довгій дистанції завдяки фактурно-ритмічному варіюванню. Такий спосіб спостерігаємо у першому номері, де лише шість сонорів постають у різних комбінаціях протягом 100 тактів, та у останньому, шостому, де ритмічні модифікації десяти сонорів заповнюють 162 такти. Для другої закономірності притаманне використання вельми багатого ряду на короткій дистанції. Отримані «швидкоплинності» відзначені великим тембровим різноманіттям. До таких належать другий номер, який має десять сонорів і 36 тактів, та п'ятий – п'ятнадцять сонорів і 24 такти. Дві мініатюри, що залишилися, марковані власними унікальними рисами. Так, у третій п'єсі композитор застосовує калейдоскоп барв – вісімнадцять «сонорних одиниць» – якими малює задуману картину на просторі 144 тактів, тобто фактично об'єднує обидві закономірності. Це дає привід вважати її центром циклу. У наступній, четвертій п'єсі реалізується ідея «швидкоплинності» на усіх рівнях: п'ять елементів «мікросоноряду», повторність паттерну з двох звуків у партії правої руки з різними інтонаційно-ритмічними варіантами комплексу з трьох тонів у партії лівої, досить швидкий темп, завдяки якому стискується час звучання 49 тактів. За таким принципом усі частини утворюють пари: перша – шоста, друга – п'ята, третя – четверта. Цікаво, що на подібні зв'язки Дж. Кейдж власноруч натякає і темповими позначеннями:

---

<sup>1</sup> Термін М. Переверзевої [8:189].

- $\bullet = 176$  – у першій та шостій п'єсах<sup>1</sup>;  
 $\bullet = 92$  – у другій та п'ятій;  
 $\bullet = 80$  – у третій та четвертій.

Таким чином у циклі виникають багаторівневі відносини між частинами, які, з одного боку, колористично та фактурно-ритмічно контрастують між собою, забезпечуючи протиставлення станів та розмаїття барв, а з другого боку – формують внутрішні зв'язки, котрі забезпечують неподільність та відбивають логіку циклічної композиції.

Розглянемо «мікросоноряд» першого номеру. Він налічує шість сонорних одиниць, які відповідають на клавіатурі фортепіано наступним звукам –  $F_1, D, f, fis^1, g^1, as^1$ . Фактично, композитор охоплює у цій невеликій послідовності чотири нижні октави фортепіано, не виходячи за рамки першої. Цей факт, однак, залишається лише для візуального та тактильного сприйняття матеріалу, адже завдяки підготовці усі ці звуки змінюються до невпізнанності, ніби втрачають своє справжнє обличчя та одягають маски. Натомість отримуємо зовсім іншу, неочікувану висоту чи взагалі шум, в одному випадку, або заміну основного тону на його гармоніку, чи просто призвуки, в іншому. Важливим у цьому процесі, на наш погляд, є місце розміщення препаруючих матеріалів, вказане у таблиці, оскільки від цього залежить кінцевий звуковий результат. Тож, представимо кожен елемент «мікросоноряду» окремо<sup>2</sup>:

- $F_1$  препаровано дерев'яним клином, що обмотаний лейкопластиром (6,8 см від демпфера<sup>3</sup>), який глушить звук, перетворюючи його на шумовий;
- $D$  – болтом, що обмотаний фетром (12,7 см), завдяки чому виникає ілюзія удару по бонангу;
- $f$  – бамбуковим клином між першою та другою струнами (5,7 см) та болтом між другою та третьою (5 см). У підсумку отри-

---

<sup>1</sup> У шостому номері композитор пише – *quartetto=176 or faster*, передбачаючи можливість більш швидкого виконання.

<sup>2</sup> Аналізується запис гри піаніста *Giancarlo Simonacci*, який виконує усі твори для підготовленого фортепіано Дж. Кейджа [11]. Зазначимо, що інші прослухані записи можуть не відповідати описаним тембрам.

<sup>3</sup> Далі також вказується відстань від демпфера.



муємо яскраво виражений металевий призвук, який залишає по собі шлейф обертонів;

- *fis<sup>l</sup>* – пористою гумою, розміщеною між усіма трьома струнами (12,7 см). Задана відстань дозволяє видобути октавну гармоніку, яку ми власне й чуємо;

- *g<sup>l</sup>* – двома паралельними смужками фетру також між усіма трьома струнами (перша на відстані 7,6 см, друга – 8,8 см), що сильно глушать звук при збереженні певної висоти;

- *as<sup>l</sup>* – однією смужкою фетру між трьома струнами (10,1 см). Звуковий результат схожий на попередній [9:38–39].

З описаного випливає, що замість монохромного малюнку олівцем, який начебто візуально передбачений нотним текстом, виходить барвистий калейдоскоп звукових подій. Кожен сонор, багаторазово повторюючись у різних ритмічних та динамічних варіантах, постає у множині відтінків. Підкреслимо, що подібний аналіз усіх шести п'єс постає окремим спеціальним завданням, вирішення якого виходить за межі цієї статті, але, незважаючи на свою складність, є перспективним для виявлення закономірностей глибинного рівня.

Не менш індивідуально трактує Дж. Кейдж принцип застосування певних числових пропорцій у процесі побудови музичного твору. Заснований на поєднанні віянь східної, в першу чергу індійських талу і рагі, та західної музики, він склав основу так званої «ритмічної структури», яку М. Переверзева характеризує, як «кристал з симетричними гранями, відшліфованими математичними операціями. Числовий ряд організує форму творів на різних її рівнях: він визначає ритм тактів, об'єднаних у групи – у секції і блоки» [8:205]. Такий підхід отримав назву «техніка числового ряду» й був застосований Дж. Кейджем у багатьох опусах. Не минула впливу цієї техніки й сюїта «Небезпечна ніч». В усіх шести частинах можна прослідкувати дію числових пропорцій на різних рівнях побудови.

Першу п'єсу композитор візуально розподіляє на шість нерівних секцій, відокремлюючи кожну з них подвійною тактовою рисою. Перші три мають по десять тактів, четверта – сорок, п'ята – двадцять та шоста знову десять, тобто маємо числовий ряд 10+10+10+40+20+10, що в сумі дає сто тактів. Однак не все так просто. При більш детальному вивченні виявляємо, що на кожні десять тактів п'єси, навіть на ті, які не виділені композитором, розповсюджується своя числова пропорція, а саме

6+1+3, де цифрою 1 позначено такт-паузу. Цей принцип експонується у перших трьох секціях і дотримується надалі, інколи з невеликим варіюванням: в одному випадку паузу замінює затримана ціла тривалість, в інших двох пауза скорочена на одну чверть. Якщо орієнтуватися на такий поділ, то в композиції мініатюри легко знайти прояв так званого «принципу квадратного кореня»<sup>1</sup>, який передбачає виділення секцій, виходячи з квадратного кореня загальної кількості тактів<sup>2</sup>. Чому ж тоді композитор не відокремлює кожні десять тактів? На наш погляд, Дж. Кейдж хотів окреслити межі задуманої їм музичної форми. Спираючись на авторські позначки, визначаємо перші три секції як експонування основних ідей, четверту і п'яту – як розробки обраних для кожної елементів, шосту – як завершення, що повертає початкову структуру.

Другу п'єсу, судячи з нотного тексту, Дж. Кейдж мислить монолітно, без розподілу на менші блоки. Загалом воно й зрозуміло, бо № 2 охоплює лишень тридцять шість тактів, викладення є переважно восьмими та практично не має неозвучених пауз. Однак, придивившись до змін у партії лівої руки, все ж можна розподілити єдину лінію на певні відрізки, керуючись логікою інтонаційних змін. У результаті отримуємо ряд 11+7+12+5+1, де протягом одинадцяти тактів ритмічно варіюються два звуки у лівій руці, сім тактів вона відпочиває, дванадцять тактів грає сталу фігуру, п'ять тактів заповнює паузи у партії правої руки. Останній такт замикає побудову.

Яскравим проявом вже названого вище «принципу квадратного кореня» є третя п'єса. Тут він затверджується як на структурному, так і на візуальному рівнях, адже композитор не ховає його, вуалюючи розставленими позначками, як у першій частині, а чітко виділяє двома тактовими рисками дванадцять секцій по дванадцять тактів, тобто 12 у ступені 2. У цій частині спостерігається цікаве співвідношення. Перші чотири секції багаті на звукові події, у них використовуються різні фактурні прийоми та багато тембрів у всіляких комбінаціях. Основним принципом розвитку виступає варіювання первинних елементів, однак жодна секція дослівно не повторюється. Інша картина спостерігається в наступних восьми секціях. Повторність тут розповсюджується на рівні не елементів, а секцій: п'ята цілком дорівнює восьмій, а шоста тотожна сьомій, дев'ятій та оди-

---

<sup>1</sup> Термін М. Переверзевої [8:205–206].

<sup>2</sup>  $\sqrt{100} = 10$ .

надцятій. Візуально це підкреслено традиційною позначкою репризи, яка звісно є обов'язковою, інакше порушується форма. Складається враження, що Дж. Кейдж таким чином ніби шукає, як саме має закінчитися п'єса, та врешті решт зосереджується на останніх чотирьох тактах шостої (сьомої, дев'ятої та одинадцятої) секції, які стають десятою та дванадцятою секціями відповідно та поступово завмирають у просторі.

Четверта п'єса також побудована за «принципом квадратного косяка». Вона складається з семи секцій по сім тактів – 7 у ступені 2. Оскільки загальна кількість дорівнює сорока дев'яти, цей номер єдиний у циклі має непарну суму тактів. Він являє собою своєрідне *perpetuum mobile*, адже партія правої руки від початку до кінця грає незмінний паттерн з восьмих тонів.

Найбільш мініатюрною у циклі вийшла п'ята п'єса – загалом двадцять чотири такти. Дж. Кейдж розділяє її лише на дві секції по дванадцять тактів. Незвичною однак є внутрішня побудова секцій, адже числові пропорції тут досить незвичні. Виокремити їх візуально досить просто, достатньо задіяти динамічний та реєстровий показники. Тож, перша секція містить наступні співвідношення тактів: 1,5+3,5+1,5+5,5. На слух така асиметрія сприймається досить цікаво, оскільки асоціюється з ігровими фігурами омани, несподіваної підміни. Друга секція сприймається більш врівноваженою – 6+6, де в перших шести тактах переважає тиша, а не звуки, останні шість гармонійно завершують дисгармонійну побудову п'ятьма ударами по заглушеному *g*<sup>2</sup>.

Фінальна шоста п'єса одночасно є й найбільш розгорнутою у циклі. Вона займає собою  $5\frac{1}{3}$  сторінок нотного тексту. Не дивлячись на масштаби, тут композитор фактурно-ритмічно варіює усього декілька звуків, що візуально ясно простежується. Дж. Кейдж за допомогою подвійної тактової риски виділяє тут сім секцій: 18+36+36+18+18+18+18. Отже, головує у цій побудові цифра вісімнадцять, адже якщо уважно подивитися у нотний текст, то кожна секція з тридцяти шести тактів цілком безболісно ділиться навпіл. Винахідливо композитор грається із принципом повторності, застосовуючи його для побудов різної довжини. Так, перша секція цілком симетрична – 9=9. У другій – ситуація ускладнюється: 5=5+4=4+5=5+4=4. Надалі кількість повторених тактів поступово зменшується, доходячи до одноразового повтору кожного такту, однак Дж. Кейдж чергує принцип дімініювання з пере-

одичним поверненням до симетричних  $9=9$ . Такою є й остання секція. В ній поступово затверджуються чотири крайні точки основного соноряду сюїти:  $F_1$  та  $e^4$  у перших дев'яти тактах і  $E_1$  та  $h^3$  у останніх.

**Висновки і перспективи.** Сюїта «Небезпечна ніч» займає важливе місце у творчому доробку Дж. Кейджа. Ставши першим незалежним від танцю твором крупної форми для підготовленого фортепіано, вона отримала й унікальну для індивідуального стилю драматургію, засновану на віддзеркаленні емоційного стану людини. У циклі гармонійно поєднуються принципи сонорної модальності та техніки числових рядів, які є одними з характерних авторських композиційних прийомів. Розгляд принципів втілення сонорної модальності у різних творах для підготовленого фортепіано задля осмислення еволюції композиторського мислення постає актуальним завданням сучасного мистецтвознавства, обумовлюючи перспективність подальших наукових досліджень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 191–201.
2. История зарубежной музыки. XX век : учебн. пособ. / отв. ред. Н. А. Гаврилова. Москва : Музыка, 2005. 576 с.
3. Кейдж Дж. Будущее музыки: Credo. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 210–211.
4. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 205–210.
5. Кейдж Дж. Экспериментальная музыка (фрагмент). *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 211.
6. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд. Ивана Ламбаха, 2010. 784 с., ил.
7. Музыкальная культура США XX века : учебн. пособ. / отв. ред. М. В. Переверзева. Москва : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2007. 481 с.
8. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : монография. Москва : РУСАКИ, 2006. 333 с., ил., нот.
9. Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано / сост. А. Хитрук. Москва : Музыка, 1991. 80 с.
10. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности : Очерки. Москва : Композитор, 2012. 504 с.

11. John Cage, The Perilous Night (1943–44). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/9TH7AYZANXM> (дата звернення: 03.01.2019).

## REFERENCES

1. Dubinets, E. (1997). Tvorchestvo skvoz prizmu notatsii [Creativity through the lens of notation]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), pp. 191–201. [in Russian].
2. Istoriya zarubezhnoy muzyiki. XX vek [History of foreign music. XX century]. (2005). Moscow: Muzyika, 576 p. [in Russian].
3. Keydzh, D. (1997). Buduschee muzyiki: Credo [The Future of music: Credo]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), pp. 210–211. [in Russian].
4. Keydzh, D. (1997). Istoriya eksperimentalnoy muzyiki v SShA [History of experimental music in the United States]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), pp. 205–210. [in Russian].
5. Keydzh, D. (1997). Eksperimentalnaya muzyika (fragment) [Experimental music (extract)]. *Muzyikalnaya akademiya [Musical academy]*, (2), p. 211. [in Russian].
6. Manulkina, O. (2010). *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyika XX veka* [From Ives to Adams: American music of XX century]. Saint Petersburg: Izdatelstvo Ivana Lambaha, 784 p. [in Russian].
7. Muzyikalnaya kultura SShA XX veka [Musical culture of the USA of the XX century]. (2007). Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 481 p. [in Russian].
8. Pereverzeva, M. (2006). *Dzhon Keydzh: zhizn, tvorchestvo, estetika* [John Cage: live, creativity, esthetics]. Moscow: RUSAKI, 333 p. [in Russian].
9. Pesyi amerikanskih kompozitorov XX veka dlya fortepiano [Pieces by American composers XX century]. (1991). Moscow: Muzyika, 80 p. [in Russian].
10. Sigida, S. (2012). *Muzyikalnaya kultura SShA kontsa XVIII – pervoy polovinyi HH veka. Stanovlenie natsionalnoy identichnosti* [USA's musical culture from the end of the XVIII to first half of the XX century. Formation of national identity]. Moscow: Kompozitor, 504 p. [in Russian].
11. John Cage, The Perilous Night (1943–44). (2012). [video] Available at: <https://youtu.be/9TH7AYZANXM> [Accessed 3 Jan. 2019]. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 03.01.2019 р.*



*Розділ 4*

## **ЛАБИРИНТАМИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ**

*Раздел 4*

## **ЛАБИРИНТАМИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Part 4*

## **WANDERING THE LABYRINTHS OF OPERA MUSIC**

УДК 781.1.089.1.071.1

ORCID 0000-0002-3715-0024

**Елеонора Максютенко**

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

### **ВТІЛЕННЯ ПРОЗОВОГО ЛІБРЕТО В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ М. МУСОРГСЬКОГО, Д. ШОСТАКОВИЧА, С. ПРОКОФ'ЄВА ТА Г. ШАНТИРЯ)**

**Максютенко Е. О.** Втілення прозового лібрето в оперному жанрі (на прикладі творів М. Мусоргського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та Г. Шантиря). Розглядається проблема використання неримованого тексту в оперному лібрето. На прикладі творчості М. Мусоргського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та Г. Шантиря досліджується розвиток оперного мистецтва у порівнянні з усталеною традицією. Визначається специфіка новаторського підходу композиторів у роботі з прозою. Виявляються закономірності втілення жанру роману в композиторській творчості. Відзначається вплив М. Мусоргського та його новаторської опери «Одруження» на творчість послідовників, який позначився на формуванні певних особливостей в роботі з прозовим текстом, зверненні до композиційних прийомів, пов'язаних з наслідуванням оригінального тексту. Простежуються риси нової концепції оперного лібрето у творах С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та Г. Шантиря, зокрема, виділяються аспекти, зумовлені збереженням або вільним тлумаченням тексту літературного джерела.

**Ключові слова:** літературна опера, лібрето, прозовий текст, сюжет, взаємодія тексту і музики, літературність.

**Максютенко Э. А. Воплощение прозаического либретто в оперном жанре (на примере сочинений М. Мусоргского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Г. Шантыря).** Рассматривается проблема использования нерифмованного текста в оперном либретто. На примере творчества М. Мусоргского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Г. Шантыря исследуется развитие оперного искусства по сравнению с устоявшейся традицией. Определяется специфика новаторского подхода в работе композиторов с прозой. Выявляются закономерности в использовании жанра романа в композиторском творчестве. Отмечается влияние М. Мусоргского и его новаторской оперы «Женитьба» на творчество последователей, которое сказалось на формировании ряда особенностей в работе с прозаическим текстом, обращении к композиционным приёмам, связанным с наследованием оригинального текста. Прослеживаются черты новой концепции оперного либретто в произведениях С. Прокофьева, Д. Шостаковича и Г. Шантыря, в частности, выделяются аспекты, обусловленные сохранением или свободным толкованием текста литературного источника.

**Ключевые слова:** литературная опера, либретто, прозаический текст, сюжет, взаимодействие текста и музыки, литературность.

**Maksiutenko E. O. The embodiment of the prose libretto in opera genre (on the example of the works by M. Mussorgsky, D. Shostakovich, S. Prokofiev and G. Shantyr).**

**Background.** The correlation between music and text is one of the important issues in musicology. The attention of scholars to the opera text specifics in conjunction with musical action brings forward a number of questions regarding the use of prose in the libretto by composers. The innovative approach of composers testifies to the evolution of the opera genre. It was very prominent for a new notion of “literature opera” to appear; it often means all opera works with a prose text. Its expansion actualizes the question of the interaction between words and music in this particular variety of the opera genre of the 20<sup>th</sup> century.

**Objectives.** The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the prose libretto and its influence on opera dramaturgy, methods of harmonizing the unrhymed text with the peculiarities of vocal expression.

**Methods.** The author of the study uses the complex approach involving the theoretical, the genre and the stylistic, and the comparative research methods.

**Results.** The embodiment of the prose works on the opera stage opened the way for composers to master the various composing techniques and find the methods of a possible unrhymed text usage. At the same time, there are still some issues that require more detailed study. One of them is connected with revealing the general prin-

ciples of work with the prose libretto text, which remain unchanged regardless of the type of plot, composing and dramatic solutions, and individual author's style. A striking example in the sphere of linguistic intonation and pitch, we can refer to the first music work by M. Mussorgsky, written exclusively with the use of dialogues – the opera “Zhenitba” (“Marriage”, 1868). The composer is trying to convey the peculiarities of human communication using all possible means. The vocal part is full of expressive pauses and specific exclamations. When choosing the prose text, the author is guided by the model of dialogue, in which a recitative is the key point. According to I. Belenkov, considering the principle of dialogue implementation on the opera stage, we can conclude that the composer tried to preserve the matching points of the rhythm and intonational elements of human speech in musical terms. The composing techniques, found by M. Musorgsky, impelled the development in Russian opera music with the prose libretto.

D. Shostakovich demonstrates his version of bringing in the original text to the opera, referring to the works of M. Gogol. In this opera named “Nos” (“The Nose”, 1927–1928), written by the same-name Gogol's novel, the composer keeps the whole storyline, adding new scenes. Considering the peculiarities of the story, it was important for the composer to preserve the general style inherent to M. Gogol, and the “psychological” meaning of images. He achieved this through using various vocal techniques. Composer engages elements of sound images and everyday “talks”. However, in many cases, Shostakovich gives a melody to the vocal line, makes wide leaps and enriches the vocal part with chromatic movements, which add nervous tension to it. In this way, the composer develops the achievements of M. Mussorgsky, he does not adhere to the common tessitura and tries to maximize the possibilities of the recitative. The author uses contrasting comparisons in the rhythmic structures of the parts. D. Shostakovich interprets duets and ensembles in another way than M. Mussorgsky did: the stretto phrases in the parts, which are sometimes interpreted in a hyperbolized version (gradually increasing the number of participants with the growing dynamics).

As some scholars point out, S. Prokofiev's choice was not typical: of all works by F. Dostoevsky, “The Gambler” is considered to be the least tense psychologically. Unlike with “Marriage” and “The Nose”, “The Gambler” does not retain the original text. In order to make the text as flexible as possible, S. Prokofiev creates new dialogues with more of short phrases and frequent repetitions of some words. Whereas M. Mussorgsky deliberately adheres to the unrhymed prose text, Prokofiev sometimes rhymes lines or uses the alliterative poetry technique.

Following the tradition, G. Chantyr refers to the genre of the novel when composing his operas “Two Captains” and “The Pickwick Club”, which have different composing solutions. In “The Two Captains”, the author follows Prokofiev's scenario: he does not retain the main text of the novel by V. Kaverin. He is attentive to the rhythmic component of the text, trying to convey the peculiarity of the live conversation in the best way, which explains the usage of short, non-melodic expressions. The composer deliberately



highlights syllables of word that are important in the intonational sense, emphasizing them with the help of rhythmic “stretches” at the end of a phrase. In “The Pickwick Club” opera, two story lines of the novel by Ch. Dickens are preserved. The author refers to the scenes of the dialogic type, such as a casual conversation, by transmitting intonational features of the language through music instruments. Using the original text does not violate the general development of the composition; on the contrary, it accumulates the principle of continuity, the flow-through development of the plot. This relates Shantyr’s opera with “The Nose” by D. Shostakovich. One of the main methods of action development is the usage of ostinato technique, which reinforces the inheritance of Prokofiev’s tradition.

