

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

# АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXV

Збірник наукових статей



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2021

УДК 78.03  
А 90

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 8 від 30 грудня 2021 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р.; індексується базами даних Index Copernicus, Google Scholar, Бібліометрика української науки, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

**Головний редактор:**

*Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія.

**Редакційна колегія:**

*Адамонієне Рута (Adamonienė Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва.

*Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія.

*Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Грамченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна.

*Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна.

*Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна.

*Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina)* – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія.

*Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Lyudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

**Редактори-упорядники:** Ю. П. Величко, Л. В. Русакова

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей. Статті пройшли подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Unicheck».

А 90 **Аспекти історичного музикознавства** : зб. наук. ст. Вип. XXV. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків, ХНУМ, 2021. 268 с.

ISSN 2519-4143

Європейська музична спадщина в різних її аспектах – буттєвому, жанровому, навіть технологічному – представлена в першому з розділів збірника як у звичних вимірах історичного музикознавства, так і в суміжному, зокрема семіотичному, просторі. Аналітичні розвідки та науково-біографічні есе другого розділу поєднують «харківські контексти» та «спрямованість до річниць», яка передбачає особистісні інтонації глибокої влячності учнів своїм Вчителям.

Видання адресоване фахівцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021

УДК 78.03

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

# ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXV

Collection of Research Papers



Publishing House  
“Helvetica”  
2021

UDC 78.03  
A 90

Recommended for publication  
by the Academic Council of Kharkiv  
I.P. Kotlyarevsky National University of Arts  
(Minutes No. 8 of December 30, 2021)

Certificate of State Registration KB № 23370-13210IIP of 24.05.2018.

The journal is included in category “B” of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of “Art Studies” (specialty 025 ), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021.

The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform “Scientific Periodicals of Ukraine” at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

**Editor in Chief:**

*Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia.

**Editorial board:**

*Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.

*Chernyavska Marianna* – PhD in Arts, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

*Hovorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine.

*Hromchenko Valeriy* – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dniro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

*Kablava Tetiana* – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine.

*Rakochi Vadim* – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, “Pavlo Chubynsky Academy of Arts”, Kyiv, Ukraine.

*Sandu-Dediu Valentina* – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania.

*Savchenko Hanna* – PhD, Associate Professor, Faculty of Composition and Instrumentation, the Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

*Schöning Kateryna* – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.

*Shapovalova Liudmyla* – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

*Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

**Editors-compilers:** Yurii Velychko, Larysa Rusakova

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. All the articles have been double blind reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the Unicheck plagiarism check service.

A 90 **Aspects of historical musicology** : collection of scientific articles. Issue XXV. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors compilers Yu. Velychko & L. Rusakova. Kharkiv: KHNUA, 2021. 268 p.

ISSN 2519-4143

Europe music heritage in its various aspects, such as existential, genre, even technological, is presented in the first section of the collection in the traditional dimensions of historical musicology, as well as in related space, in particularly semiotic. The analytical and scientific-biographical articles of the second section is united by “Kharkiv contexts” and “anniversary direction”, which envisages the personal intonations of deep gratitude of students to their Teachers.

The publication is addressed to scientists and professionals, graduates and students of art specialities and may be of interest to the art lovers.

UDC 78.03

ISSN 2519-4143

© Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2021

## ЗМІСТ

### Розділ 1. До минулого європейської музики

<i>Качмарчик В. П.</i>	Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора.....	7
<i>Чепалов О. І.</i>	Комедія-балет Мольєра «Настирливі» як початок нового музично-театрального жанру.....	32
<i>Лисичка О. М.</i>	Інтроекспресивність як ознака лірико-драматичного жанру Скрипкового концерту Е. Елгара.....	57
<i>Кашуба Д. В.</i>	Каденція в сольному-оркестровому концерті на перехресті наукових поглядів.....	87
<i>Старцев Д. А.</i>	Графічна репрезентація прийомів композиторської техніки Й. Брамса у Фортепіанному квінтеті f-moll op. 34....	106

### Розділ 2. Харківські контексти.

#### До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського

<i>Дробиш А. А.</i>	Комічні жанри в камерно-вокальній творчості Леоніда Лісовського: стильовий аспект.....	125
<i>Данилюк Я. В.</i>	Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова в контексті розвитку жанру.....	152
<i>Калоян А. М.</i>	Маска в постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» SXID-OPERA 2019 р.....	171
<i>Гордєєв С. І.</i>	Театрально-педагогічні принципи В. І. Цветкова у формуванні українського актора та режисера.....	192
<i>Краснощок К. Ю., Григор'єва О. Б., Тальвінська М. М., Тарабанов А. П.</i>	Професор Юлій Федорович Вахраньов: мистецтво педагогіки та педагогіка в мистецтві.....	221
<i>Колчанова Л. М.</i>	Його покликання – наука, творчість, педагогіка (творчий доробок заслуженого діяча мистецтв України О. І. Чепалова).....	250

## TABLE OF CONTENTS

### Section 1. **To the Past of European Music**

<i>Kachmarchyk V. P.</i>	“Musicians’ paradise” in Mannheim during the reign of Karl Theodore.....7
<i>Chepalov O. I.</i>	Molière’s comédie-ballet “Les Fâcheux” as the beginning of a new musical and theatrical genre .....32
<i>Lysychka O. M.</i>	Introspection as a sign of lyrically-dramatic genre type in E. Elgar’s Violin concerto.....57
<i>Kashuba D. V.</i>	Cadenza in solo-orchestral concerto at the intersection of scholarly views.....87
<i>Startsev D. A.</i>	Graphical representation J. Brahms’ compositional technique in Piano Quintet in F minor op. 34.....106

### Section 2. **Kharkiv contexts.**

#### *To the 105th anniversary of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*

<i>Drobysch A. A.</i>	Comic genres in Leonid Lisovsky’s chamber and vocal works: stylistic aspect..125
<i>Danyliuk Ya. V.</i>	D. Klebanov’s Concerto for Domra and Symphonic Orchestra in the context of genre development .....152
<i>Kaloyan A. M.</i>	A mask in the production of S. Prokofiev’s opera “The Love for Three Oranges” at CXID-OPERA in 2019.....171
<i>Hordieiev S. I.</i>	Theatrical and pedagogical principles of V. I. Tsvietkov in the formation of the Ukrainian actor and director.....192
<i>Krasnoshchok K. Yu., Hryhoreva O. B., Talvynska M. M., Tarabanov A. P.</i>	Professor Yulii Vakhraniov: the Art of Pedagogy and Pedagogy in Art.....221
<i>Kolchanova L. M.</i>	His vocation – science, art, education (creative work by O. I. Chepalov, Honored Art Worker of Ukraine).....250

## РОЗДІЛ 1. ДО МИНУЛОГО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ

УДК 78.035(430)«17»

DOI 10.34064/khnum2-2501

### *Качмарчик Володимир Петрович*

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

доктор мистецтвознавства, професор кафедри

дерев'яних духових інструментів

e-mail: vladkachmarchyk@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1877-9767

### МАНГЕЙМСЬКИЙ «РАЙ ДЛЯ МУЗИКАНТІВ» У ЧАСИ ПРАВЛІННЯ КАРЛА ТЕОДОРА

*На тлі звершень славетних мангеймських «генералів» – творців оркестрової, виконавської і композиторської шкіл, діяльність курфюрста Карла Теодора як музиканта не могла претендувати на рівнозначні досягнення у порівнянні з видатними митцями. Його аматорське музикування в ансамблі із визнаними віртуозами ніколи не було викликано намаганням досягти професійної довершеності у грі на флейті та віолончелі. Свою місію правитель Пфальцького курфюрства бачив у перетворенні провінційного Мангейма на музичну Мекку, здатну конкурувати за творчими досягненнями музикантів з Берліном, Віднем, Парижем та іншими музичними центрами. У порівняно короткий період часу Карлу Теодору вдалося досягти поставленої мети і створити в Мангеймі «рай для музикантів», до якого намагались потрапити краєці європейські митці. Саме реформаторські аспекти діяльності «курфюрста миру і муз» продовжують залишатись недостатньо дослідженими у вітчизняному музикознавстві і вимагають більш детального вивчення. **Мета статті** полягає у розкритті ролі Карла Теодора у розвитку музичного мистецтва Мангейма і виявленні основних економічних чинників, що вплинули на формування культурної політики Пфальца. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових засадах пізнання історичної дійсності, де методи історизму і компаративного аналізу є визначальними. Цілісність і комплексність дослідження були реалізовані використанням системного методу.*

**Результати дослідження.** Показана роль Карла Теодора у формуванні музичної театральньо-концертної інфраструктури Мангейма. Здійснено порівняльний аналіз рівня матеріального забезпечення придворних музикантів Пруссії і Пфальца. Визначено основні фінансово-економічні чинники культурної політики Карла Теодора та їх вплив на процес реорганізації кадрового складу придворної капели Мангейма.

**Висновки.** Важливість внеску Карла Теодора у розвиток музичного мистецтва Пфальцьського курфюрства полягає у започаткуванні ефективної системи змішаного державного та приватного фінансування придворної капели і забезпеченні високого рівня матеріального становища музикантів, котрі склали основу високопрофесійного колективу виконавців-композиторів. Гарантуючи високі соціально-економічні стандарти і комфортні умови для творчого зростання талановитим митцям, Карлу Теодору вдалося об'єднати їх в єдину спільноту для створення нового «воістину європейського, загальновизнаного виконавського і композиторського стилів».

**Ключові слова:** Мангейм; Карл Теодор; культурна політика; бюджет; придворна капела; оркестр; камерний ансамбль.

**Постановка проблеми.** В історії музичної культури середини XVIII століття поява серед загальновизнаних західноєвропейських культурних столиць Мангейма – одного із центрів оркестрового і ансамблевого мистецтва, де сформувались власні виконавська і композиторська школи, стала до-статньо несподіваною і сенсаційною. Місто, в якому у 1719 р. проживало близько п'яти тисяч населення і значну частину котрого представляли військові місцевого гарнізону<sup>1</sup>(Kreutz, 1992: 6), у 1750–1760 рр. піднялося на верхні щаблі європейського музичного Олімпу і отримало серед митців привабливий неофіційний статус «раю для музикантів». Такий стрімкий шлях до загальноєвропейського

<sup>1</sup> На момент переїзду Карла Теодора і його придворних до нової резиденції у Мюнхен кількість жителів Мангейма у 1777 р. зросла у п'ять разів і становила більш ніж 25 тис., серед яких штат придворних службовців, куди входили й музиканти, налічував 11 000 осіб (Kreutz, 1992: 6).



визнання пояснюється дією цілого комплексу музично-освітніх і соціально-економічних перетворень, котрі стали основою прогресивної культурної політики Пфальцського курфюрства в результаті реформ Карла Теодора (1724–1799) – одного із «найосвіченіших князів Німеччини» (Fuchs, 1977).

Його постать, як справедливо зазначає Петер Фукс (P. Fuchs) в рецензії на двотомне видання «Любов до життя і благочестя. Курфюрст Карл Теодор (1724–1799) між Бароко та Просвітництвом», присвячене різнобічній діяльності курфюрста, залишалась недооціненою більше століття (Fuchs, 2002: 760). Віддаючи належне виконавським здібностям і «тонкому розумінню хорошого художнього смаку» можновладця, П. Фукс акцентує увагу на його меценатстві у сферах мистецтва і науки і покровительстві молодим талантам та приводить достатньо широкий список здійснених Карлом Теодором заходів у Мангеймі, «харизма котрого залишалась довгий час відомою за межами імперії» (Fuchs, 1977).

Разом з тим, згадуючи історичну доповідь Франца Шнабеля «Культурне значення періоду правління Карла Теодора» перед членами Мангеймської античної асоціації на ювілейному засіданні з нагоди 200-річчя пфальцського курфюрста<sup>2</sup>, в котрому авторитетний вчений порівняв німецького правителя з міфологічним Протеем, П. Фукс закликає до більш об'єктивної оцінки його ролі сучасними дослідниками. На думку рецензента, фігура Карла Теодора на тлі досягнень визначних монархів-реформаторів Марії Терезії, Фрідріха Великого та Йосифа II має значно більш скромніший вигляд.

<sup>2</sup> Святкування відбулось 19 жовтня 1924 р.

В обмежених рамках критичного огляду статей ювілейної збірки П. Фукс не уточнює, в чому поступався Карл Теодор своїм сучасникам-монархам. Більш детальний аналіз періоду правління курфюрста Пфальцьським князівством, а пізніше Баварією, автор рецензії здійснює в розгорнутій енциклопедичній статті, де висвітлюються досягнення і невдалі дії правителя у міжнародних відносинах та військових конфліктах з Австрією, Пруссією та Францією (Fuchs, 1977). Перебуваючи в оточенні войовничих і самовпевнених монархів, Карл Теодор не завжди діяв так безкомпромісно, як його опоненти, а дотримувався власних переконань, будучи вихованим на засадах християнської філософії єзуїтів та їхньому кодексі добродесної поведінки. Його шляхетність, освіченість та інтелігентність, котрі прищеплювались з дитинства, іноді ставали на заваді у прийнятті виважених рішень в протистоянні з агресивними сусідами. Саме через окремі політичні компроміси Карла Теодора його діяльність отримала негативну оцінку німецьких істориків кінця XIX – початку XX ст., котрі акцентували увагу на політичних поступках курфюрста (Heigel, 1882) і практично не торкались його ролі у культурно-мистецькому перетворенні Мангейма на «німецькі Афіни».

П. Фукс, оцінюючи результати монархічного правління Карла Теодора, доходить висновку, що через брак самостійності, далекоглядності, енергії і достатніх навичок керівництва «він, насправді, не мав права бути правителем» (Fuchs, 1977). Вказуючи на відсутність необхідних лідерських якостей, історик одночасно підкреслює наявність «сильного, добре вихованого почуття обов'язку, заснованого на релігії, і яскраво виражене,

надмірне відчуття своєї князівської репутації», які у наведеному контексті сприймаються не як позитивні риси особистості курфюрста, а в більшій мірі як недоліки, котрі заважали йому здійснювати керівництво князівством «залізною рукою» (Fuchs, 1977).

Однак у заключній частині своєї публікації німецький історик, стисло представляючи здобутки «курфюрста миру і муз», виокремлює його культурно-просвітницьку діяльність, котра на початку ХХ ст. була достатньо високо оцінена в музикознавчих роботах. Навіть короткий перелік започаткованих Карлом Теодором наукових, просвітницьких, мистецьких проєктів, збудованих театрів, концертних залів та бібліотеки, разом із організацією славнозвісного симфонічного оркестру і придворної капели, в яких були зосереджені кращі європейські виконавці, свідчить про вагомий внесок пфальцьського очільника в розвиток науки, культури і мистецтва, особливо в мангеймський період його правління (1743–1777 рр.). Саме названі аспекти здійснених ним реформ, продовжуючи залишатись недостатньо дослідженими у вітчизняному музикознавстві, вимагають більш повного розкриття, що зумовлює актуальність пропонованої статті.

**Аналіз публікацій.** Серед останніх україно- і російськомовних праць, автори яких зачіпають означену проблематику, необхідно виділити дисертації і публікації В. Горбала (2015), В. Дарди (2015) та О. Дворницької (2018). Зосереджуючи увагу на питаннях оркестрового виконавства, жанрі альтового концерту у творчості мангеймських композиторів та музичної культури Мангейма окремого періоду, кожен із дослідників лише епізодично звертається до постаті Карла Теодора. Більш детально

висвітлюється роль курфюрста в історії Пфальца і Баварії у фундаментальному двотомному ювілейному виданні «Любов до життя і благочестя. Курфюрст Карл Теодор (1724–1799), між Бароко та Просвітництвом» (Wieczorek, Probst, & Koenig, 1999), в якому були опубліковані наукові роботи 42 авторів, присвячені різнобічній діяльності курфюрста. Серед різноманітного спектру статей питання розвитку музичного мистецтва в контексті реформ Карла Теодора розглядаються лише Б. Пелкер (Pelker, 2014), котра в більшій мірі зосереджується на музичній інфраструктурі Мангейма і Шветцигена, а не на постаті курфюрста та його плідній діяльності.

**Мета статті** полягає у розкритті ролі Карла Теодора в розвитку музичного мистецтва Мангейма і виявленні основних економічних чинників, що вплинули на формування культурної політики Пфальца.

**Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових засадах пізнання історичної дійсності, де методи історизму і компаративного аналізу є визначальними. Цілісність і комплексність дослідження були реалізовані використанням системного методу.

**Виклад основного матеріалу.** Вступ 18-річного Карла Теодора на престол Пфальцьського курфюрства 1 січня 1743 р. після смерті Карла Філіпа, в якого не було власних спадкоємців, став для «привітного, сором'язливого і розумного юнака» неабияким випробуванням, котре вже на початку його правління вимагало виважених політичних рішень (Fuchs, 1977). Завдяки своїм досвідченим наставникам йому вдалося досягти прийнятного результату у складних взаємовідносинах із Австрією та Пруссією і продовжити започатковані попередником

реформи, здійснивши окремі корективи. Завершене раніше Карлом Філіпом будівництво замкових споруд, оперного театру і Лицарського залу давало можливість без зволікань приступати до оновлення існуючого складу оркестру і оперної трупі. Певна затримка в реорганізації оркестру виникла через невизначеність пфальцького двору щодо остаточного рішення відносно місцезнаходження резиденції. Пропозиції окремих вищих чиновників курфюрства перенести столицю князівства із Мангейма до Дюссельдорфа в кінцевому рахунку не були підтримані, і Мангейм залишився в незмінному статусі.

Націленість молодого курфюрста на активізацію діяльності оркестру пояснюється його захопленням грою на флейті та віолончелі, котрі він з дитинства освоював під керівництвом солістів-оркестрантів<sup>3</sup>, і намаганням продовжити та розвивати власні виконавські навички під час правління Пфальцом. Заняття музикою були не менш важливими і для дружини Карла Теодора Єлизавети Августини, котра також із ранніх років навчалася гри на віолончелі, клавесині і брала уроки співу<sup>4</sup>. Тому цілком закономірно, що розвиток музичного мистецтва стає пріоритетним у формуванні культурної політики пфальцького двору, підтримується самим правителем та його родиною і щедро фінансується з казни князівства.

При порівнянні музичної театральної-концертної

---

<sup>3</sup> До 1752 р. Карл Теодор навчався у першого флейтиста оркестру М. Ф. Каннабіха, пізніше заняття продовжились у віртуоза Й. Б. Вендлінга, котрого було запрошено у 1752 р. (Gunson, 2002: 265).

<sup>4</sup> Гру на клавесині Єлизавети Августини освоювала у придворного диригента Карло Груа, а навчання на віолончелі і співу здійснювалось під керівництвом інших італійських музикантів Карло Перроні і кастрата Маріано Лена.

структури Пфальцьського курфюрства із сусідніми Пруссією і Францією спостерігається достатня схожість між ними. Центральне місце в культурному житті кожного з них посідав його обов'язковий атрибут – придворний оперний театр. Їх поява у Мангеймі і Берліні відбулася значно пізніше, ніж у Парижі, де 1669 р. за патентом Людовіком XIV була заснована Королівська музична академія (*Académie Royale de Musique*), від якої бере початок Паризька опера, у витоків котрої стояли Жан-Батіст Люлі та Жан-Філіпп Рамо.

Відкриття новозбудованого театру в Мангеймі пройшло 17 січня 1742 р. Воно ознаменувалось прем'єрою опери «Меріда» придворного диригента Карло Грау (1700–1773), котра була замовлена курфюрстом Карлом Філіпом для проведення одночасно театральних урочистостей та святкувань з нагоди одруження майбутнього курфюрста Пфальца Карла Теодора і внучатої племінниці Карла Філіпа Єлизавети Августи фон Пфальц-Зульцбах (1721–1794)<sup>5</sup>. Ця визначна подія стала початком активної діяльності придворної капели в місті.