**Conclusions.** In order to submit a prose text to the opera format, composers adhere to the two main guidelines. The first one is related to being faithful to the corresponding literature work, preserving the style of the writer’s language. Therefore, from the beginning of the twentieth century, a new kind of genre was developed – “literature opera”. The main issue is the harmonization of the music and the literature foundations. The second guideline is marked by partial or complete adaptation of the text, intending to retain only the idea of the work. The aim is to subordinate the text structure to purely musical patterns, and therefore it is appropriate to use the notion of literariness, which is responsible for the correspondence of selected examples to the imaginative literature. In this case, the common method of intonation “bonds” is complemented by the use of alliteracy, which, in its free relation to the original source, makes it possible to create text that gets easily consistent with the musical design.

**Keywords:** literature opera, libretto, prose text, plot, correlation between text and music, literariness.

**Постановка проблеми.** Співвідношення музики і слова є однією з музикознавчих проблем, яка не втрачає своєї актуальності. Перевага прозової основи в операх ХХ століття, як один із засобів оновлення традиційних форм, своєрідність авторських інтерпретацій виявляють необхідність накопичення аналітичних спостережень для обґрунтування узагальнюючих висновків. Новаторський підхід у роботах багатьох композиторів свідчить про еволюцію оперного жанру. Показовою є поява нового поняття «літературна опера», яким нерідко позначають усі оперні твори з прозовим текстом. Між тим, його розповсюдження актуалізує питання щодо специфіки взаємодії слова і музики в цьому особливому різновиді оперного жанру ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Уведення в науковий обіг та використання терміну «літературна опера», як вказує Ж. Чув

(*G. Grew*), запропоноване Е. Істелом та доповнене К. Дальхаусом [11]. Під ним автори розуміють залучення до оперного лібрето так званої великої літератури, тобто будь-якого прозового тексту. Проте, дослідники не торкаються проблеми узгодження власне літературних та музичних закономірностей, що склалися в межах усталеного оперного жанру. У зв'язку з цим, загострюється питання, щодо співвідношення текстової та музичної складових. Особливостям аналізу слова і музики в опері присвячено безліч монографічних та дисертаційних досліджень, статей, написаних у ХХ та ХХІ століттях. Серед відомих авторів наведемо І. Беленкову [3], Г. Григор'єву [5], К. Ручьєвську [6; 7], В. Холопову [9] та інших. У наукових працях не лише розглядаються принципи роботи композиторів з прозаїчним текстом, але й уводяться в науковий обіг нові терміни щодо певних композиторських прийомів. Зокрема, стосовно творчості М. Мусоргського, І. Беленкова використовує поняття «скріпа», розглядаючи дію цього прийому у творах інших авторів; В. Холопова звертає увагу на зміни в ритмо-інтонаційних складових та появу так званої екстенсивної «безакцентності»; К. Ручьєвська вказує на лексичну характеристику оперних текстів, що мають прямий вплив на втілення прози в лібрето. Однак, незважаючи на різноманіття дослідницьких засад, як і раніше залишаються питання, що вимагають більш детального розгляду. Одне з них пов'язане з виявленням загальних принципів роботи з прозовим текстом лібрето, які зберігаються незалежно від типу сюжету, композиційно-драматургічних рішень, індивідуальної авторської стилістики.

**Мета** статті полягає в розкритті особливостей прозового лібрето та його впливу на драматургію опери, методів узгодження неримованого тексту з закономірностями вокального висловлювання.

**Виклад основного матеріалу.** Втілення прозаїчних творів на оперній сцені відкрило перед композиторами шлях до освоєння різних композиційних технік і прийомів для можливого використання неримованого тексту. Вагома відмінність засобів розвитку в музиці і літературі долалась в опері завдяки лібрето і його головному композиційному елементу – слову. За думкою одного з провідних літературознавців ХХ століття М. Бахтіна, «художньо-прозове слово розуміли як поетичне у вузькому сенсі, і до нього некритично застосовували категорії традиційної стилістики (з її основою – вченням про тропи);

або ж просто обмежувалися порожніми оціночними характеристиками мови – “виразність”, “образність”, “сила”, “ясність” тощо» [2:73]. Вчений наголошує, що звичне ставлення до проблеми словотворення призвело до нівелювання лексичної категорії, незважаючи на те, що поняття діалогізму, як домінуючого в процесі розвитку в прозовому тексті, може реалізуватись навіть в єдиному слові. «Слово, – пише М. Бахтін, – пробиваючись до свого змісту і до своєї експресії через чужесловесне різноакцентне середовище, співзвучне і дисонуюче з його різними моментами, може оформляти в цьому діалогізованому процесі свій стилістичний вигляд і тон» [2:91]. Таким чином, для розвитку літературних і суміжних жанрів, що використовують прозовий текст, більш ретельне вивчення якостей слова стало однією з головних тем, починаючи з кінця XIX століття.

Першим, хто «виявив перспективи створення нового типу концепції, заснованої на синтезі власне музичної драматургії з глибинним проникненням специфічних прийомів прозової розповіді», на думку І. Беленкової, є М. Мусоргський [3:16]. Створення опери на прозовий текст, тобто матеріал, який непристосований до традиційних вимог лібрето, привернув увагу композитора і сприяв його подальшим дослідженням в області мови. Головною зміною в музичній стилістиці М. Мусоргського, на яку вказує В. Холопова, було перенесення уваги з «інтонаційно-емоційного характеру музики» в зону ритму [9:94]. Характеризуючи музичну мову композитора, дослідниця підкреслює два моменти, що знайдуть свій послідовний розвиток у різностильових явищах XX століття. Вони, насамперед, стосуються порушення «класичного тактового метру» та «помірної кантилені» [9:95]. Серед ритмічних новацій митця названі «екстенсивна “безакцентність”, структурна асиметрія», котрі стали типовими прикметами творчості молодого композиторської генерації. Але, підкреслює вчена, мислення М. Мусоргського залишається в межах тактової системи [9:95]. Посилення взаємозв'язків ритму і мелодії призвело до ускладнення ритмо-інтонаційних елементів. Композитор знаходить їх, в першу чергу, в побутовому плані – слові, кроці [9:101]. У цьому ключі яскравим прикладом в царині мовленнєвого інтонування і звуковисотності виступає його перший музичний

доробок, написаний виключно з використанням діалогів – опера «Одруження» («Женитьба»; 1868)<sup>1</sup>.

Для втілення свого задуму композитор, за порадою О. Даргомижського, обирає твір М. Гоголя, відзначений самобутніми портретами дійових осіб [1:83]. Сатиричність, яскрава зображальність і театральність мови письменника стала підґрунтям для створення опери, позбавленої багатьох традиційних форм. Нагадаємо, що в «Одруженні» М. Мусоргського відсутні арії, аріозо, ансамблі, навпаки композитор різними засобами передає природність людського спілкування. Невипадково дослідники називають цей твір одним із перших зразків так званої речитативної опери. Перш за все, такі композиторські настанови впливають на характер вокальних висловлювань. Загальний речитативний тон не позбавляє їх індивідуальних рис. Композитор насичує партію головного героя Подкольосіна виразними паузами, специфічними вигуками. Там, де за змістом фраза стає більш динамічною і інтонація голосу повинна підвищуватися, композитор збільшує відстань між звуками, при цьому дуже рідко застосовує широкі стрибки, уникає розспівування. М. Мусоргський навмисно застосовує ритмічні збільшення для розтягування фраз за допомогою тріолей на сильній і слабкій долі такту. Серед постійно присутніх елементів мовленнєвого характеру варто відмітити «говірок», або *Sprechstimme*, якими насичена партія головного героя. Зокрема, в першій сцені зустрічається двічі повторена фраза: «как говорится **мм!** Э-то-го», «Э-то-го, **мм!**» (1 сцена, ц. 12). Обидва висловлювання композитор оформлює на кшталт остинато, в різних ритмічних формулах, ніби копіюючи зміну інтонації і темпу промовляння людини, яка щось обмірковує. На противагу емоційній партії Подкольосіна, досить одноманітно виглядає партія Степана. Майже повністю вона вибудована з коротких односкладових відповідей, що повсякчас викликають інтонації дисонансу порівняно з висловлюваннями господаря (з'єднання партій через м. 7 або м. 2). Окрім цього, досить часто перед відповіддю Степана композитор залучає допоміжне слово «говорю», що слугує додатковою ланкою в про-

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що композитор написав лише першу дію опери, а завершив ще три дії М. Іпполітов-Іванов. Тому в роботі всі спостереження ґрунтуються на авторському тексті.

цесі відбиття особливостей прозової мови. Ще один чоловічий портрет в опері пов'язаний з постаттю Кочкарьова, різкий та бунтівний характер якого відтворюється за допомогою акцентної ритміки. Оскільки його образ розкритий лише в дуетних сценах, композитор влучно застосовує в партії персонажу прийом пародіювання, при цьому копіюється не лише фраза співрозмовника, але й зберігаються інтонаційні і ритмічні особливості висловлювання. Єдиним жіночим образом першої дії лишається сваха Текла. Її партія наповнена ритмічними групами, в яких превалюють короткі тривалості, що під час виконання створюють ефект скоромовки. Для підкреслення важливості деяких висловів жінки, композитор застосовує принцип контрасту в ритмічних формулах, ніби навмисно розтягуючи деякі склади.

Заразом, це не єдині нововведення композитора в опануванні прозового тексту. І. Беленкова вказує на декілька способів, або «скріп», які композитор використовував для об'єднання партій героїв і відтворення принципу побудови мовного діалогу. Під ними розуміються: «*метрична періодичність*», «*відстань діалогів на той чи інший крок*», «*ідентичність реплік*», «*зв'язок реплік через загальний звук*», «*інтонаційні взаємодображення*», «*діалогічне пародіювання*» тощо [3:116–117]. Незважаючи на те, що в праці йде мова про пізній твір композитора, втім наведені прийоми простежуються вже в його ранньому, експериментальному доробку. Обираючи прозовий текст «Одруження», М. Мусоргський орієнтується на модель діалогу, в якому ключовою ланкою виступає речитатив. З огляду на сформований принцип реалізації діалогу на оперній сцені, за І. Беленковою, можна дійти висновку, згідно якого означені способи демонструють головну закономірність, збережену композитором при відтворенні речитативу, – збіг ритму та інтонаційних елементів людської мови в музичному вираженні. Зокрема, перша сцена «Одруження» будується за тричастинним принципом, де «рефреном» виступають монологи Подкольосіна, які перериваються зверненням пана до свого слуги Степана. Партія героя речитативна за жанровою стилістикою. Її тематизм характеризує невеликий діапазон: фрази або повторюються на одному і тому ж звуці, створюючи ефект бурмотіння, або переміщуються в терційному співвідношенні. У мелодичному рельєфі часто зустрічаються секундові інтонації, які

розв'язуються октавою вище. Цей прийом передає розмовне зітхання на деяких фразах.

«Скріпи», використані композитором для передачі природної мовної виразності, нерідко зустрічаються попарно, що демонструє кропітку роботу М. Мусоргського над словом. Наприклад, у діалозі Подкольосіна і Степана можна прослідити наявність «метричної періодичності», що проявилась у постійному повторі ритмічної формули три восьмих та тріоль, «відстань діалогів на певний крок», оскільки партія слуги нижче на півтону від господаря. Окрім того, композитор дотримується прийому «інтонаційного взаємовідображення» в моменти питання/відповіді між Подкольосіним та Степаном: у господаря питальна висхідна інтонація, в той час як у слуги навпаки (сцена 1, ц. 14). «Ідентичність реплік» зустрічається в багатьох діалогах Подкольосіна та Текли, композитор навіть зберігає метричну подібність в обох партіях – Подкольосін: «**А приданое**, расскажи-ка вновь?»; Текла: «**А приданое?**» (сцена 2, ц. 21). Таку «ідентичність» можна простежити не лише в діалогах героїв, але й у їх сольних висловлюваннях. Зокрема, в продовженні розмови про наречених, сваха Текла неодноразово повторює фрази, що мають схожу інтонаційну та ритмічну побудову, і навіть різниця в тексті не заважає сприйняттю: компліменти свахи, адресовані одній з претенденток, будуються в низхідному русі ч. 4 або ч. 5 – «как кровь с молоком», «княгиня просто» (сцена 1, ц. 25, 27).

Подекуди композитор перебудовує текст, змінюючи слова місцями (в порівнянні з оригіналом) для досягнення образно-сислової динаміки розповіді. При цьому зміни несуть у собі і драматургічну функцію, бо М. Мусоргський намагається максимально зберегти інтонаційний аспект фрази, надаючи їй розтягнутості або навпаки скорочуючи її до одного звуку (вигуку). Через прийом контрастного зіставлення і протиставлення тематичного матеріалу передаються «драматичні» моменти дії. Так, у другій сцені, Текла вказує на сиве волосся Подкольосіна, який одразу нервово реагує на заяву. Збій темпоритму інтонування призводить до дроблення висловлювання – в партії героя з'являються шістнадцяті тривалості та паузи, доповнені остинатним рухом. За допомогою динамізму, уривчастості, втілюється «истеричний» стан героя, чого раніше в його «ледачому» образі не спостерігалось. М. Мусоргський орієнтувався на модель діалогу, в якому ключовим є речитатив.

Відповідно, головним фактом розвитку в побудові даної музичної форми, стає збіг ритму і інтонаційних елементів людської мови в музичному вираженні. Однак зауважимо, що протягом усієї дії, в композиції не зустрічається жодного діалогу, побудованого в поліфонічному стилі, коли, до прикладу, обидва герої говорять одночасно. Композитор уникає цього, застосовуючи виключно форму викладення «питання–відповідь». У цьому вбачається оповідальний спосіб розвитку музичного матеріалу. Знайдені М. Мусоргським композиційні прийоми дали перший поштовх до розвитку опер з прозовим лібрето.

Свій варіант залучення тексту оригіналу до оперного твору демонструє Д. Шостакович, який так само звертається до творчості М. Гоголя. У «Носі» (1927–28) за однойменною повістю письменника композитор зберігає весь сюжетний ряд з додаванням нових сцен («Упіймання Носа», бесіди Ковальова з Ярижкіним, персонажем, відсутнім у М. Гоголя). Цей сюжет зацікавив Д. Шостаковича своїм динамізмом і незвичною тематикою. Враховуючи особливості повісті, автору опери було важливим зберегти загальний стиль, притаманний М. Гоголю, та психологізацію образів, що втілюється завдяки різноманітним вокальним прийомам. Одним з них є «омузикалена» мова при розробці вокальних характеристик. Водночас композитор додає й елементи звукозображальності, побутовий «говірок» (*Sprechstimme*) у стреттному проведенні у дуетних сценах окремих вигуків (згадаємо сміх двірників з багаторазовим повторенням «ха-ха» або ж остинатне «ой» продавця бубликів). І. Беленкова, відзначаючи наслідування традиції М. Мусоргського, згадує «Ніс» Д. Шостаковича як приклад вдалого використання деяких скрип [3:44]. Зокрема, автор вказує на «мелодичний повтор» у сцені Ковальова з Чиновником. Однак це не поодинокий приклад. Так, під час розмови Носа і Ковальова композитор застосовує «діалогічне пародіювання»: низхідна фраза Носа «об'яснитесь» від  $h^2$  до  $a^1$  нагадує оспівування, в той час як у партії Ковальова слово «об'яснить» виписане в низхідному русі хроматизмами від  $a^2$  до  $ces^2$  (ц. 144)<sup>1</sup>. Або застосування «ідентичності реплік» у дзеркальному відображенні, як, наприклад, фраза «Милостивый государь», котра у Ковальова побудована в низхідному русі, а у Носа

---

<sup>1</sup> Діапазон вказаний згідно клавіру, реальне виконання на октаву нижче.

навпаки (ц. 149, 152). У багатьох випадках Д. Шостакович мелодизує вокальну лінію, робить широкі стрибки і доповнює вокальну партію хроматизмами, що додають їй нервового напруження. Таким чином композитор розвиває досягнення М. Мусоргського, не дотримується звичної теситури і намагається максимально розширити можливість речитативу, насичуючи його довгими тривалостями та високими звуками в жіночих та чоловічих партіях. Якщо в опері «Одруження» максимальний уживаний стрибок дорівнює октаві, то у «Носі» зустрічаються і м. 9 в партії Парасковії Йосипівни (ц. 39). Композитор застосовує контрастні співставлення в ритмічному оформленні партій. Зокрема, у вищезгаданій сцені Носа та Ковальова для передачі нервового напруження майора автор опери виписує його партію тридцять-другими тривалостями, порівняно з більш «врівноваженою» партією Носа шістнадцятими. Зовсім інакше ніж у М. Мусоргського Д. Шостакович трактує дуети та ансамблі. Він вводить стретні проведення, інколи трактовані у гіперболізованому варіанті (поступове збільшення кількості учасників зі зростаючою динамікою).

Зацікавлення композиторів прозовими текстами відкрило нові шляхи до пошуку яскравих та самобутніх сюжетів. Деякі автори обирали більш стислі прозові твори, інші звертались до популярного жанру роману. Головним надбанням роману лишаються його «оновлена» мова, збагачена побутовими висловами, не характерними для інших літературних жанрів вільними діалогами [2:399]. На думку М. Бахтіна, оновлення слова пов'язано із зміною свідомості людей, «за умови абсолютної незмінності його мовного складу (фонетики, словника, морфології і т. ін.)» [2:400]. Подібні зміни, пов'язані з актуалізацією жанру, стосуються не лише літературних, але й музичних творів. Опера, так само як і роман, перебуваючи у стадії постійного оновлення, намагається бути ближчою до сучасних тенденцій. Схожість обох жанрів можна відмітити на компонентному рівні: фабула, слово, кількість дійових осіб, простір дії, часові характеристики (опера доповнюється музичним компонентом). Звичайно, що основною ланкою в єдності опери та роману виступає слово та мова, що отримують свою реалізацію у прийомі оповідальності. Проте в музичній характеристиці до оповідальності «додається ще один аспект – інтерпретація, яка зумовлює



особливості музично-вербального викладення. Ця ситуація найбільш актуальна в операх, що в тій чи іншій мірі реалізують романний сюжет.

Як приклад, звернемося до творчості С. Прокоф'єва. Його інтерес до роману Ф. Достоєвського був продиктований, як пише О. Степанов, бажанням позбутися архаїзованих оперних форм і надати опері динаміку дії. Це породило тісний взаємозв'язок літературного та музичного текстів, оскільки засобами для досягнення мети стали діалог, прозаїчна мова та її «омузичнений» варіант [8:16-17]. Музикознавець підкреслює, що композитору так само було властиве прагнення до збереження в опері жанрових основ літературного першоджерела. Як відмічають деякі науковці, вибір С. Прокоф'єва був не типовим, адже з усіх творів Ф. Достоєвського «Гравець» вважається найменш психологізованим, підпорядкованим «раціональним рішенням», а не фатуму, в який вірив письменник [4]. Орієнтуючись на модель наскрізного розвитку дії, композитор вдається до декламації та діалогічних сцен. На думку І. Вишневецького, С. Прокоф'єв у своєму прагненні залишити певні особливості мови та вимови слів у речитативах наслідує М. Мусоргського [4]. Однак у «Гравці», на протигагу «Одруженню» та «Носу», не збережений оригінальний текст: лібрето значно спрощене порівняно з романом Ф. Достоєвського. Для того, щоб текст став максимально гнучким для виконання, С. Прокоф'єв створює нові діалоги, в яких переважають короткі фрази, багаторазові повтори деяких слів. Якщо М. Мусоргський чітко дотримується неримованого, прозового тексту, то С. Прокоф'єв інколи римує рядки (розповідь Олексія «Добродетельный фатер») або використовує прийом алітераційних віршів у партії Олексія та Поліни – **Олексій**: «Мне трудно объясниться, Вы подавляете меня!» (ц. 82, 83); «Я когда-нибудь вас убью, Не потому убью, что разлюблю, А, так...» (ц. 86); **Поліна**: «Я вас спросила, отвечайте!», **Олексій**: «Разумеется убью, кого вы мне только прикажете» (ц. 111).

Первісне відношення до оперного тексту як до синтетичного, тобто такого, який спеціально підлаштовується до потреб композиторів, ставить за необхідне твердження про рівномірне співвідношення обох елементів – словесного та музичного, особливо якщо текст при переході у вокальну структуру набуває важливого сюжетного значення. До цього положення у своїй праці «Музика і слово» звертається К. Ручьев-

ська. Вона зазначає, що на музичну концепцію («характер, будова») величезний вплив справляє текстова основа, особливо її складові – «ритм, синтаксис, композиція», котрі і визначають розвиток «художньої форми» [7:18]. Досліджуючи вокальні твори у ХХ столітті, автор спрямовує увагу на творчість С. Прокоф'єва, який у своїй опері «Війна і мир» (1942) продовжив традицію М. Мусоргського в роботі зі словом у лібрето. Однак, на протипагу зазначеній системі «скріп», К. Ручьєвська пропонує свій варіант аналізу співвідношення слова і музики. Музикознавець подає розгорнуте дослідження словесної і музичної складової опери, ретельно зупиняючись на взаємодії тексту роману Л. Толстого та лібрето. Вчена приходить до висновку, що композитора і письменника поєднала «образотворча сила», їх єдність у «видимості, чутності» [6:212]. Вона виокремлює основні лексичні характеристики, на які спирався композитор при втіленні тексту Л. Толстого. Серед іншого вона вказує на наголошені і ненаголошені склади у прозовій мові, що мають свою амплітуду виразності. «Голосні склади, – вказує К. Ручьєвська, – під наголосом мають більш широку зону звучання ніж голосні ненаголошені. <...> ця закономірність впливає на вимову тексту – уявне або втілене в мелодії» [6:429]. Альтернативний принцип, вказує автор, пов'язаний з «підвищенням головного тону мовлення» та втілений інтервальним скоком вгору [там само]. Із висновків науковця стає зрозумілим, що ці відхилення використані композитором не задля заплутування інтонаційних зв'язків, а з метою створення емоційного напруження в тій чи іншій сцені. С. Прокоф'єв вловив ритм прози письменника, його прихильність до невеликих, але емоційних висловлювань, або розширених речень, які рясніють прикметниковими зворотами. В опері ці пояснення реалізуються за рахунок внутрішнього ритму висловлювання: «<...> кількість ненаголошених складів (зона пірихірування) створює враження пришвидшення темпу мови» [там само]. Створена С. Прокоф'євим «мелодійна цілісність» («ціле, фрази, синтагми, теми-склади») дозволяє органічно вписати фрази письменника і «розчинити в мелодії» [6:233].