Дещо пізніше, 7 грудня 1742 р., прем'єрою опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна був відкритий Королівський театр в Берліні. Його дострокове введення в дію відбулось ще до остаточного завершення будівництва театрального комплексу, в якому був спроектований і концертний зал, котрий згодом стане основною площею для виступів короля з оркестром.

Намагання короля-флейтиста створити в столиці і

---

<sup>5</sup> 4 січня 1742 р. відбулись зразу дві весільні церемонії, організовані Карлом Філіпом. Разом із Єлизаветою Августою і Карлом Теодором проходило вінчання її сестри Марії Анни фон Пфальц-Зульцбах (1722–1790) з герцогом Клеменсом Францом Баварським (1722–1770).

резиденціях у Потсдамі та Шарлоттенбурзі могутні культурні центри підтверджуються в подальшому залученням до них кращих європейських митців. Запрошуючи свого давнього наставника з гри на флейті Й. Й. Кванца очолити інструментальну капелу, Фрідріх II переслідує декілька цілей. Він прагне не тільки продовжити заняття на інструменті, але й організувати мобільний оркестр під керівництвом вчителя для проведення власних сольних концертів. Покинувши остаточно Дрезден в кінці 1741 р., наставник короля в достатньо короткий час активізує роботу невеликого оркестру, склад якого представляли такі авторитетні виконавці-композитори як К. Ф. Е. Бах, К. Г. Граун, чеські музиканти брати Їржі та Франтішек Бенди, з котрими він разом із Фрідріхом II музикував ще до вступу останнього на престол. Разом з тим, досягнуті і юридично оформлені домовленості між учнем-королем і вчителем, не дивлячись на їх фінансову привабливість для Й. Й. Кванца, обмежували творчу свободу останнього і фактично позбавляли його права використовувати свої опуси поза межами пруського двору.

Аналогічні кроки для покращення виконавської майстерності мангеймського оркестру робить і Карл Теодор. У 1745 р. він призначає капельмейстером капели чеського композитора і скрипаля Яна Стаміца. На відміну від Й. Й. Кванца, який був зобов'язаний забезпечувати регулярні сольні виступи пруського короля, організувати репетиції колективу і постійно створювати для нього нові опуси, перед Я. Стаміцем стояло завдання провести реорганізацію попереднього складу оркестру і покращити його професійний рівень. У своїх діях він не був обмежений особистими вимогами Карла Теодора,

котрий продовжував свої заняття на флейті та віолончелі і проявляв схильність до ансамблевого музичування.

Для підвищення рівня оркестрової культури колективу Я. Стаміц запросив на позиції солістів груп висококваліфікованих виконавців-композиторів – «армію генералів», за висловом Ч. Бьорні, здатних «не тільки скласти план бою, але й виграти його» (Бьорні, 1963: 49). З появою в літній резиденції Карла Теодора у Шветцингені додаткової сцени після будівництва ще одного оперного театру, орієнтованого на комічну оперу, збільшувалась не тільки кількість оперних вистав, але й концертів в рамках проведення музичних академій. Тому виникла необхідність у розширенні складу оркестру і залученні нових музикантів та співаків. Наступний етап у розвитку концертно-виконавської діяльності провідних музикантів придворної капели відкривається із започаткуванням у 1753 р. сольних виступів інструменталістів, вокалістів, ансамблів і оркестру, котрі під час карнавалу проводились «один раз на тиждень в середу або суботу», а від середини 1750 років стають регулярними (Pelker, 2014: 247). Зростання популярності академій серед вишуканої слухацької аудиторії пфальцьського двору, крім залучення виконавців-віртуозів, вимагало й значного розширення концертного репертуару. Тому при ретельному відборі музикантів Карл Теодор разом із художнім керівництвом придворної капели віддавав перевагу виконавцям-композиторам, котрі здатні були поєднувати гру в оркестрі із активною участю в сольних та ансамблевих виступах під час проведення академій і одночасно створювати художній репертуар для концертів.



Новою прогресивною практикою, що сприяла підвищенню виконавського рівня мангеймського оркестру, стала поступова відмова від використання виконавців-мультиінструменталістів, котре продовжувало залишатись достатньо поширеним в німецьких оркестрах усередині XVIII століття. Якщо на початку реформування оркестрового складу (1745–1748) через відсутність достатньої кількості скрипалів, альтистів та віолончелістів для посилення струнної групи Я. Стаміц був змушений залучати окремих виконавців із ансамблю придворних трубачів<sup>6</sup>, то у п'ятдесяті роки XVIII століття вузька спеціалізація стає поширеним явищем для музикантів оркестру Пфальцьського курфюрста.

Одним з пріоритетних напрямків на шляху реформ у сфері музичного мистецтва Пфальца стало створення за підтримки курфюрста і «Фонду Медичі»<sup>7</sup> ефективної системи підготовки молодих виконавців та композиторів для придворної капели, що сприяло формуванню висококваліфікованого резерву музикантів-оркестрантів. На їх навчання в Мангеймі, а найбільш талановитих – за кордоном (здебільшого в Італії), виділялись кошти як зі скарбниці князівства, так і з особистих пожертв Карла Теодора і фонду. Якісні зміни у забезпеченні колективу молодими талановитими виконавцями були досягнуті завдяки забезпеченню Я. Стаміцем

---

<sup>6</sup> Пройшовши штатдтпфайферський курс мультиінструментального навчання, вони могли суміщати гру на різних інструментах. Показовим прикладом можна вважати Й. Й. Кванца, який, крім флейти, освоїв практично весь основний інструментарій оркестру.

<sup>7</sup> «Фонд Медичі» був створений за сприяння Анни Марії Луїзи Медичі з метою залучення коштів меценатів для розвитку придворної музики.

підготовки інструменталістів безпосередньо в оркестровому середовищі придворної капели. Заснувавши 1747 р. при мангеймському оркестрі клас скрипки, він, як наставник молодих оркестрантів, брав активну участь у створенні кадрового потенціалу колективу. Чеський музикант намагався розвивати у своїх учнів не тільки «запаморочливу техніку», котра на той час вважалась однією із основних ознак виконавської майстерності в німецьких землях (Havlik, 2007), але й прагнув одночасно підготувати «досконалого оркестранта», котрий здатний був стати гідним партнером авторитетним «генералам». Безумовним успіхом виконавсько-оркестрової школи Я. Стаміца слід вважати підготовку «природженого оркестранта» і диригента Крістіана Каннабіха (1731–1798)<sup>8</sup>, який «мав дар підтримувати точність виконання великого оркестру лише одним кивком голови та рухом ліктя» (Schubart, 1806: 137). Серед інших талановитих учнів чеського митця вирізняється також концертмейстер Карл Йозеф Тоескі (1731–1788). Разом із К. Каннабіхом вони створили творчий тандем, об'єднаними зусиллями успішно розвивали художні ідеї вчителя та «досягли беззаперечної переваги перед багатьма іншими оркестрами Європи» (Spazier, 1794).

Ретельний добір музикантів, вмiла організація репетиційної роботи оркестру і раціональне планування концертної діяльності придворної капели, якісне формування репертуарної політики оперного театру і оркестру, належне матеріально-технічне

---

<sup>8</sup> В. А. Моцарт називав К. Каннабіха одним із найавторитетніших і найкращих керівників оркестру, якого йому доводилось коли-небудь бачити (Mozart, 1962: 395).

забезпечення творчого процесу колективів – всі ці питання вирішувались висококваліфікованим художнім керівництвом, яке користувалось повною довірою Карла Теодора. Відсутність прямого втручання курфюрста та придворних чиновників у творчий процес капелмейстера і отримання «повноважень на все, що необхідно для придворної музики», як вважав В. А. Моцарт, залишалось суттєвою перевагою в діяльності Мангеймського оркестру (Mozart, 1962: 395). Для нього основною умовою створення справжньої творчої атмосфери в оркестровому колективі і досягнення високої майстерності було відповідальне ставлення музикантів до виконання ними власних обов'язків. Порівнюючи своїх колег із Зальцбурга з мангеймськими оркестрантами, він з жалем зазначав, що через грубість і негідні та розпусні вчинки зальцбурзькі музиканти втратили довіру і пошану у дворі архієпископа<sup>9</sup>, в той час як у Пфальцькому князівстві завдяки авторитету і вимогливості К. Каннабіха та високому професійному рівню виконавців зберігались взаємоповага і дружні відносини між ними (Mozart, 1962: 395).

Якщо зусилля мангеймських «генералів» були повністю сконцентровані на створенні високохудожнього творчого продукту, який достойно оцінювався в європейських столицях, то роль Карла Теодора у цьому процесі полягала в забезпеченні належних умов для його творців. Аналізуючи економічні чинники і рівень матеріально-технічного забезпечення придворної капели пфальцького двору, фінансовий стан та соціальний

<sup>9</sup> Лист В. А. Моцарта батькові Л. Моцарту із Парижа, 9 липня 1778 р.

статус музикантів, можна помітити, що Карл Теодор проявляв достатню турботу про них<sup>10</sup>.

За свідченням придворного історіографа Пфальца та Баварії К. Т. Трайттера (1756–1830), високий рівень фінансування придворних музикантів був встановлений ще задовго до вступу на престол не тільки Карла Теодора, але і його попередника Карла Філіпа наказом дружини курфюрста Йоганна Вільгельма (1658–1716) Анни Марії Луїзи Медичі (1667–1743). За цим документом загальні витрати на «музичну капелу» складали 52 000 гульденів<sup>11</sup>.

Значно більша сума видатків на забезпечення придворних музикантів Карла Теодора у розмірі 80 000 гульденів зафіксована іншим сучасником і очевидцем тріумфу мангеймського оркестру, композитором і публіцистом К. Ф. Д. Шубартом, котрий підкреслював: «Ця величина [сума] настільки стійка, що жоден курфюрст не може її скасувати. Тому нікого не повинно дивувати, що музика у Пфальці за короткий час піднялася до такого чудового рівня» (Schubart, 1806: 129).

Однак, якщо спиратись на фінансові документи Пфальцьського курфюрства, то можна виявити значно нижчі показники видатків на придворних музикантів із бюджету князівства, загальна сума яких у 1776 р. становила 45 516 гульденів. Відмінність між офіційними і вказаними К. Ф. Д. Шубартом цифрами фінансування

---

<sup>10</sup> Найбільш високооплачуваною категорією в придворній капелі були солісти-кастрати (2000 гульденів), інші оперні співаки отримували 1000–1200 гул. Заробітна плата капельмейстера становила 1500 гул., молодого 28-річного концертмейстера К. Каннабіха – 700 гул. Солісти груп отримували від 400 до 800 гул., а учні-стажисти – 45–200 гул. Вказані розміри заробітної плати приводяться за архівними документами станом на 28 липня 1759 р. (Pelker, 2014: 220).

<sup>11</sup> München, Bayerisches HSTA, Abt. III, Geh. Hausarchiv, Korr. Akt 882 Vb, fol. 71 v.

придворних музикантів сучасні дослідники пояснюють наявністю додаткових коштів, які поступали із «Фонду Медичі» і власних заощаджень курфюрста у вигляді його пожертв на окремі програми розвитку науки і мистецтва (Pelker, 2014: 220).

Слід відмітити, що при аналізі обсягів фінансування придворної капели здебільшого вказуються лише витрати на заробітну плату музикантів, котрі зафіксовані у щорічних календарях (звітах), а про інші статті видатків на матеріально-технічне забезпечення діяльності оперного театру і оркестру не повідомляється. Тому зазначений К. Ф. Д. Шубартом значно більший бюджет капели, котрий скептично оцінюється деякими авторами публікацій, скоріше за все, включав всі затрати на оперний театр і оркестр, а не тільки кошти на оплату праці музикантів. У достовірності сум бюджету придворних музикантів, які вказує Шубарт, важко сумніватись, враховуючи його тісні контакти з Пфальцьським двором як виконавця і музичного діяча, котрий неодноразово відвідував Мангейм і пізніше висвітлював свої враження від перебування серед представників «найвизначнішої музичної школи» (Schubart, 1806: 147).

Для того, щоб більш об'єктивно оцінити рівень фінансування музичного мистецтва Пфальцу, варто порівняти його із бюджетними витратами на придворну капелу Фрідріха II. Зазначимо, що прусський король і Карл Теодор у питаннях розвитку музичного мистецтва дотримувались близьких поглядів, незважаючи на антагонізм їхніх політичних і військових інтересів.

При порівнянні річних бюджетів придворних музикантів Пфальцьського курфюрства і Пруссії в останній спостерігається певна динаміка росту, особливо в перше десятиріччя перебування короля-флейтиста на троні. Якщо

у 1742–1743 фінансовому році витрати становили трохи менше 42 400 талерів, то впродовж наступного року вони зросли майже на 8,5%, до 46 000 талерів<sup>12</sup>, що пояснюється відкриттям новозбудованого оперного театру і, відповідно, необхідністю розширення його трупі. Враховуючи те, що вартість талера на той час була на третину більше від гульдена, в якому вказується бюджет пфальцської капели, то в реальному співвідношенні обсяги її фінансування складали 34 664 талера, тобто були значно меншими, ніж в Берліні.

Ще через два роки, у 1745–1746 рр., бюджет музикантів Пруського короля було збільшено до 49 600 талерів, а в 1755–1756 фінансовому році він досяг 56 606 талерів<sup>13</sup>. На такому рівні загальні витрати зберігалися впродовж майже десяти років і лише у 1776–1777 рр. їх сума підвищилась до 57 601 талерів та залишилась незмінною до смерті Фрідріха II у 1786 р.<sup>14</sup> (Terne, 2008: 13).

<sup>12</sup> Бюджетні розписи Пруської придворної капели. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz. HA. Rep. 36, Hofverwaltung, Nr. 2435 (1742/43), Nr. 2437 (1743/44).

<sup>13</sup> Бюджетні розписи Пруської придворної капели. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz. Hof Archiv. Rep. 36, Hofverwaltung, Nr. 2441 (1745/46), Nr. 2456 (1755/56), Nr. 2463 (1758/59).

<sup>14</sup> Не менш цікавим, з огляду на агресивну політику Фрідріха II, є порівняння його витрат на придворну музику і військо. Як вказує Крістоф Хенцель, в різні роки перебування короля-флейтиста на троні частка фінансування придворної капели у загальному бюджеті Пруського двору коливалась від 0,3% до 0,53%, в той час як обсяги військових трат сягали астрономічної суми від 8 150 000 до 8 310 000 талерів, тобто становили 76–79% всього бюджету монархії (Henzel, 1994: 21). Вказані цифри достатньо переконливо підтверджують достовірність отриманого пруським монархом прізвиська «король війни», яке закріпилось за ним у Європі через постійні війни із сусідами. Досить об'єктивну характеристику мілітаристським амбіціям Фрідріха II давав Вольтер, який протягом багатьох років підтримував тісні контакти з ним. Пізніше він писав: «Щойно правитель побачить провінцію, яка сподобалась йому, він відразу скидає свою маску філософа і хапається за шагу» (Vogler, Vetter, 1973: 120).

Зазначена статистика фінансування пруської придворної капели включає лише прямі бюджетні витрати. Однак Фрідріх II, крім коштів з казни для штатних музикантів, утримував на власні гроші ще й невеликий оркестр<sup>15</sup>, з яким виступав із сольними концертами. Із особистої каси короля також оплачувались придбання флейт і художнього репертуару для концертів монарха та інші поточні витрати, пов'язані із діяльністю його приватного оркестру.

Якщо порівнювати кінцеві показники бюджету капели Фрідріха II і придворних музикантів Карла Теодора відповідно з цифрами, означеними К. Ф. Д. Шубартом, то в перерахунку на талери (53 333) різниця між ними буде не істотною – близько 4 268 талерів. Однак тут необхідно враховувати такі важливі чинники, як кількість населення і площа територій Пруссії і Пфальца, які впливали на рівень загальнодержавного бюджету. Зазначимо, що за демографічними показниками Пруссія суттєво переважала Пфальцьське курфюрство навіть після його об'єднання із Баварією. Впродовж 1748–1770 рр. населення Пруського королівства зросло від 3,5 до 4,2 мільйона жителів (Kirsten, Buchholz, & Köllmann, 1955: 157), в той час як у Баварії в 1794 р. проживало лише 1,25 млн. (Roedel, 1989), а у Пфальцьському князівстві в 1770-ті роки (до об'єднання) підданих було ще менше. Таким чином, з огляду на співвідношення кількості населення Пруського королівства і Пфальца, бюджетні витрати Карла Теодора на придворних музикантів повинні були становити значно меншу суму, ніж у Фрідріха II. Тому обсяги фінансування капели в Мангеймі у порівнянні з Берліном видаються більш високими.

<sup>15</sup> В приватному оркестрі Фрідріха II у різні роки налічувалось в середньому 15–16 виконавців.

У Пфальці, як і у Пруссії, окремі музиканти придворної капели, крім виплат зі скарбниці князівства, отримували також додаткові кошти із особистої каси курфюрста і вже згадуваного «Фонду Медичі». Серед основних отримувачів «вільних грошей» Карла Теодора виділялися члени ансамблю, з якими він періодично виступав у концертах камерної та кабінетної музики<sup>16</sup> як флейтист та віолончеліст. Струнний ансамбль, сформований з кращих виконавців симфонічного оркестру, фактично вважався приватним колективом Карла Теодора і утримувався ним. На відміну від прусського короля-флейтиста Фрідріха II, котрий із своїм компактним приватним оркестром виступав виключно із сольними концертами, курфюрст віддавав перевагу ансамблевому музикуванню для обмеженої аудиторії. Для проведення репетицій і концертів камерної та кабінетної музики в резиденції у Шветцингені був спеціально побудований невеликий зал і кімнати для занять в спеціальному комплексі для розваг і відпочинку<sup>17</sup>. Захоплення Карла Теодора ансамблевим музикуванням супроводжувалось щедрим фінансуванням, що забезпечувало створення нових камерно-інструментальних опусів із флейтою (тріо, квартетів, квінтетів) і стало стимулюючим фактором для багатьох композиторів (Й. Х. Бах, Ф. Ріхтер, К. Каннабіх, К. Й. Тоескі та ін.). Заохочуючи додатковою оплатою формування відповідного художнього репертуару і

<sup>16</sup> Підтвердженням тому є заява чотирьох членів ансамблю кабінетної музики К. Й. Тоескі, Й. Тоескі, Г. Рітшеля та І. Данці від 23 липня 1781 р. на ім'я Карла Теодора про гарантовану річну виплату 100 флоринів (München, Bayerisches HSTA, HR I, Fasz. 457/13) (Pelker, 2014: 220).

<sup>17</sup> В комплекс разом із кімнатами для занять і залом для музикування входила лазня (Badhauses).



написання оркестрових, ансамблевих і сольних опусів, курфюрст не забороняв своїм музикантам, як Фрідріх II, виконувати і видавати їх поза межами Пфальца. Внаслідок цього гастрольні поїздки і виступи інструменталістів-композиторів із власними оригінальними творами в європейських столицях сприяли не тільки поширенню нового художнього стилю мангеймської композиторської і виконавської шкіл, але й впливали на зміцнення іміджу «найосвіченішого курфюрста» і князівства в цілому.

Значна увага в Мангеймі приділялась соціальним питанням, створенню належних умов для побуту і творчої діяльності придворних музикантів. Під час перебування в літній резиденції у Шветцингені їм повністю оплачувалось харчування та проживання з придворної скарбниці<sup>18</sup>. Всі члени оркестру також безкоштовно отримували високоякісні інструменти, забезпечувались їх ремонт і необхідні витратні матеріали (Pelker, 2014: 223).

Однак, крім привабливих фінансових умов для успішної професійної діяльності музикантів, важливим чинником у перетворенні Мангейма на центр музичного мистецтва у 1750–1770 рр. стали демократичні засади культурної політики Карла Теодора, сформовані на принципах вільного творчого самовираження художника. Завдяки цьому було створено ідеальне середовище для пошуку і формування нових художніх напрямів і самовдосконалення кожного митця.