Підводячи перші підсумки, варто зазначити, що в роботі композиторів із прозаїчним текстом виокремлюється одна спільна риса, що єднає опери, написані за романом і за мотивами роману, – це використання інтонаційних «скріп». Прийом алітераційності більш прита-

манний операм, які не відтворюють літературний оригінал («Гравець» С. Прокоф'єва).

Наслідуючи традицію корифеїв, Г. Шантирь у своїх оперних творах також звертається до жанру роману. У коло його інтересів потрапляють два кардинально різні за тематикою літературні джерела: «Два капітани» В. Каверіна та «Піквікський клуб» Ч. Діккенса. У «Двох капітанах» (1965) композитор використовує схожі принципи розвитку прозового тексту, як і С. Прокоф'єв у «Гравці». Г. Шантирь зберігає лише сюжетну лінію роману, не дотримуючись тексту оригіналу. Він уважно ставиться до ритмічної складової слова і переносить її на музичну основу. Автор опери намагається якомога краще передати особливість живої бесіди, що обумовлює використання коротких, нерозспіваних висловів. Однак, порівняно з твором С. Прокоф'єва, Г. Шантирь не вдається до постійних коливань між наголошеними і ненаголошеними складами. Майже завжди він підкреслює наголошений склад більш яскравим тембральним забарвленням і навіть акцентними стрибками, що допомагає природному сприйманню тексту опери, адже в реальному житті люди схильні до вимови з правильним наголосом. Повсякчас композитор навмисно виділяє важливі в інтонаційному плані склади слів за допомогою ритмічних «розтягувань» наприкінці висловлювання. Попри те, що партії деяких героїв зазвичай виписані на зразок псалмодії, композитор порушує звуковисотний принцип завдяки невеликим альтераціям на ненаголошених складах. В сцені з головним героєм Санею його суперник Ромашов виглядає більш впевненим через використання в його партії коротких і швидких фраз, однак нервове напруження дається взнаки в раптових секундових «сплесках». Г. Шантирь, наслідуючи досвід майстрів, використовує слова, що стають мікродрофами. Зазвичай вони з'являються у драматичних моментах, отримують більш складну ритмізацію для підкреслення важливості тексту.

Зовсім інакше композитор поставився до твору Ч. Діккенса. Опера «Піквікський клуб» (1978) є прикладом збереження тексту роману в оперному жанрі. Незважаючи на те, що композитор обирає лише дві сюжетні лінії і відповідні їм сторінки літературного першоджерела, вони вдало поєднуються з музичною дією, формуючи масштабний твір. Втілення прози потребувало особливої гнучкості сценічної організації, поряд зі швидкою зміною музичної дії, для збереження всіх

елементів, заявлених в оповіді. Це вплинуло на використання конкретних оперних форм – речитативів, монологів, діалогів, ансамблевих сцен; комплексу засобів і прийомів, серед яких посилення ритмування, ладотональні зв'язки, взаємодія театрального і музичного начал, коли зображальність не применшує ролі власне музичних закономірностей. Обрані методи розробки музичної дії зближують оперу Г. Шантиря з «Носом» Д. Шостаковича. У «Піквіському клубі» автор звертається до сцен діалогічного типу на зразок невимушеної бесіди, передаючи музичними засобами інтонаційні особливості мови. Застосування оригінального тексту не порушує загального розвитку композиції, навпаки, акумулює безперервність, наскрізність розвитку сюжету. Г. Шантир оперує принципом нанизування відносно самостійних, різних між собою за масштабом картин. Так, перша картина об'єднується з п'ятим і сьомим мотивами взаємин містера Піквіка і місіс Бардль, інші – контрастно відтіняють основну лінію фабули, відбиваючи любовні інтриги. Структурна ж організація дії відкриває іншу перспективу членування сюжету – на епізоди. Різниця між епізодами проявляється в їхній масштабності: одні охоплюють цілу сцену, інші є невеликими її фрагментами. Відсутність номерної структури призводить до того, що дія вибудовується за принципом відсторонення. Такий прийом сприяє розрядці любовних емоцій сатиричними або комічними ситуаціями. Сказане не виключає залучення певних методів розвитку, які забезпечують цілеспрямоване просування музичних подій. Серед них одним з основних виступає прийом остинато, що підкріплює спадкування прокоф'євської традиції.

**Висновки і перспективи.** Для підпорядкування прозового тексту оперному формату композитори дотримуються двох основних позицій. Перша з них пов'язана з вірністю літературному твору, збереженням стилю мови письменника. У зв'язку з цим з початку ХХ століття розвивається новий різновид жанру – «літературна опера». Головним питанням в ній постає узгодження музичної та літературної основ. Використання інтонаційних «скріп», збіг ритмо-інтонаційних складових та прояв «безакцентності», перенесення літературних принципів на музичну площину («ціле, фрази, синтагми, теми-склади») – все це допомагає композиторам у відтворенні авторського слова та стилю

письменників. Друга позиція відзначена частковою або повною переробкою тексту з наміром зберегти лише ідею твору. Метою є підпорядкування його композиції суто музичним закономірностям, тому доречно використовувати поняття літературності, що відповідає за належність обраних зразків до художньої літератури. Саме це поняття може бути використане для тих опер, що написані за мотивами першоджерела, але не несуть відбитка авторського слова. В цьому випадку спільна методика інтонаційних «скріп» доповнюється застосуванням алітераційності, яка при вільному відношенні до першоджерела дає можливість створити текст, що легко узгоджується з музичним оформленням. Різноманітні принципи роботи композиторів з прозовим текстом окреслюють перспективне поле наукових розвідок, стимулюючи дослідницький інтерес у царині оперної творчості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. Москва : Музыка, 1986. 280 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере. *М. П. Мусоргский и музыка XX века*. Москва : Музыка, 1990. С. 110–136.
4. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев, документальное повествование в трёх книгах. *Литературно-философский журнал ТОПОС*. URL: <http://www.topos.ru/article/6494> (дата звернення: 15.10.2018).
5. Григорьева Г. М. Булгаков – Н. Сидельников: «Бег» как русская литературная опера. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харьков, 2013. Вип. 6. С. 197–216.
6. Ручьевская Е. Война и мир: Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 480 с.
7. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музыка, 1960. 56 с.
8. Степанов А. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любов к трём апельсинам». Москва : Музыка, 1972. 174 с.
9. Холопова В. Новые берега ритмики Мусоргского. *М. П. Мусоргский и музыка XX века*. Москва : Музыка, 1990. С. 93–109.
10. Шостакович Д. «Нос» (клавир). Москва : Музыка, 1981. 287 с.

11. Chew G. “Literaturoper”: a term still in search of a definition. *Sbornik prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*. 2007–2008. Vol. 56–57, Iss. H42–43. P. 5–13. URL: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H\\_Musicologica\\_42-2007-1\\_2.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H_Musicologica_42-2007-1_2.pdf) (дата звернення: 15.12.2018).

## REFERENCES

1. Abyizova, E. (1986). *Modest Petrovich Musorgskiy* [Modest Petrovich Musorgsky]. Moscow: Muzyika, 280 p. [in Russian].
2. Bahtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Issues of literature and aesthetics. Research of various years]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 504 p. [in Russian].
3. Belenkova, I. (1990). Printsipy dialoga v “Borise Godunove” M. Musorgskogo i ih razvitie v sovetskoj opera [The principals of dialogue in M. Mussorgsky’s Boris Godunov and theirs development in Soviet opera]. *M. P. Musorgskiy i muzyika XX veka* [M. P. Mussorgsky and the music of the 20<sup>th</sup> century]. Moscow: Muzyika, pp. 110–136. [in Russian].
4. Vishnevetskiy, I. (2008). Sergey Prokofev, dokumentalnoe povestvovanie v tryoh knigah [Sergei Prokofiev, the documentary narration in three books]. *Literaturno-filosofskiy zhurnal TOPOS* [Literary and philosophical journal THOPOS]. [online] Available at: <http://www.topos.ru/article/6494> [Accessed 15 Oct. 2018]. [in Russian].
5. Grigoreva, G. (2013). M. Bulgakov – N. Sidel’nikov: «Beg» kak russkaya literaturnaya opera [M. Bulgakov – N. Sidel’nikov: «Beg» as a Russian literary opera]. *Aspekti Istorichnogo muzikoznavstva* [Aspects of historical musicology], (6), pp. 197–216. [in Russian].
6. Ruchevskaya, E. (2010). *Voyna i mir: Roman L. N. Tolstogo i opera S. S. Prokofeva* [War and Peace: the novel by L. Tolstoy and the opera by S. S. Prokofiev]. St. Petersburg: Kompozitor, 480 p. [in Russian].
7. Ruchevskaya, E. (1960). *Slovo i muzyika* [The word and the music]. Leningrad: Muzyika, 56 p. [in Russian].
8. Stepanov, A. (1972). *Teatr masok v opere S. Prokofeva “Lyubov k trom apelsinam”* [Masque theatre in S. Prokofiev’s opera The Love for Three Oranges]. Moscow: Muzyika, 174 p. [in Russian].
9. Holopova, V. (1990). Novyye berega ritmiki Musorgskogo [The new banks of Mussorgsky’s rhythmic]. *M. P. Musorgskiy i muzyika XX veka* [M. P. Mussorgsky and the music of the 20<sup>th</sup> century], pp. 93–109. [in Russian].

10. Shostakovich, D. (1981). "Nos" [The Nose] (vocal score). Moscow: Muzyka, 287 p. [in Russian].
11. Chew, G. (2007–2008). "Literaturoper": a term still in search of a definition. *Sbornik prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis* [The collection of works of the philosophy faculty, The University of Brno], 56–57 (H42–43), pp. 5–13. [online] Available at: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H\\_Musilogica\\_42-2007-1\\_2.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H_Musilogica_42-2007-1_2.pdf) [Accessed 08 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2019 р.

УДК 782.8.071.1(7)''19''

ORCID 0000-0002-0566-8646

**Олександра Кузьміна**

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

### **«ДІМ, ЯКИЙ ПОБУДУВАВ ДЖЕК» ДЖ. Л. ГЕЙНОР ЯК ЗРАЗОК АНГЛОМОВНОЇ ДИТЯЧОЇ ОПЕРЕТИ**

**Кузьміна О. А.** «Дім, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор як зразок англомовної дитячої оперети. Підкреслено популярність дитячої оперети в англомовних країнах як однієї з форм позаучбової роботи. Розглянуто особливості трактування цього жанру у творі Дж. Гейнор «Дім, який побудував Джек». Встановлено, що лібрето створено за кумулятивним принципом шляхом поєднання фольклорних текстів двадцяти чотирьох *nursery rhymes* (англомовних дитячих віршиків) зі зв'язками, написаними лібретистом. У опереті переважають хорові номери, присутні сольні висловлювання, в яких розвивається сюжет, та ансамблі; частка розмовного тексту невелика. Охарактеризовано наскрізний образ Матінки Гуски та лейтмотиви, які сприяють композиційно-драматургічній єдності твору. Відзначено важливу роль інструментального начала як у експонуванні провідного тематизму та знайомстві з основними образно-поетичними мотивами, так і у вокальних виходах. Виявлені ознаки вказують на спорідненість англомовної дитячої оперети з оперою для дітей-виконавців.

**Ключові слова:** дитяча оперета, опера для дітей-виконавців, шкільна вистава, *nursery rhymes*, твір Дж. Л. Гейнор.

**Кузьмина А. А. «Дом, который построил Джек» Дж. Л. Гейнор как образец англоязычной детской оперетты.** Подчёркнута популярность детской оперетты в англоязычных странах как одной из форм внеучебной работы. Рассмотрены особенности трактовки этого жанра в произведении Дж. Л. Гейнор «Дом, который построил Джек». Установлено, что либретто создано по кумулятивному принципу путём соединения фольклорных текстов двадцати четырёх *nursery rhymes* (англоязычных детских стишков) со связками, написанными либреттистом. В оперетте преобладают хоровые номера, также присутствуют сольные высказывания, в которых развивается сюжет, и ансамбли; доля разговорного текста невелика. Охарактеризован сквозной образ Матушки Гусыни и лейтмотивы, способствующие композиционно-драматургическому единству сочинения. Отмечена важная роль инструментального начала как в экспонировании ведущего тематизма и знакомстве с основными образно-поэтическими мотивами, так и в вокальных выходах. Выявленные признаки указывают на родство англоязычной детской оперетты с оперой для детей-исполнителей.

**Ключевые слова:** детская оперетта, опера для детей-исполнителей, школьный спектакль, *nursery rhymes*, произведение Дж. Л. Гейнор.

**Kuzmina O. A. “The House That Jack Built” by Jessie L. Gaynor as an example of an English language operetta for children.**

**Background.** The children’s opera in all its diversity has undergone a rapid path to its formation and development, responding to changes in the art and aesthetic space of musical culture. The active being and the practical use of this phenomenon only emphasize the gaps in musicology science more acutely. Some researchers combine with the notion of «children’s opera» both works that involve children to participate in the performing process, and those which are aimed at a certain age audience. Other authors put the term «opera for children» as universal, but use it to describe various works. However, if the information about this genre is contained in the scientific literature, research on opera for children-performers analogue, children’s operetta which was formed and used by considerable demand in the late 19<sup>th</sup> – in the first half of the 20<sup>th</sup> century in the English-speaking countries, is practically absent. This determines the relevance of the chosen subject.

**Objectives.** The objective of this study is to consider the features of the libretto, the compositional and dramaturgical properties of the children’s operetta by J. L. Gaynor *The House that Jack Built* as one of the English-language samples of the genre. **Methods.** So far these methods were been applied: historical, structural and functional, comparative.

**Results.** It is difficult to indicate the exact date of the children’s operetta emergence. It is known from available literature that it became widespread in the 1880s. In the following decades, the popularity of children’s operettas does not fade, rather, it only grows. The school authorities even were worried about such an intensity of extra-curricular work. However, this fact did not affect the number of performances. There are books containing instructions and guidance, tips on probable difficulties that could be



faced by first-time directors. In particular, it was recommended to divide responsibilities between school departments and draw up a general plan of action. Attention was paid to organizing an advertising campaign to attract as many viewers as possible. With such performance enthusiasm, there was a certain lack of repertoire written specifically for children and adolescents. Not surprisingly, the music teachers sought to replenish it. Among them was an American piano and harmony teacher Jessie Lovel Smith Gaynor (1863–1921) who composed *The House that Jack Built* (1902). This is not the only sample of children's operetta in the heritage of J. L. Gaynor, she wrote a few more works, mostly after fairy tales: *The Lost Princess Bo-Peep* (its plot matches *Jack's* one), *The Toy Shop*, *Snow White*, *The Magic Wheel*, *Three Wishes*, *The Return of Proserpina*, and *On Plymouth Rock*.

The libretto of *The House that Jack Built*, written by A. G. D. Riley, is compiled on the basis of nursery rhymes, which are an integral part of the English-speaking countries culture. The operetta includes 24 folklore texts (full or fragmented): poems, two counters, and a ballad. To organize the plot, the librettist used the «stringing» method, or the cumulative principle, joining each subsequent element to the previous one with the help of the Mother Goose's recitative lines. She is the key character, who greets and introduces new guests at her party. This principle is reflected in the organization of the whole operetta. Mother Gooses' cues are a refrain similar to the poem *The House that Jack Built*. Each character is not related to the previous one or the next, they are united only by belonging to the images of folk poetry. Since the libretto is mainly based on miniatures (with one or two verses), there are many participants of the performance: 43 characters, 21 thrushes, and collective characters, the number of which is not specified precisely. There is no plot in common sense – as a series of related events built in accordance with certain principles – in *The House that Jack Built*. Rather, it reminds the carnival procession, in which characters are appearing one by one. They have bright, sometimes extravagant costumes, which vary with the speed of the pattern in the kaleidoscope.

The structure of the operetta is simple and clear. It consists of two acts, divided into 19 big numbers (9 in the first action, 10 in the second), which are often built in the form of a suite. The balance among solo-ensemble and choral numbers in *The House that Jack Built* is unequal. The choruses prevail in the operetta (there are about 20 of them). It is difficult to name the exact number because the author does not always clarify the exact cast. Solo and ensemble numbers are 4 times fewer; in addition, there are 2 numbers in the 2<sup>d</sup> act, in which the soloist and choir sing together. To achieve compositional and dramatic unity, there was a need to involve additional means in addition to the cross-cutting image of Mother Goose, since the *Jack's* plot is deprived of the consistent development of events. This function is performed by several themes: «fairy tale» (in the future it is associated with the appearance of fairies and elves), «pastoral» (its emergence is marked by the remark *Andante Pastorale*), the theme of Jack, the dance motive, and the theme of King Cole. They are exhibited in the overture for the first time. When the act begins, they are joined by the themes of Mother Goose and Thrushes. For the first time, most

of the themes are conducted in the overture. This determines the suite character of its structure: 6 episodes that contrast with each other by tempo. The piano part plays an important role in the operetta. It presents the leading themes, the main image-bearing and poetic motives, and supports the performers in the vocal appearances. The revealed signs give grounds to consider the English-language children's operetta a national model of opera for children-performers.

**Conclusions.** In the English-speaking countries, particularly in the USA, at the end of the 19<sup>th</sup> – in the first half of the 20<sup>th</sup> century the tradition to perform operettas at schools was formed. This works from their form and contents were similar to compositions which were called children's operas (operas for children-performers) in Europe. An analysis of *The House that Jack Built* by J. L. Gaynor allows us to interpret the author's genre name in its original linguistic meaning – «small opera». A significant number of such works still remain beyond the attention of scholars and require a thorough study both in historical and in theoretical directions.

**Keywords:** children's operetta, opera for children-performers, school performance, nursery rhymes, J. L. Gaynor's work.

**Постановка проблеми.** Дитяча опера в усьому її розмаїтті пройшла стрімкий шлях свого становлення та розвитку, чуйно відгукуючись на зміни в художньо-естетичному просторі музичної культури. Про це свідчить значна кількість творів, написаних, починаючи з XIX століття й до сьогодні, митцями різних національних шкіл, залучення жанру як основи для вивчення іноземних мов з дітьми дошкільного віку (методика Н. Ачкасової), для розвитку творчих ініціатив майбутніх викладачів музики, як одного з елементів естетичного виховання школярів, створення спеціальних програм для молодих слухачів тощо. Таке активне буття та практичне використання цього явища лише гостріше підкреслює прогалини в музикознавчій науці. Достатньо вказати, що деякі дослідники об'єднують поняттям «дитяча опера» як твори, що залучають дітей до участі у виконавському процесі, так і спрямовані на певну вікову аудиторію. Інші автори висувають термін «опера для дітей» як універсальний, проте використовують його для опису різних творів. Однак, якщо відомості про цей жанр містяться у науковій літературі, то дослідження щодо аналога опери для дітей-виконавців – дитячої оперети, яка сформувалась та користувалася значним попитом наприкінці XIX – у першій половині XX століття в англомовних країнах, практично відсутні, що зумовлює актуальність обраної теми.

**Аналіз досліджень і публікацій.** У літературі й нотних виданнях переважно зустрічається позначення «*children's operetta*» – власне «дитяча оперета», проте іноді можна зіткнутися і з розширеним варіантом, як у Х. Г. Кінселли (*Hazel Gertrude Kinscella*) і Е. М. Тірні (*Elizabeth M. Tierney*): «*operetta for children of unchanged voices*» – «оперета для дітей з незмінними голосами» (тобто такими, що не вступили в мутаційний період) [14:67]. Водночас наприкінці XIX століття деякі автори іменували цей жанр дитячою кантатою. Наприклад, у 1895 році кореспондент газети «Музичний кур'єр» («*The Musical Courier*», м. Глазго) повідомляє про прем'єру «дитячої кантати» («*children's cantata*»), яка відбулася 9 квітня, одночасно називаючи її, «за франко-німецькою модою, “*kinderoperette*” (тобто дитяча оперета – О. К.)»<sup>1</sup> [7]. Успіх постановки був такий, що замість двох запланованих вистав довелося дати і третю, що наводить на думку про те, що такі дитячі розваги користувалися попитом у той час. У газетних публікаціях та виданнях, адресованих вчителям музики, можна знайти й іншу фрагментарну інформацію щодо окремих творів. Проте увага як вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців до цього часу з невідомої причини оминала цей різновид опери для дітей-виконавців. Тому на сьогодні спеціальних наукових розробок, сфокусованих на вивченні жанрових особливостей дитячих оперет, їх генези та розвитку, тематичної складової тощо, не виявлено.

---

<sup>1</sup> Вона написана композитором Р. Аткінсом (*Reginald Atkins*) і лібретистом У. Сонлі-Джонстоном (*W. H. Sonley-Johnstone*) і озглавлена «У ногу з часом» («*Up to Date*»). Критик характеризує її як «чудовий» з точки зору музики й «достатньо забавний, найкраще підходящий для дитячого розуму, і водночас не менш цікавий для людей старшого віку» з боку лібрето твор [7]. У центрі сюжету – група сучасних (відносно 1895 року) дітей-скептиків, «які зневажають розваги й живуть днями, заповненими працею» [там само]. Вони не вірять у дитячі віршики («*nursery rhymes*»), а якщо їм і потрібно прочитати якусь «дитячу нісенітницю» на кшталт «*Twinkle, twinkle, little star*» (відома дитяча колискова «Сяй, сяй, маленька зірочка»), то вони використовують високий вчений стиль: «*Scintillate, scintillate, fair asteroid, // Shining remote in the luminous void*» – «Виблискуй, виблискуй, прекрасний астероїд, // Коли ти сяєш далеко у пустоті, що світиться» [там само]. До цих дітей приходять *Nursery Rhymes*, які стверджують, що вони справжні, й вимагають знову пустити їх в будинок. У статті не вказується, які герої ховаються під цим збірним іменем. Виходячи з того, що *nursery rhyme* – це спільна назва для малих жанрів дитячої поезії, частіше фольклорної [1], можна припустити, що в опереті діють найбільш впізнавані, знакові персонажі із цих віршів. Після серії музичних номерів діти дають зрозуміти їм, що «будуть ставитися до них тільки як до тих, що мають “символічне значення”» [7].

**Мета** статті полягає у розгляді особливостей лібрето та композиційно-драматургічних властивостей дитячої оперети Дж. Л. Гейнор «Дім, який побудував Джек» як одного з англомовних зразків жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Точну дату появи дитячої оперети вказати важко. З доступної літератури відомо, що вона вже набула поширення у останній третині XIX століття. Зокрема, збереглися спогади піаністки з Клівленда А. Хьюз (1869–1950) (*Adella Prentiss Hughes*), в яких вона згадує про важливу подію її дитинства – сценічний дебют у опереті «Принц палаючої зірки» («*The Prince of The Flaming Star*») американської авторки Л. Хойт Фармер (*Lydia Hoyt Farmer*), де їй дісталася роль «феї в білому тарлатані зі срібними крильцями, присипаними блискітками» [13:42]. А. Хьюз уточнює, що постановка, здійснена самою композиторкою, сталася, мабуть, приблизно в той же час, що і виступ оркестру Т. Томаса (*The Theodore Thomas Orchestra*) – у жовтні 1875 року [там само]. Незважаючи на приблизність цієї дати, можна припустити, що оперета була написана й представлена на сцені задовго до її видання. В іншому випадку А. Хьюз було б не менше 17–18 років – вік, який мало підходить для зображення феї з крильцями. В. Скотт Робінсон (*Walter Scott Robinson*) відмічає у цій опереті «приємні мелодії та привабливі арії», чотири її дії «представляють королівства фей на небесах, королівство Титанії на землі, “Квітковий двір” і загальну радість серед фей в обох сферах» [16:151].

У першій половині XX століття популярність дитячих оперет не тільки не згасає, а навпаки, зростає. П. Хіллард (*Peter Hillard*) висловлює думку, що «з кінця 1920-х до 1940-х років існувала справжня мода на шкільні оперети» [10]. Його висновок, зроблений на основі розгляду літератури, присвяченої організації таких вистав, підтверджується інформацією щодо постановок у школах Міннеаполісу (штат Міннесота, США) наприкінці 1920-х – у 1966 роках, наведеною у статті К. Л. Хаманн (*Keitha Lucas Hamann*). Дослідниця повідомляє, що у одній тільки неповній середній школі Рамзі (*Ramsey Junior High School*) з 1932 до 1966 року відбулося більше 67 вистав оперет, окрім «регулярних виконань хорових творів, ораторій та кантат» [9:3]. Причому всі вони були «повноцінними постановками з освітленням, декораціями та костюмами», і спочатку кожного навчального року випускалося чотири подібних вистави [9:10]. Але й до відкриття школи Рамзі у Міннеаполісі

існувала практика виконання оперет учнями навчальних закладів. Зайнятість школярів у постановочному процесі була настільки інтенсивною, що привертала увагу керівництва. Про це свідчить лист (від 28 березня 1924 року) до музичного інспектора Гіддінгса (*Giddings*) від головного шкільного інспектора У. Ф. Уебстера (*W. F. Webster*). Він висловлює занепокоєння тим, що «у неповних середніх школах та, можливо, у повних середніх школах багато часу забирає підготовка дітей до оперет та опер», і «впевнений, що шкільні заняття страждають від цього», тому пропонує «обмежити кількість музичних вистав, які потребують додаткової практики» [там само]. Втім, це ніяк не вплинуло на музично-сценічну активність учнів, яка, навпаки, посилювалася з появою нових шкіл. Цьому сприяла і доступність нотного матеріалу оперет, оскільки він знаходився «у бібліотеці Ради освіти», також клавіри можна було отримати й у Публічній бібліотеці Міннеаполіса [там само].

Звісно, процес роботи з дітьми над таким багатокомпонентним твором, як оперета, є складним, і вчителі-активісти потребували інструкцій та настанов. Серед таких видань П. Хіллард називає книги К. Р. Амфліта (*Kenneth Reynold Umfleet*), Ф. А. Біча (*Frank Ambrose Beach*), Г. Бьорроуз (*Gwynne Burrows*), Дж. Деспічта (*Joseph Despicht*), Ч. Т. Х. Джонса та Д. Уільсона (*Charles T. H. Jones, Don Wilson*), К. А. Кеттона (*Clifford Asa Caton*), статтю У. Дж. Уоткінса (*William J. Watkins*) [10]. Автори, які, ймовірно, мали власний практичний досвід, давали поради щодо складнощів, з якими могли стикнутися починаючі постановники. Зокрема, щоб усі стадії роботи пройшли без проблем, У. Дж. Уоткінс рекомендує розділити обов'язки між шкільними відділами та скласти загальний план дій. Запропоновано наступний розподіл: музичному відділу доручити забезпечення «загального керівництва, музики, оркестровки, режисера й суфлерів», на відділ фізичного виховання лягають «танці для хорів та головних героїв», відділ труда займається виготовленням декорацій, відділ науки – «освітленням, спеціальними ефектами», відділ англійської мови працює над рекламною кампанією; громадський відділ контролює розподіл фінансів та випуск білетів, учнівська рада (якщо така існує) – їх продаж, а відділ домашньої економіки розробляє та шиє костюми [17:43]. Докладно розбирає дослідник різноманітні можливості реклами, підкреслюючи,

що втрата грошей навряд чи сильно засмутить виконавців або режисера, «але грати при пустому або напівпустому залі – це катастрофа для усіх зацікавлених» [17:43]. Тому для залучення необхідної кількості публіки треба повідомити про свою виставу усіма можливими способами, до яких У. Уоткінс включає: публікацію повідомлень у місцевих та шкільних газетах, за можливістю – «оголошення по радіо»; випуск афіш художнім відділом та їх розповсюдження у школах, церквах та інших подібних місцях; домовленість з місцевими музичними дилерами щодо усної реклами; запрошення (поштовою листівкою) випускників, особливо тих, «що приймали участь у виставах минулих років»; показ найцікавіших сцен на шкільних зборах, організація виставки з фотографіями «ведучих персонажів <...> та хорових груп» [17:46].

При такому виконавському ентузіазмі відчувалася певна нестача репертуару, написаного саме для дітей та підлітків. Не дивно, що вчителі музики прагнули поповнити репертуарну скарбничку. Серед них була американська викладачка фортепіано й гармонії Дж. Л. С. Гейнор (*Jessie Lovel Smith Gaynor*; 1863–1921), перу якої належить «Дім, який побудував Джек» («*The House That Jack Built*»; 1902) [12:77]. Відомо, що у 1907 році на першій національній конференції музичних інспекторів (*Music Supervisors National Conference*) у місті Кеокук (штат Айова) ця оперета була виконана в рамках програми під керуванням Г. Рейнольдс (*Hortense Reynolds*), музичного інспектора з Де-Мойн (штат Айова) [12:204]. Через два роки до неї звернулися в публічній школі Хані Гров (штат Техас). Збереглася програма музичного вечора 28 травня 1909 року, в першому відділенні якого прозвучали 13 номерів з оперети Дж. Гейнор у виконанні хорів хлопчиків і дівчаток третіх – шостих класів під фортепіанний акомпанемент Л. Мойер (*Lucille Moyer*) [11]. Згідно з інформацією, що наводиться Е. Кроном (*Eric Krohn*), це не єдиний зразок дитячої оперети у творчості Дж. Гейнор. Їй належать ще кілька творів, переважно на казкові сюжети: «Втрачена принцеса Бо-Піп» («*The Lost Princess Bo-Peep*»), сюжет якої перегукується з «Джеком», «Магазин іграшок» («*The Toy Shop*»), «Білосніжка» («*Snow White*»), «Чарівне колесо» («*The Magic Wheel*»), «Три бажання» («*Three Wishes*»), «Повернення Прозерпіни» («*The Return of Proserpina*») і «На Плімутській скелі» («*On Plymouth Rock*») [15:26].

Для того, щоб полегшити розуміння текстової складової оперети «Дім, який побудував Джек», нагадаємо, що дитячі фольклорні вірші, або *nursery rhymes*, що становлять основу лібрето, в англomовних країнах (у першу чергу, в Великобританії і США) є невід'ємною частиною культури, на кшталт славнозвісних «Йди, іди, дощику», «Сорока-ворона кашку варила», «Сонечко, полети на небо», «Ладоньки» та ін. Дослідники говорять, що їх аналоги є майже в усіх мовах Європи: «німецькій, шведській, датській, норвезькій, французькій, італійській, іспанській, фінській, литовській, угорській, словацькій (велика кількість у германських мовах)» [1:9]. Як пише І. Степанова, загальне найменування об'єднує різні жанри й форми – скоромовки, загадки, лічилки, ігрові вірші, закликання тощо [5:7]. Їхні тексти найчастіше адресовані дітям, проте в деяких випадках орієнтовані й на дорослих, що пояснюється їх походженням. В основі можуть бути: «популярні пісні <...>, романтичні балади <...>, міфологічні сюжети <...>, реальні історично значимі події <...>, крики й пісні вуличних торговців <...>, давні язичницькі обряди <...>» [там само]. Про те, наскільки міцно ці віршики увійшли в побут носіїв англійської мови, можна судити навіть за назвами відомих творів літератури й кіно. Уважний читач помітить, що їх цікаві заголовки нерідко надихали А. Крісті на створення детективних розповідей і оповідань: «Десять негреньят» («*Ten Little Niggers*»), «П'ять поросят» («*Five Little Pigs*»), «Хікорі, дікорі, док» («*Hickory, Dickory, Dock*»), «Три сліпих мишеняти» («*Three Blind Mice*») та ін. Назва роману К. Кізі, відомого в перекладі як «Пролітаючи над гніздом зозулі» («*One Flew Over the Cuckoo's Nest*»), – це останній рядок лічилки «*Vintery, mintery, cuttery, corn*». А фільм «У джазі тільки дівчата» (під такою назвою картина вийшла на екрани в СРСР) в оригіналі називається «*Some Like It Hot*» за одним із рядків вірша «*Peas Porridge Hot*» («Горохова каша гаряча»).

У лібрето «Дому, який побудував Джек», написаному Е. Райлі (*Alice G. D. Riley*), використано 24 фольклорних тексти (повністю або фрагментарно): серед них вірші, дві лічилки (№ 4 а, І д. та № 6, ІІ д.) і балада (№ 4 б, І д.). Для організації сюжету Е. Райлі використовувала прийом «нанизування», або кумулятивний принцип, приєднуючи кожен наступний елемент до попереднього за допомогою речитативних реплік

ключового персонажу – Матінки Гуски (*Mother Goose*), яка вітає та представляє кожного з нових гостей на своїй вечірці. Здається, цей персонаж англо-американської та французької літератури не дарма обраний як «розпорядник», що веде дію. Доречно нагадати про збірки, названі «Казки Матінки Гуски» або «Віршики Матінки Гуски». Вони з'явилися в XVII столітті та об'єднували казки й фольклорну поезію<sup>1</sup>. Свято, на яке приходять герої *nursery rhymes*, можливо, відбувається в домі її сина Джека, який і побудував його. Родинний зв'язок між Джеком і Матінкою Гускою вигаданий авторами оперети, що дозволяє виправдати введення героїні. Перший номер виконує функцію своєрідного прологу. У його основу покладено вірш «Дім, який побудував Джек». Кумулятивний принцип його структури відбивається і на організації всієї оперети. Репліки Матінки Гуски виступають рефреном аналогічно віршовому «дім, який побудував Джек», а кожен наступний персонаж не пов'язаний з попереднім або наступним, їх об'єднує лише належність до образів фольклорної поезії. Основу лібрето складають переважно мініатюри (одно- або двострофні), тому учасників вистави багато: 43 героя, 21 дрізд, а також збірні персонажі, кількість яких точно не вказується (ймовірно, автор залишає це питання на розсуд режисера), – Діти Баби, яка жила в черевіку, Діви в саду, Феї, Почет Королеви, Придворні короля та балет (Зірки й Хмари). Деякі з цих дійових осіб не згадуються в жодному музичному номері і, можливо, включені до складу хористів (Дж. Гейнор не залишила ніяких уточнень щодо цього). Цей факт слугує ще одним доказом широкої популярності дитячої народної поезії, оскільки навіть ті образи, що не мають музичного «виходу», можуть бути легко впізнані публікою. До них належать: Троє сліпих мишенят і Дружина фермера

---

<sup>1</sup> Цей добре відомий образ знайшов відображення і в інструментальній музиці. У 1908–1910 роках М. Равель створив фортепіанний цикл «Моя Матінка Гуска» для чотирьох рук («*Ma mère l'Oye*»), присвятивши його дітям своїх друзів Мімі й Жану Гудебським [2:330–331]. У 1911 році композитор переробив твір для оркестру. Чотири з п'яти номерів містять програму – сюжет певної казки. «Павана Сплячої красуні» (№ 1) відсилає слухача до однойменної історії зі збірки Ш. Перро, епізод із його ж «Хлопчика-мізинчика» ліг в основу № 2 (М. Равель надає п'єсі фрагмент тексту з казки), епізод купання зі «Смарагдового змія» мадам д'Онуа відображений в «Поганулі, імператриці пагод» (№ 3), заключний діалог головних героїв казки у версії Л. де Бомон відбиває п'єсу «Розмови Красуні й Чудовиська» (№ 4). І тільки «Чарівний сад» (№ 5) не прив'язаний до якогось казкового сюжету [2:331–332].



(«Троє сліпих мишенят» / «*Three Blind Mice*»), Саймон Простак (герой однойменного вірша «*Simple Simon*»), Маленький чоловічок з маленькою рушницею («Жив-був маленький чоловічок, і у нього була маленька рушниця» / «*There Was a Little Man And He Had a Little Gun*»), маленька Поллі Фліндерс (з однойменного вірша «*Little Polly Flinders*»), Мері Зовсім Навпаки («*Mary, Mary, Quite Contrary*»), Боббі Шавтоу («*Bobby Shafto*»), Деффі Даун Діллі («*Daffy Down Dilly*», назва блідо-жовтого нарциса), Маленька людина, вся одягнена в шкіру (з «Одного разу туманним, сірим ранком» / «*One Misty, Moisty Morning*»), Пітер Тиквоїд («*Peter, Peter, Pumpkin Eater*») й 21 чорний дрізд (посилання до вірша «*Sing a Song of Sixpence*» – «Заспівай пісню про шестипенсовик», в якому фігурують 24 дрозди, запечені у королівському пирогу; «Птахи в пирогу» у перекладі С. Маршака [3:100]). Потрапила до списку персонажів оперети і Червона Шапочка – єдина ніяк не пов'язана зі світом *nursery rhymes*, гостя з європейських казок, яку автор, можливо, ввела через добре відоме вбрання. У всякому разі, Дж. Гейнор не пояснює свій вибір. Вона залишається вкрай стриманою щодо ремарок протягом усього твору – в доступному нам клавірі немає жодного авторського побажання про костюми, пристрої декорацій, передбачуване місце дії, мізансцени. В організації сценічного простору композитор повністю покладається на ідеї, що виникають у режисера, виходячи з коштів, матеріалів і кількості артистів, яку можна задіяти в конкретному спектаклі.

Сюжет у загальноприйнятому значенні – як ряд пов'язаних між собою згідно з певними принципами подій – відсутній у «Домі, який побудував Джек». Швидше він нагадує карнавальну ходу, коли з'являються персонажі в яскравих, іноді екстравагантних костюмах, змінюючи один одного зі швидкістю візерунка в калейдоскопі. Така організація сюжету стає зрозумілою, якщо згадати про феномен нонсенсу – одну з особливостей англійської літератури. Його виникненню в поезії за думкою В. Чарської-Бойко, сприяли «підкреслено пишномовні літературні стилі <...>, сатира, пародія, макаронічні вірші (*macaronics*), літературний метод *impossibilia* (зміна природного порядку речей), безладна мова (*gibberish*), сон, безумство, фольклор і карнавал» [6:216]. За словами літературознавиці, нонсенс спрямований на дітей і їх оригінальне сприйняття світу, що «робить гру одним з найважливіших

елементів нонсенсу, а часом навіть саме це явище перетворюється на гру» [6:217]. Тому англійська народна дитяча поезія стає благодатним матеріалом для лібрето дитячої оперети.

На противагу дещо «безглуздому» (англ. *nonsense* – нісенітниця), на перший погляд, змісту «Дому, який побудував Джек», структура оперети проста й зрозуміла. Вона складається з двох дій, розділених на дев'ятнадцять масштабних номерів (дев'ять у першій дії, десять у другій), які нерідко вибудовуються у формі сюїти. Наприклад, № 8 у I дії складається з восьми невеликих вокально-інструментальних мініатюр – власне № 8 (Маленька Бо-Піп) й семи ланок (№ 8 *a* – 8 *g*). Кожна з них представляє нового персонажа: Маленький Бой Блю (№ 8 *a*), Скорчений чоловічок (№ 8 *b*), Стара, яка жила в черевику (№ 8 *c*), Томмі Такер (№ 8 *d*), Джек Спретт, Джек і Джилл (№ 8 *e*), Маленький Джек Хорнер (№ 8 *f*) і Маленька Міс Маффетт (№ 8 *g*) [8:31–45]. Якщо ж у номері не експонуються нові образи, його назва дає підказку щодо дії, яка має відбуватися в мімічній сцені: «Вихід Дроздів» (№ 4, I д.), «Вихід гостей» (№ 6, I д.), «Вихід Короля Коля» (№ 3, II д.)<sup>1</sup>. Усі герої оперети по-різному показані по ходу розгортання віршованої канви. В одних випадках, коли текст присвячений персонажу, композитор використовує прийом непрямой характеристики та задіює хор. В інших – він наділяє дійову особу сольним номером або робить учасником ансамблю. Співвідношення сольних-ансамблевих і хорових номерів у «Домі, який побудував Джек» нерівне. Переважають в опереті номери для хору (близько двадцяти); назвати точну їх кількість складно, оскільки автор не завжди робить уточнення. Сольних й ансамблевих номерів у чотири рази менше – «Хитун-Бовтун», що виконується трьо-

---

<sup>1</sup> Складені номери в опереті наштовкують на ще одну казкову асоціацію. Згадаймо «Рукавичку» (Україна), «Теремок» (Росія), «Муху-пелуху» (Білорусь), «Старого з квашнею і звірями» (Литва). Незважаючи на відмінність деталей сюжету, їх об'єднує поступове збирання звірів під одним дахом. Кожен новоприбулий повторює прохання впустити його всередину, при цьому змінюється тільки ім'я-характеристика персонажа. В. Пропп про «Теремок» пише таке: «У цьому повторенні й полягає основна краса цих казок. Увесь сенс їх – у барвистому, художньому виконанні» [4:347–348]. І хоча в досліджуваній опереті основний елемент кумулятивного оповідання – певна словесна формула, яку повторює кожен новий персонаж – відсутній, у наявності схожість між принципами організації лібрето на основі англомовного дитячого фольклору зі слов'янською «ланцюжковою казкою».

ма Хитунами-Бовтунами (№ 2, I д.), «Пісня Матінки Гуски» (№ 3, I д.), «Червоний Валет» (№ 4, I д.; № 8 с, II д.) і «Пісня хвальків» (№ 2, II д.), три куплети якої співають слуги Короля Коля – Носій трубки, Носій кубка й Три скрипалі, змагаючись у власній старанності й спритності. Крім того, в II дії є два номери, в яких виступають соліст і хор. У «Людині на Місяці» (№ 1 а) початковий розділ *Andante* відкриває соліст, у наступному, *Waltz Tempo*, він співає разом з хором, причому хору доручений перший голос, у той час як соліст у досить низькій теситурі (g – a<sup>1</sup>) виконує другу партію. В третьому розділі – *Animato*, соліст і хор співають в унісон, а потім соліст ще раз повторює початковий розділ. Це – єдиний номер в усій опереті, де використовується багатоголосся. Інший характер має «Веселий Старий Король Коль» (№ 3 а). Хор починає вторити Королю у другому розділі, при зміні розміру 4/4 на 6/8. Вони повторюють слова Короля з типовими для такої ігрової форми змінами (Король: «О, я веселий старий Король Коль», хор: «Він – Старий Король Коль, весела душа» [8:64–65]). При цьому мелодична лінія партії Короля протиставляється хоровій партії – хід із заповненням контрастує з половинною тривалістю з точкою, залігваною з чвертю в наступному такті. Низка хорових і сольних номерів, що змінюють один одного, нагадує хід масок, оскільки характери казкових образів не розвиваються, а відразу представлені такими. Веде дію від епізоду до епізоду, пов'язуючи їх один з одним, Матінка Гуска. Її репліки, що носять речитативний характер, завершують деякі номери і підводять до наступних. Наприклад, поєднуючи № 8 і № 8 а (I д.), Матінка спочатку звертається до Маленької Бо-Піп, втішаючи її («Нічого страшного, моя дорога, всі вони знайшлися, / Не плач більше, всі вони знайшлися» [8:33] – Бо-Піп загубила вівці), а потім вказує на нового героя: «Ось Маленький Бой Блю, ми розбудимо Боя Блю звуком труби» [8:3–34] – хлопчик-пастух заснув, а його «вівці на лузі, корови в зерні», і їх потрібно скликати звуком ріжка [8:34].