**Висновки.** Визначаючи важливість внеску Карла Теодора у розвиток музичного мистецтва Пфальцьського курфюрства,

---

<sup>18</sup> Як вказує Б. Пелькер, 1758 р. під час перебування у Шветцингені 234 членів двору витратили на проживання становили 4442 гульдени (Pelker, 2014: 223).

необхідно, перш за все, підкреслити, що створення ефективної системи змішаного державного і приватного фінансування придворної капели і високий рівень матеріального забезпечення музикантів стали основою для формування високопрофесійного колективу виконавців-композиторів. Їх активна участь у започаткуванні інструментальних класів для підготовки молодих виконавців дозволила при фінансовій підтримці курфюрста забезпечити високопрофесійний резерв оркестрантів придворної капели. Як виконавець-аматор, курфюрст бере активну участь у проведенні концертів камерної та кабінетної музики. Організувавши власний ансамбль, він матеріально стимулює створення різноманітного репертуару, котрий складався переважно з композицій камерно-інструментальних жанрів, та залучає до цього процесу кращих митців. Завдяки гарантії високих соціально-економічних стандартів і комфортних умов для творчого зростання, Карлу Теодору вдалося об'єднати виконавців в єдину спільноту з метою створення нового «воістину європейського, загальновизнаного виконавського стилю» (Würtz, 1992: 37). «Рай для музикантів» – таким бачився Мангейм багатьом талановитим художникам, в котрому, як писав У. Бекфорд, «майже кожне вікно цвіло гвоздиками; і ми навряд чи могли перейти вулицю, не почувши німецької флейти» (Beckford, 1783).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бёрни, Ч. (1963). *Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии.* (Пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой). Ленинград: Музыка.
- Дарда, В. Н. (2015). *Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы.* (Дис. ... канд. искусствоведения). Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург.

- Горбаль, В. Я. (2015). *Німецький оркестр доби Бароко і раннього класицизму*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Дворницкая, А. В. (2018). *Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.
- Beckford, W. (1783). *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*. G. T. Bettany (Ed.). The Project Gutenberg eBook. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/7258/7258-h/7258-h.htm>
- Fuchs, P. (1977). Karl (IV.) Theodor. *Deutsche Biographie*. Retrieved from: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118560190.html#ndbcontent>
- Fuchs, P. (2002). [Review of *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, by A. Wiczorek, H. Probst, & W. Koenig]. *Historische Zeitschrift*, 275(3), 756–760.
- Gunson, E. J. (2002). The Court of Carl Theodor: “A Paradise for Flautist”. In *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*. Frankfurt am Mein. Bd. 8, 263–283.
- Havlik, Jaromir (2007, Oct. 1). The Mannheim school: phenomenon and myth. *The Free Library*. Retrieved from: <https://www.thefreelibrary.com/The+Mannheim+school%3a+phenomenon+and+myth.-a0173466649>
- Heigel (von), K. Th. (1882). Karl Theodor, Kurfürst von Pfalz-Baiern. In *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 15, S. 250–258. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Henzel, Ch. (1994). *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*. Stuttgart-Weimar, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Kirsten, E., Buchholz, E. W., & Köllmann, W. (Bearb.) (1955). *Raum und Bevölkerung in der Weltgeschichte: Bevölkerungs-Ploetz*, 2 Bd. Würzburg: A. G. Ploetz.
- Kreutz, J. (1992). Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim. In *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, S. 1–19. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag.
- Mozart, W. A. (1962). *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. (Bande 1–7). 2 Bd. Kassel: Bärenreiter.
- Pelker, B. (2014). Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). In *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*. Heraus. Von Leopold S. und Pelker B., S. 195–365 Heidelberg: Heidelberg University Publishing.

- Roedel, Walter G. (1989). Die demographische Entwicklung in Deutschland 1770–1820. In H. Berding; E. Francois; H.-P. Ullmann (Hrsg.): *Deutschland und Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution*, 21–41. Frankfurt/M. Retrieved from: <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/aufsaeetze/roedel-entwicklung-demographie-deutschland.html>.
- Schubart, Ch. F. D. (1806). *Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. (Herausgegeben von L. Schubart). Wien: J. V. Degen, 382.
- Spazier, K. (1794). Ueber das Manheimer Orchester. *Berlinische musikalische Zeitung*, 38. Stück, 19. 10.1793, 178.
- Terne, C. (2008). Friedrich II von Preußen und die Hofoper. In M. Kaiser und J. Luh (Hg.): *Friedrich der Große und der Hof. Beiträge des zweiten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 10./11. Oktober 2008*, 1–38. Humboldt-Universität zu Berlin, [https://perspectivia.net/receive/ploneimport\\_mods\\_00000044](https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000044).
- Vogler, G., Vetter, K. (1973). *Preußen. Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Wieczorek, A., Probst, H., & Koenig, W. (1999). *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*. Bd. 1: *Handbuch*. Bd. 2: *Ausstellungskatalog*. Regensburg: Pustet.
- Würtz, R. (1992). Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle. *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag., 37–48.

### ***Volodymyr Kachmarchyk***

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,  
 Dr. habil. in Art Studies, Professor,  
 the Wooden Wind Instruments Department  
 e-mail: [vladkachmarchyk@gmail.com](mailto:vladkachmarchyk@gmail.com)  
 ORCID iD: 0000-0002-1877-9767

### **“MUSICIANS’ PARADISE” IN MANNHEIM DURING THE REIGN OF KARL THEODORE**

***Statement of the problem.*** *In the history of music culture of the mid-18<sup>th</sup> century, the emergence of Mannheim, as one of the centers of orchestral and ensemble art among the unanimously acknowledged Western European cultural capitals (Berlin, Vienna, Paris), was quite unexpected and sensational. A town that in 1719 housed a population of about 5000 rose to the top of the European musical Olympus in the 1750–60s and gained their resistible in formal status among artists as the “musicians’ paradise”. Such rapid rise to the European recognition can be explained by a whole mix of musical, educational and socio-economic*

factors of the cultural policy of the Palatinate Electorate, which resulted from the reforms of one of the “most educated princes of Germany” Karl Theodor. His work continues to be underestimated and under-researched in national musicology and requires a more detailed study.

**Analysis of recent research and publications.** Among the latest works in Ukrainian and Russian, whose authors touch upon this issue, it is necessary to point out the dissertations and publications of V. Horbal, V. Darda and A. Dvornitskaya. Focusing on the issues of orchestral performance, the viola concerto genres in the works of Mannheim composers and the musical culture of Mannheim of a particular period, each of the researchers only sketchily mentions the personality of Karl Theodor.

**The purpose of the article** is to reveal the role of Karl Theodor in the development of the music art of Mannheim and identify the main economic factors that influenced the formation of cultural policy in the Palatinate.

**The scientific novelty** of the research consists in the identification of economic factors in Karl Theodor’s cultural policy and a comparative analysis of the financing of court musicians of the Palatinate and Prussia.

**The methodology** of the research is based on the general scientific principles of historical reality cognition, where the central method is that of historicism and comparative analysis. The integrity and comprehensiveness of the study were implemented using a systematic method.

**The results of the research.** The research explicates the role of Karl Theodor in the structure formation of the musical-theatrical complex and the court chapel of the Palatinate. It also reveals the main stages of the symphony orchestra formation under the direction of J. Stamitz and C. Cannabich and their contribution to creating a music-educational system to train the orchestra musicians. A comparative analysis of the level of funding for the court chapels of Prussia and the Palatinate has been carried out. The main financial and economic factors of Karl Theodor’s cultural policy and their influence on the process of forming the staff of the Mannheim court chapel have been determined.

**Conclusions.** The importance of Karl Theodor’s contribution into the development of music art of the Electorate of the Palatinate is to create an effective system of mixed public and private funding of the court chapel and a high level of material support for musicians. Guaranteeing high socio-economic standards and comfortable conditions for creative growth of talented artists, Karl Theodor managed to unite them into a single community to create a new “truly European, universally recognized performing and compositional styles” (Würtz, 1992: 37).

**Key words:** Mannheim; Karl Theodor; budget; court chapel; orchestra; chamber ensemble; performing school.

## REFERENCES

- Beckford, W. (1783). *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*. G. T. Bettany (Ed.). The Project Gutenberg eBook. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/7258/7258-h/7258-h.htm> [in English].

- Burney, Ch. (1963). *Musical Journeys: Diary of a 1772 Journey through Belgium, Austria, Bohemia, Germany and Holland*. (Trans. from English by E. Shpitalnikova). Leningrad: Music [in Russian].
- Darda, W. (2015). *Genre and style parameters of the viola concerto in the works of composers of the Mannheim school*. (Candidate's thesis). Russian State A. I. Herzen Pedagogical University. St. Petersburg [in Russian].
- Dvornitskaya, A. (2018). *Mannheim's musical culture of the 1760s and 1770s: poetics of genres*. (Candidate's thesis). Gnesin Russian Academy of Music. Moscow [in Russian].
- Fuchs, P. (1977). Karl (IV.) Theodor. *Deutsche Biographie*. Retrieved from: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118560190.html#ndbcontent> [in German].
- Fuchs, P. (2002). [Review of *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, by A. Wieczorek, H. Probst, & W. Koenig]. *Historische Zeitschrift*, 275(3), 756–760 [in German].
- Gunson, E. J. (2002). The Court of Carl Theodor: “A Paradise for Flautist?”. In *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle*. Frankfurt am Mein. Bd. 8, 263–283 [in German].
- Havlik, Jaromir (2007, Oct. 1). The Mannheim school: phenomenon and myth. *The Free Library*. Retrieved from: <https://www.thefreelibrary.com/The+Mannheim+school%3a+phenomenon+and+myth.-a0173466649> [in English].
- Heigel (von), K. Th. (1882). Karl Theodor, Kurfürst von Pfalz-Baiern. In *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Band 15, S. 250–258. Leipzig: Duncker & Humblot [in German].
- Henzel, Ch. (1994). *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*. Stuttgart-Weimar, Weimar: Verlag J. B. Metzler [in German].
- Horbal, V. (2015). *German Orchestra of the Baroque and Early Classicism*. (Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts Kharkiv [in Ukrainian].
- Kirsten, E., Buchholz, E. W., & Köllmann, W. (Bearb.) (1955). *Raum und Bevölkerung in der Weltgeschichte: Bevölkerungs-Ploetz*, 2 Bd. Würzburg: A. G. Ploetz [in German].
- Kreutz, J. (1992). Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim. In *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, S. 1–19. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag. [in German].
- Mozart, W. A. (1962). *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. (Bande 1–7). 2 Bd. Kassel: Bärenreiter [in German].
- Pelker, B. (2014). Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). In *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*. Heraus. Von Leopold S. und

- Pelker B., S. 195–365 Heidelberg: Heidelberg University Publishing [in German].
- Roedel, Walter G. (1989). Die demographische Entwicklung in Deutschland 1770–1820. In H. Berding; E. Francois; H.-P. Ullmann (Hrsg.): *Deutschland und Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution*, 21–41. Frankfurt/M. Retrieved from: <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/aufsaeetze/roedel-entwicklung-demographie-deutschland.html> [in German].
- Schubart, Ch. F. D. (1806). *Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. (Herausgegeben von L. Schubart). Wien: J. V. Degen, 382 [in German].
- Spazier, K. (1794). Ueber das Manheimer Orchester. *Berlinische musikalische Zeitung*, 38. Stück, 19. 10.1793, 178 [in German].
- Terne, C. (2008). Friedrich II von Preußen und die Hofoper. In M. Kaiser und J. Luh (Hg.): *Friedrich der Große und der Hof. Beiträge des zweiten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 10./11. Oktober 2008*, 1–38. Humboldt-Universität zu Berlin, [https://perspectivia.net/receive/ploneimport\\_mods\\_00000044](https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000044) [in German].
- Vogler, G., Vetter, K. (1973). *Preußen. Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften [in German].
- Wieczorek, A., Probst, H., & Koenig, W. (1999). *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*. Bd. 1: *Handbuch*. Bd. 2: *Ausstellungskatalog*. Regensburg: Pustet [in German].
- Würtz, R. (1992). Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle. *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag., 37–48 [in German].

Стаття надійшла до редакції 20 грудня 2021 р.

УДК 792.22:792.82(44)

DOI 10.34064/khnum2-2502

**Чепалов Олександр Іванович**

Київський національний університет культури і мистецтв,

доктор мистецтвознавства, професор

e-mail: chepalovst@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2033-357X

**КОМЕДІЯ-БАЛЕТ МОЛЬЄРА «НАСТИРЛИВІ»  
ЯК ПОЧАТОК НОВОГО  
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРУ**

*Зацікавленість провідних хореографів ХХ–ХХІ ст. (П. Бауш, Т. Браун, М. Морріс, Л. Скоцці, Д. Ерв'є, Б. Массен та ін.) бароковими шедеврами актуалізує певну переоцінку художніх наслідків епохи «Короля-Сонця». Метою пропонованого дослідження є спростування теорії «тимчасовості» існування жанру комедії-балету й відсутності перспектив використання засад цього жанру поза культурними межами доби Людовика XIV, а також, вперше в українській науковій літературі, визначення з сучасних позицій ролі та місця комедій-балетів Мольєра в еволюції музично-драматичного і хореографічного мистецтв. Доводиться, що «Настирливі» продовжують лінію розвитку французького придворного балету, однак поєднання його складових в художню цілісність на основі комедійного сюжету стало новим оригінальним явищем. Прагнення додати балетній дії логіки призвело до того, що в обставинах комедійної дії танець розвивався в сюжетному напрямі, нерідко перетворюючись на пантоміму, залучаючи елемент акторської гри. У свою чергу, під впливом буфонати й танцювальної стихії пошквалюється темпоритм спектаклю, відбувається ритмізація й певне «омузикалення» театрального дійства, торуючи шляхи до реформи французького балету, яку згодом здійснив Новерр під безпосереднім впливом Бомарше і Глюка.*

**Ключові слова:** музика; театр; драма; жанр; комедія-балет; Мольєр; Людовик XIV; придворний балет; Ж.-Б. Люллі; П. Бошан; балетмейстер; танець.

**Постановка проблеми. Огляд актуальних публікацій за темою дослідження.** Прагнення об'єднати різні видовищні компоненти – драму, музику, танець, – виникало



в різні театральні часи. Але, якщо за доби Античності театральні видовища тяжіли до синтезу мистецтв заради більшої виразності, а в наступні історичні епохи цей творчий шлях був пошуком втраченої гармонії – наприклад, у творчій програмі поетів «Плеяди» (Париж, 1571) з її наслідуванням античним зразкам, – то в епоху абсолютизму виникла інша потреба в об'єднанні різних сценічних компонентів. Причиною тому був розважальний характер придворних видовищ, що вимагали різноманіття засобів виразності, але не передбачали цілісності й значущості художнього змісту. Отже, на цьому тлі природно виникла необхідність у реформуванні подібних спектаклів, що зрештою й викликало до життя новий синтетичний жанр: комедію-балет.

Віднайдений Ж.-Б. Мольєром 1661 року для придворної постановки «Les Fâcheux» («Настирливі») (Mazouer, 2006: 12) і розвинений в низці вистав, створених сумісно з балетмейстером П. Бошаном, з музикою Ж.-Б. Люллі та М. А. Шарпантьє, він сягає своєї кульмінації в більш пізніх п'єсах, які по праву вважаються шедеврами – «Мещанині-шляхтичі» / «Le Bourgeois gentilhomme» (1670), балеті-трагікомедії «Психеї» / «Psyché» (1671) та «Уявному хворому» / «Le Malade imaginaire» (1673), які виходять далеко за межі ранніх зразків цього жанру (Gaines 2002: 394).

Не дивно, що саме сценічні шедеври Мольєра у першу чергу цікавили численних дослідників творчості французького драматурга, лишаючи дещо осторонь перший взірець комедії-балету, більш традиційний за будовою та немудрий за сюжетом. Така ситуація виразно спостерігається у вітчизняній «мольєріані» (не в останню чергу

й завдяки важкодоступності до недавніх часів частини дослідницьких матеріалів), де досі не існує окремих робіт щодо жанрової специфіки «Настирливих», як і взагалі комедій-балетів Мольєра.

Тоді як у зарубіжних розвідках подібні питання в останні півстоліття зачіпалися неодноразово, що засвідчує їхню актуальність. Їм присвячено дисертаційні дослідження Л. Олда (Auld, 1968), де розглядаються структурні елементи комедій-балетів Мольєра, їх співвідношення та значення, К. М. Годфрі (Godfrey, 1970), де авторка визначає історичне місце цього жанру, Дж. А. Чамблі (Chumbley, 1972), де відтворюється історичний контекст епохи і деталі сценічного побутування цих п'єс, Дж. Пауелла (Powell, 1982) щодо витоків музичної частини комедій-балетів, Т. Гласоу (Glasow, 1985) стосовно співпраці Мольєра і Люлли в цьому жанрі, С. Флека (Fleck, 1993), де аналізується музична драматургія балетів-комедій, Г. Сміт (Smith, 1995), яка дослідила роль Людовика XIV в розвитку цього виду мистецтва та зосередилася на перших постановках його придворних балетів, зокрема, й «Настирливих». Комедіям-балетам Мольєра в різній мірі приділено увагу в монографічних і дисертаційних дослідженнях з історії музики, танцю і драми О. Гвоздева (2008), І. Клейнера (1927), М. Друскіна (Друскін, 1936), Р. Роллана (1938), Г. Бояджиєва (Бояджиев, 1967), В. Красовської (Красовская, 1979), К. Лефевра (Lefebvre, 1992), Дж. Пауелла (Powell, 2000), Г. Буличевої (Булычева, 2004), Г. Сміт (Smith, 2005), Ш. Мазуера (Mazouer, 2006), М. Франко (Franko, 2015), Г. Безуглої (Безуглая, 2021) та ін., в публікаціях, присвячених особі та епосі Людовика XIV (Боссан, 2002;

Smith, 1995, 2005; Wasserbäch, 2017 та ін.). Окрім того, комедії-балети Мольєра в різних ракурсах поставали предметом розгляду в низці статей у науковій періодиці (Walker, 1971; Schuhl, 1975; Abraham, 1984; McBride, 1984; Powell, 1995; Coe, 1988 та ін.).

Навіть наведений вище побіжний і далеко не вичерпний огляд демонструє сталий інтерес зарубіжних дослідників до комедій-балетів Мольєра та розуміння значущості цього жанру в історії одразу кількох суміжних мистецтв. Оскільки, попри те, що зі смертю геніального драматурга (1673) жанр комедії-балету в тому вигляді, як він був створений в театрі Мольєра, поступово деактуалізується, його розквіт мав значні наслідки для розвитку французького та світового музично-театрального мистецтва.

**Метою нашої статті** є спростування теорії «тимчасовості» існування жанру комедії-балету й відсутності перспектив використання засад цього жанру поза культурними межами доби Людовика XIV, а також, вперше в україномовній науковій літературі, визначення з сучасних позицій ролі та місця комедій-балетів Мольєра в процесах еволюції музично-драматичного і хореографічного мистецтв. Актуальним **завданням** роботи є й часткове подолання «розриву» між зарубіжною та вітчизняною музично-театральною наукою в питанні вивчення цього жанру. Поряд із методами аналізу, порівняння, узагальнення й систематизації інформації, представленої в світовій науковій «мольєріані», у процесі дослідження застосовувались історичний і біографічний дослідницькі підходи.