Сюжет «Джека», позбавлений послідовного розвитку подій, потребував залучення додаткових засобів для досягнення композиційно-драматургічної єдності оперети. Таку функцію виконують декілька тем: «казкова» (надалі вона пов'язана з появою фей та ельфів), «пасторальна» (її поява відзначена ремаркою *Andante Pastorale*), тема Джека,

танцювальний мотив і тема Короля Коля. Вперше ці п'ять лейтмотивів експонуються в увертурі. З початком дії до них приєднуються ще два – теми Матінки Гуски і Дроздів. Звернемо увагу на те, що деякі з них демонструють можливість прирощування додаткових смислів. Зокрема, «пасторальна тема» в подальшому супроводжує маленьку пастушку Бо-Піп. Всі названі теми, крім «казкової», є музичною характеристикою певних героїв. Зокрема, королівський статус Коля підкреслюють фанфарні мотиви – активний висхідний квартовий хід від V до I і низхідний рух по звуках мажорного тризвуку<sup>1</sup>. Тональність Короля – *D-dur*, і такий вибір не випадковий. З часів бароко вона асоціюється з бравурністю, войовничістю, радощами. Тема, пов'язана з образом Бо-Піп, навпаки, звучить м'яко й лагідно, висхідні тріольні ходи на терцію, повторювані два рази – в першій і в другій октавах, нагадують утішливі погладження по голівці. Це вносить виразні деталі до образу маленької пастушки, засмученої від своєї втрати. Тема Дроздів, які вкрали якийсь ключ у героїв оперети, імітує помаху крил і перельоти птахів. Такий ефект досягається використанням висхідних квартолей тридцятьдругими по звуках зменшеного VII, в *c-moll*. Тема Джека – «заголовна тема» вистави – починається з висхідного квартового стрибка з подальшим поступовим рухом. Вона містить триразове повторення низхідного пунктирного терцового мотиву, який переходить у тему Матінки Гуски (Джек за лібрето – її син, чим і пояснюється спорідненість двох мотивів). У свою чергу, в її темі цей елемент теж набуває зображального значення – пунктирне «погойдування» при триразовому повторенні імітує гусячу ходу перевальцем. Цікаво, що Матінку Гуску часто зображували або у вигляді птаха, в чепчику і з окулярами поверх дзьоба, або як стареньку з гусячими лапками.

Поява більшості тем-характеристик вперше в увертурі визначає сюїтність її будови – 6 епізодів, що контрастують один з одним і в темповому відношенні: I. *Allegretto* 6/8 («казкова тема») *D-dur*; II. *Andante Pastorale* 4/4 («пасторальна тема») *A-dur*; III. *Allegretto* 6/8 (тема Джека) *F-dur*; IV. *Lively, alla breve* (англ. живо; танцювальний мотив) *F-dur*; IV a. *Allegretto* 6/8 (зв'язка); V. *Andante* 4/4 (тема Короля Коля) *D-dur*;

---

<sup>1</sup> Цей зворот можна назвати передвісником мотиву королівської величі з «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва.

VI. *Tempo romposo* (заклучний розділ). Таким чином, партія фортепіано відіграє важливу роль в опереті, експонуючи провідний тематизм і в подальшому знайомлячи з основними образно-поетичними мотивами. Крім увертюри до сольних інструментальних номерів належать «Прелюдія й Балет», що відкривають II дію, появи Матінки Гуски, танцювальні та пантомімічні фрагменти: в I дії – «Танець Дроздів» (№ 4 *c*, 4 *d*), «Вихід гостей» (№ 6); у II дії – «Вихід Короля Коля» (№ 3), інструментальний розділ маршу перед його появою (№ 3 *b*), «Музика Розглядів» (№ 8 *a*), «Марш до пирога» (№ 8 *b*), Фінал (крім № 10 *f*) – прохід Дроздів (№ 10 *a*), Фей (№ 10 *b*), Гостей (№ 10 *c*), придворних Короля (№ 10 *d*) й Королеви (№ 10 *e*). У них створення відповідної атмосфери повністю належить піаністові. Не менш важлива роль інструментального начала у вокальних виходах. Незважаючи на те, що партія фортепіано виконує в них в основному акомпануючу функцію, її взаємозв'язок з вокальною мелодією вирішується композитором порізно. З одного боку, вона виступає елементом, який допомагає юним виконавцям тримати лад. У цьому випадку мелодія дублюється, крім рідкісних винятків, коли партія співака набуває характеру речитації на одній ноті («Стара, яка жила в червику», № 8 *c*, I д.). З другого боку, партія фортепіано колористично збагачує загальне звучання, не втрачаючи при цьому прийому дублювання вокальної лінії. Іншими словами, Дж. Л. Гейнор мислить відповідно до умов твору, написаного для дітей. Вокальні партії лише підтверджують це. Їхній діапазон в основному не перевищує децими  $c^1 - e^2$ . До винятків належить «Людина на Місяці» (№ 1 *a*, II д.), написана в низькій альтовій теситурі зі звуком *g*. Рідко зустрічаються й верхні тони – поодинокі  $f^2$ ,  $fis^2$ ,  $g^2$ . Вказує на дитячий склад виконавців і відсутність значних ритмічних труднощів у сольних та хорових номерах. До більш складних можна віднести, мабуть, тільки пісню трьох Хитунів-Бовтунів з синкопами, які імітують похитування і розгойдування, й соло Червоного Валета (в I і II діях), де зустрічаються «ланцюжки» шістнадцятих, що вимагають вміння стабільно утримувати заданий метроритм, щоб текст не «забовтувався». «Дім, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор демонструє адаптацію дитячою оперетою всіх ознак оперного жанру: сольних висловлювань, в яких розвивається сюжет, характеристичних лейтмотивів, увертюри,

танцювальних інтерлюдій і чисто інструментальних сцен, що просувають дію. Крім того, частка розмовного тексту в ній зовсім невелика – це 3 повторюваних фрази Матінки Гуски, коли вона називає ім'я героя наступної сцени: «*Ти – Хитун-Бовтун*» [8:15]. Виявлені ознаки дають підстави вважати англломовну дитячу оперету національним зразком опери для дітей-виконавців.

**Висновки і перспективи.** У англломовних країнах, зокрема, у США, наприкінці XIX – у першій половині XX століття склалася традиція постановок у школах оперет, подібних за формою та змістом до творів, що у Європі називалися дитячими операми (операми для дітей-виконавців). Здійснений аналіз «Дому, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор дозволяє трактувати авторське жанрове найменування в його первісному лінгвістичному значенні – «маленька опера». Досить значна кількість таких творів і досі залишається поза увагою науковців та потребує всебічного вивчення як у історичному (створення хронології розвитку жанру), так і у теоретичному напрямках (виокремлення специфічних рис, означення кола найуживаніших сюжетів, особливостей їхнього трактування композиторами різних стилєвих напрямів тощо). Широке дослідження окресленої проблематики дозволить заповнити одну з «білих плям» в історії дитячої опери та оперного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Анашкина Н. Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.00.20. Екатеринбург, 2005. 20 с.
2. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
3. Маршак С. Собрание сочинений: Произведения для детей: Сказки разных народов. Из английской и чешской народной поэзии. Пьесы. Москва : Художественная литература, 1968. Т. 2. 600 с.
4. Пропп В. Я. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа) / науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова. Москва : Лабиринт, 2000. 416 с.
5. Степанова И. В. Лингвокогнитивные характеристики текстов Nursery rhymes. *Вестник ЧГПУ*. 2014. № 8. С. 312–320.
6. Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции. *Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2009. № 110. С. 215–218.

7. A children's operetta. *The Musical Courier. London edition.* 1895. Saturday, April 20. P. 6d.
8. Gaynor J. L. The house that Jack built: Operetta for children : for voice and piano. Vocal score. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c051242061;view=1up;seq=1> (дата звернення: 24.05.2018).
9. Hamann K. Operetta performance at Ramsey Junior High in Minneapolis: 1932–1966. *Journal of Historical Research in Music Education.* 2006. № 28 (1). P. 3–20. URL: <http://www.jstor.org/stable/40215312> (дата звернення: 10.01.2019).
10. Hilliard P. How did they do school shows back in the day? URL: <https://peterhilliard.wordpress.com/2016/06/22/how-did-they-do-school-shows-back-in-the-day/> (дата звернення: 10.01.2019).
11. Honey Grove High School 1909. URL: <https://www.honeygrovepreservation.org/honey-grove-high-school-1909.html> (дата звернення: 30.05.2018).
12. Howe S. W. Women music educators in the United States: A history. Lanham : Scarecrow Press, 2014. 380 p.
13. Hughes A. P. Music is my life. Cleveland and New York : The World Publishing Company, 1947. 323 p.
14. Kinscella H. G., Tierney E. M. The child and his music : a handbook for the use of the teacher in the elementary grades, or in the small school. Lincoln [Neb.] : University Pub. Co., [c1953]. 158 p. : ill.
15. Krohn E. The century of Missouri Music. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4494993;view=1up;seq=7> (дата звернення: 03.06.2018).
16. Robinson Scott W. History of the city of Cleveland. Altenmünster : Juzzybee Verlag Jürgen Beck, 1887. 250 p.
17. Watkins W. J. Producing a school operetta. *Music Educators Journal.* 1937. Vol. 24, No. 1. P. 43–46. URL: <https://www.jstor.org/stable/3385497> (дата звернення: 11.01.2019).

## REFERENCES

1. Anashkina, N. (2005). *Yazykovaya kartina mira v tekstah angliyskikh stihov Nursery Rhymes i v ih perevodah na russkiy yazyk* [Language picture of the world in the texts of English verses Nursery Rhymes and its translations into Russian]. Extended abstract of Ph. D dissertation. Ural State Pedagogical University. [in Russian].
2. Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzyikalnom mire Morisa Ravelya (v poiskah smysla poslaniya Mastera)* [Walks in Morice Ravel's musical world (looking for the sense of the Master's message)]. Kyiv: Avtorgaf, 528 p. [in Russian].

3. Marshak, S. (1968). *Sobranie sochineniy: Proizvedeniya dlya detey: Skazki raznykh narodov. Iz angliyskoy i cheshskoy narodnoy poezii. Pesyi* [The collection of works: Works for children: Fairy tales by different nations. From English and Czech poetry. Plays]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, (2), 600 p. [in Russian].
4. Propp, V. (2000). *Russkaya skazka (Sobranie trudov V. Ya. Proppa)* [Russian fairy tale (Collection of V. Ya. Propp's works)]. Moscow: Labirint, 416 p. [in Russian].
5. Stepanova, I. (2014). Lingvokognitivnyie karakteristiki tekstov Nursery rhymes [Linguistic and cognitive characteristics of Nursery rhymes]. *Vestnik ChGPU [Bulletin of South Ural State Humanitarian Pedagogical University]*, (8), pp. 312–320. [in Russian].
6. Charskaya-Boyko, V. (2009). K voprosu o kontseptsii absurda i nonsensa v evropeyskoy traditsii [On the conception of absurd and nonsense in the European tradition]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universitetata imeni A. I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science]*, (110), pp. 215–218. [in Russian].
7. The Musical Courier. London edition (1895). A children's operetta. p. 6d. [in English].
8. Gaynor, J. (1902). The house that Jack built : operetta for children : for voice and piano. [online] *HathiTrust Digital Library*. Available at: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.c051242061> [Accessed 24 May 2018]. [in English].
9. Hamann, K. (2006). Operetta performance at Ramsey Junior High in Minneapolis: 1932–1966. *Journal of Historical Research in Music Education*, [online] 28 (1), pp. 3–20. Available at: <http://www.jstor.org/stable/40215312> [Accessed 10 Jan. 2019]. [in English].
10. Hilliard, P. (2016). How did they do school shows back in the day?. [online] *Music Directing the School Musical*. Available at: <https://peterhilliard.wordpress.com/2016/06/22/how-did-they-do-school-shows-back-in-the-day/> [Accessed 1 Mar. 2019]. [in English].
11. Honey Grove Preservation League. (n.d.). *Honey Grove High School 1909*. [online] Available at: <https://www.honeygrovepreservation.org/honey-grove-high-school-1909.html> [Accessed 1 Mar. 2019]. [in English].
12. Howe, S. (2014). *Women music educators in the United States: A history*. Lanham: Scarecrow Press, 380 p. [in English].
13. Hughes, A. (1947). *Music is my life*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 323 p. [in English].
14. Kinscella, H. and Tierney, E. (1953). *The child and his music : a handbook for the use of the teacher in the elementary grades, or in the small school*. Lincoln [Nebr.]: University Pub. Co., 158 p. [in English].



15. Krohn, E. (1924). A century of Missouri Music. [online] *HathiTrust Digital Library*. Available at: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b4494993> [Accessed 3 Jun. 2018]. [in English].
16. Robinson Scott, W. (1887). *History of the city of Cleveland*. Altenmünster: Juzzybee Verlag Jürgen Beck, 250 p. [in English].
17. Watkins, W. (1937). Producing a school operetta. *Music Educators Journal*, [online] 24 (1), pp. 43–46. Available at: <https://www.jstor.org/stable/3385497> [Accessed 11 Jan. 2019]. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019 р.*

УДК 782.1.071.1:792.071.2(450)

ORCID 0000-0001-7859-0870

**Адиля Мизитова**

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

### **«ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧИНИ ГЛАЗАМИ МАРКО МАРЕЛЛИ**

**Мизитова А. А.** «Турандот» Дж. Пуччини глазами Марко Марелли. Рассмотрена постановка оперы «Турандот» Дж. Пуччини, осуществлённая швейцарским режиссёром и оформителем Марко Марелли на оперной сцене Боденского озера в 2015 году (г. Брегенц, Австрия). Выявлено влияние особых условий игровой площадки на создание визуально-декоративного ряда. Отмечена двуплановость содержательного уровня режиссёрской концепции, которая реализована благодаря введению парной фигуры Пуччини – Калаф. Эта идея возникла в результате глубокого изучения событий в жизни композитора, в том числе в период создания последнего оперного полотна, и проблем сугубо творческого характера. Раскрыты способы реализации психологической компоненты произведения при огромных масштабах сцены, исключающих возможность показа исполнителя крупным планом; подчеркнута роль метаморфоз маски немого кино А. Китцига в создании символической линии спектакля. Приводятся сведения о разных интерпретациях сказочного сюжета, позволяющих понять индивидуальность композиторских намерений.

**Ключевые слова:** опера, режиссёрская концепция, двуплановость содержания, маска, игровая площадка, визуально-декоративный ряд.

**Мізітова А. А. «Турандот» Дж. Пуччіні очима Марко Мареллі.** Розглянута постановка опери «Турандот» Дж. Пуччіні, яку здійснив швейцарський режисер і оформлювач Марко Мареллі на оперній сцені Боденського озера у 2015 році (м. Брегенц, Австрія). Виявлено вплив особливих умов ігрової площадки на створення візуально-декоративного ряду. Відзначена двоплановість змістовного рівня режисерської концепції, реалізована завдяки уведенню парної фігури Пуччіні – Калаф. Ця ідея виникла як результат глибокого вивчення подій у житті композитора, зокрема за період створення останнього оперного полотна, та проблем суто творчого характеру. Розкриті засоби реалізації психологічної компоненти твору на чималих масштабах сцени, які виключають можливість показу виконавця великим планом; підкреслена роль метаморфоз маски німого кіно А. Кітціга при створенні символічної лінії вистави. Наводяться відомості про різні інтерпретації казкового сюжету, що дозволяє зрозуміти індивідуальність композиторських намірів.

**Ключові слова:** опера, режисерська концепція, двоплановість змісту, маска, ігрова площадка, візуально-декоративний ряд.

#### **Mizitova A. A. Marko Marelli's vision of "Turandot" by Giacomo Puccini.**

**Background.** As a notion, an opera theater led by a stage director has a strong presence in modern artistic practice, as it puts forward its own range of cognitive and evaluative tasks that undergo criticism. The first task is related to compliance of the proposed rendition with the composer's concept and music drama of a particular opera music piece. The second one is related to the director's vision and understanding the peculiarities, which allows us to form an opinion about the comprehension degree of an author's idea and the individuality of its implementation. The relevance of the designated semantic constants is reinforced by the variety of opera classics incarnation on famous opera stages.

**Objectives.** The purpose of the article is to study and analyze the scenographic techniques that allow M. Marelli with his bright talent as a director to embody the opera plot and uncover incentive-psychological motifs that define the deep content layer of G. Puccini's "Turandot" opera.

**Methods.** The study is based on a comparative method of analysis, with the help of which the validity of M. Marelli's directorial concept by the dramatic concept and the semantic lines peculiarities of G. Puccini's opera is revealed.

**Results.** The stage performance of "Turandot" by G. Puccini on the famous opera stage of the Lake Constance was timed to coincide with the 70<sup>th</sup> anniversary of the Bregenz festival. For the implementation of this project, the Swiss stage director and designer Marco Arturo Marelli was invited for the first time to organize it. The specific features of the huge stage forced all the natural conditions to be considered: wind, water, its level, and the weight of the theatrical scenery elements. Therefore, before creating the intended environment, M. Marelli built several preliminary models in search of the only solution that would combine the oriental flavor and plot intrigue, hidden psychologism and bare emotions, intimacy and pompous mass scenes. The dramatic composition of

the scenario, created by M. Marelli, makes it possible to tell how deep his comprehension of Puccini's music is, as we observe its semantic components and the interaction of contrasting figurative lines, author's remarks in the score, personal circumstances in the composer's life, his letters, the conditions for creating an opera and a long search of ways to cut the knot of plot contradictions in the Finale part. The techniques he used reveal his artistic and aesthetic principles. This allowed him to create an organic fusion of intense musical and dramatic action, defused by ensemble, choral and dance scenes, visual effects that decode psychological subtext, and the theatrical scenery itself, which specifies the exact place of events, complements the missing verbal commentary, allowing the stage area to look massive and versatile. As a result, the ideological concept of M. Marelli appears in the interdependence of the internal and external planes; their content is determined by his understanding and vision of the opera "here and now", that is, as a single musical and theatrical piece. The internal plane is directly connected with the events of the fairy-tale plot, interpreted by the stage director's individual consciousness. The external one forms the design of the performance through the variety of static and mobile forms, transformed according to the sequence of light effects, and the silent video by A. Kitzig, which gives a slight expressionistic taste. M. Marelli's intellectual and emotional immersion in the "history" of the opera contributed to the formation of a symbolic by-plot through two figures: Puccini and Calaf (a character of the opera). It is played on a small platform at the bottom of the main stage, depicting the "blue room" (O. Schmitt), where you can see the instrument with the scores on the music stand, a table with a jewel-box on it, an armchair, and a bed. The man that appears clearly personifies the composer, who "looks for" music ideas. As the events are unfolding, Calaf appears in the "room"; he is tormented by the desire to melt the cold heart of Turandot and feverishly looking for a way out of this situation. The novelty of interpreting a well-known fairy-tale plot lies in a fundamentally different motivation for the behavior of Turandot. She identifies herself with Lou-Ling, who was tortured and murdered by a man long ago, so Turandot is driven by a thirst for revenge. The story about the cry of the miserable princess Turandot, which she constantly hears inside of her, looks differently as if she becomes one with her distant ancestor. By the end of the story, she appears as in a cocoon shell, unattainable and invincible. This is followed by a scene of puzzles that move events to a turning point in the plot twists and turns and mark a kind of a going-back flow of time. The director increases of effect of the symbolic line in the performance by adding the silent video by A. Kitzig. The parallel dynamics of the stage action and the metamorphosis of the masks visualizes the psychological component of Puccini's opera. The whole set of plot and scenery means exists only with the purpose of revealing this psychological component. As a result, the scene of the test Calaf must pass acquires a different dimension, delineating the fate twists of both heroes. Again and again, the pieces of clothes fall down from Turandot like scales of a snake. This is accompanied by the transformation of the previously unfired face of the mask, which ultimately cracks like a clay cast and finally collapses. The heroine remains in a thin

silky dress shirt and tries to cover her bare shoulders with her hands. Her nakedness is akin to defenselessness, the loss of solid ground under your feet. This way, M. Marelli resolved not only the problem of the impossibility to show a psychological degeneration of personality on the huge stage by traditional acting techniques, but also contradictions of plot twists that haunted the composer.

**Conclusions.** The experience of the Bregenz version shows that an important role played by the conditions of the stage space, which was used by a talented stage director and designer as a component of the multi-level system, where everything goes with accordance to the hierarchical subordination of the play. This seems to be the masterful combination of M. Marelli's personal artistic and aesthetic philosophy, the features of the last opera by J. Puccini and all theatrical resources of a unique theatrical scene of the Lake Constance.

**Keywords:** stage director's concept, two-plane nature of content, mask, stage area, visual and theatric scenery effects.

**Постановка проблемы.** Режиссёрский оперный театр, получивший развитие на волне острых дискуссий вокруг архаизации постановок классического наследия, прочно утвердился в современной художественной практике, выдвинув перед критикой свой круг познавательных-оценочных задач. Первая из них связана с соответствием предложенного решения композиторскому замыслу и музыкальной драматургии конкретного оперного образца. Вторая – с особенностями режиссёрского прочтения, позволяющими судить о степени постижения авторской идеи и индивидуальности её претворения. Актуальность обозначенных смысловых констант подкрепляется многообразием воплощения оперной классики на именитых оперных сценах.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Трудов, специально посвящённых вопросам типизации режиссёрских подходов к сценическому воплощению оперной концепции, к сожалению, нет. Данный факт объясним несколькими причинами: отсутствием необходимой исторической дистанции, исследований индивидуального почерка конкретного режиссёра, его художественно-эстетических принципов с привлечением результатов уже осуществлённых проектов, сравнения постановок одной и той же оперы мастером на разных сценических площадках, его коллег по профессиональному цеху и т. п. В силу этого, музыковеды и музыкальные критики идут по пути накопления эмпирического материала, делая на его основе важные для осмысления современного положения дел умозаключения. Например, М. Черка-

шина-Губаренко предлагает читателю многокрасочную, не лишённую полемичности повесть о бытии оперного театра в современном мире, опираясь на опыт мировых сцен и известных оперных фестивалей [3]. Отталкиваясь от тезиса, что «<...> оперный спектакль развёртывается на основе полифонического взаимодействия театрального, драматического и музыкального сюжетов», учёный приходит к выводу, что приметой современной оперной режиссуры становится «сочинение» спектакля как нового художественного текста [3:77-78]. «При этом, – пишет автор, – он трактуется именно как практика, процесс порождения нового смысла» [3:78]. Плодотворное влияние «режиссёрского театра» на оперное искусство отмечает М. Нестьева [2]. Не оставляя без внимания перекосы, порождённые игнорированием специфики оперы как «лирического театра», известный музыкальный критик противопоставляет им подлинные открытия в области сценарной драматургии. За каждым из них, помимо таланта и эрудиции режиссёров, ощутим пиетет к музыке, её высокому слогу чувств и особенностям высказывания. Как видно, проблема «опера – режиссура» имеет открытый характер и ставит перед исследователем необходимость поиска ключа для раскрытия сложного переплетения смыслообразующих нитей, объединяющих в единичном сценарном решении композиторскую и режиссёрскую концепции.