**Виклад основного матеріалу.** Значення постановок сценічних творів Мольєра у придворному театрі важко

переоцінити. «Ніщо не надавало двору стільки блиску і сліпучої пишності, як опера і балет. Артисти, танцюристи, співаки, музиканти, аматори-придворні, принци, пані й дівичі, королева і король – вважали за честь зображувати земних Аполлонів і Юпітерів», – писав з цього приводу дослідник театру І. Клейнер (1927: 57). «Щоб короля великого розважити, ми танець, музику і мову об'єднаймо, – каже одна з муз у п'єсі Мольєра «Любов – цілителька» (цит. за: Друскін, 1936: 176). Більшість комедій-балетів, а також «Комічна пастораль» і трагедія-балет «Психея» були написані Мольєром на замовлення короля або під безумовним впливом стилю пишного придворного оперно-балетного театру. Так, І. Сміт (Smith, 2005: xiv) вважає, що можна дати «нову оцінку комедіям-балетам Мольєра як жанру спектаклю, глибоко переплетеному з особистою політикою першого десятиліття царювання Людовіка XIV». Дійсно, Людовик XIV, що здобув славу танцівника, був у певному сенсі й театральним діячем того часу. Без його заступництва доля мольєрівської трупи спочатку могла б скластися дуже невдало. Що ж до розвитку балетного мистецтва, то й тут слід відзначити неабиякий особистий внесок Людовика XIV. Саме цим молодим ще тоді монархом була заснована Королівська академія танців (1661), і хоча у відповідному наказі не згадується балет як театральний жанр, Академія «благотворно вплинула на чистоту виконання, канонізацію комбінацій і рухів, що входили в бальні та побутові танці» (Клейнер: 57).

До речі, директором Академії був призначений Шарль-Луї-П'єр Бошан (1631–1705), інтендант балетів короля. Цей видатний хореограф, який навчав мистецтву танцю і самого Людовика XIV, постановник танців

у багатьох придворних виставах, зокрема й комедіях-балетах Мольєра, був також непересічним музикантом – скрипалем, диригентом, композитором (Powell, 1995; 2008). Саме йому належить музика до вистави «Настирливих» 1661 р. (Houle, 1991), за винятком вокальної куранти, й, вірогідно, частини оркестрових аранжувань, автором яких є Ж.-Б. Люллі (Powell, 1995: 175; 2008: 119).<sup>1</sup>

Проте балет в епоху Людовика XIV ще не був самостійним театральним жанром – його сюжет вимагав словесних пояснень, які надавались в речитативах та друкованих програмах зі змістом балету (їх роздавали в антрактах). Слово, спів, музика, танець, таким чином, не з'єднувались в єдине ціле, а просто не могли обійтися одне без одного, хоча основним художнім компонентом залишався танець.

Придворні вистави – «ballet de cour» – склалися з окремих виходів (антре) комічних, міфологічних або

---

<sup>1</sup> Докладно аргументовану характеристику багатогранної діяльності П. Бошана, у тому числі в музичній сфері, надає в своїй докторській дисертації Г. Безугла (Безуглая, 2021: 35–37). Дослідниця також неодноразово наголошує на тій обставині, що синтетична фігура артиста – водночас танцмейстера, музиканта-інструменталіста (скрипаля, виконавця на лютні або мандорі), нерідко й вокаліста, композитора, а також драматичного актора – була типовою в ренесансно-барочній культурі: «Отже, серйозний та професійний зв'язок із музикою був однією з найістотніших складових танцювальної практики у Франції XVI–XVII століття, – а також і в інших європейських країнах. Музикальність, що виявляла себе як у власному мистецтві, так і в різних формах музично-творчої діяльності, була невід'ємною рисою повсякденної роботи хореографа-постановника. Регламентуючи музичний бік вистав, майстри танцю здійснювали редактуру та аранжування музики» (там само: 38). У Франції діяльність таких митців, за середньовічною традицією, регламентувалась (до 1776 р.) спеціальною професійною цеховою спільнотою – Менестрандизою, куди можна було потрапити, лише склавши відповідні іспити (там само: 30). І Бошан, і Люллі, відомий, насамперед, як композитор, були майстрами саме такого універсального типу.

алегоричних персонажів («від галантних до гротескових»), якими виконувалися звичайні побутові та бальні танці (менуєт, гавот, куранта, буре, сарабанда, чакона, жига, гальярда, канарі). Ці виходи, що супроводжувалися сценічними ефектами в дусі «італійської машинерії», перемежались вокальними (хоровими, сольними, ансамблевими) номерами та речитативами, а також інструментальними ритурнелями; «... різноманітні сцени слідували одна за одною з єдиною метою наповнити спектакль рухом, екстравагантними та яскравими картинами, з метою потішити почуття та забезпечити створення дивертисменту, гідного галантного придворного духу...» (Glasow, 1986: 2). Наприкінці йшов, зазвичай, гранд-балет, більш церемонний, з обов'язковими геометричними побудовами. Про один з таких балетів сучасник сказав: «Танці цього спектаклю такі симетричні, що й Архімед не зумів би краще їх поставити» (див. Друскін, 1936: 94). В балетних спектаклях були присутні також пасторальні сцени, що виконували функції ліричних інтермедій, за участю античних фавнів, наяд, дріад, ідеалізованих пастухів і пастушок.

Однак в епоху Людовика XIV такого роду балети як театральні видовища були доволі поширеними не лише при дворі, але й у провінції. І. Клейнер писав у зв'язку з цим: «В коледжах єзуїти періодично влаштовували спектаклі. В них були балети з характерними антре і піруетами». Також він наводить повідомлення про те, що під час поїздки Францією Людовик XIV «був присутнім у Бордо на виставі учнів, які розіграли комедію на сюжет миру (1660). У цьому показі було декілька різноманітних антре» (Клейнер, 1927: 57).

«Ballet de cour», як і пастораль, Томас Гласоу справедливо розглядає як жанрові джерела комедій-балетів

Мольєра, додаючи до цих складових ще фарс, чії ознаки виявляються через сюжетну лінію та наявність відповідних персонажів – слуг, розумніших за своїх господ, доктора-невдахи, старого залицяльника й т. ін. (Glasow, 1986: 1–5). В останньому простежується спадкоємність з традицією італійської «*commedia dell'arte*», яку Мольєр, в якості керівника театральної трупи, добре знав, і яка надала його кращим комедіям «мистецтва руху», що відтворилося в таких сценічних шедеврах, як «Уявний хворий», «Міщанин-дворянин», «Пан де Пурсоньяк». З цим перегукується й думка Марка Франко (Franko, 2015), який вважає, що комедія-балет є не цілком оригінальним винаходом Мольєра, а переосмисленням фарсово-буфлескної традиції в більш «репресивному» політичному кліматі часів Людовика XIV.

Отже, 17 серпня 1661 року в літньому театрі замку Во відбулося грандіозне свято, до якого увійшов показ нової комедії Мольєра «Настирливі». Замовлення на створення комедії було терміновим, тому вся комедія була написана, розучена й поставлена протягом двох тижнів. Спектакль йшов на сцені, влаштованій у хвойній алеї серед парку, створеному за малюнками Ленотра. Декорації були виконані Лебреном, а машинно-феєричні розробки належали Дж. Тореллі. Усе провіщало показ звичайного придворного видовища, і коли перед завісою з'явився один з акторів королівської трупи та схвилювано звернувся до короля, ніхто не гадав, що зараз народжується новий театральний жанр. Вибачення глави трупи пана Мольєра – а саме він постав перед завісою – були вислухані з належною увагою, але без особливої зацікавленості, бо майже кожен з придворних спектаклів починався подібним повідомленням про боязку надію розважити Його Величність, незважаючи на дуже

обмежений час для підготовки спектаклю та інші прикри перешкоди.

Набагато уважніше придворна публіка поставилася до прологу запропонованої комедії «Настирливі». Піднялася завіса, відкривши глядачам більш ніж два десятки «природних» фонтанів. Скеля перетворилася на мушлю, з якої вийшла виконавиця ролі Наяди Мадлена Бежар. Наблизившись до публіки, вона прочитала вірші, створені придворним літератором Пеліссоном на прославляння монарха, дерева та статуї за велінням Наяди «ожили», випускаючи групи танцюристів – фавнів і вакханок. Під звуки гобоїв і скрипок почалася вистава, про яку Мольєр пізніше написав у зверненні до своїх читачів: «Окрім комедії, задуманий був і балет, але оскільки в нашому розпорядженні відмінних танцюристів було замало, то балетні виходи довелося розділити, – вирішили влаштувати їх в антрактах з тим, аби дати час танцюристам перевдягнутися для наступного виступу. А щоб не розривати перебіг п'єси подібними інтермедіями, ми вирішили пов'язати їх якомога міцніше з дією, з'єднавши балет і комедію в єдине ціле. Проте часу було замало, переймалася всім цим не одна особа, і тому, можливо, не всі балетні виходи пов'язані з комедією однаково природно. Як би там не було, для наших театрів це новина, проте деякі авторитети старовини подібні з'єднання допускали. А оскільки комедія-балет усім сподобалася, то вона може прислужитися зразком для інших творів, які будуть ретельніше обдумані» (Мольєр, 1965а: 462). Ця передмова Мольєра до певної міри є програмною, бо упродовж усієї своєї театральної діяльності, працюючи над комедіями-балетами, Мольєр прагнув природно зв'язати балетні виходи з дією п'єси. У передмові до «Шлюбу мимоволі» (1664) він зазирне



ще далі в майбутнє жанру, назвавши балет «комедією без розмов» і призвавши тим самим до «драматизації» балету, дієвості хореографії (Мольєр, 1965b: 532).

С. Мокульський в зв'язку з цим відмічає різну фабульну значущість балетних номерів: «В одних випадках вона має інтермедійний характер, в інших безпосередньо слугує розгортанню сюжету і просуває уперед дію» (у кн. Мольєр, 1935: 34). У «Настирливих» є два типи балетних номерів, з яких другий, звісно, є значнішим у суто драматургічному плані, оскільки намічає шлях до драматизації балетного танцю й до органічного злиття його з дією комедії.

О. Гвоздев<sup>2</sup> в передмові до видання п'єси Мольєра підкреслює неоднорідність жанру комедії-балету та особливу значущість «Настирливих» як початку своєрідного «викривального огляду», де «сюжетна тканина та інтрига основної комедійної дії, намічені коротко й лаконічно, створюють лише певний стрижень для розгортання епізодів» (у кн. Мольєр, 1935: 633). Дійсно, фабульна побудова «Настирливих» дуже нескладна. Молодому придворному Ерастові заважають зустрітися з коханою Орфізою ціла низка надокучливих нероб і такий собі Даміс, її опікун. Лізандр, наприклад, відволікає увагу Ераста виконанням вигаданої ним куранти (до речі, цей епізод дуже органічно входить до комедії-балету й додає опис виконання цього танцю). Другий з настирливих, Алькандр, нав'язує Ерастові участь у дуелі в якості секунданта, третій, Альсипп – пристрасний картяр, а четвертий, Дорант, здатний урвати будь-чий терпець оповіданнями про полювання (цей тип настирливого

<sup>2</sup> Радянський театрознавець, чий змістовні роботи 1920 років були перекладені українською та вийшли друком 2008 р. у Львові (див. Гвоздев, 2008).

був підказаний авторові самим Людовиком XIV). П'ятий настирливий, Карітідес, втомлює Ераста читанням своєї петиції до короля, шостий – докучає йому проектами державної перебудови. Наприкінці п'єси Мольєр з'єднує Ераста з Орфізою.

За спостереженням О. Гвоздєва, Ераст як персонаж має зв'язати розрізнені епізоди – типізовані характеристики «настирливих». На цих епізодичних персонажах і сконцентрована, за його думкою, «викривальна сила дії». Посилаючись на Лафонтена, дослідник пише, що передові люди доби Мольєра не відокремлювали різкою гранню комедії-балети від психологічно поглиблених комедій положень і характерів, як це зроблено у Франції, наприклад, Поль де Сен-Віктором, що розглядав комедії-балети як деякий компромісний відступ (цит. за: Мольєр, 1935: 637). Подібна зневага до комедій-балетів призвела в XIX столітті до вилучення всіх танцювально-вокальних інтермедій з п'єс Мольєра (там само).

Г. Бояджієв (услід за Лафонтеном, який помітив суттєву особливість нової комедії, де Мольєр ані на крок не відступив від природи), стверджував, що драматург «вирішив забути на якийсь час мистецтво складних композицій і приступити до писання ескізів з натури». Розвиваючи цю думку, театрознавець продовжує: «В “Настирливих” творчість Мольєра безпосередньо зімкнулася з дійсністю й вступила у прямий контакт з традиціями сатиричної поезії, внаслідок чого сформувалися нові принципи типізації, відмінні від їхніх звичайних форм» (Бояджієв, 1967: 357).

С. Мокульський, осмислюючи роль Мольєра, який виступив у «Настирливих» як реформатор французького балету, підкреслював, що «до роботи в галузі балету його підштовхували зв'язки з двором і необхідність йти

назустріч королю і його смакам. Проте Мольєр і в цій галузі проявив свою новаторську ініціативу в сенсі створення змістовного, ідейно загостреного спектаклю. Герої “Настирливих” – це “спроба пера” у створенні соціальних характерів, від них веде стежка до “Мізантропа”. Мольєр в “Настирливих” остаточно не здолав метод фарсу, він лише поступається методу спостережень реальної дійсності і соціально-психологічного аналізу» (у кн. Мольєр, 1935: 34).

Але, відмічаючи значущість «Настирливих» в становленні жанру високої комедії, не можна забувати й про інші особливості цього твору як першої спроби в жанрі комедії-балету. Аналіз ремарок, що відносяться до балетних антре (всього в комедії їх одинадцять) показує, що ці драматургічні елементи співвіднесені з основним ходом дії, оскільки комедійні групи персонажів є, переважно, такими ж «настирливими», продовжуючи розвиток сюжетних мотивів у танцювально-пантомімічних сценах. У першому виході («антре») персонажі, які грають в кулі, змушують Ераста віддалитися. Коли ж, після закінчення гри, він намагається повернутися, починається вихід другий, під час якого нахаби, оточивши Ераста, розглядають його, а він знову тимчасово приховується. У балеті другої дії ті, що грають у кулі, зупиняють Ераста з проханням висловити думку щодо суперечного удару. Він ледве відбивається від них.

Проте, уникаючи драматургічної одноманітності, Мольєр вводить в дію контрастні балетні номери, змінюючи групові танці сольними (антре садівника). Лірико-пасторальний дует йде після галасливого виходу маскарадної групи. У драматургічну тканину Мольєр вводить також номер з безперечними політичними алюзіями, тобто натяк на нещодавні події:

успішну боротьбу абсолютистської влади з дворянсько-феодальною опозицією.

Хоча за часів Мольєра ще не існувало такого поняття, як темпоритм спектаклю, спостереження над цією особливістю комедій-балетів є дуже важливими. Темп у «Настирливих» стрімкий, за рахунок швидкої зміни епізодів переважно комедійного плану, характеру танцювальних антре, присутніх у виставі. Цікаво порівняти його з розвитком дії в комедії-балеті «Принцеса Еліди», створеному через три роки, але вже на міфологічний сюжет у галантному стилі. Музикознавець і великий знавець балету І. Соллертинський порівнював темп цього спектаклю «з рухом павани або палацової сарабанди», а різкий контраст пояснював «характером п'єси та її драматургічними особливостями» (цит. за: Мольєр, 1935: 273).

Цікаво, що І. Соллертинський на основі аналізу «Принцеси Еліди» відмовляє жанру комедії-балету в перспективності, попри те, що п'єса була написана всього через три роки після «Настирливих», а потім з'явилися такі шедеври, як «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин-дворянин», «Уявний хворий». І попри те, що вони межували з п'єсами, де данина придворно-аристократичній естетиці була досить сильною («Комічна пастораль», «Психея» та ін.). «Поza музикою, хореографією, атракціонами “Принцеса Еліди” має ще менше значення, ніж лібрето опери або балетний сценарій, – пише дослідник, – бо, вилучена з атмосфери свята, вона блякне. І це не наслідок невдачі, але результат творчого омертвіння самого жанру» (там само).

Однак розмова про занепад жанру лише на прикладі «Принцеси Еліди» є досить дискусійною. Адже в другій комедії-балеті «Шлюб мимоволі» Мольєру вже пощастило досягти органічного з'єднання комедії, балету і музики.

У цій постановці, читаємо у передмові до першого російського академічного видання п'єси Мольєра – «усі балетні номери втратили властивий їм у інших постановках зовнішній, орнаментальний характер і розірваність композиції, притаманну ще “Настирливим”». Вони були втягнуті у фарсовий сюжет і тому самі придбали внутрішню зв'язаність і реалістичне забарвлення» (цит. за: Мольєр, 1935: 275). Аналіз п'єси переконливо доводить, що Мольєр в цій постановці знаходить спосіб подолання балетних алегорій. Згадаємо, що в передмові до «Настирливих» автор надалі обіцяв повернутися до цього жанру й розробити його з більшою ретельністю. І у випадку зі «Шлюбом мимоволі» канони придворної естетики не завадили йому, хоча балет і був «королівським», тобто монарх виконував у ньому одну з балетних партій. Керівництво постановкою «Шлюбу мимоволі» було зосереджено в руках Мольєра. І Бошан, і Люллі підкорялися його задуму.

Про Люллі як співавтора комедій-балетів слід сказати особливо, бо ним було написано музику до більшості подібних п'єс. Придворний композитор від 1653 року, а від 1664 – метр музики королівської сім'ї, він багато в чому вплинув на розвиток музично-драматичних жанрів у Західній Європі. Ромен Роллан писав: «Потрібно зауважити, що Люллі до кінця своїх днів залишався, на думку публіки, переважно тим, ким він був на початку своєї кар'єри: композитором балетів. ... Танці, значення яких у творчості Люллі вислизає від нас мало не повністю, ми змішуємо в одну купу зі старовинними танцями взагалі, тоді як сучасники приписували їм революційне значення в галузі танцювального мистецтва; до того ж, ми бачимо в них одну “чисту” музику, в той час як Люллі майже завжди писав в цих випадках драматичну пантоміму» (Роллан, 1938: 241). Кажучи про дух танців для

балетних виходів, Роллан відмічає, що «Люллі пожвавив танці: таким був початок його реформи... Він диригував їх у швидкому темпі. До того ж, він любив танці переважно швидкого і переривчастого типу, на зразок жигі, канарі, форлани. Сучасники навіть казали, що він “перетворює танці на штукарство”» (Роллан, 1938: 242).

Вже за одним цим висловлюванням сучасників композитора можна припустити, що його творчість дійсно порушувала загальноприйняті канони. «Більш швидкі рухи, – продовжує Р. Роллан, – вимагали нових фігур для танців. За свідченням Дюбосса, “Люллі був змушений сам вигадувати балетні виходи, пристосовані до звуків його музики, бо іноді штатний балетмейстер Бошан був не в змозі уловити характер його скрипкових мелодій. Він міняв виходи, вигадував виразні па, відповідні до сюжету, а коли було треба, починав танцювати перед танцівниками, аби змусити їх скоріше зрозуміти свій задум”» (там само: 243).

Наведені Ролланом висловлювання сучасників свідчать про те, що Люллі тяжів до написання мелодій, які не обмежуються загальною правдивістю вираження, але слугують для певного психологічного окреслення якогось характеру або драматичної ситуації. Домагаючись цього перетворення балету на драму, «він перейшов від мелодій, під які танцюють характерні танці, до балетів майже без єдиного танцювального па, що складається з жестів і виявлень почуттів, одним словом, з німої гри» (там само: 244).

О. Гвоздев, посилаючись на слова одного з театриків XVII століття, пише, що «рухи танцюристів в численних балетних виходах подібних спектаклів мали пантомімічний, експресивний характер, виражаючи те, що могло б бути виказаним у словах» (Гвоздев, Смирнов, 1923: 214). Це підтверджується численними ремарками самого Мольєра до комедій-балетів.

У «Принцесі Еліди» мисливці танцюють, «виражаючи радість з приводу здобуття перемоги», в «Блискучих коханцях» четверо учасників пантоміми «жестами й рухами тіла зображують душевну тривогу принцеси», а раби – «радість з приводу свого звільнення». Танці, що виражають «нескінченний відчай», «захват з нагоди прибуття богині», задумані авторами в «Психеї», а в «Блискучих коханцях» одна з героїнь, Клеоніса, пропонує показати принцесі мистецтво танцівників, які «добре вміють передавати усі рухи душі» (ремарки цитовані за виданням: Мольєр, 1965а: 7).

Як можна помітити, дослідники додержуються доволі різних позицій при аналізі жанрової структури комедій-балетів та визначенні художньої перспективності жанру. Так, Філіп Боссан, автор популярної монографії «Людовик XIV, король-артист», розповідаючи про історію виникнення балету-трагікомедії «Психея» (жанру, що дійсно не мав продовження), згадує й жанрові особливості комедій-балетів, створених Мольєром разом з Ж.-Б. Люллі, а згодом – з М. А. Шарпантьє. При цьому він скептично ставиться до можливості подальшого успішного розвитку цього жанру. Можливо, тому, що «крім Мольєра, жоден із сучасних авторів при дворі Людовика XIV не мав до цього ані певного хисту, ані відповідного досвіду» (Боссан, 2002: 148).

Г. Буличева у монографії «Сади Арміди» (2004) про музичний театр французького Бароко підіймає питання, до якого ж «відомства» зарахувати комедії-балети Мольєра. «Адже в наш час “Міщанин-дворянин”, – нагадує вона, – однозначно сприймається як явище драматичного театру, навіть якщо робляться обмовки про присутність там музики й танцю. Бароко зовсім не опікується демаркацією кордонів між театрами драматичним та

музичним. Будь-який театр тієї доби мав музичну складову» (Булычева, 2004: 21).

Більш помірковано до цієї проблеми поставився О. Гвоздев (2008: 177), який вважає, що в «Настирливих» відбувається перехід до нового жанру балетних спектаклів – комедій-балетів. За спостереженнями дослідника, оперно-танцювальні елементи попередніх балетів зазнають змін: вокальні речитативи перед балетними номерами, а також і вокальні ансамблі, помітно пожвавлюються, а головне – драматизуються, як і вся вокальна частина балету, чому сприяє й використання арій водевільного характеру, серенад і танцювальних пісень. Але водночас і танець зазнає драматизації, оскільки він потрапив в обставини комедійної дії. І, хоча зв'язок балету з комедією у Мольєра завжди залишається вільним із сюжетного, логічного боку, все ж іноді танець цілком залучається до драматичної дії й набуває пантомімічного характеру. У свою чергу, музика й танець, введені в драматичну виставу, призводять до ритмізації комедійної дії, глибоко впливаючи на її темп, жвавість сцен і побудову діалогу. У цьому – оригінальність комедій-балетів Мольєра; у нього комедія стає ритмічним мистецтвом, що захоплює нас не тільки повноцінним змістом слова, але й самою ритмікою побудови драми (Гвоздев, 2008: 180).

Отже, підсумовує театрознавець, «балет, досягнувши в творчості Мольєра найбільшої художньої зрілості, знаходить собі прихисток в опері Люллі, де посідає проміжне місце між трагічними сценами опери, даючи глядачам перепочинок і заспокоєння після напружених музично-ліричних вражень. У такому залежному стані балет перебуватиме впродовж цілого століття, аж поки могутній геній Новерра не оформить його в самостійну драматичну пантоміму» (Гвоздев, 2008: 177).



В суміжній площині з міркуваннями провідного театрознавця радянських часів лежать висновки, яких доходить на основі детального контекстуального аналізу комедій-балетів Мольєра американська дослідниця К. М. Годфрі. Зазначивши повну трансформацію «ballet de cour» під впливом комедійних сюжетів, вона констатує народження нового «перехідного» жанру: «Безсумнівно, Люллі справив величезний вплив на еволюцію музики в комедіях-балетах, однак внутрішня музикальність віршів і швидкість дії в п'єсах забезпечили Люллі необхідними інструментами для того, щоб вдосконалювати музику. Навіть після розриву Люллі і Мольєра поет продовжував віддавати музиці найбільш значне місце. ... Мольєр удосконалив придворний балет, включивши його елементи до комедії, і в той же час антре придворного балету замінюються сюжетом як основою п'єси. Комедія-балет стала одночасно розвитком придворного балету і попередником французької опери» (Godfrey, 1970: 124–125). Підсумовуючи, в анотації до своєї роботи дослідниця зазначає, що Мольєр в своїх п'єсах почав з того, що зробив найбільший акцент на балеті, і закінчив перенесенням його на музику.

**Висновки.** Отже, Мольєр, з одного боку, і Люллі, з іншого, прагнули до драматизації балету, наближення його до самостійного жанру театрального мистецтва. Завдяки їхній співпраці були накреслені шляхи до реформи французького балету, яку згодом здійснив Новерр під безпосереднім впливом Бомарше і Глюка.

У той же час, вже в перших комедіях-балетах Мольєра як драматургічних творах простежуються творчі принципи, які у подальшому знайдуть продовження в кращих зразках його «високої комедії», зокрема, сатирична спрямованість, гротескова типізація характеристик персонажів.

Попри те, що «Настирливі» продовжують лінію розвитку французького балету, що виникає наприкінці XVI століття, демонструючи наявність його традиційних компонентів (розкішна видовищність, міфологічні персонажі, усталений набір танців, віршована декламація, вокальні номери та інше), однак поєднання цих складових в певну художню цілісність на основі комедійного сюжету, безумовно, стало новим оригінальним явищем на цьому шляху. В руслі загального розквіту французького драматичного театру, представленого п'єсами Корнеля, Расіна й самого Мольєра, прагнення додати балетній дії логіки й сюжетної послідовності стало цілком природним. І, якщо подібне «впорядкування» на той час вже відбулося в італійській опері, але в межах «серйозного» жанру, то заслуга поєднання драми, музичних номерів та балету за допомогою комедійного сюжету належить саме Мольєрові.

В обставинах комедійної дії танець розвивався у сюжетно-логічному напрямі, нерідко перетворюючись на пантоміму, залучаючи таким чином елемент акторської гри. У свою чергу, під впливом танцювальної стихії й веселої буфонати, гнучких діалогів комедійних персонажів поживляється загальний темпоритм спектаклю й відбувається ритмізація й певне «омузикалення» театрального дійства.

**Перспективи дослідження.** Враховуючи інтерес сучасних митців до культурного спадку минулих епох, сьогодні можна спостерігати експериментальне поєднання творів Ж.-Б. Люлі, Ж.-Ф. Рамо, сучасника Мольєра Г. Перселла з елементами осучасненої хореографії (П. Бауш, Т. Браун, М. Морріс, Л. Скоцці, Д. Ерв'є, Б. Массен та ін.). Ця зацікавленість хореографів XX–XXI ст. бароковими шедеврами може бути додатковою темою в сучасній оцінці художніх наслідків епохи

«Короля-Сонця» та приводом для застосування порівняльно-історичних методик, які б дозволили виявити риси схожості та відмінності в генезисі й розвитку танцювальних явищ та відповідність індивідуальної інтерпретації хореографічному образу.

**Результати дослідження** покликані уможливити типологічне розпізнавання жанру комедії-балету серед подальших явищ сценічного мистецтва у світовій музично-театральній культурі, як і процесів драматизації творів хореографічного мистецтва та використання музично-пластичних характеристик персонажів у драматичних виставах різних жанрів.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Безуглая, Г. А. (2021). *Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.)*. (Дис. ... д-ра искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Боссан, Ф. (2002). *Людовик XIV, король-артист*. Москва: Аграф.
- Бояджиев, Г. (1967). *Мольер*. Москва: Искусство.
- Булычева, А. (2004). *Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко*. Москва: Аграф.
- Гвоздев, А. А. & Смирнов, А. А. (Ред.). (1923). *Очерки по истории европейского театра. Античность, Средние века и Возрождение*. Петербург: Academia.
- Гвоздев, О. О. (2008). *З історії театру і драми / Из истории театра и драмы*. Академия. 1923. (Переклад з рос. Є. Стародинойої). Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Друскин, М. С. (1936). *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Ленинградская филармония.
- Клейнер, И. (1927). *Театр Мольера. Анализ производственной деятельности*. Москва: Государственная академия художественных наук.
- Красовская, В. (1979). *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Эпоха Новерра. Преромантизм. Романтический балет*. Ленинград: Искусство.
- Мольер, Ж.-Б. (1965a). *Полное собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 1. Москва: Искусство.
- Мольер, Ж.-Б. (1965b). *Полное собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 2. Москва: Искусство.

- Мольер, Ж.-Б. (1935). *Собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 1. Ленинград: Academia.
- Роллан, Р. (1938). Музыканты прошлых дней. *Собрание музыкально-исторических произведений в девяти томах*. Т. IV. (Пер. с фр. Ю. Л. Вейсберг). Москва: Музгиз.
- Abraham, C. (1984). On the structure of Moliere's comedies-ballets. *Biblio 17*, no. 19, 18–20.
- Auld, L. (1968). *The Unity of Molière's Comedy-Ballet: A Study of their Structure, Meanings and Values*. (PhD Dissertation). Bryn Mawr.
- Chumbley, J. A. (1972). *The World of Molière's comédies-ballets*. (PhD Diss.). University of Hawaii at Manoa. Honolulu.
- Coe, A. (1988). "Ballet en comédie" or "comédie en ballet"? *La Princesse d'Elide and Les Amants magnifiques*. *Early Modern France*, SE17, Cahiers II, 1, 109–121. <https://earlymodernfrance.org/node/154>
- Fleck, S. (1993). *Molière's comedy-ballets: A dramatic and musical analysis*. (PhD Dissertation). University of California. Davis.
- Franko, M. (2015). Molière and Textual Closure. *Comedy-Ballet, 1661–1670*. In *Franko, M. Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body, Ch. V*, pp. 107–130. New York: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199794010.003.0006
- Gaines, J. F., ed. (2002). *The Molière Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Glasow, Th. (1986). *Molière, Lully, and the Comedy-Ballet*. (PhD Dissertation). State University of New York at Buffalo.
- Godfrey, K. M. (1970). *Les comedies-ballets de Molière: genre de transition*. (Master's Thesis). Rice University. <https://hdl.handle.net/1911/90023>
- Houle, G. (1991). *Les Ballet Des Fâcheux: Beauchamp's Music for Molière's Comedy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lefebvre, C. (1992). *Les Fâcheux: comédie-ballet de 1661: ballet de 1924*. (Mémoire de maitrise: Musique. Musicologie). Université Paris-Sorbonne. UFR de Musique et Musicologie.
- Mazouer, Ch. (2006). Molière et ses comédies-ballets. (2 éd.). Paris: Honoré Champion éditeur [in French].
- McBride, R. (1984). Ballet: A Neglected Key to Molière's Theatre. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2(1), 3–18. <https://doi.org/10.2307/1290776>
- Powell, J. S. (1995). Pierre Beauchamps, choreographer to Molière's troupe du Roy. *Music & letters*, 76(2), 168–186.
- Powell, J. S. (2000). *Music and Theatre in France 1600–1680*. New York: Oxford University Press.
- Powell, J. S. (2008). Pierre Beauchamps and the public theatre. In *Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750, J. Neville (Ed.)*, pp. 117–135. Bloomington: Indiana University Press.
- Powell, J. S. (1982). *Music in the Theater of Molière*. (PhD Diss.). University of Washington.
- Schuhl, P.-M. (1975). Molière en fête. Les comédies-ballets. *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, 165(1), 107–108. <http://www.jstor.org/stable/41091738>

- Smith, G. (1995). *Molière's Comédies-Ballets: Political Theatre for the Court of Louis XIV*. (PhD Dissertation). Indiana University.
- Smith, G. E. (2005). *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédie-Ballets: Staging the Courtier*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing [in English].
- Walker, H. (1971). "Les Fâcheux" and Molière's Use of Games. *L'Esprit Créateur*, 11(2), 21–33.
- Wasserbäch, S. (2017). *Machtästhetik in Molières Ballettkomödien*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

### ***Oleksandr Chepalov***

Kyiv National University of Culture and Arts,

Doctor of Arts, Professor

e-mail: chepalovst@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2033-357X

## **MOLIÈRE'S COMÉDIE-BALLET "LES FÂCHEUX" AS THE BEGINNING OF A NEW MUSICAL AND THEATRICAL GENRE**

*Against the background of contemporary artists' interest in the cultural heritage of past ages, today we can observe an experimental combination of works by Lully, Rameau, baroque music of Henry Purcell, who was Molière's contemporary, with elements of modern choreography (P. Bausch, T. Brown, M. Morris, L. Scozzi, D. Hervieu, B. Massin and others). Such productions by leading choreographers of the XX–XXI centuries actualize a certain reassessment of the artistic consequences of the "Sun King" era.*

**Present scientific research purpose** is to refute the theory of "temporality" of the existence of the comédie-ballet genre as well as the lack of prospects for using the principles of this genre outside the cultural boundaries of the Louis XIV age. After all, even such a well-known modern expert of this historical epoch as Philippe Beaussant is skeptical about the possibility of further successful development of this genre. Probably because apart from Molière, none of the modern authors at the court of Louis XIV had either a certain flair or relevant experience (Beaussant, 2002: 148).

**Present scientific paper relevance** lies in the fact that in Ukrainian-language scientific literature the issue of the significance of comédies-ballets in the evolution of the world dramatic and choreographic arts is considered from the modern point of view for the first time. Along with the **methods** of analysis, comparison, generalization and systematization of information presented in the world scientific literature on Molière's work, historical and biographical approaches were used in the research process.

**The results of the research** confirm the thesis of the leading theater critics of the Soviet era, O. Gvozdev (2008: 180), that the opera and

dance elements of 'ballet de cour' are noticeably transformed in Molière's comédies-ballets, and, what's most important, they are dramatized under the influence of comedy story-line.

**It is summarized** that "Les Fâcheux" continues the line of development of French 'ballet de cour', but the combination of its components in the artistic integrity on the basis of comedic plot has become a new original phenomenon. The desire to add logic to the ballet action led to the fact that in the circumstances of comedic action, the dance developed in the plot direction, often turning into a pantomime, involving an element of acting. In turn, under the influence of buffoonery and dance element, the tempo of the play becomes more revived, there is a rhythm and a certain "musicalization" of theatrical action, paving the way for the reform of French ballet, which was later carried out by Noverr under the direct influence of Beaumarchais and Gluck.

**Key words:** music; theater; drama; performance; genre; comédie-ballet; Molière; Louis XIV; 'ballet de cour'; court spectacle; Jean-Baptiste Lully; Pierre Beauchamp; choreographer; dance.

## REFERENCES

- Abraham, C. (1984). On the structure of Molière's comedies-ballets. *Biblio 17*, no. 19, 18–20 [in English].
- Auld, L. (1968). *The Unity of Molière's Comedy-Ballet: A Study of their Structure, Meanings and Values*. (PhD Dissertation). Bryn Mawr College [in English].
- Beaussant, Ph. (2002). *Louis XIV, artiste*. (Transl. from French). Moscow: Agraf [in Russian].
- Bezuglaya, G. A. (2021). *Ballet music in the context of the musical activities of choreographers (late 16<sup>th</sup> – first third of the 20<sup>th</sup> centuries)*. (Doctoral Diss.). St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Saint Petersburg [in Russian].
- Boyadzhiev, G. (1967). *Molière*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Bulycheva, A. (2004). *Armida's Gardens. French Baroque Musical Theater*. Moscow: Agraf [in Russian].
- Chumbley, J. A. (1972). *The World of Molière's comédies-ballets*. (PhD Diss.). University of Hawaii at Manoa. Honolulu [in English].
- Coe, A. (1988). "Ballet en comédie" or "comédie en ballet"? *La Princesse d'Elide and Les Amants magnifiques. Early Modern France*, SE17, Cahiers II, 1, 109–121. <https://earlymodernfrance.org/node/154> [in English].
- Druskin, M. S. (1936). *Essays on the history of dance music*. Leningrad: Leningradskaya Philharmoniya [in Russian].
- Fleck, S. (1993). *Molière's comedy-ballets: A dramatic and musical analysis*. (PhD Dissertation). University of California. Davis [in English].
- Franko, M. (2015). Molière and Textual Closure. Comedy-Ballet, 1661–1670. In *Franko, M. Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Ch. V., pp. 107–130. New York: Oxford University Press.

- DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199794010.003.0006 [in English].
- Gaines, J. F., ed. (2002). *The Molière Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press [in English].
- Glasow, Th. (1986). *Molière, Lully, and the Comedy-Ballet*. (PhD Dissertation). State University of New York at Buffalo [in English].
- Godfrey, K. M. (1970). *Les comedies-ballets de Molière: genre de transition*. (Master's Thesis). Rice University. Houston, Texas. <https://hdl.handle.net/1911/90023> [in French].
- Gvozdev, A. & Smirnov, A. (Eds.). (1923). *Essays on the history of European theater: Antiquity, Middle Ages and Renaissance*. Petersburg: Academia [in Russian].
- Gvozdev, O. O. (2008). *From the history of theater and drama*. (Translated from Russian by Ye. Starodynova. Academia, 1923). Lviv: Vydanvnychy tsestr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Houle, G. (1991). *Les Ballet Des Fâcheux: Beauchamp's Music for Molière's Comedy*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Kleiner, I. (1927). *Molière's theater. Analysis of production activities*. Moscow: Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk [in Russian].
- Krasovskaya, V. (1979). *Western European Ballet Theater. Essays on history. From the beginnings to the middle of the 18th century. The era of Noverr. Pre-Romanticism. Romantic ballet*. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Lefebvre, C. (1992). *Les Fâcheux: comedy-ballet of 1661: ballet of 1924*. (Master's thesis: Music. Musicology). Paris-Sorbonne University. Paris [in French].
- Mazouer, Ch. (2006). *Molière and his comedies-ballets*. (2nd ed.). Paris: Honoré Champion éditeur [in French].
- McBride, R. (1984). Ballet: A Neglected Key to Molière's Theatre. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2(1), 3–18. <https://doi.org/10.2307/1290776> [in English].
- Molière, J.-B. (1935). *Collected works*. (Transl. from French). (Vols. 1–4). Vol. 1. Leningrad: Academia [in Russian].
- Molière, J.-B. (1965a). *Omnibus edition*. (Transl. from French). (Vols. 1–4). Vol. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Molière, J.-B. (1965b). *Omnibus edition*. (Transl. from French). (Vols. 1–4). Vol. 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Powell, J. S. (1995). Pierre Beauchamps, choreographer to Molière's troupe du Roy. *Music & letters*, 76(2), 168–186 [in English].
- Powell, J. S. (2000). *Music and Theatre in France 1600–1680*. New York: Oxford University Press [in English].
- Powell, J. S. (2008). Pierre Beauchamps and the public theatre. In *Dance, spectacle, and the body politick, 1250–1750, J. Neville (Ed.)*, pp. 117–135. Bloomington: Indiana University Press [in English].

- Powell, J. S. (1982). *Music in the Theater of Molière*. (PhD Diss.). University of Washington [in English].
- Rolland, R. (1938). Musicians of the past days. In *Collection of musical and historical works, (Vols. I–XIX)*. (Translated from French by Yu. L. Veisberg). Vol. IV. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Schuhl, P.-M. (1975). Molière celebrating. The comedies-ballets. *Philosophical Review of France and Abroad*, 165(1), 107–108 [in French].
- Smith, G. (1995). *Molière's Comédies-Ballets: Political Theatre for the Court of Louis XIV*. (PhD Dissertation). Indiana University [in English].
- Smith, G. E. (2005). *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédie-Ballets: Staging the Courtier*. Aldershot, UK: Ashgate Publishing [in English].
- Walker, H. (1971). “Les Fâcheux” and Molière’s Use of Games. *L’Esprit Créateur*, 11(2), 21–33 [in English].
- Wasserbäch, S. (2017). *Power aesthetics in Molière's ballet comedies*. Tübingen: Fool Francke Attempto [in German].