**Цель** статьи видится в реконструировании сценографических приёмов, позволяющих режиссёру М. Марелли воплотить оперный сюжет и раскрыть побудительно-психологические мотивы, определяющие глубинный слой содержания «Турандот» Дж. Пуччини.

**Изложение основного материала.** Появления «Турандот» Дж. Пуччини на знаменитой оперной сцене Боденского озера с нетерпением ожидали два года, ведь оно было приурочено к 70-летию Брегенцского фестиваля. Напомним, что этот форум искусства возник после второй мировой войны, в 1946 году. По словам федерального президента Хайнца Фишера, открывшего торжества, его ключевым мотивом стала идея свободы, мира и человеческого достоинства [4:4], которая и сегодня не утрачивает своей актуальности. Размышляя о пройденном пути, оратор заметил, что вряд ли в то далёкое время можно было представить, что в 2015 году Брегенцкий фестиваль «станет лучшим во всём мире» [там же]. Этому успеху способствуют не только прекрасный ландшафт, придающий событиям уникальный

колорит, превосходные исполнители, но и художественное руководство, на плечи которого ложится нелёгкая задача определять «различия между “хорошо” и “превосходно”» [там же].

Для осуществления фестивального оперного проекта впервые в Брегенц был приглашён швейцарский режиссёр и оформитель Марко Артуро Марелли (*Marco Arturo Marelli*). Его опыт по созданию сценографии меняет привычные представления о простом переносе ранее осуществлённой постановки на новую театральную площадку. Специфика огромной сцены, по его словам, комплексной и сложной, диктовала необходимость учитывать все природные условия: ветер, воду, её уровень, вес декорационных конструкций [5:10]. Поэтому, прежде чем приступить к реализации задуманного, М. Марелли построил несколько предварительных моделей в поисках того единственного решения, в котором соединялись ориентальный колорит и сюжетная интрига, скрытый психологизм и обнажённая драма чувств, интимность и пышность массовых сцен. В интервью талантливый режиссёр-декоратор признался, что «Брегенц является всегда большим вызовом» [6:8], но его техническая оснащённость ничем не сковывает фантазию художника. Разрабатывая концепцию спектакля, он оценивал сцену со стороны зрительских рядов, постепенно оживляя в воображении сказку о пекинской принцессе. Так появились: китайская стена, изгибы которой напоминают дракона; фигуры терракотовых воинов, словно выходящих из воды; вращающийся цилиндр с 16-метровым диаметром в центре сценической площадки, меняющий «интерьер» повествования и вмещающий при необходимости 54 исполнителя; корабль, украшенный балдахином и фонариками, на котором проплывает жестокосердная красавица; финальные торжественно-ликующие фонтаны и многое другое, что неосуществимо даже в самом современном в техническом отношении театральном здании. Вместе с тем, М. Марелли рассматривал зрелищность лишь средством для выражения музыкального содержания. Грозные громopodobные аккорды, открывающие оперу Дж. Пуччини, сопровождаются разрушением части стены, обнажающей нескгибаемую терракотовую армию – неизменный атрибут императорской власти. Предваряя «речь» Мандарина, в который раз зачитывающего указ о необходимости претенденту на руку и сердце Турандот разгадать три её загадки, такой театральный эффект становится символом крушения не

только надежд потерпевших неудачу и поплатившихся за это жизнью, но и самой, казалось бы, всемогущей принцессы.

Сценарная драматургия, созданная М. Марелли, позволяет судить о глубине постижения им музыки Дж. Пуччини во всей совокупности её смыслообразующих компонентов и взаимодействия контрастных образных линий, авторских ремарок в партитуре, личных обстоятельств в жизни композитора, его писем, условий создания оперы и долгого поиска способа разубить узел сюжетных противоречий финала. Избранные режиссёром приёмы в полной мере выявляют его художественно-эстетические принципы, благодаря которым возник органичный сплав напряжённого музыкально-драматического действия, разряжаемого ансамблево-хоровыми и танцевальными сценами, визуального ряда, дешифрующего психологический подтекст, и собственно декораций, конкретизирующих место событий, восполняющих отсутствующий словесный комментарий, придающих игровой площадке объёмность и многоплановость. В результате идейная концепция М. Марелли предстаёт во взаимообусловленности внутреннего и внешнего планов, чьё наполнение определяется его пониманием-видением оперы «здесь и сейчас», то есть как единичного музыкально-театрального произведения. Внутренний план непосредственно связан с событийностью сказочного сюжета, преломлённого сквозь индивидуальное сознание постановщика. Внешний – образует оформление спектакля в многообразии статичных и мобильных форм, преобразуемых согласно световой партитуре, и немого, по-экспрессионистски заострённого видео А. Китцига (*Aron Kitzig*).

Судя по высказываниям М. Марелли, которые приводит в своей статье О. Шмитт (*Olaf A. Schmitt*) [9], при разработке содержания сценической драматургии он исходил из того, что последняя опера великого мастера страстных любовных историй несёт на себе печать роковых обстоятельств его жизни. Общеизвестно, что в период написания «Турандот» у Дж. Пуччини обострилась болезнь горла, потребовав вмешательства онколога. На момент переезда композитора в брюссельскую клинику заключительный дуэт главных героев и финал последнего действия оставались в набросках. Но именно их композитор считал важнейшими кульминационными точками всей оперы. О. Шмитт приводит выдержку из его письма, написанного за два месяца до смерти: «Это

должен быть большой дуэт. Эти оба существа, которые, так сказать, стоят вне этого мира, возвращаются благодаря любви в общество, и эта любовь должна [...] захватить всех персонажей на сцене» (цит. по: [9:25]). Так в чём же заключалась суть проблемы в решении этих узловых моментов, учитывая многолетнюю успешную практику Дж. Пуччини как оперного драматурга? – В судьбе беззаветно влюблённой в принца Калафа невольницы Лиу, которая введена в либретто вместо Адельмы К. Гоцци и является её антиподом. Режиссёр считал, что этот образ навеян реальными трагическими событиями: «После тяжёлой автомобильной катастрофы, в которую попал Пуччини, – пояснял М. Марелли, – на виллу *Torre del Lago* была принята сиделкой и помощницей по домашнему хозяйству шестнадцатилетняя Дория Манфреди. Пуччини испытывал определённую симпатию к простой девушке. Его жена Эльвира заподозрила неладное и начала невинную Дорию ругать и публично чернить как распутницу. Вся деревенская округа <...> была втянута в этот конфликт, и бедная девушка не знала иного выхода, как покончить с собой крайне мучительным способом» (цит. по: [10:59]). Смерть оперной героини, закалывающей себя ради сохранения тайны любимого, практически сводила «на нет» возможность счастливой развязки основного сюжета. Понимал это и композитор, который, по словам режиссёра, размышлял над тем, чтобы «очеловечивание», то есть обоюдное приятие любви, главных персонажей выразить оркестровыми средствами [9:23]. Этим замыслом не дано было осуществиться, а Франко Альфано, завершивший оперу по оставленным наброскам, руководствовался желанием Дж. Пуччини прославить преобразующую силу любви.

Интеллектуально-эмоциональное погружение М. Марелли в «историю» оперы способствовало формированию сюжетно-символической интриги с парной фигурой Пуччини – Калаф. Она разыгрывается на небольшой платформе, выступающей снизу основной сцены, изображающей «голубую комнату» (О. Шмитт), где находятся инструмент с нотами на пюпитре, столик со шкатулкой, кресло, кровать. Появляющийся мужчина явно олицетворяет композитора, «ищущего» музыкальные идеи. Потом он открывает шкатулку, из которой доносятся мелодичные звуки. Как сообщают исследователи, подобная механическая безделица была привезена бароном Эдуардо Фассини Камосси из Пекина и послужил-



ла «важным толчком для оперы» Дж. Пуччини [9:24]. Композитор был настолько ею восхищён, что не только позаимствовал из её «репертуара» три мелодии, но и привёл обоих либреттистов порадоваться этому чудесному изобретению вместе с ним<sup>1</sup>. О неожиданном «прозрении» композитора в постановке М. Марелли сигнализирует звучание оркестра – опера начинается. По ходу же развёртывания событий в «комнате» оказывается Калаф, мучимый желанием растопить сердечный лёд Турандот и лихорадочно ищущий выхода из сложившейся ситуации. Режиссёр делился в интервью важными для него моментами в инсценировке оперы, проливающими свет на побудительные причины введения отсутствующей в основном сюжете смысловой линии. По его мнению, сказка исчерпывается во втором действии. «Она состоит из трёх загадок, – напоминает постановщик, – он (Калаф – А. М.) выигрывает, и счёт становится 1:0 в его пользу, но это нехорошая предпосылка для совместной жизни. И поэтому он пробует ей (Турандот – А. М.), замкнувшейся в себе, поставить вопрос о его собственном «Я». “Скажи мне моё имя, и имя есть любовь”. После того, как Пуччини лично пережил в известной степени похожую историю, и произведение также не могло быть завершено, соединились эти судьбы. Он хотел решить не только загадку этой женщины, но и загадку этой оперы, и таким образом отпечаталась фигура композитора на Калафе. Эта двусмысленность меня очень заинтересовала» [6:8]. Поэтому пуччиниевская нерешённость финала отождествляется в постановке с проблемами главного героя.

Крупномасштабное оперное полотно М. Марелли декорирует в духе постимпрессионистической живописи с её контрастным сосуществованием насыщенных красок, дополненных искрами огня и мечей, танцами извивающихся на шестах драконов, яркими фонариками, игрой бело-чёрного пространства и бликами небесно-водной глади угасающего летнего вечера. Автор костюмов К. Хоффман (*Constance Hoffman*) «вторит» декоратору, идя по пути смешения стилей: костюм с платком-галстуком, длинный плащ у Калафа выдают в нём современного человека; вечерние

---

<sup>1</sup> Несколько иную информацию даёт И. Нестьев без ссылок на источники. В частности автор пишет: «Сюжет “Турандот” вновь дал повод Пуччини ввести в оперу причудливый национальный колорит, на этот раз китайский. Он внимательно изучал подлинные народные мелодии Китая, слушал редкие фонограммы, предоставленные ему Британским музеем» [1:130–131].

наряды у ночной гуляющей толпы напоминают моду 20-х годов прошлого века; три министра, пришедшие из итальянской *commedia dell'arte*, носят пёстрые одежды и маски; преданная Лиу словно вышла из бедных кварталов времён экономического застоя. Император Альтоум облачён в белоснежные одежды, соответствующие его возрасту: несмотря на отсутствие жёлтого цвета – знака императорского отличия, и кресло-каталку вместо трона, внутренняя сторона поднятой крышки цилиндра озарена лучами солнца, сменяющимися огненно-красным драконом на тёмно-синем фоне; огромная масса статистов-клонов возрождают представления о периоде правления Великого кормчего. Только для Турандот приготовлен разнообразный гардероб, который непосредственно связан с развитием коллизий и отражает смену её психологического состояния. Чтобы понять логику движения мысли художников-оформителей, необходимо уточнить те изменения, которые претерпели древние мотивы в опере Дж. Пуччини.

О. Шмитт посвящает метаморфозам сюжета специальную статью, обозначая в самом названии его путь от праистоков до современности: «От *Турандохт* к *Турандот*. Превращения одной сказки» [10]. Среди ранних прообразов героини, вдохновивших не одно поколение поэтов и драматургов, автор называет русскую принцессу Турандохт, которая чётко обозначила четыре условия для мужчины, желающего взять её в жёны: «<...> он должен быть знатным и прекрасным; <...> сломать волшебный меч, который преградит ему дорогу; <...> найти ворота, которые его ко мне приведут <...>; и, наконец, <...> разгадать загадки, которые я ему буду задавать во дворце и в присутствии моего отца. Если он также разгадает и эти, то получит мою руку и с ней эликсир блаженства – но он должен дать мне правильный ответ. Иначе лишится своей жизни» (цит. по: [10:57]). Музыковед считает эти требования практически невыполнимыми (на то, заметим, это и сказка). Вместе с тем, сказочное повествование утвердилось в культурном пространстве, меняя со временем характеристику персонажей, окружение, вид загадок и т. п. По сведениям О. Шмитта, оно было записано персидским поэтом Низами (ок. 1141 – ок. 1209), который привнёс в него новые детали: его красавица отличалась умом и магическими силами, любила одиночество, уединённо жила в замке на горной вершине, но фигуры из железа

и камня с мечом в руке всё ж указывали дорогу к её обители. Да и к «ультимативному» тексту прилагался, оказывается, её автопортрет, очевидно, с тем, чтобы претендент знал, кого хочет завоевать. Как замечает исследователь, «<...> в этой ранней версии есть портрет принцессы, притягивающий мужчин» [там же]. К. Гоцци воспринял более поздний вариант из собрания «Тысяча и один день», в котором Калаф испытывал ненависть к жестоким прихотям принцессы, но увидев её изображение, готов был на всё ради неё. Между тем, в пересказе Франсуа Пети де ла Круа (1653–1713) ключевой фигурой является принц, у К. Гоцци, как и у Низами, инициатива передана главной героине.

На изменениях фабулы сказались и «полемика» итальянского драматурга со своим театральным соперником К. Гольдони, чьи просветительские устремления он подвергал нападкам. К. Гоцци искренне верил в то, что публика должна получать удовольствие и, одновременно, усваивать моральные устои. Достигал он этого в сотрудничестве с труппой Сакки, удерживающей традицию *commedia dell'arte*. Поэтому для К. Гоцци масочные персонажи – Панталоне, Тарталья, Бригелла, Труффальдино – с их искромётными шутками, снижающими комментариями, перепалкой были естественными фигурами, независимо от иного национального колорита сюжета. Дж. Пуччини сохраняет некоторые из них при смене социального статуса и имён на *quasi* китайские (Пинг, Панг, Понг). Об их роли в драматургии оперы можно судить по масштабной ансамблевой сцене, занимающей первую картину второго действия. В то же время, благодаря им история любви приобрела не только безвременный, но и вненациональный характер при таком «вавилонском смешении» различных культурных наслоений.

Однако, несмотря на приведённые детали, новизна прочтения хорошо известного сюжета заключена в принципиально иной мотивации поведения Турандот. Она идентифицирует себя с Лоу-Линг, которая давным-давно была замучена и убита мужчиной, поэтому Турандот движима жаждой мести. Этот мотив не нов в истории интерпретации сюжета. В частности, он присутствует в обработке Ф. Шиллера 1802 года для Веймарского театра. О. Шмитт в подтверждение приводит следующую цитату: «Я вижу по всей Азии женщину / Униженную и обречённую на рабское ярмо, / И я хочу мстить за оскорблённый пол

этому гордому мужскому люду» (цит. по: [10:59]). Как видно, либреттисты Дж. Пуччини, следуя стремлению композитора придать фьябе К. Гоцци современное звучание, не только переосмыслили характер ведущих женских фигур, но и обобщили многие мотивы исторически сложившихся сюжетных модификаций.

Свой рассказ о постоянно звучащем в ней крике несчастной Лоу-Линг (2 к., 2 д.) Турандот сопровождает новым облачением, словно бы входя в плоть своей далёкой прародственницы: на платье, фасон которого воссоздаёт осовремененный вариант ханьфу, она надевает его более ранний вариант – свободного покроя до пят, с тяжёлыми фалдами длинных рукавов – и покрывает голову сложным убором из диковинных цветов, напоминающим узорчатую корону принцесс из русских сказок. К концу повести она оказывается как в коконе-панцире, недосыгаемая и непобедимая. После этого следует сцена загадок, продвигающая события к поворотному моменту в сюжетных перипетиях и знаменующая своеобразный возвратный ход времени. Режиссёр умножает символическую линию спектакля немым видео А. Китцига. Возникающий параллелизм сценического действия и метаморфоз масок визуализирует психологическую компоненту оперы Дж. Пуччини, раскрытию которой подчиняется весь комплекс сценарно-декорационных средств. Использование М. Марелли маски как особого художественного приёма мотивировано многими причинами. Во-первых, согласно его убеждению, маска олицетворяет тайну; она и скрывающееся за ней лицо «являются многослойными и многозначными, непостижимыми и странными, глубокими и загадочными – как и фигура Турандот» [7:62]. Во-вторых, напоминает о праформах театральной игры; в-третьих, в дальневосточной традиции появление духов оповещало о незавершённом деле либо необходимости отмщения<sup>1</sup>, в силу чего режиссёр усматривал в попытке принцессы спрятать свои «страхи перед мужским началом» за фигурой Лоу-Линг очевидную связь между героинями [8:63]; в-четвёртых, по его словам, «этим масочным лицам присущи черты <...> трагизма, мучительно-тревожной неразрешимости» [7:62]. В результате, сцена испытания Калафа приобретает

---

<sup>1</sup> Этот мотив появился и в западноевропейском театре, достаточно вспомнить «тень отца Гамлета».

иное измерение, очерчивая изгибы судьбы обоих героев. Раз за разом, как чешуя, спадают с Турандот одежды, сопровождаясь трансформацией ранее неодоухотворённого лика маски: фантом-надежда отпечатывается иссиня-чёрно-белыми пятнами, придавая ему болезненные черты; огонь в крови сжигает его как папиросную бумагу; двойственность натуры самой Турандот отражается в изморози, под действием которой маска трескается наподобие глиняного слепка и окончательно разрушается. Героиня остаётся в тонком шелковистом платье-рубашке на бретельках и пытается ладонями прикрыть свои оголённые плечи. Её обнажённость сродни незащитности, утрате почвы под ногами. И когда Калаф прикрывает её своим плащом, становится понятным, что это не просто жест великодушия или снисхождения. Он настроен на равноправное соперничество: ему мало одержанной победы, он хочет её любви и готов ради этого пожертвовать жизнью.

Иной предстаёт Турандот в роковую ночь. Борьба тёмных демонов себялюбия, властности, жестокости в её душе созвучна тревожному времени суток с уговорами, обольщениями, пытками и гибелью Лиу. Белая сорочка девушки, как символ чистоты и непорочности, подчёркивает поблёскивающую черноту одеяния и поступков принцессы. Когда же поцелуй Калафа развеивает последние сомнения Турандот, всё озаряется светом. Описанный сценически-визуальный ряд усиливает накал пуччиниевской музыки. Вот что пишет по этому поводу О. Шмитт: «На спектакле в Брегенце был сыгран финал Альфано в сокращённом варианте, правда, со вставкой из первой версии, где после поцелуя Калафа Турандот оркестр некоторое время звучит, воссоздавая это эмоциональное потрясение. В этом первом варианте говорила она ещё об ужасе, который ощущает. С возгласом “Оставь меня!” она отстраняется от Калафа, однако в том же такте поёт “Нет!..”. Её нерешительность заканчивается в конце концов объятьями неизвестного принца. Лишь только Турандот узнаёт его имя, говорит она своему отцу: “Его имя – любовь!” С такой же силой, как Турандот раньше противилась мужчинам, она теперь страстно любит» [9:25]. Так М. Марелли разрешил не только проблему невозможности разыграть на огромной сцене психологическое перерождение личности традиционными актерскими приёмами, но и противоречия сюжетных поворотов, не дававших покоя композитору.

**Выводы и перспективы.** Постановка «Турандот» Дж. Пуччини, осуществлённая М. Марелли, раскрывает «трудный путь познания» режиссёра при создании той концепции, которая становится неотъемлемой частью музыкальной драматургии, делая явными сокрытые в её глубинном слое смыслы. Одновременно опыт брегенцской версии заставляет задуматься о немаловажной роли условий сценического пространства, мыслимого талантливым постановщиком-оформителем одним из компонентов многосоставной системы иерархических соподчинённостей спектакля. В этом видится мастерское соединение личных художественно-эстетических установок М. Марелли, особенностей последнего оперного полотна Дж. Пуччини и всех театральных ресурсов уникальной сцены на Боденском озере. Достигнутая творческим коллективом художественная целостность стала залогом успеха и незабываемых впечатлений публики. Популярность многочисленных оперных фестивалей, которая обеспечивается не только участием блистательных певцов современности, но и неповторимостью режиссёрских решений, открывает путь к постижению новаций в области сценарной драматургии, определяющей облик музыкального театра сегодняшнего дня.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Нестьев И. В. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва : Музгиз, 1963. 168 с.
2. Нестьева М. И. В противовес произволу «режиссёрского театра». *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 6. С. 272–289.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 5. С. 68–79.
4. Bregenzer Festspiele wurde feierlich eröffnet. *Kultur und Freizeit rund um den See.* 2015. 31 Juli. S. 4–5.
5. Die Chinesische Mauer im Bodensee. *Kultur und Freizeit rund um den See.* 2015. 31 Juli. S. 10–11.
6. Marelli M. A. „Stück soll keinen Eventcharakter haben“ : [Interview]. *Kultur und Freizeit rund um den See.* 2015. 31 Juli. S. 8.

7. Marelli M. A. An der Idee der Maske... . *Turandot Giacomo Puccini* : [Die Broschüre]. 2015. 6 Juli. S. 62.
8. Marelli M. A. Wenn ich mir Masken... . *Turandot Giacomo Puccini* : [Die Broschüre]. 2015. 6 Juli. S. 63.
9. Schmitt O. A. Leben durch die Liebe : Puccinis letzte Oper Turandot. *Turandot Giacomo Puccini* : [Die Broschüre]. 2015. 6 Juli. S. 22–25.
10. Schmitt O. A. Wandlungen eines Märchens : von Turandocht zu Turandoch. *Turandot Giacomo Puccini* : [Die Broschüre]. 2015. 6 Juli. S. 56–59.