*Стаття надійшла до редакції 4 листопада 2021 р.*



УДК 78.071.1(410)(092):780.614.331.082.4

DOI 10.34064/khnum2-2503

**Лисичка Олександр Миколайович**

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського,

аспірант, викладач кафедри історії української

та зарубіжної музики

e-mail: aleksandrlichka@icloud.com

ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

**ІНТРОСПЕКТИВНІСТЬ ЯК ОЗНАКА  
ЛІРИКО-ДРАМАТИЧНОГО ЖАНРУ СКРИПКОВОГО  
КОНЦЕРТУ Е. ЕЛГАРА**

*Скрипковий концерт Е. Елгара (1910), перший з двох його інструментальних концертів, є черговим кроком композитора на шляху оволодіння ним різними музичними жанрами, накопичення нових творчих ідей. За рядом параметрів твір наближується до Першої симфонії, стаючи ніби її «дублем», але зі скрипкою-солістом – інструментом, на якому грав сам композитор. Отже, вивчення Концерту є актуальним і при аналізі творчої еволюції композитора, і для розуміння його ставлення до концертного жанру, і для розкриття смислу самовираження автора. Розгляд твору саме в аспекті останнього – виявлення рис інтроспективності в музиці Скрипкового концерту як складової його жанрової структури – є метою представленого дослідження, яке є першою спробою такого роду.*

Встановлюється, що інтроспективність, серед іншого, зумовлює належність Концерту до лірико-драматичного різновиду жанру. Робиться висновок, що ця ознака максимально унаочнюється в каденції Концерту – найбільш показовому для цього жанру епізоді – завдяки ліричному способу висловлювання, ремінісценціям і похідному тематизму, відмові від чіткої метроритмічної організації, що уможливорює сприйняття каденції як моменту зупинки в часі задля ліричної рефлексії. Серед інших рис інтроспективності – переважання ліричних тем, значна кількість фрагментів з тихою динамікою та передбачуваний жанром «вихід» соліста на перший план, хоча й при дотриманні паритету сольної та оркестрової партій.

**Ключові слова:** інтроспективність; Е. Елгар; Скрипковий концерт; лірико-драматичний симфонізм; каденція; похідний тематизм.

**Постановка проблеми.** Місце інструментальних концертів Едварда Елгара в контексті європейської музики є особливим. Більшість скрипкових концертів композиторів-романтиків були написані до того, як Е. Елгар створив свій (1910); найбільш близькі цьому творові у часі концерти Я. Сібеліуса (1904) та М. Рegera (1908), і майже збігається з ним за хронологією Скрипковий концерт К. Нільсена (1911), який вже зазнав, однак, значного впливу неокласичної естетики. За п'ять років з'явиться Перший скрипковий концерт К. Шимановського (1916), де відкидається романтичний спосіб висловлювання, а згодом розпочнеться нова «ера» в розвитку цього жанру.

Скрипковий концерт Е. Елгара є черговим кроком композитора на шляху засвоєння ним різних жанрів, накопичення нових ідей та принципів побудови творів. Концерт долучається за рядом параметрів до Першої симфонії, стаючи ніби її дублем, але зі скрипкою-солістом – інструментом, на якому грав сам композитор. При цьому Скрипковий концерт – перший з двох інструментальних концертів Е. Елгара (Віолончельний буде написаний у 1919-му, майже 10 років потому), і його вивчення є важливим і для розгляду творчої еволюції композитора, і для розуміння його ставлення до концертного жанру, і для розкриття смислу елгарівського само-вираження.

**Мета статті** – обґрунтувати належність Скрипкового концерту Е. Елгара до лірико-драматичного різновиду жанру, виявивши риси інтроспективності в його тематичній та композиційній структурі.

**Методологія дослідження.** Для аналізу Скрипкового концерту Е. Елгара використовуються

жанрово-стильовий та структурно-функціональний методи дослідження. Місце твору в спадщині композитора визначається за допомогою компаративного методу та біографічного моделювання.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблемам інструментального (в тому числі скрипкового) концерту присвячено велику кількість робіт, що стосуються його жанрових ознак та їх вияву в певні історичні періоди (Антонова, 1989; Самойленко, 2003; Гребнева, 2011; Ракочі, 2021) та способу взаємодії партій соліста і оркестру (Бурель, 2017).

Скрипковий концерт Е. Елгара неодноразово висвітлювався в музикознавчій літературі. Це й відповідна частина монографії Д. Мак-Ві (McVeagh, 2013), й окрема стаття М. Кеннеді (Kennedy, 1993), й історіографічний нарис А. Шіла (Shiel, 2007). Разом з тим, у вказаних джерелах Концерт не розглядався з позицій інтроспективності та належності до лірико-драматичного різновиду жанру, що зумовлює актуальність обраної теми статті. Поняття інтроспективності досить широко розроблено у філософії, в межах статті залучається трактування цього терміну, запропоноване М. Спенер (Spener, 2015), а також визначення, надане Д. Розенталем (Rosenthal, 2000).

**Виклад основного матеріалу.** Концерт має традиційну тричастинну структуру зі звичним темповим профілем: *Allegro – Andante – Allegro molto* (Е. Елгар уникає детального роз'яснення характеру музики в позначенні темпу). Більш того, зовнішня простота дозволила дослідникам дійти висновку щодо класичності твору. І. Гребнева (2011: 15) відносить його до «традиційної композиційної моделі», а Д. Мак-Ві пише: «Цей найбільш

романтичний поміж концертів є класичним за побудовою» (McVeagh, 2013: 2537). У творі з максимальною повнотою реалізуються ключові ознаки риторичності, названі О. Антоною найважливішою характеристикою жанру, що виявлена, за твердженням О. Захарової, як «<...> прагнення до сильного емоційного впливу, образно-інформаційної-насиченості, підкресленого вираження особистісного начала в рамках типового, зрозумілого багатом» (цит. за: Антонова, 1989: 7). Концерту Е. Елгара притаманні і інші властивості жанру, на які вказує О. Антонова: емоційна піднесеність, «плакатність» виразних засобів, яскравість «подачі матеріалу».

Виключна експресивність Концерту привертала увагу майже всіх його дослідників. М. Кеннеді відводив йому особливу роль в доробку композитора: «Цей Концерт – найбільш особистий твір Елгара, самоспілкування виключно особистісної природи <...>, він приховує душу скрипки і композитора» (Kennedy, 1968: 209). Д. Мак-Ві підкреслює виняткову емоційність і активність твору: «...гаряча, розкішна, але сповідальна музика бере слухача за горло» (McVeagh, 2013: 2536). Про домінування лірики в Концерті свідчить і характер тематизму – щонайменше, за трьома параметрами. По-перше, це відкрита експресивність всіх без винятку тем. По-друге, композитор уникає тем із пісенно-танцювальною жанровою основою, звертаючись до інструментально-узагальненого матеріалу. По-третє, віртуозність, передбачена жанром, не відтісняє ліричності – ані в фіналі, трактованому в звичайному жанрово-моторному ключі, ані навіть в каденції.

На більшості рівнів організації Скрипковий концерт демонструє спадкоємність із симфонічним стилем

композитора. Звичними стають значна протяжність Концерту<sup>1</sup>; використання інтонаційної фабули та мотивних перетворень тем; складність організації форми; багатотемність; віртуозність (складність сольної партії відповідає складності оркестрових партій в цьому та інших симфонічних творах). Принципово новим є трактування тем і методів їх розвитку: якщо в попередніх симфонічних творах переважали їх цілісні проведення, то в Концерті теми стиснено в короткі інтонаційні формули (що обумовлює більшу роль розробковості).

**Перша частина Концерту** (*Allegro, h-moll*) написана в елгарівському варіанті сонатної форми. В оркестровій експозиції представлені всі ключові теми частини, а також позначені співвідношення між ними. Головна партія складається з двох тем, контрастних за образним наповненням. Зазначимо, що в даному випадку Е. Елгар використовує не тему-супутник<sup>2</sup>, як у Першій симфонії, а саме другу тему в рамках головної партії (спосіб, застосований в увертюрі «Коккейн»). Початкова тема Концерту має яскраво виражений ліричний характер, що виявляється в акцентуванні ходів на малі секунди, сильнішій ритмічній позиції спадного руху та поверненні до вихідного звуку після нетривалого підйому. Загальне наростання звучності підводить до суттєвої зміни – появи нової теми, другої в головній партії. Її можна віднести до найбільш «брамсівських» тем композитора,

---

<sup>1</sup> 50 хвилин в запису І. Менухіна – серед зіставних з ним можна назвати концерти для скрипки Л. ван Бетховена (1803) – до 50 хвилин – та М. Регера (1908) – близько 55 хвилин.

<sup>2</sup> Е. Елгар застосовує характерний прийом співвідношення тем, коли один тематичний елемент («супутник») не з'являється без іншого («провідного») – в той час як «провідний» може звучати і самостійно.

внаслідок численних терцієво-секстових дублювань, поєднання чіткої повторюваності ритмічних фігур та ритмічної мінливості, адже тема набуває синкопованого характеру. Після викладу обох тем головної партії з'являється мотивна розробка першої з них, що привносить драматизм вже в експозицію.

Сполучна партія також лірична, в ній використано прийом теми-супутника: її друга тема не з'являється без першої. Основна тема – наспівна, що підкреслено поєднанням повторення звуку та ламентозної низхідної секунди, а також трьома ланками секвенції, заснованої на синкопованому мотиві з оспівуванням. Завдяки більш чіткому ритму та тембровому оформленню (валторни, фаготи) її «тема-супутник» сприймається як більш імперативна, тому вона з'являється в найнапруженіших моментах. Побічна тема в оркестровому варіанті не має того емоційно індивідуалізованого вигляду, який буде притаманний її проведенню солістом. Згідно зі звичною для Е. Елгара композиційною схемою, після побічної партії відбувається драматургічний зсув: друга тема головної партії в потужному викладі (мале *tutti*, *ff*) обрамляє синтезуючий розробковий розділ в кінці оркестрової експозиції, де в активному драматичному вигляді почергово лунають усі теми, що були представлені до цього (окрім побічної).

Експозиція соліста справляє враження одночасно і скорочення, і розширення форми. Перше викликане коротким, «конспективним» викладом обох головних і сполучної тем; друге – значним розширенням розробкового розділу (з 6 тактів до трьох цифр: [12–14]), в якому значно зростає роль мотивно-розвиваючих прийомів.

Трактування тематизму також зазнає змін. Перш за все, головна партія набуває трагічних рис: звучання нижнього регістру скрипки, «знесилене» розв'язання кадансу із завмиранням всього оркестру і гуркотом литавр *ppp*, дезальтерації в гармонічному супроводі, сам факт початку-перехоплення теми в оркестрі не в більш високому регістрі, а квартою нижче. Швидкі пасажі солюючої скрипки призводять до згаданого вище розробкового розділу, в якому головна тема скорочена до однотокового мотиву, що проводиться 10 разів в повному вигляді (в обсязі септими і октави, обумовлюючи додаткову варіативність). Це створює враження інтенсивного обмірковування однієї думки чи поступового розгортання подій. Характерним є те, що жодного разу протягом 24 тактів соліст не проводить теми в цілісному вигляді – йому доручено лише фігурації, що виростають з секундової інтонації. Тональний план виявляється настільки ускладненим, що встановити точку гармонічної опори стає неможливим.

Побічна партія в другому своєму викладі більш схожа на особистісне ліричне висловлювання. Це зумовлено рельєфністю проведення мелодії, ясним тональним планом з виразним відхиленням в мінорну тональність (*h-moll*), експресивними підголосками (в яких використаний притаманний композиторові прийом окреслення ліричних образів – домінанта з секстою в середніх голосах). Розподіл артикуляційних позначень також сприяє підвищеній виразності: поєднуються *tenuto*, *legato* та *staccato*. Темповий профіль побічної партії виключно нестабільний: у 13 тактах середини і репризи зустрічається вісім позначень зміни руху.

Завдяки багатству тематичного розвитку, показаного в експозиції, композитор мав можливість обмежити розробку в масштабах: вона досить компактна і за часом звучання, і за структурою – містить три етапи. Перший розділ – недовгий, за своєю функцією – вступний. Головна та сполучна теми проводяться оркестром, у соліста розгортається власна лінія-контрапункт з окремими зворотами цих двох тем. Другий розділ практично весь присвячений розвитку початкової теми<sup>3</sup>, що з'являється в трьох модифікаціях (чергування головного мотиву у збільшенні та в звичайному вигляді, скорботне за характером; повторення головного мотиву на тлі фігурацій соліста; в ритмічному збільшенні). Як і в оркестровій експозиції, ця тема призводить до сполучної, з функцією нагнітання напруги, фактура партії соліста звільняється від подвійних нот і перетворюється в спадну хроматичну гаму. Останній етап розробки – масштабна, виключно оркестрова, кульмінація тривалістю в 37 тактів, динамічно найяскравіший епізод всього Концерту. Тут з'являються майже всі теми першої частини, але в драматизованому вигляді, серед них – сполучна тема та перша тема головної партії – з передачею лінії від мідних іншим групам. Це інструментувальне рішення підсилює відчуття дрібності, нестійкості, що доповнюється гармонічною нестабільністю та поліритмією. Дробленню піддається і побічна тема, з якої виокремлюється однотактовий мотив, що проводиться чотири рази, щоразу з підвищенням теситури. Перехід до репризи здійснюється шляхом

---

<sup>3</sup> Друга тема головної партії з'являється лише двічі, вперше у вигляді однотактового мотиву, вдруге – багаторазово повтореного задля створення додаткового напруження.



вторгнення початкової інтонації головної теми, що зупиняє цей звуковий потік, надає можливість передати тему через групу струнних солістові. Отже, момент початку репризи виявляється дещо розмитим – настільки тісно вона пов'язана з розробкою.

Головна партія у викладенні солістом у репризи подібна до свого експозиційного вигляду: в обох випадках вона звучала після *tutti* і ставала «відповіддю». В репризи масштабність кульмінації вимагала посилення лірико-трагічної складової образу, яке забезпечує триразове проведення мотиву з низхідним стрибком на септиму в кінці<sup>4</sup>. Третій зі стрибків охоплює найнижчий звук скрипки, «g», що стає межею для низхідної секвенції, і соліст перериває її.

У репризи можна виявити структурну основу, що відповідає класичним правилам формотворення, в тому числі, в частковому дотриманні вимоги тональної централізації головної та побічної тем (Кюрегян, 1998: 102). Разом з тим, цю основу приховано за винятково складною логікою: реприза вбирає в себе риси обох експозицій та розробки, а активна мотивна робота композитора не припиняється і в коді. Також тут проявляється конструктивний принцип спіралі, що розширюється. Так, можна побачити лаконічну «модель» репризи в самому її початку (всього в 15 тактах); її розгорнуте втілення (безпосередньо репризу), а також репризу уявної сонатної

---

<sup>4</sup> Цей хід, типовий для композиторів-романтиків, набув особливого значення в творчості Е. Елгара: в найбільш показовому вигляді він був використаний в варіаціях «Енігма»: двічі зустрічаючись в темі, він особливо декларативно показаний в XI, «віолончельній», варіації і став основою секвенційного розвитку в IX, «Німроді» – ліричному центрі всього твору.

форми більш високого порядку (в парі реприза-кода): поява в кодї в основній тональності матеріалу, що про-водився в розробці в доміантовій, дає можливість зіста-вити ці розділи з побічними партіями в експозиції і репризі більш масштабної сонатної форми<sup>5</sup> (таблиця 1).

Така побудова схожа на логіку концентричних кіл, названу Л. Мазелем (1971: 80) закономірністю сонатних форм композиторів-класиків (зокрема, Л. ван Бетховена).

Таблиця 1

		ГП+ПП			
Основна форма	Експозиція	Розробка	Реприза	Кода	
«Макро-форма»	ГП	ПП експозиції (fis-moll)	ГП репризи	ПП репризи (h-moll)	

Появу початкових інтонацій головної теми необхідно визнати її надзвичайно скороченою репризою, хоча в ній і випущена друга тема. В такому оформленні це радше спогад про тему, ніж її реальне звучання – подібного роду ремінісценції виявляються основою для розкриття концепції твору. Від сполучної теми тут – ритм контрапункту в партіях валторн. Відразу після цього оркестром на тлі тематизованих пасажів соліста проводиться побічна тема (*H-dur* – *B-dur*). Поява трьох ключових тем твору залишає враження «моделі репризи». Однак така лаконічність була б невідповідною і розмаху, і ідеї

<sup>5</sup> Тональні співвідношення між матеріалом розробки та коди (*fis-moll* – *h-moll*) дозволяють трактувати в цьому випадку коду як структурний аналог побічної партії (хоча в ній і переважає матеріал головної) в «макро-моделі» всієї частини, що в цьому випадку набуває рис сонатної форми без розробки.

Концерту, і симфонічному стилю композитора, що тяжів до «романтичного гігантизму». Тому в рамках репризи її 15-тактову «модель», розміщену на початку, можливо розглядати як головну партію, точніше – її заміну епізодом, що містить ліричну реакцію на події в розробці.

Сполучна партія перебудована за структурою: замість двох речень 4+2+2 представлено безперервне просування музичної думки за схемою 2+2+4+2+2. Розробковий епізод на матеріалі першої теми головної партії близький, з незначними відмінностями, своєму прообразу в сольній експозиції. Виклад тематизму побічної партії має риси подібності з обома своїми експозиційними варіантами. До оркестрового його уподібнює гармонізація, використання групетто, поява «всередині» оркестрової фактури, пунктирний ритм. Від сольного проведення зберігаються окремі гармонічні звороти, підвищена емоційність, плавне перетікання в наступний розділ на матеріалі головної партії.

З останньої, затриманої, ноти побічної партії починається перший з двох розділів масштабної коди, «другої розробки», – в дусі бетховенського симфонізму. Розробковість виявляється і в методах розвитку матеріалу, і у використанні більшості тем твору, і в повторі окремих фрагментів власне розробки. Функціональним призначенням другого розділу коди стає максимальне збереження напруженості: домінантовий органний пункт тривалістю в 17 тактів розв'язується в тоніку лише на дві чверті. Тонічний тризвук виконує роль не устою, а підходу до нового проведення ключового звороту, на цей раз – з «неаполітанським» другим ступенем. Його особливість полягає в ритмічній організації – зворот в рівномірному русі

проводиться чотири рази поспіль, що створює відчуття «закільцьованого» часу, замкненості.

**Друга частина Концерту (*Andante, B-dur*)** виконує функцію ліричного відсторонення, виступаючи безконфліктною опозицією до активного розвитку подій в першій. Вона також написана в сонатній формі, але трактованій досить вільно. Всі три ключові теми мають явно виражену ліричну природу, а різноманітність забезпечується їх різним жанровим походженням: хорал, інструментальна кантілена, пісня. Хоральність початкової теми відображена і в її структурі (чіткий поділ на двотакти-«рядки» із зупинками в кінці кожного), і у фактурі (класичне чотириголосся струнних з єдиним ритмом), і в підкреслено простому інтонаційному наповненні. Побічна партія тонально нестійка, із застосуванням терцієвих співвідношень *C-dur – A-dur – Des-dur*. Тема містить два елементи: першому у струнних «відповідає» другий у соліста (ремарки «*Lento quasi Recit.*», «*Espressivo*»). Наступні тональні відхилення в партії соліста звучать на фоні валторн, тромбонів і туби (*ppp*). Д. Мак-Ві описує цей фрагмент як «тональні мандри другої теми, підтримуваної сумно-урочистими тромбонами» (McVeagh, 2013: 2556). Розв'язання домінантсептакорду з секстою накладається на початок заключної партії, яка закріплює *Des-dur*. Вона поєднує риси вокальної та інструментальної кантілени, гармонізована досить просто, але вишукано, з домінантою з секстою в середніх голосах.

У розробці головна і побічна теми розвиваються в тому порядку, в якому були експоновані. Розділ починається в *Des-dur* тривалим хроматичним пасажем соліста. Відображено і середину теми, змінену завдяки інтенсивному

тональному і мотивному розвитку. Побічна виникає на хвилі кульмінації і подана в двох варіантах: другий, позначений «*Nobilmente*», є результатом тематичної роботи, що триває протягом всього циклу<sup>6</sup>.

Особливістю репризи є її тональний план: побічна партія лунає в *Des-dur*, що співвідноситься з тональністю заключної в експозиції і з *b-moll*, тональністю, що з'являлася в середині головної партії. Приведення репризи до єдиного тонального центру здійснено раптовим розв'язанням домінанти в однойменний мажор. Заключна партія не містить значних змін, окрім того, що вона завершується появою другого елементу побічної партії з розробки.

У невеликій кодї до тональної єдності приведені всі теми частини. Початковий зворот головної теми проводиться у духових, чиє звучання нагадує орган. Можливість умиротвореного завершення проведенням всіх тем поспіль обумовлена неконфліктною природою їх співвідношення. Сам композитор охарактеризував коду таким чином: «<...> тут дві душі зливаються і перетікають одна в одну» (цит. за: McVeagh, 2013: 2556). У кодї партію соліста трактовано як свого роду *obligato*: жодна з чотирьох тем ним не проводиться.

Друга частина Концерту позначена рисами епічності, що виявляються в неквапливому розгортанні подій, відсутності напруженого розвитку і детальної мотивної роботи. Та головна прикмета епічного висловлювання – характер тематизму, адже Е. Елгар уникає відкритої емоційності, властивій іншим частинам.

---

<sup>6</sup> Ця звуковисотна послідовність вже звучала до того (на початку сольної експозиції I частини).

Найбільш специфічно організованою частиною Концерту можна вважати його **Фінал**. Визначити навіть базові контури його форми проблематично, оскільки можливі щонайменше два трактування. Частина складається з трьох досить великих розділів, перший з яких найбільш чітко окреслений – це сонатна експозиція. Другий розділ ззовні дуже схожий на перший: в ньому проводяться всі теми експозиції, що разом із тональними співвідношеннями дозволяє трактувати його як репризу, а форму частини – як сонатну без розробки з розгорнутою кодою. Однак характер викладу тем в цій «репризі» ускладнює таке її визначення. Нестійкістю позначено тональний план, розгортання і розвиток тем, що дозволяє трактувати розділ як розробку, нехай вона й досить буквально повторює експозицію. На перший погляд, таке розуміння призводить до руйнування структури, оскільки передбачає сонатну форму без репризи. Однак в цьому випадку роль репризи цілком може взяти на себе середній розділ коди, каденція, де підсумовується тематичний матеріал всього концерту.

І все ж, в подальшому розгляді, форма буде трактована як сонатна без розробки, з кодою як самостійним за значенням розділом, що є типовою рисою формотворення у Е. Елгара.

Експозиція як така також має ряд специфічних рис. Перш за все, тема головної партії (*h-moll*) кристалізується поступово, в три етапи. Така її побудова свідчить про асиміляцію досвіду австро-німецьких симфоністів: А. Брукнера, по відношенню до творів якого застосовують вираз «виращування теми» (Филимонова, 2003: 366), і Л. ван Бетховена. Другий пасаж у соліста завершується

стрибком на кварту, головний інтервал теми, що можна визначити як перший з трьох етапів. Далі в оркестровій партії накопичуються квартові стрибки, аж до 11 поспіль – вимальовується контур головної теми – це другий етап її становлення. Після невеликої зв'язки-інтермедії головна тема проводиться вже в остаточному варіанті (третьій етап): квартові стрибки заповнюються, ритм індивідуалізується. Хоча сполучна партія (*h-moll*) не має чіткої структури, її можна розділити на дві фрази з коротким завершенням. Перша являє собою стретне проведення мотиву в обсязі октави і з опорою на спадні секунди і септими<sup>7</sup>. Між нею та побічною вміщено ще одну невелику зв'язку, в якій звучать пасажі соліста, потім – звороти заключної партії, а згодом в контрапункті – сполучної та побічної.

Найбільшою мірою серед тем фіналу розробковість притаманна побічній партії (*E-dur*). Трактування ролі соліста дозволяє поділити її на дві стадії: в першій переважає кантилена, у другій – фігурації (які можуть спиратися на звуки теми). Проведення двох речень спочатку в мажорі, а потім в мінорі розкриває тему з різних сторін: ладове перефарбування із заміною малої септими великою робить її ще більш «тужливою». Далі до кінця побічної партії у соліста немає жодної зупинки – настільки детально «розробленою» є його лінія, де використовуються і можливості тонального розвитку: поступово тема модулює з *E-dur* в *e-moll*, в якому і викладено заключну партію. Вона – найактивніша серед усіх

<sup>7</sup> Цілісність теми досягається значною мірою тим, що мелодичні верхини складаються в безперервну спадну лінію (цей прийом композитор до того вже застосовував – в увертюрі до ораторії «Сон Геронтія», в обох випадках використано секвенціювання).

в фіналі (її початок позначений ремаркою *con forza*), будується виключно на пунктирних ритмах і передбачає передачу ліній від соліста до оркестру та навпаки.

Найбільш очевидна зміна в репризі – проведення побічної партії в *h-moll*; до числа інших ладогармонічних нововведень можна віднести короткий *Es-dur* 'ний відривок в головній партії. Варіантність також позначається в повторенні початкового пасажу репризи перед сполучною темою і у видозміні фігурацій соліста в побічній (що стали більш складними, «арабесковими»).

Кода складається з трьох розділів, спільною рисою яких стає часта зміна тематичного матеріалу (до того ж, з різних частин Концерту). Перший розділ починається тривалим розвитком теми «*Nobilmente*». Проте її початковий зворот проводиться секвенційно не чотири рази, а дев'ять, поступово трансформуючись у головну тему I частини; кульмінаційна зона також розширена. Тональний план сходження реалізує неодноразово використану в Концерті логіку дуги: і початок, і завершення спираються на домінанту до *h-moll*, але по мірі розвитку з'являються віддалені тональності *Es-dur*, *g-moll*. На тлі звучання головної теми фіналу у соліста використаний незвичайний оркестровий прийом: швидкі унісонні пасажі всієї струнної групи (крім контрабасів) в чотирьох октавах *ppp*. Роль місцевої кульмінації виконує проведення сполучної теми, що переривається токатними фігураціями соліста. Перший розділ завершує розв'язання зменшеної кватири на тлі початкової інтонації всього Концерту у валторни *ppp*.

Другий розділ коди позначений як *Cadenza (accompagnata)* та присвячений переважно темам



I частини. Його особливістю стає унікальне відчуття часу: відхід від його динамічного трактування, властивого фіналу, і створення ефекту «стоп-кадру», моменту рефлексії, ремінісценції. Можливість розглядати каденцію як «альтернативну репризу» підтверджується її характером: точно такий же «спогад» відкривав репризу першої частини, замінюючи собою власне репризне проведення головної партії. Специфічний характер надають звучанню деталі оркестровки. Струнні грають спочатку звичайним *tremolo* (*pp*), а потім спеціально винайденим Е. Елгаром штрихом *pizzicato tremolando*, який ремарка пояснює так: «звуки потрібно “вищипувати” подушками трьох або чотирьох пальців зі струни». Крім того, переважають проведення саме початкових зворотів тем. Тон висловлювання – підкреслено індивідуалізований та ліричний, зі значною кількістю вказівок на зміну характеру виконання (*quasi-rubato*, *espressivo*, *mesto*). Б. Адамс характеризує каденцію як таку, що знаходиться в «перехідному стані між сном і дійсністю», в контексті порівняння методів Е. Елгара та М. Пруста, згадуючи Скрипковий концерт і програмні твори композитора на підтвердження того, що тема снів і мрій цікавила Е. Елгара тією ж мірою, як і М. Пруста (Adams, 2007).

В каденції тематичний матеріал з'являється і в оркестрі: альтами та віолончелями проводиться побічна тема I частини, а відразу після цього – зворот теми «*Nobilmente*». Перехід до останнього розділу коди відтворює початок сольної експозиції та репризи *Allegro*, але після двох початкових мотивів головної партії вміщено тему фіналу. Особливу виразність цьому моменту надають динамічні вказівки: всього за один такт оркестр

має від *p* прийти до *ff*, і так само швидко відступити. Така лірична каденція не суперечить канонам жанру<sup>8</sup>. Це стає поясненням трансформації каденції з віртуозного фрагмента в лірико-рефлексивний, віртуозність в даному випадку замінюється самовираженням. Використання «стоп-кадру» пов'язане з попереднім досвідом Е. Елгара: явною стає паралель з «ескапістським» розділом розробки увертюри «На Півдні».

Каденція Скрипкового концерту стає і ключовим моментом для вияву інтроспективності твору. Це поняття визначається дослідниками по-різному. Звернемося до узагальнюючого погляду М. Спенер: «Інтроспекція – підкреслено особистісний спосіб формування суджень – “зсередини себе” <...>. Інтроспекція контрастує з іншими способами формування суджень, такими як формування апіорних суджень чи формування суджень шляхом використання або відкидання емпірично отриманої інформації» (Spener, 2015: 300). Таке визначення пояснює спосіб, яким композитор оперує темами – в цьому розділі вони не з'являються в цілості, не вступають у взаємодію зі звичними типами фактури, як думка, що формується всередині свідомості. А фокусування уваги саме на ліричних темах повністю відповідає іншому визначенню інтроспекції, наданому Д. Розенталем: «Інтроспекція – процес, в якому люди фокусують увагу на власному ментальному стані» (Rosenthal, 2000: 201).

<sup>8</sup> О. Самойленко (2003: 11) зазначає: «Нерідко прагнення зробити що-небудь краще за іншого підміняється спробою виразити себе, вилити душу, знайти рівновагу не в зовнішньому, а у внутрішньому просторі. У музиці прагнення зробити щось “краще за іншого” неминує пов'язуватися з явищем “віртуозності”».

Заключний розділ коди характеризується невластивими Концерту однорідністю темпу та тональною стійкістю. Набір тем, що постають тут, дещо інший в порівнянні з першими її розділами: головні теми крайніх частин, тема «*Nobilmente*» та побічна тема фіналу. Винахідливість в поєднанні партій оркестру та соліста підкреслена тим, що протягнутий звук «*h*» скрипаля перебирає на себе роль басового голосу. Завершується Концерт триразовим проведенням головних тем (всі три в *H-dur*): спочатку варіанту головної теми фіналу *tutti* без соліста, потім у нього звучить основний вид цієї теми в акордовому викладі, і перший зворот всього Концерту у валторн в чотирикратному збільшенні. З огляду на стиль композитора це завершення є типовим апофеозом, в чому дослідники вбачають риси ескапізму (Riley, 2007). Отже, якщо початкове *Allegro* стає, попри всю ліричність та сповідальність, кульмінацією і центром тяжіння «зовнішньої драматургії», то фінал (особливо – каденція) виконує роль центру інтроспективної драматургії – завдяки трактуванню часу та ремінісценціям, оскільки II частина Концерту не є зразком експресивної самозаглибленої лірики.

В організації Концерту виключно важливу роль відіграє семантика кругового руху, що виявляється на тематичному, тональному та структурному рівнях. Перш за все, круговий характер лінії притаманний багатьом темам Концерту. Для тонального розвитку характерним стає рух в споріднену тональність через ланцюг віддалених. Нарешті, конструкція цілого виявляється пронизаною повторами. Це і «передчуття» тематизму, в яких окремі звороти тем з'являються набагато раніше їх самих, і

«напливи» матеріалу, що вже звучав до того, і наскрізний тематизм, і замикання, і спіральна побудова I частини.

У Скрипковому концерті Е. Елгар послідовно застосовує формотворчі принципи, апробовані ним у Першій симфонії та попередніх творах. Перш за все, це настільки ж розвинена інтонаційна фабула. Інший типовий формотворчий прийом Е. Елгара, використання наскрізного тематизму, втілюється через тематичні арки та похідні тематичні елементи; повтор тематичних утворень в повному вигляді практично не зустрічається. Похідний тематизм знаходимо в головній темі I частини і темі «*Nobilmente*». Перша з них вже в сонатному *Allegro* породжує три своїх варіанти, а також з неї виокремлюється секундова інтонація, що проєктується на різні рівні будови циклу в якості основи і багатьох тем, і тональних співвідношень між ними.

Процес становлення теми «*Nobilmente*» ще складніший. Її зерно – дві висхідних секунди і стрибок на сексту – вперше з'являється в головній партії I частини. У репризі саме на ній побудовані пасажі соліста, які супроводжують побічну тему в «моделі» репризи (цифра [27]). В *Andante* ця ідея виявляє себе двічі. Найбільш яскраво – в темі з ремаркою «*Nobilmente*», що з'являється в розробці, але як видозмінений варіант побічної. По-своєму вона відбивається в заключній партії, де початок з низхідних терції та сексти в інверсії відтворюють її початкові інтервали (дві секунди «об'єднані» в терцію). У фіналі роль теми «*Nobilmente*» ще значніша, адже вона обрамлює його каденцію та з'являється в ній. Отже, можна простежити шлях від зародження інтонаційного зерна в I частині, через його оформлення в самостійну тему в II-й, до її

використання для створення структурної арки і в якості матеріалу для місцевої кульмінації в фіналі – таким чином реалізовано логіку похідного тематизму.

Спорідненість між двома розглянутими темами виявляється щонайменше на двох рівнях: інтервальної структури та мотивних перетворень. Ініціальна тема концерту відкривається секундою, квінтою та секундою, а тема «*Nobilmente*» ніби отримана з неї розширенням секундами<sup>9</sup>. Нарешті, в послідовному викладі обидві вони починаються з одного й того ж звуку *fis*. Але ще очевидніше зв'язок тем виявляється в їх взаємному переході у II частині, коли ключовий мотив теми «*Nobilmente*» поступово породжує варіант, що одночасно належить обом темам і локальному інтонаційному матеріалу (заміні другого елемента головної партії).

Велика кількість випадків, коли тематичний матеріал або його ключові звороти з'являються або раніше свого зумовленого місця в структурі (як передбачення-передчуття), або після нього, як ремінісценція або драматургічний зсув, дозволяє провести паралель з такою найважливішою якістю інтонаційних фабул симфоній Г. Малера, як «епізодичні теми-зв'язки, що виникають <...> в розділах форми, з точки зору класичних уявлень нехарактерних для експозиції нового матеріалу» (Барсова, 1975: 436). Повторюються і більш нейтральні утворення: пасажі зі зв'язки головної партії фіналу в трансформованому вигляді лунають в першому розділі коди. Щодо початкового мотиву, що і породжує тематизм, і

<sup>9</sup> Спочатку шляхом вставки ще однієї, а потім збільшенням квінтового стрибка на секунду до сексти. Наступна спадна септима відтворює другу із секунд головної теми в інверсії. Тобто, структура 1+4+1 модифікується в 1(+1)+(4+1)+(6=1). Використано систему обчислення інтервалів, запропоновану С. Танєєвим.

з'являється в ключових моментах, можна застосувати спостереження Л. Мазеля (1971: 100) над мотивом Сонати Л. ван Бетховена № 23, *f-moll*: «Мотив цей оголює сутність драматичного конфлікту» – в умовах ліричного конфлікту.

Різноманіття форм, яке обіймає жанр скрипкового концерту на початку ХХ століття, змушує звернутися до класифікації його жанрових різновидів для розуміння місця досліджуваного твору в загальноісторичному контексті. На сьогодні в музикознавстві існує значна кількість різних класифікацій, заснованих на різних критеріях; «...відсутність універсальної класифікації інструментальних концертів», «множинність підходів до неї» (Ракочі, 2021: 13) спонукає вчених до подальших розробок в цьому напрямі. Найчастіше за основу класифікації береться або тип взаємодії соліста з оркестром, або способи розвитку, що переважають (Бурель, 2017: 56). В першому випадку мова йде про підхід Ю. Хохлова, далі розроблений І. Кузнецовим: виділяються такі типи концерту, як домінантно-сольний, паритетний, домінантно-оркестровий. Альтернативою є погляд Л. Раабена, що виокремлює віртуозний та симфонізований різновиди концертів. Скрипковий концерт Е. Елгара можна розглянути з обох вказаних позицій.

В цілому, незважаючи на значну складність сольної партії, що іноді викладена в абстрактних фігураціях, Скрипковий концерт належить до симфонізованого типу, що можна підтвердити, застосувавши до нього всі чотири критерії, зазначені в якості маркерів симфонізації концерту О. Бурелем (2017: 63–68)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Ці критерії зібрані дослідником зі спостережень Л. Раабена, І. Кузнецова, Я. Торгана, Л. Кириліної.

1. «Семантика та концептуальність симфонії». Про значущість ідей Концерту говорить вже один його епіграф, що перекладається як «Тут схована душа .....<sup>11</sup>» (Kennedy, 1993). Крім того, оркестрова експозиція задає загальний патетичний тон, характерний для драматичного типу симфоній. Тричастинна структура Концерту включає в себе всі чотири ключові амплуа симфонії, визначені М. Арановським, отже, ідея людської душі, позначена в епіграфі, реалізується в музичному тексті твору.

2. «Драматургічні і формотворчі принципи». Конфліктність ансамблю яскравіше виявляється не в тематичному «зіткненні» соліста з оркестром, а в образно-емоційному переосмисленні матеріалу при його передачі партії соло. Стислість сольної експозиції, що поєднується з частими зупинками на ферматах, протиставлена розгорнутості та безперервності викладу матеріалу оркестром. При поверхневому розгляді Концерт не відповідає «вимозі» симфонічної чотиричастинності, однак в творі втілені всі чотири амплуа симфонії, а каденція, розташована всього на п'яти сторінках партитури, за тривалістю та контрастністю іншим розділам фіналу («застиглий час», ремінісценції попередніх частин) сприймається майже як самостійна частина.

3. «Монументалізація форм структури та засобів вираження». Концерт дуже розгорнутий за часом звучання. Крім того, виняткова технічна складність робить його справжнім *tour de force*: постійне чергування різних видів віртуозної фактури вимагає розвиненої витримки. У Концерті Е. Елгара солістові доручені численні подвійні ноти, а також акордові виклади тем. Віртуозність сольної партії

<sup>11</sup> Крапок саме п'ять, а не три.

як така не дає підстав віднести Концерт до віртуозного різновиду жанру, оскільки є найважливішою рисою самого жанру. Однією з подробиць роботи композитора над сольною партією є те, що, будучи досвідченим скрипалем, він консультувався у У. Х. Ріда щодо технічних прийомів (Kennedy, 1968: 193). Композитор активно використовує виражальні можливості нижнього регістру (в першому вступі соліста) і вершини діапазону скрипки: партія соліста рясніє нотами четвертої октави, найвища з яких – *gis*<sup>4</sup>.

4. «Активна роль оркестру» в даному Концерті не підлягає сумніву. Тільки в деяких фрагментах фіналу партія оркестру зводиться до підтримки соліста; як правило, вона несе тематичне навантаження, а кульмінації можуть досягатися і без участі соліста. Про значущість оркестрової партії говорить і те, що в II частині основна тема жодного разу не з'являється у соліста, й те, що в оркестрі лунають всі без винятку теми твору, й «передбачення» оркестром тематичного матеріалу, що в цілісному вигляді буде викладатися концертантом, й більша образна амплітуда тем в оркестровому викладі. Оркестр не залишає концертанта навіть в каденції – саме тут композитор застосував незвичайний прийом, *pizzicato tremolando*.

Співвідношення оркестрової та сольної партій дозволяє визнати, що в Концерті використаний принцип діалогу (як «чергування реплік партнерів») – до того ж, за класифікацією О. Антонової (1989: 12), це ««діалог згоди» модусного типу, в якому репліки не суперечать одна одній ані за тематизмом, ані за вираженими емоціями». Е. Елгар застосовує майже всі типи взаємодії соліста з оркестром, названі вченою: «тематичний дует» в рамках функціональної тотожності голосів; «тема-фон»



і «тема-протискладення» як види ієрархічності голо-сів – ігноруючи тільки «нетематичний дуєт», пов'язаний з домінуванням фігураційного матеріалу. Взаємодія партій в Концерті Е. Елгара відбувається згідно зі спостереженням О. Самойленко (2003: 11) над природою жанру: «<...> жанр концерту, з одного боку, <...> покликаний розкрити можливості одного інструменту в порівнянні з оркестром, з іншого – вимагає повного і досконалого ансамблю». Під ансамблем можна розуміти єдність, що змушує переосмислити широко відому етимологію жанру як «змагання», адже в словнику *Merriam-Webster* наводиться таке значення слова «концерт»: «узгодженість структури або плану; єдність, сформована обговоренням думок»; що ж до «публічного виступу», хоча це значення і наводиться першим, однак не стосується концерту як твору (*Merriam-Webster, n. d.*).