## REFERENCE

1. Nestev, I. (1963). *Dzhakomo Puchchini. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Giacomo Puccini. Essay on the life and creativity]. Moscow: Muzgiz, 168 p. [in Russian].
2. Nesteva, M. (2013). V protivoves proizvolu «rezhissYorskogo teatra» [In opposition to the free will of the «Director's Theatre»]. *Aspekti Istorichnogo muzikoznavstva [Aspects of historical musicology]*, (6), pp. 272–289. [in Russian].
3. Chercashina-Gubarenko, M. (2012). Opernyiy teatr v prostranstve menyayushegosya mira [The opera theatre in a space of the world of changes]. *Aspekti Istorichnogo muzikoznavstva [Aspects of historical musicology]*, (5), pp. 68–79. [in Russian].
4. Kultur und Freizeit rund um den See (2015). Bregenzer Festspiele wurde feierlich eröffnet. SS. 4–5. [in German].
5. Kultur und Freizeit rund um den See (2015). Die Chinesische Mauer im Bodensee. SS. 10–11. [in German].
6. Marelli, M. (2015). „Stück soll keinen Eventcharakter haben“. *Kultur und Freizeit rund um den See*, SS. 8. [in German].
7. Marelli, M. (2015). An der Idee der Maske... . *Turandot Giacomo Puccini*, SS. 62. [in German].
8. Marelli, M. (2015). Wenn ich mir Masken... . *Turandot Giacomo Puccini*, SS. 63. [in German].
9. Schmitt, O. (2015). Leben durch die Liebe : Puccinis letzte Oper Turandot. *Turandot Giacomo Puccini*, SS. 22–25. [in German].
10. Schmitt, O. (2015). Wandlungen eines Märchens : von Turandocht zu Turandoch. *Turandot Giacomo Puccini*, SS. 56–59. [in German].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2019 р.

## DOCENDO DISCIMUS

*Навчаючи, ми самі вчимося  
Овідій*



**МІЗИТОВА Аділя Абдуллівна** (22.03.1949, Харків) – музикознавець, педагог. Канд. мистецтвознавства (1988), доц. (1991). Закінч. ХССМШ-і (1967) та ХДІМ (нині ХНУМ) ім. І. П. Котляревського (1972, кл. П. Шокальського). У 1986 була зарахована як здобувач на каф. теорії музики Москов. консерваторії (<...> наук. кер. – д-р мистецтвознавства, проф. Г. В. Григор'єва). Працювала викладачем муз.-іст. дисциплін у ДМШ м. Золочів Харків. обл. від 1972 до 1977. Водночас від 1974 – на умовах погодинної оплати викл. каф. теорії музики ХДІМ та від 1976 до 1982 – викл. каф. теорії музики і фортепіано ХДІК (нині ХДАК). Від 1981 – штатний викл. каф. історії музики ХДІМ; від 1989 – на посаді доц., від 1994 до сьогодні – на посаді проф. каф. історії музики. Керівник комплексних наук. тем каф. історії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (з 2006). Від 2005 до 2009 – чл. Вченої Ради з захисту канд. дисертацій.

Чл. ред. колегій понад 10 наук. видань («Аспекти історичного музикознавства», «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство» та ін.). Як музикознавець-експерт приймала участь в мультимедійній програмі О. Муратова «Харків – генератор ідей» (2002–2003). Підготувала більше 60 випускників – музикознавців та магістрів-виконавців різних муз. спеціальностей, серед яких – лауреати та дипломанти студ. наук. конкурсів (І. Аронська, М. Кочмарська, М. Давидова, І. Турчина, А. Дерев'яно, О. Лісовенко та ін.), 7 канд. мистецтвознавства.

Авторка наук. досліджень з питань оперної драматургії, розвитку жанрів симфонії та концерту, творчості укр. та зарубіж. композиторів минулого та сучасності (понад 90), у т. ч. низки муз.-критичних ста-



тей, присвяч. фестивалю класичної музики «Харківські Асамблеї» (перші номери журналу «Музика» за 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1998 та ін.).

*Харківський національний університет  
мистецтв імені І. П. Котляревського.  
1917–2017. До 100-річчя від дня заснування :  
мала енциклопедія. У 2 т. Харків, 2017.  
Т. 1. : Музичне мистецтво. С. 502–504.*

## КАНДИДАТСЬКІ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Анфілова С. Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету. Харків, 2005.
2. Підпорінова К. В. Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора. Харків, 2008.
3. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції. Харків, 2008.
4. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка. Харків, 2009.
5. Коваленко Ю. Б. Оперний театр Сергія Слонимського у взаємодії з художньою традицією. Харків, 2009.
6. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття. Харків, 2014.
7. Кучеренко С. І Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи. Харків, 2018.
8. Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття. Харків, 2018.
9. Кузьміна О. А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття. Харків, 2019.

## СПИСОК ВИПУСКНИКІВ

### Спеціальність «Музикознавство»

- 1 Аронська Ірина (1989) «К вопросу становления авторского стиля в контексте русской симфонии конца XIX – начала XX веков (на примере ранних симфоний Н. Я. Мясковского)»  
**II премія на Республіканському конкурсі наукових студентських робіт (м. Львів) – 1989 р.**
- 2 Кочмарська Міра (1989) «Об интерпретации модели драматической симфонии в творчестве С. Слонимского (на примере Четвертой и Пятой симфонии)»  
**III премія на Республіканському конкурсі наукових студентських робіт (м. Львів) – 1989 р.**  
**Грамота Всесоюзного конкурсу наукових студентських робіт (м. Баку) – 1989 р.**
- 3 Лебединська Галина (1990) «Симфоническое творчество А. Скрябина (к вопросу жанровых преобразований)»
- 4 Свинаренко Інга (1993) «Опера Э. Денисова “Пена дней”: опыт анализа»
- 5 Шлахтер Марія (1994) «О некоторых жанровых особенностях альтового концерта Э. Денисова»
- 6 Коваленко Юлія (1996) «Опера С. Слонимского “Мария Стюарт” в контексте культурной традиции»  
**II премія на Всеукраїнському конкурсі студентських робіт (м. Донецьк) – 1996 р.**
- 7 Лепіліна Світлана (Анфілова) (1998) «К проблеме исторической типологии жанра балета»  
**I премія на Всеукраїнському конкурсі студентських робіт (м. Донецьк) – 1998 р.**
- 8 Давидова Марія (2000) «Роль ритма в фортепианном цикле О. Мессиана “Двадцать взглядов на младенца Иисуса Христа”»  
**III місце на Всеукраїнському конкурсі наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2000 р.**
- 9 Грайворонська Ірина (Турчина) (2000) «Квартеты Л. Бетховена в диалоге с барочной традицией»  
**III місце на Всеукраїнському конкурсі наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2000 р.**

- 10 Лехка Наталія (2000) «Некоторые особенности ораториальной летописи В. Кикты “Святой Дніпро”: Опыт анализа»  
**Грамота Всеукраїнського конкурсу наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2000 р.**
- 11 Кисель Юлія (2002) «Некоторые особенности претворения поэтического текста в вокальных произведениях Эдисона Денисова» (на примере циклов на стихи Е. Баратынского и А. Пушкина)
- 12 Фатеева Аліна (Дерев'янку) (2006) «Опера Б. А. Циммермана “Солдаты”: опыт анализа»  
**III місце на Всеукраїнському конкурсі наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2004 р.**  
**Спеціальний диплом Всеукраїнського конкурсу наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2002 р.**  
**Диплом Харківської міської ради за високий рівень наукової роботи на міському конкурсі наукових студентських робіт за напрямком «Історія, культура та мистецтво» (м. Харків) – 2002 р.**
- 13 Лісовенко Олена (Ващенко) (2010) «Произведения для струнных в камерно-инструментальном творчестве Альфреда Шнитке (на примере квартетов и “посвящений”)»  
**I місце Всеукраїнського конкурсу наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2009 р.;**  
**I місце Всеукраїнського конкурсу наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2010 р.**
- 14 Калініна Анна (2017) «Твори для голосу і фортепіано 1950–1970 років Е. Денисова: еволюція стилю»

**Навчальний курс «Музична критика»**

- 1 Уманець Ольга (1990) «О ценностных критериях и их динамической изменчивости (вокруг имени А. Шнитке)»  
**Диплом Всесоюзного конкурсу наукових студентських робіт (м. Баку) – 1990 р.**
- 2 Пономарьова Олена (1990) «Молодые композиторы Харькова. Творческий портрет А. Щетинского»  
**Грамота Всесоюзного конкурсу наукових студентських робіт (м. Баку) – 1990 р.**
- 3 Тарасова Оксана (1990) «Адольф Арнольдович Лещинский – музыкант, педагог, человек»

- 4 Газдюк Галина (1990) «Хроника международного фестиваля современной музыки в Харькове: проблемы и перспективы»
- 5 Рацуцька Ірина (1990) «Критическое наследие Н. Я. Мясковского»
- 6 Антипова Наталія (1990) «Рок-опера XX века: “Иисус Христос – суперзвезда” Уэббера»
- 7 Кулик Ірина (1991) «Жизнь и творчество Юрия Кулика»
- 8 Богачова Катерина (1992) «По страницам журнала “Музыка” 1980–1985 гг.: творчество, дискуссии, хроника»
- 9 Пономарьова Світлана (1992) «По страницам журнала “Музыка” 1980–1985 гг.: творчество, дискуссии, хроника»
- 10 Шлахтер Марія (Голуб) (1994) Низка музично-критичних статей і рецензій
- 11 Ігнатченко Ірина (1995) «Симфония 80-х годов в зеркале критики (по материалам творческой дискуссии на страницах журнала “Советская музыка”）」
- 12 Коваленко Юлія (1996) «Творческий портрет Александра Гринберга»
- 13 Трипольська Анна (1996) «Музыкальное искусство 1990–1995 годов: люди, события, факты (по страницам журнала “Музыка”）」
- 14 Екліна Еліна (1996) «Из музыкальной жизни Харькова (публикации в прессе)»
- 15 Мізітова Рената (1997) «Под созвездием Вдохновения: Татьяна Веркина»
- 16 Лепіліна Світлана (Анфілова) (1998) «Волшебный мир танца: детский балетный театр Харькова»

- 17 Чикрижова Тетяна (1998) «События музыкальной культуры и проблемы музыкально-эстетического образования (публикации в харьковской прессе)»
- 18 Крихтіна Наталія
- 19 Лебеденко Олександра
- 20 Ткаченко Анна «Музыкально-театральный Харьков сегодня» (публикации в прессе)
- 21 Фесенко Олена 1998–1999 рр.
- 22 Филиппова Олена
- 23 Шкода Наталія
- 24 Штрифанова Катерина (2003) «Творческий портрет Елены Михайловны Щелкановцевой»  
Низка музично-критичних статей і рецензій у газетах «Панорама» (2001, 2002), «Харків'яни» (2002, 2003), «Слобода» (2002)
- 25 Супрун Валерія (Кравченко) (2003) Низка музично-критичних статей і рецензій у газетах «Панорама» (2002), «Харків'яни» (2002)

**Магістерські роботи студентів виконавських спеціалізацій**

- 1 Вовчук Наталія (дир.-хор.; 1992) «Духовный хоровой концерт С. Рахманинова в контексте жанровой традиции»
- 2 Грошева Лілія (дир.-хор.; 1992) «О работе с детским хоровым коллективом на примере хора харьковского областного дворца детского и юношеского творчества под управлением С. Н. Прокопова»
- 3 Підпорінова Катерина (ф-но; 2004) «Фортепианная соната в творчестве Н. К. Метнера: Начало пути»  
*Грамота Всеукраїнського конкурсу наукових студентських робіт (м. Донецьк) – 2004 р.*

- 4 Литовченко Віра  
(струн.; 2006) «Первая соната для скрипки и фортепиано Альфреда Шнитке в контексте жанровой традиции»
- 5 Калініченко Юлія  
(нар.; 2008) «Жанр концерта для домры с оркестром в творчестве украинских и русских композиторов второй половины XX века»
- 6 Деркачова Олександра  
(струн.; 2009) «Концерт для скрипки с оркестром П. И. Чайковского в аспекте исполнительских интерпретаций»
- 7 Шило Поліна  
(струн.; 2010) «Редакции сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха как явление исполнительской интерпретации (на примере редакций К. Флеша, К. Мостраса, Т. Вронского, Г. Шеринга)»
- 8 Іванов Василь  
(дух.; 2011) «Эволюция исполнительских приемов во флейтовой музыке второй половины XX века»
- 9 Широкова Віра  
(струн.; 2011) «Квартет в творчестве харьковских композиторов 60-х годов XX века в аспекте выразительных возможностей струнного ансамбля»
- 10 Ісмаїлова Лала  
(ф-но; 2012) «34 прелюдии и фуги для фортепиано В. Билика: трактовка “малого цикла” и исполнительские возможности»
- 11 Сидоренко Ольга  
(струн.; 2012) «“Концертная сюита” С. И. Танеева» в контексте скрипичного искусства»
- 12 Бичкова Ганна  
(вокал.; 2013) «Претворение поэзии А. Блока в вокальном цикле Ю. Левитина»
- 13 Давідян Давід  
(дух.; 2013) «Композиционно-драматургические особенности концерта для маримбы с оркестром (на примере сочинений А. Коппеля и Э. Сежурнэ)»
- 14 Першина Ганна  
(струн.; 2014) «Трактовка альтовой партии в инструментальном творчестве П. Хиндемита (на примере сонаты для альты и фортепиано op. 11 № 4 и концерта “Der Schwanendreher”»)
- 15 Іванов Віталій  
(вокал.; 2014) «Образы природы в вокальной лирике Н. А. Римско-Корсакова (на примере вокальных циклов “Весной” и “У моря”»)

- 16 Воронкова Ірина (Степанова) (струн.; 2015) «Трактовка ансамбля в струнному квартеті Ф. Шуберта “Смерть и девушка”: композиторський и исполнительський аспекти»
- 17 Голенко Марина (Гузинець) (дир.-хор.; 2015) «Претворення поетичного тексту в хорових циклах “Триптих” В. Бибика и “Парижская нота” Р. Леденёва»
- 18 Кучеренко Станіслав (струн.; 2015) «Українська скрипична школа ХХ століття в контексті традиції»
- 19 Кузьміна Олександра (вок.; 2015) «Детська опера в творчестві В. Птушкіна в аспекті жанрової специфіки»
- 20 Сіданченко Валерія (ф-но; 2016) «“Тетрадь для юношества” Родиона Щедрина в аспекті традиції и новаторства»
- 21 Палехіна Ксенія (вокал.; 2016) «Трактовка вокального циклу в творчестві Володимира Птушкіна»
- 22 Шадько Максим (ф-но; 2016) «Воплощення програмності в фортепіанній музиці Джорджа Крама»
- 23 Шаповалова Анастасія (ф-но; 2016) «Піаністична своєрідність фортепіанної сонати 60-х – першої половини 70-х років ХХ ст.»
- 24 Жук Тетяна (струн.; 2018) «Малі жанри для альту та фортепіано у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття»

## НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ

### ***ДОСЛІДЖЕННЯ, СТАТТІ, ДЕПОНОВАНІ РУКОПИСИ, МУЗИЧНА ПУБЛІЦИСТИКА, МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ ОДНООСІБНІ ПРАЦІ***

1. Авторский замысел и его исполнительская трактовка : дипломна робота / наук. кер. – в. о. доцента П. В. Шокальський. Харків, 1972.
2. Переоценка ценностей как фактор музыкально-исторического процесса (на примере симфонии XX века) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. / наук. кер. – доктор мистецтвознавства Г. В. Григор'єва (Московська консерваторія; захищена 28.03.1988 р. у Ленінградській консерваторії).
3. Переоценка ценностей как фактор музыкально-исторического процесса (на примере симфонии XX века) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Ленинград, 1988. 24 с.
4. Виконавці – весь клас. Культура і життя. 1982. № 15 (від 11.04). С. 6.
5. К проблеме изучения процесса переоценки ценностей в искусстве. Деп. в НИО Информкультура, 5.07.84, № 73. (1,75 д. а.).
6. Переоценка ценностей в структуре критической оценки. Методические рекомендации для студентов к разделу «Критика как оценочное суждение» курса «Методология, теория и история музыкальной критики» / Сост. А. А. Мизитова. Харьков, 1985. 19 с.
7. До проблеми оціночних критеріїв. Музика. 1986. № 6. С. 4–5.
8. Ценностные ориентиры критической оценки. Музыкальная критика. Методы анализа и оценки. Ленинград, 1989. С. 19–37.
9. Прошлое, настоящее, будущее в музыкальном произведении. Деп. в НИО Информкультура № 01.8.80.016152; инв. № 02.89.0053425. 1989. (2,5 д. а.).
10. К изучению симфоний Н. Мясковского в курсе истории музыки народов СССР. Методические рекомендации для студентов ИТФ и исполнительских факультетов / Сост. А. А. Мизитова. Харьков : ХИИ, 1989. 22 с.
11. Личность. Нация. Общение. Редакционные беседы. Музыкальная академия. 1992. № 2.
12. Харківські асамблеї – 1992. Музика. 1993. № 1. С. 12–13.
13. Конкурс імені М. В. Лисенка. Вокалісти. Музика. 1993. № 1. С. 18.
14. Чи потрібен Харкову Шуберт? Музика. 1994. № 1. С. 5.
15. Мендельсону присвячено. Музика. 1995. № 1. С. 5–6.



16. Харківські асамблеї – 95. Музика. 1996. № 1. С. 21.
17. Радість відкриття. Музика. 1996. № 2. С. 18–19.
18. Харківські асамблеї – 97. Музика. 1998. № 1. С. 14.
19. Седьмой Международный фестиваль классической музыки «Харьковские Ассамблеи». Харьков – что, где, когда. 1999. № 4. С. 3–4.
20. Барокові риси в інструментальних концертах Е. Денисова. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу (м. Харків, 25–26 грудня 2000 р.). Харків, 2000. С. 37–43.
21. Лейтмотиви в опері Е. Денисова «Піна днів». Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу 19–20 грудня 2001 р. Харків, 2001. С. 103–108.
22. Художественное пространство оперы Э. Денисова «Пена дней». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 7. С. 139–149.
23. Заметки об опере А. Щетинского «Благовещение». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 8. С. 150–159.
24. Вокальный триптих Э. Денисова на стихи русских поэтов. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 10. С. 170–180.
25. Числовая символика в «Мантрах» А. Гринберга. Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах : зб. наук. праць. Харків, 2003. Ч. 1: Мистецтвознавство. С. 289–302.
26. Лексема ВАСН в контексте Виолончельного концерта Э. Денисова. Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования : материалы науч.-практич. конф. (25–27 октября 2000 г. / РАМ им. Гнесиных). Москва, 2003. С. 244–252.
27. Монограмма ВАСН и ее роль в Виолончельном концерте Эдисона Денисова. Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк–Лейпциг, 2003. Вип. 3. С. 70–79.
28. Магия чисел в произведениях А. Гринберга. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2003. Вип. 11. С. 276–286.

29. В мире виолончели / Рецензия на книгу Е. М. Щелкановцевой. Валентин Фейгин и его время: Монографический очерк. Харьков, 2003. 240 с. Музыкальная жизнь. 2004. № 8. С. 22.
30. Мифологизм художественной концепции «Пены дней» Э. Денисова. Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. Москва, 2004. С. 215–227.
31. Смысловые обертоны концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавств : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 15. С. 186–194.
32. «Пиковая дама» – «Игрок» – «Пена дней»: парадоксальность смысловых аксонансов. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2004. Вип. 14. С. 97–108.
33. Ирина Дмитриевна Яценко: Монографический очерк. Харьков, 2005. 68 с.
34. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків, 2005. № 10. С. 39–59.
35. Ритм как конструктивно-смысловая идея в сочинениях А. Гринберга. Метроритм – 2. : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ, 2005. С. 76–82.
36. Преломление принципа варьирования в «Движущихся зеркалах» А. Гринберга. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2008. Вип. 22. С. 176–186.
37. На музыкальной волне – Харьков. Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 169–173.
38. Реальность жизни и реальность искусства: «Казначейша» Б. Асафьева. Аспекти історичного музикознавства IV : зб. наук. пр. Харків, 2010. С. 73–94.
39. Оперные искания Б. Асафьева: «Казначейша». Оперный театр: вчера, сегодня, завтра : сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов-на-Дону, 2010. С. 145–158.
40. Московский еженедельник «Музыка» глазами современника. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. О. Б. Соломонова. Київ, 2011. Вип. 98. С. 387–407.
41. Музыкальная хроника лагеря смерти: опера Штефана Хойке «Das Frauenorchester von Auschwitz». Критика. Музикознавство. Сучасні

- аспекты : статьи и материалы междунар. науч. конф. к XXXV-летию кафедры музыкальной критики (г. Санкт-Петербург, 10–12 ноября 2011 г.). Санкт-Петербург, 2012. С. 269–281.
42. «Ох, уж эта “Казначейша”!». Наблюдения над оперой Б. Асафьева. Музыкальная академия. 2012. № 1. С. 26–31.
43. Апокалипсис войны в зеркале композиторской рефлексии. Аспекты исторического музыкознания : сб. науч. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 6. С. 154–168.
44. Наследие А. Г. Рубинштейна в истории русской музыкальной культуры. Наследие: XVIII–XIX века : сб. ст., материалов и документов. / сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. Москва, 2013. Вып. 2. С. 183–189.
45. «Женский оркестр Аушвица» Ш. Хойке: музыкальный театр или публицистика? Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество : сб. науч. ст. / сост. А. В. Крылова; ред. А. Я. Селицкий. Ростов-на-Дону, 2013. С. 93–106.
46. Сюжет у сюжеті: «Ариадна на Накосі» Ріхарда Штрауса на Зальцбургському фестивалі 2012 року. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. Київ, 2014. № 3 (24). С. 20–27.
47. Модуси гри в інструментальних концертах Едісона Денисова. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. Київ, 2015. № 1 (26). С. 97–105.
48. Програма з курсу «Сучасна музика» для ВНЗ III–IV рівнів акредитації за спеціальністю «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музикознавство» / Харк. нац. унів. мистецтв; Автор-укладач А. А. Мізітова. Харків : ХНУМ, 2016. 26 с.
49. Творчий шлях Рут Цехлін: всупереч обставинам. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. Київ, 2016. № 1 (30). С. 83–91.
50. Перселлівські мотиви опери «Елісса» Рут Цехлін. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. Київ, 2016. № 2 (31). С. 76–90.
51. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения К. Гоцци. Аспекты исторического музыкознания : сб. науч. ст. / ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків, 2017. Вип. 9. С. 300–318.

**НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ, НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ,  
СТАТТІ ТА МУЗИЧНА ПУБЛІЦИСТИКА  
У СПІВАВТОРСТВІ З І. Л. ІВАНОВОЮ**

1. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского : монография. Харьков, 1992. 135 с. (Рецензия Н. Некрасовой на монографию. Музыка. 1993. № 4. С. 22).
2. Поэтика показа и переживания в русской опере XIX века и оперный театр С. Прокофьева : исследование. Харьков, 2005. 97 с.
3. Фрагменты творчества Валентина Бибика : монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с. (Рецензия Г. Григорьевой на книгу. Музыкальная академия. 2007. № 2. С. 196–197).
4. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст. : навч. посіб. Київ, 2003. 306 с. (у співавторстві також з Н. Й. Некрасовою).
5. Вальс в фортепианной музыке XIX – начала XX веков : учеб. пособ. Харьков, 2014. 144 с.
6. Західно-європейська музика XIX – XX ст. : навч. посіб. для ст-тів інозем. відділ. з аудіохрестоматією (електрон. вар. рос. мовою). 2014–2015.
7. Формы проявления «прошлого» и проблема жанра в композиторской практике XX века (на примере творчества И. Стравинского). Деп. в НИО Информкультура 6.08.86, № 1311. 2,5 д. а.
8. К проблеме анализа современной музыки : тез. докл. Актуальные вопросы развития культуры и искусства. Одесса, 1987. Ч. 2. С. 138–140.
9. Музыкальное мышление XX века как явление переходного типа культуры (к постановке проблемы). Деп. в НИО Информкультура, 14.09.88, № 1841. 1988. 0,5 д. а.
10. Жанровые особенности «Царя Эдипа» И. Стравинского. Деп. в НИО Информкультура, 21.02.90, № 2227. 1,25 д. а.
11. «Персефона» И. Стравинского: опыт анализа. Деп. в НИО Информкультура, 8.05.90, № 2265. 1,75 д. а.
12. Чи буде Харків музичним? Музыка. 1990. № 6. С. 6–8.
13. Интерпретация оперного жанра в творческой практике И. Стравинского. Методические рекомендации по курсу истории зарубежной музыки для студентов историко-теоретического факультета / Составители: И. Л. Иванова и А. А. Мизитова. Харьков : ХИИ, 1990. 22 с.
14. Кто поможет «Харьковским солистам»? Красное знамя. 1991, 5 марта. № 44 (13224). С. 4.
15. Оперное творчество И. Стравинского. К вопросу эволюции стиля. Методические рекомендации по истории музыки для студентов историко-тео-

- ретического факультета / Составители: И. Л. Иванова и А. А. Мизитова. Харьков, 1991. 31 с.
16. Під сузір'ям Моцарта. Музика. 1992. № 1. С. 9–10.
  17. Некоторые особенности взаимодействия национального и западноевропейского в «Соловье» И. Стравинского. Деп. в НИО Инфомкультура, 24.04.92, № 2603. 1 д. а.
  18. Инструментальный концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів Харківської школи). Музична Харківщина : зб. наук. праць. Харків, 1992. С. 50–61.
  19. Откровение притягивает откровение. Время. 1992, 25 марта. № 47 (13477). С. 4.
  20. Кафедра истории музыки. Очерк. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. Харьков, 1992. С. 57–82.
  21. Кафедра композиции и инструментовки. Очерк. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. Харьков, 1992. С. 82–96 (соавторы: В. С. Бибик, В. И. Дробязгина, И. К. Ковач, Л. Б. Решетников).
  22. Бесконечное таинство искусства. Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 31–35.
  23. Традиции романтического вокального цикла в творчестве Валентина Библика. Шуберт и шубертианство : сб. материалов научн. музыковед. симпозиума (г. Харьков, 30 сентября – 2 октября 1993 г.). Харьков, 1994. С. 113–116.
  24. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов. Харьков, 1995. С. 3–9.
  25. Симфонічна тріада В. Бібіка (до питання неоромантизму у сучасній українській музиці). Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : тези доп. наук.-метод. конф. проф.-виклад. складу (м. Харків, 18–19 квітня 1995 р.). Харків, 1995. С. 14–15.
  26. Принцип цитирования в произведениях Шумана. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов. Харьков, 1997. С. 154–159.
  27. До проблеми викладання «музичної літератури» в середніх спеціальних навчальних закладах. Музична і театральна освіта на Україні: історичний та методологічний аспекти : матеріали наук.-метод. конф. проф.-виклад. складу (м. Харків, 28–29 грудня 1998 р.). Харків, 1998. С. 23–24.

28. Синтез искусств как специфическая проблема романтической культуры. Аспекти історичного музикознавства: дослідження, матеріали. Харків, 1998. С. 55–70.
29. Поэзия А. С. Пушкина в камерно-вокальном творчестве композиторов XX века (на примере произведений Б. Лятошинского, Э. Денисова, Б. Бриттена). О. С. Пушкін очима сучасного музиканта : зб. тез всеукр. наук.-практ. конф. вузів мистецтва (м. Донецьк 11–12 березня 1999 р.). Донецьк, 1999. С. 56–59.
30. Сильові джерела камерно-вокальної музики В. Бібіка (на шляху до вокального циклу). Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. проф.-виклад. складу. (м. Харків, 22–23 грудня 1999 р.). Харків, 1999. С. 20–29.
31. Пушкин в лирических звукообразах Б. Лятошинского, Э. Денисова, Б. Бриттена. Вісник Харківського університету. Харків, 1999. № 449, серія: Філологія. С. 255–261.
32. Ранние оперы П. И. Чайковского на перекрестье жанровых традиций. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2001. Вип. 6. С. 53–62.
33. Своеобразие преломления глинкинской традиции в музыкальном театре Н. А. Римского-Корсакова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 7. С. 123–131.
34. Мотив-initio в симфонических поэмах Ф. Листа и его роль в становлении художественной идеи. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов. Харьков, 2002. С. 48–54.
35. «Дитя и волшебство» М. Равеля в контексте французской национальной традиции. Педагогічні умови професійного становлення учнівської молоді : зб. наук. праць. Харків, 2003. С. 188–204.
36. Русская одноактная опера конца XIX – начала XX веков. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2003. Вип. 11. С. 127–135.
37. Герман П. И. Чайковского на перекрестке культурных традиций, или фигура игрока как способ типизации духовно-творческого начала. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2004. Вип. 14. С. 82–91.
38. Одноактные оперы С. Рахманинова в контексте национальной жанровой традиции. С. Рахманинов: на переломе столетий : сб. материалов междунар. симпозиума «С. Рахманинов: на переломе столетий». Харьков, 2004. С. 134–143.

39. Оперный театр П. И. Чайковского в контексте общеевропейской традиции. Методические рекомендации / Авторы-составители: И. Л. Иванова и А. А. Мизитова. Харьков, 2005. 21 с.
40. Поэтика игры в струнных квартетах Д. Шостаковича. Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Вип. 22. Харків, 2008. Вип. 22. С. 216–232.
41. Правда фантазии, или житие вальса. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 4. С. 198–213.
42. Метаморфозы музыкального в литературном тексте. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків, 2012. Вип. 5. С. 125–159.
43. Оперные опыты Ф. Мендельсона. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків, 2013. Вип. 6. С. 72–92.

### ***У СПІВАВТОРСТВІ З ІНШИМИ АВТОРАМИ***

1. Преимущество культуры и специфика композиторского мышления XX века / Отчет о научно-исследовательской работе «Совершенствование мировоззренческого содержания музыкально-исторических курсов». Деп. ВНТИ Центр, № гос. регистр. 01.86.0069144. Москва, 1988. 4 д. а. (у співавторстві з І. Ивановою, Л. Мірошніковою, І. Шумською).
2. Олександр Ісаакович Литвинов (До 75-річчя від дня народження) / Автори-упорядники: А. А. Мізітова, О. С. Садовнікова. Серія: Біографія і бібліографія визначних музикантів. Харків, 2002. 32 с.
3. Анатолій Васильович Калабухін / Автори-упорядники: А. Мізітова, О. Садовнікова, В. Супрун. Серія: Біографія і бібліографія визначних музикантів. Харків, 2003. 49 с.

### ***РЕДАКЦІЙНА РОБОТА***

1. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. Харьков, 1992. 445 с.
2. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Київ, 1998. 61 с.
3. Аспекти історичного музикознавства : Дослідження і матеріали. Харків, 1998. 264 с.
4. Музична і театральна освіта на Україні: історичний та методологічний аспекти. Матеріали науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу. 28–29 грудня 1998 р. Харків, 1998. 96 с.
5. Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Матеріали міжвузівської науково-ме-

- тодичної конференції професорсько-викладацького складу. 22–23 грудня 1999 р. Харків, 1999. 182 с.
6. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу. 19–20 грудня 2001 р. Харків, 2001. Вип. 3. 252 с.
  7. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського – 85 років. Харків, 2002. 62 с.
  8. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Збірник наукових праць. Харків, 2008. Вип. 22. 252 с.
  9. Аспекти історичного музикознавства : Збірник наукових статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 4. 256 с.
  10. Аспекти історичного музикознавства : Збірник наукових статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 5. 312 с.
  11. Аспекти історичного музикознавства : Збірник наукових статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 6. 296 с.

### **МІЖНАРОДНІ КОНФЕРЕНЦІЇ ОСТАНЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ**

1. Международный музыкальный фестиваль и II научная конференция «Наследие: русская музыка – мировая культура. XVIII – XIX век». Москва, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Научно-исследовательский центр «Наследие», Государственный институт искусствознания и др. 20–23 октября 2009 г.
2. Международная научная конференция «Музыковедческий форум 2010». Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания. 22–25 ноября 2010 г.
3. Международная научно-практическая конференция «Оперный театр вчера, сегодня, завтра». Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. 10–16 марта 2010 г.
4. Международная научная конференция «Современные аспекты методологии музыковедения и музыкальной критики». Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. 10–12 ноября 2011 г.



5. Всероссийская научная конференция «Эксперимент в сфере музыкального искусства: наука, творчество, образование». Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. 24–26 апреля 2012 г.
6. Міжнародна науково-практична конференція «Шевченкіана на оперній сцені». Київ, Національна академія мистецтв України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 9–11 квітня 2014 р.
7. Міжнародна наукова конференція «Визначні ювілейні і пам'ятні дати 2014 року». Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 2 грудня 2014 р.
8. Шоста міжнародна науково-практична конференція «Класична і сучасна опера: проблеми музично-сценічного втілення». Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 24–26 лютого 2016 р.
9. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва. До 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського». Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 16 лютого 2017 р.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Анфілова Світлана Геннадіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
2. **Калініна Анна Сергіївна** – здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – А. А. Мізітова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української і зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
3. **Коваленко Юлія Борисівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри телебачення Харківської державної академії культури.
4. **Кузьміна Олександра Анатоліївна** – викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
5. **Кучеренко Станіслав Ігорович** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
6. **Максютенко Елеонора Олексіївна** – магістр кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – А. А. Мізітова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української і зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
7. **Метлушко Володимир Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, випускник аспірантури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, доцент, завідувач кафедри оркестрових струнних, духових і ударних інструментів Краснодарського державного інституту культури (Росія).
8. **Мізітова Аділя Абдуллівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

- 8. Михайлова Ольга Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, провідний концертмейстер кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- 10. Підпорінова Катерина Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- 11. Седюк Ігор Олегович** – старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- 12. Шадько Максим Олександрович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Науковий керівник – А. А. Мізітова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- 13. Чередниченко Ольга Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, голова ПЦК «Фортепіано» Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського, викладач вищої категорії, викладач-методист.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Анфилова Светлана Геннадиевна** – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
2. **Калинина Анна Сергеевна** – соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Научный руководитель – А. А. Мизитова, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
3. **Коваленко Юлия Борисовна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры телевидения Харьковской государственной академии культуры.
4. **Кузьмина Александра Анатольевна** – преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
5. **Кучеренко Станислав Игоревич** – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры камерного ансамбля Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
6. **Максютенко Элеонора Алексеевна** – магистр кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Научный руководитель – А. А. Мизитова, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
7. **Метлушко Владимир Александрович** – кандидат искусствоведения, выпускник аспирантуры Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, доцент, заведующий кафедрой оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов Краснодарского государственного института культуры (Россия).
8. **Мизитова Адиля Абдуллоевна** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной му-

зыка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

9. **Михайлова Ольга Валерьевна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано, ведущий концертмейстер кафедры народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
10. **Подпоринова Екатерина Викторовна** – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры концертмейстерского мастерства, доцента кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
11. **Седюк Игорь Олегович** – старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
12. **Шадько Максим Александрович** – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки. Научный руководитель – А. А. Мизитова, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.
13. **Чередниченко Ольга Викторовна** – кандидат искусствоведения, председатель ПЦК «Фортепиано» Харьковского музыкального училища имени Б. Н. Лятошинского, преподаватель высшей категории, педагог-методист.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

1. **Anfilova Svitlana Hennadiivna** – PhD in musicology, associate professor, assistant professor at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
2. **Kalinina Anna Sergiivna** – PhD student at the music theory department, 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, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
3. **Kovalenko Yuliia Borysivna** – PhD in musicology, senior lecturer at the television department, Kharkiv State Academy of Culture.
4. **Kuzmina Oleksandra Anatoliivna** – lecturer at the solo singing and opera training department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
5. **Kucherenko Stanislav Igorovych** – PhD in musicology, lecturer at the chamber ensemble department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
6. **Maksiutenko Eleonora Oleksiivna** – MA student at the music theory department, 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, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
7. **Metlushko Volodymyr Olexandrovych** – PhD in musicology, graduate of the post-graduate course of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, associate professor, head of the orchestral strings, wind and percussion instruments department, Krasnodar State Institute of Culture (Russia).
8. **Mizitova Adilya Abdullivna** – PhD in musicology, associate professor, full professor at the Ukrainian and foreign music department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
9. **Mykhailova Olga Valeriivna** – PhD in musicology, senior lecturer at the general and specialized piano department, leading accompanist at the folk instruments of Ukraine department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

- 10. Pidporinova Kateryna Viktorivna** – PhD in musicology, associate professor, associate professor at the art of accompaniment and the special piano departments, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
- 11. Sediuk Igor Olehovych** – senior lecturer at the art of accompaniment department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
- 12. Shadko Maksym Olexandrovyh** – PhD student at the interpretology and analysis of music department, 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, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.
- 13. Cherednychenko Olga Viktorovna** – PhD in musicology, head of subject and cycle committee of Kharkiv Music College named after B. M. Lyatoshynsky, lecturer of the highest category, lecturer-methodologist.

## ЗМІСТ

*Ірина Драч*. PREFACIO. На пошану Аділі Мізітової..... 6

### Розділ 1. НЕЗНАНИМИ ШЛЯХАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1. *Станіслав Кучеренко*. Прояв феномена «особиста школа» у творчій діяльності митця (на прикладі різновекторної практики А. Лещинського) ..... 22
2. *Володимир Метлушко*. Особливості інтерпретації інструментальних партій у «Чотирьох п'єсах» ор. 5 для кларнета і фортепіано А. Берга ..... 43
3. *Юлія Коваленко*. Композиція та імпровізація в аспекті впливу музики на виражальну структуру фільму ..... 60

### Розділ 2. ПІД ВПЛИВОМ МАГІЇ СЛОВА І МУЗИКИ

4. *Анна Калініна*. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко..... 80
5. *Світлана Анфілова*. В тіні «прекрасного стилю»: про камерно-вокальну творчість Г. Доницетті..... 99
6. *Ольга Михайлова*. Феномен «прогулянки» у французькому мистецтві ..... 119

### Розділ 3. У ПОЛОНІ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ

7. *Ольга Чередниченко*. Концертні жанри для фортепіано з оркестром Сергія Борткевича ..... 138
8. *Катерина Підпорінова*. Сміховий вектор композиторських пошуків Марка-Андре Амлена..... 158
9. *Ігор Седюк*. Художньо-естетичні ідеї в «Іграх» для двох фортепіано П. Дамбіса ..... 181



10. **Максим Шадько.** Реалізація принципів сонорної модальності у «Небезпечній ночі» Дж. Кейджа ..... 199

#### Розділ 4. ЛАБІРИНТАМИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ

11. **Елеонора Максютенко.** Втілення прозового лібрето в оперному жанрі (на прикладі творів М. Мусоргського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та Г. Шантиря) ..... 214
12. **Олександра Кузьміна.** «Дім, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор як зразок англomовної дитячої оперети ..... 231
13. **Аділя Мізітова.** «Турандот» Дж. Пуччіні очима Марко Мареллі ..... 249

#### DOCENDO DISCIMUS

14. Енциклопедична довідка ..... 264
15. Кандидатські дисертації ..... 265
16. Список випускників ..... 266
17. Наукова діяльність ..... 272
18. Відомості про авторів ..... 282

## СОДЕРЖАНИЕ

*Ирина Драч.* PREFACIO. В честь Адилы Мизитовой..... 6

### **Раздел 1. НЕИЗВЕДАННЫМИ ТРОПАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

1. *Станислав Кучеренко.* Проявление феномена «личная школа» в творческой деятельности художника (на примере разновекторной практики А. Лещинского) ..... 22
2. *Владимир Метлушко.* Особенности интерпретации инструментальных партий в «Четырёх пьесах для кларнета и фортепиано» op. 5 А. Берга ..... 43
3. *Юлия Коваленко.* Композиция и импровизация в аспекте влияния музыки на выразительную структуру фильма ..... 60

### **Раздел 2. ПОД ВЛИЯНИЕМ МАГИИ СЛОВА И МУЗЫКИ**

4. *Анна Калинина.* Принципы трактовки поэзии П. Тычины в вокальном цикле «Энгармоническое» Л. Дычко ..... 80
5. *Светлана Анфилова.* В тени «прекрасного стиля»: о камерно-вокальном творчестве Г. Доницетти ..... 99
6. *Ольга Михайлова.* Феномен «прогулок» во французском искусстве ..... 119

### **Раздел 3. В ПЛЕНУ ФОРТЕПИАННОГО ЗВУЧАНИЯ**

7. *Ольга Чередниченко.* Концертные жанры для фортепиано с оркестром в творчестве Сергея Борткевича ..... 138
8. *Екатерина Подпоронова.* Смеховой вектор композиторских поисков Марка-Андре Амлена ..... 158
9. *Игорь Седюк.* Художественно-эстетические идеи в «Играх» для двух фортепиано П. Дамбиса..... 181

- 
10. **Максим Шадько.** Реализация сонорной модальности  
в «Опасной ночи» Дж. Кейджа..... 199

#### **Раздел 4. ЛАБИРИНТАМИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА**

11. **Элеонора Максютенко.** Воплощение прозаического либретто  
в оперном жанре (на примере сочинений М. Мусоргского,  
Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Г. Шантыря)..... 214
12. **Александра Кузьмина.** «Дом, который построил Джек»  
Дж. Л. Гейнор как образец англоязычной детской оперетты ..... 231
13. **Адиля Мизитова.** «Турандот» Дж. Пуччини глазами  
Марко Марелли ..... 249

#### **DOCENDO DISCIMUS**

14. Энциклопедическая справка..... 264
15. Кандидатские диссертации..... 265
16. Список выпускников ..... 266
17. Научная деятельность ..... 272
18. Сведения об авторах..... 284

## CONTENTS

*Iryna Drach*. PREFACIO: In Honor Of Adilya Mizitova..... 6

### Part 1. FOLLOWING THE UNKNOWN PATHS OF MUSIC ART

1. *Stanislav Kucherenko*. Manifestation of the “personal school” phenomenon in the creative activity of an artist (on the example of A. Leshchynsky’s multi-vector practice )..... 22
2. *Volodymyr Metlushko*. The peculiarities of the instrumental parts interpretation in “Four Pieces” *op.* 5 for clarinet and piano by A. Berg..... 43
3. *Yulia Kovalenko*. Composition and improvisation in the aspect of the music influence on the expressive structure of the film ..... 60

### Part 2. UNDER THE INFLUENCE OF THE MAGIC OF TEXT AND MUSIC

4. *Anna Kalinina*. Principles of interpreting P. Tychyna’s poetry in the vocal cycle “Enharmonic” by L. Dychko..... 80
5. *Svitlana Anfilova*. In the shade of “beautiful style”: talking about the chamber vocal music pieces by G. Donizetti ..... 99
6. *Olga Mykhailova*. The phenomenon of “walks” in French art .....119

### Part 3. CAPTURED BY PIANO SOUND

7. *Olga Cherednychenko*. Concert genres for piano and orchestra in the works of Sergei Bortkiewicz ..... 138
8. *Kateryna Pidporinova*. Laughter as a direction of Marc-André Hamelin’s composer searches..... 158
9. *Igor Sediuk*. Artistic and aesthetic ideas in “Plays” for two pianos by P. Dumbis..... 181

10. **Maxim Shadko.** Realization of the principles of sonor modality  
in “The Perilous Night” by J. Cage ..... 199

**Part 4. WANDERING THE LABYRINTHS OF OPERA MUSIC**

11. **Eleonora Maksiutenko.** The embodiment of the prose libretto  
in opera genre (on the example of the works by M. Mussorgsky,  
D. Shostakovich, S. Prokofiev and G. Shantyr) ..... 214
12. **Olexandra Kuzmina.** “The House That Jack Built” by Jessie  
L. Gaynor as an example of an English language operetta  
for children ..... 231
13. **Adilya Mizitova.** Marko Marelli’s vision of “Turandot”  
by Giacomo Puccini ..... 249

**DOCENDO DISCIMUS**

14. Encyclopedic note ..... 264
15. PhD dissertations ..... 265
16. The list of alumni ..... 266
17. Scientific activities ..... 272
18. Information about the authors ..... 286





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

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

*Затверджено МОН України як наукове видання  
для публікації основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів  
у галузі мистецтвознавства (наказ №1604 від 22.12.2016)*

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**Випуск XV**

**НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ ХАРКІВСЬКОЇ  
МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОЇ ШКОЛИ**

*Збірник наукових статей*

Відповідальний за випуск:	А. М. Жданько
Редактор-упорядник:	К. В. Підпорінова
Технічний редактор:	С. І. Кучеренко
Комп'ютерна верстка:	О. Г. Кузьменко

Підписано до друку 28.02.2019. Формат 60 x 84 1/16  
Гарнітура Times. Друк лазерний.  
Ум. друк. арк. 17,2. Наклад 300 прим. Замов. № 2503-19

*Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 1750 від 15.04.2004*

Друк: ФОП Сілічева С. О.  
61024, м. Харків, пл. Героїв Небесної сотні, 4