**Висновки.** Скрипковий концерт Е. Елгара продовжує традицію лірико-драматичного симфонізму, до якої композитор звернувся в незадовго до того написаній Першій симфонії. Це виявляється і в тематично-інтонаційному плані, і в драматургічно-композиційних особливостях (наскрізний тематизм, похідний тематизм, значна тривалість, конфліктність драматургії). Звернення до жанру інструментального концерту передбачає ще один вимір твору – співвідношення партій соліста і оркестру, і в даному випадку Е. Елгар дотримується балансу і в розподілі тематизму та його розвитку, і в трактуванні партії соліста – в різних фрагментах скрипка є або носієм тематизму, або їй доручаються віртуозні фігурації чи своєрідне *obligato* (II частина).

Інтроспективність Концерту найяскравіше втілено в його каденції: вона досить тривала, в ній домінує ліричний

спосіб висловлювання, «збирається» тематизм крайніх частин, велика роль належить оркестровому супроводу. Крім того, відмова композитора від чіткої метроритмічної організації уможливорює сприйняття каденції як моменту зупинки перебігу часу задля ліричної рефлексії. Власне метод роботи з тематизмом – «гра» його окремими фрагментами, що з'являються немов у свідомості людини – відповідає науковому визначенню інтроспекції як формуванню судження зсередини себе; доцільно в цьому відношенні згадати й активне використання похідного тематизму.

Серед інших ознак інтроспективності концепції твору – переважання в Концерті ліричних тем, значна кількість фрагментів з тихою динамікою та передбачуваний жанром «вихід» соліста на перший план, – хоча і при дотриманні паритетного співвідношення сольної та оркестрової партій.

**Перспективи** подальших досліджень вбачаються щонайменше в двох головних напрямках. По-перше, отримані висновки уможливають продовження дослідницької роботи з вивчення творів Е. Елгара, зокрема, розцінюючи Скрипковий концерт як своєрідну «точку повороту» від надмірної експресивності до переважання інших способів висловлювання вже у його композиціях наступних кількох років. По-друге – плідним видається компаративне дослідження скрипкових концертів Е. Елгара та сучасних йому композиторів, що працювали в цьому жанрі.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Антонова, Е. (1989). *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период*. (Автореф дис. ... канд. искусствоведения). Киевская консерватория имени П. И. Чайковского. Киев.
- Барсова, И. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор.

- Бурель, А. (2017). *Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков.
- Гребнева, И. (2011). *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Кюрегян, Т. (1998). *Форма в музыке XVII–XX веков*. Москва: Сфера.
- Мазель, Л. (1971). Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. В сб. Фишман Н. Л. (Ред.). *Бетховен*, вып. 1, сс. 36–160. Москва: Музыка.
- Ракочі, В. О. (2021). Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 7–35.
- Самойленко, Е. (2003). *Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.
- Филимонова, М. (2003). Антон Брукнер. В кн. *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн. 3, сс. 332–447. Москва: Композитор.
- Adams, B. (2007). *A Far Country: Elgar, Proust and Modernity at the fin de siècle*. (Transcript). Retrieved from <http://www.gresham.ac.uk/lecture/transcript/download/part-three-a-far-country-elgar-proust-and-modernity-at-the-fin-de-siecle/>
- Concert (n.d.). [Def. 1, Def. 2]. In *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concert>
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
- Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press.
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.
- Parrot, I. (1971). *Elgar*. London: J. M. Dent and Sons.
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (Ed), *Edward Elgar and His World*, 39–58. Princeton University Press.
- Rosenthal, D. (2000). Introspection and Self-Interpretation. *Philosophical Topics*, 28(2), 201–233, <http://www.jstor.org/stable/43154687>
- Shiel, A. I. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar's Violin Concerto. In B. Adams (Ed.), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press.
- Spener, M. (2015). Calibrating introspection. *Philosophical Issues*, 25, 300–321, <https://www.jstor.org/stable/26611133>

### ***Oleksandr Lysychka***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,

Lecturer at the Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: aleksandrlisichka@icloud.com

ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

## **INTROSPECTION AS A SIGN OF LYRICALLY-DRAMATIC GENRE TYPE IN E. ELGAR'S VIOLIN CONCERTO**

**Statement of the problem.** *Edward Elgar's instrumental concertos occupy the special place in European music. Most of the violin concertos of Romantic composers were written before E. Elgar created his own (1910); the concertos by J. Sibelius (1904) and M. Reger (1908) are closest to this work in time, and Elgar's Concerto almost coincides with the chronology of K. Nielsen's Violin Concerto (1911), which has already been, however, significantly influenced by neoclassical aesthetics. In five years, K. Szymanowski's First Violin Concerto (1916) will appear, rejecting the romantic way of expression, and later a new "era" in the development of this genre will begin. Elgar's Violin Concerto (1910), the first of his two instrumental concerts, is another step of the composer on the way to mastering various musical genres, the accumulation of new creative ideas. In a number of parameters, the work is closer to the First Symphony, becoming almost a doppelganger of it but with a solo violin, an instrument played by the composer himself.*

*Thus, the study of the Concerto is relevant, at least, in three aspects: in the analysis of the creative evolution of the composer, for understanding his attitude to the concert genre, and for revealing the meaning of the composer's self-expression. Consideration of the work in the aspect of the latter – identifying features of introspection in the music of the Violin Concerto as part of its genre structure – is the purpose of this study, which is the first attempt of its kind.*

**Conclusions.** *Elgar's Violin concerto follows the tradition of lyrically-dramatic type of symphonism, which the composer employed in his First symphony written shortly before the Concerto. It can be seen both in thematically-intonational content and in special features of dramaturgy and composition ("throughout" themes, large duration, conflict dramaturgy). The genre of instrumental concerto suggests additional dimension of the work, relation between solo and orchestral parts, and in this case the composer maintains a balance in such things as distribution of themes and their development and interpretation of soloist's part.*

*The introspective character of the Violin concerto is most obvious in its Cadenza – the most significant episode for this genre – due to its significant length, the lyrical way of expression, reminiscences and*

*derivative themes, the rejection of a clear metrorhythmic organization that allows the perception of Cadenza as a stop in time for lyrical reflection. Other aspects of introspectiveness include the predominance of lyrical themes, a large number of fragments with quiet dynamics and the genre's predicted concentration of attention on the soloist, although the composer retains balance between solo and orchestral parts.*

**Key words:** *introspection; E. Elgar; Violin concerto; lyrically-dramatic symphonism; cadenza; derived thematism.*

## REFERENCES

- Adams, B. (2007). *A Far Country: Elgar, Proust and Modernity at the fin de siècle*. (Transcript). Retrieved from <http://www.gresham.ac.uk/lecture/transcript/download/part-three-a-far-country-elgar-proust-and-modernity-at-the-fin-de-siecle/> [in English].
- Antonova, E. (1989). *Genre traits of instrumental concerto in pre-Classical era*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
- Barsova, I. (1975). *Gustav Mahler's Symphonies*. Moscow: Sovetskiy compozitor [in Russian].
- Burel, A. (2017). *Instrumental concertos by C. Saint-Saens in context of French genre of XIX – early XX century*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkov National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkov [in Russian].
- Concert (n.d.). [Def. 1, Def. 2]. In *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concert> [in English].
- Filimonova, M. (2003). Anton Bruckner. In *Music of Austria and Germany of XIX century*, Book III, pp. 332–447. Moscow: Compozitor [in Russian].
- Grebneva, I. (2011). *Violin concerto in European music of XX century*. (Extended abstract of Doctor's thesis). Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press [in English].
- Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press [in English].
- Kuregan, T. (1998). *Form in music of XVII–XX centuries*. Moscow: Sfera [in Russian].
- Mazel, L. (1971). Notes on thematicism in L. van Beethoven's works of early and middle periods. In Fishman N. L. (Ed.). *Beethoven*, Issue 1, pp. 36–160. Moscow: Muzyka [in Russian].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition [in English].
- Parrot, I. (1971). *Elgar*. London: J. M. Dent and Sons [in English].
- Rakochi, V. (2021). The instrumental concerto: classification problems.

- Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 60, 7–35 [in Ukrainian].
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (Ed), *Edward Elgar and His World*, 39–58. Princeton University Press [in English].
- Rosenthal, D. (2000). Introspection and Self-Interpretation. *Philosophical Topics*, 28(2), 201–233, <http://www.jstor.org/stable/43154687> [in English].
- Samoylenko, E. (2003). *Genre nature of instrumental concerto and concert works by A. Eshpai*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Russian Gnesins Music Academy. Moscow [in Russian].
- Shiel, A. I. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar's Violin Concerto. In B. Adams (Ed.), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press [in English].
- Spener, M. (2015). Calibrating introspection. *Philosophical Issues*, 25, 300–321, <https://www.jstor.org/stable/26611133> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 13 грудня 2021 р.*

УДК 785.6:78.071.2]:781.65

DOI 10.34064/khnum2-2504

**Кашуба Денис Владиславович**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: denyskashuba93@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-9438-2200

**КАДЕНЦІЯ В СОЛЬНО-ОРКЕСТРОВОМУ КОНЦЕРТІ  
НА ПЕРЕХРЕСТІ НАУКОВИХ ПОГЛЯДІВ**

*Метою статті є спроба визначення природи каденції в соль-но-оркестровому концерті на підґрунті розкриття сучасної наукової картини щодо специфіки цього явища. Методами дослідження обрані: аксіологічний, пов'язаний з оцінкою спостережень науковців щодо каденції; статистичний, обумовлений залученням якомога більшої кількості дослідницьких поглядів задля необхідності складання певної когнітивної картини; компаративний, викликаний завданням зіставлення існуючих суджень. З'ясовано, що каденція в соль-но-оркестровому концерті постає як явище, що не набуло стійкого загальноприйнятого наукового визначення, чим обумовлена **актуальність** його вивчення. **Новизна** отриманих результатів полягає у розкритті об'єктивних причин виниклої науково-пізнавальної ситуації, сутності і параметрів наявних розбіжностей в підходах до вивчення каденції, а також спробі надати сучасне визначення цього явища. Систематизація дослідницьких позицій щодо типових ознак каденції довела мобільність її природи, внутрішню пластичність, здатність до адаптування у нових історичних і жанрово-стильових умовах і конкретному композиційно-драматургічному процесі. Це ускладнює її однозначне визначення; отже, запропонований комплекс параметрів, за допомогою якого уможливується її подання як специфічного виду цілісності. У перспективі цей комплекс здатний послужити інструментом аналізу в ході подальшого вивчення феномена каденції соль-но-оркестрового концерту на конкретному музичному матеріалі.*

**Ключові слова:** каденція; імпровізація; імпровізаційність; монолог; «сольність»; віртуозність; соль-но-оркестровий концерт.

**Постановка проблеми.** Каденція слугує одним з найважливіших жанрових знаків соль-но-оркестрового

концерту. Проте, в різних його типах значущість каденції, її питома вага в контексті цілого коливається від суттєвого чинника композиційно-драматургічного процесу до майже необов'язковості. Так, у творах, що належать до домінантно-сольного типу концерту, де акцентовані сольність і віртуозність при переважно фоновій функції оркестру, що нівелює змагальну складову жанру в системі міжпартнерської комунікації, каденція може бути взагалі відсутньою, як, наприклад, у фортепіанних концертах Ф. Шопена. Навпаки, у творах, що відносяться до паритетного жанрового типу (терміни І. Кузнецова), особливо в тих випадках, коли вони наближаються до симфонічної концепції (Л. Бетховен, Й. Брамс), наявність каденції має принципове значення, оскільки вона виводить на поверхню сольне начало і тим самим стає маркером «концертності», перешкоджаючи – крім усього іншого – злиттю сольного і оркестрово-симфонічного висловлювання. Оскільки каденція є невід'ємною частиною сольного-оркестрового концерту як жанру, вона переживає ті зміни, які він зазнав протягом свого історичного розвитку. Це стосується всіх її параметрів: тематичного, структурного, ролевого, функціонального. Зрештою поняття «каденція» немовби втрачає тверду основу, перетворюється на визначення широкого кола різноманітних явищ, що породжує полемічну ситуацію в науковому пізнанні, перешкоджаючи презентації каденції з типологічних позицій. Дослідники не стільки полемізують, скільки висловлюють власні думки щодо характерних ознак каденції, між якими часом виникають смислові асонанси, що, однак, не сприяє відпрацюванню єдиної точки зору на це питання. Отже, існує необхідність



систематизації наукових поглядів на каденцію і узагальнення семантично-предметного кола цього явища.

Означена проблема обумовила вибір **методів дослідження** – аксіологічного, статистичного і компаративного аналізу, а також системного і узагальнюючого підходів для класифікації наявних в наукових джерелах дефініцій.

**Мета і завдання дослідження.** Метою статті є спроба визначення природи каденції в сольно-оркестровому концерті на підґрунті розкриття сучасної наукової картини щодо специфіки цього явища. Поставлена мета обумовила формулювання таких завдань:

– здійснити аналіз численної наукової літератури, в якій розглядається каденція як така і у зв'язку з характеристикою окремих сольно-оркестрових концертів;

– систематизувати одержану інформацію за обраними критеріями;

– класифікувати наявні у дослідженнях розбіжності щодо типових ознак каденції;

– на цьому підґрунті дати сучасне визначення природи цього явища.

**Огляд останніх досліджень і публікацій.** Останнім часом спостерігається нова хвиля інтересу до проблем, пов'язаних з інструментальним концертом. У дисертаційному дослідженні В. Ракочі (2021) розглядається генезис цього жанру та вивчаються шляхи його розвитку в XVII–XVIII століттях. Автор також пропонує оригінальну класифікацію інструментального концерту. З історичної точки зору концерт аналізує Ю. Палач (Palacz, 2021). Знання про фортепіанний концерт класико-романтичної епохи значно поширюються завдяки

кандидатській дисертації Г. Стахевич (Стахевич, 2019). Авторка вводить до музикознавчого обігу аналітичні матеріали щодо творів цього жанру, які належать композиторам рубежу XVIII–XIX століть та епохи Романтизму. Зокрема, вона вивчає фортепіанні концерти Й. Н. Гуммеля, Ф. Риса, І. Мошелеса. На прикладах творів К. Сен-Санса різновиди концерту розглядає О. Бурель (2017). Концерти Й. Гайдна опиняються у фокусі інтересів В. Акшенцевої (Akshentseva, 2019), яка розширює сталі уявлення про їх жанрово-стильові властивості. Власне питання, що стосуються каденції, досліджує Дж. Шмалфельдт (Schmalfeldt, 2017), аналізуючи бетховенську каденцію до Фортепіанного концерту *d-moll* В. А. Моцарта. Виконавський аспект інструментального концерту опрацьовують Б. Сільвей і Г. Спрінгер (Silvey & Springer, 2020). В контексті альтового репертуару інструментальний концерт розглядає А. Шевцова (Shevtsova, 2018). Жанрово-типологічні питання інструментального концерту підіймає Є. Зав'ялов (Zavyalov, 2017). Незвичний ракурс дослідження пропонує В. Ракочі (Rakochi, 2021), в центр уваги якого потрапляє оркестровка Другого фортепіанного концерту Й. Брамса. Риси пізнього стилю Р. Шумана у Віолончельному концерті майстра досліджує П. Сміт (Smith, 2016). Отже, наведений огляд наукових публікацій засвідчує актуальність обраного напрямку дослідження.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Надаючи визначення каденції у творах концертного і камерного стилю, Б. Асаф'єв вказує на такі її показники, як сольність, здебільшого – побудова з віртуозних (блискучих) пасажів, розміщення наприкінці п'єси або її частини, де виникає

момент найвищої енергетичної напруги, можливість для виконавця якомога ефектніше подати свою майстерність у грі на інструменті або володінні голосом (Асаф'єв, 1978: 58). Ці показники в сукупності утворюють певне первинне уявлення про каденцію, «матрицю», параметри якої доцільно вважати узагальненими критеріями оцінки будь-яких суджень дослідників стосовно цього явища. Серед цих параметрів – *тематичний склад каденції, її драматургічна функція і спрямованість висловлення.*

У більшості досліджень, де приділяється спеціальна увага каденції, вона розглядається *в контексті жанрових властивостей сольного-оркестрового концерту.* Подібно до Б. Асаф'єва, О. Самойленко вважає каденцію знаковим вираженням сольності, більш того, – «квінтенсенцією віртуозності», до того ж – моментом «найбільшого напруження зусиль соліста» (Самойленко, 2003: 11–12). Нібито бажаючи підкреслити її функційне призначення як носія сольності, О. Шликова вписує каденцію в загальну логіку драматургічного процесу, для чого виходить з притаманної концерту ситуації змагання. На думку авторки, наявність цього епізоду надає відповідній частині концерту цілеспрямованості, очікування результату діалогу комунікантів, який, в кінцевому рахунку, виявляється кульмінацією в поетапному змаганні з оркестром (Шликова, 2006: 27–31). Не дивно, що дослідниця підкреслює обов'язковість каденції в сольному-оркестровому концерті та її необов'язковість і навіть відсутність в інших інструментальних жанрах (там само). *Отже, каденція визначає – поряд з іншими чинниками – змагальну сутність концерту, сольність і віртуозність як концентрацію притаманних жанру особливостей,*

*а також виступає ефектним завершенням змагального дійства.* Останнє з названих призначень каденції дозволяє О. Меркулову характеризувати її з позицій *законів риторики*. Автор нагадує, що закінчення будь-якої промови або оповіді вимагало викори-стання певного прийому для утримання високого емоційного збудження слухачів / читачів. Подібні прийоми мали здивувати публіку, максимально посилити й закріпити враження від поданого тексту, розкрити власне розуміння його змісту, а також – продемонструвати майстерність у володінні словом, інструментом, мистецтвом композиції тощо (Меркулов, 2014: 120–127). Неважко переконатися у відведенні О. Меркуловим каденції надзвичайно важливої ролі в комунікації музикантів – учасників концертного спілкування зі слухацькою аудиторією – як чиннику художньо-естетичного та емоційно-психологічного впливу на неї. Складається враження, що дослідник покладає відповідальність за успіх концертного виступу всього колективу музикантів і навіть самого автора виконуваного твору на соліста. Принаймні подібний висновок випливає з твердження О. Меркулова, відповідно до якого в каденції соліст панує над композитором: «Це сфера висловлення, сфера життєвих інтересів саме виконавця!» (там само: 131–132).

Очевидно, подібне розуміння каденції в структурі сольно-оркестрового концерту стимулювало звернення О. Меркулова до спеціального вивчення її генезису з барокового концерту, що дозволило авторові висловити низку цікавих суджень про «першоідею» цього явища, його вихідні форми. Зокрема, дослідник, спираючись на численні зразки нотних текстів барокових концертів,

намагається розвіяти стійкий погляд на *каденцію як суцільну імпровізацію* виконавця безпосередньо під час концертного виступу, називаючи його міфом. Вивчення різноманітних документальних матеріалів того часу підводить його до висновку про існування широко розповсюдженої практики написання каденції заздалегідь з наступним вивченням її напам'ять (там само: 109–110). У цьому зв'язку слід уточнити, що, по-перше, в такому випадку каденцію можна віднести водночас до «усної» і писемної традиції, по-друге, вважати її автором і виконавця, і / або композитора. За висновком О. Меркулова, майже всі композитори, що зверталися до жанру концерту, залишили також численні власні каденції до творів. При цьому каденції містилися або на окремих сторінках, або безпосередньо в нотному тексті концерту (там само: 110). Таким чином, дослідник спростовує ще один міф – про першість Л. ван Бетховена у відмові від імпровізованої каденції і виявленні власної авторської волі. З цього випливає, що бачення соліста як справжнього «героя» концертного змагання ще не означає його авторства щодо такого роду висловлення: тут треба розділити інтереси композитора стосовно входження створеної ним каденції до загального художнього задуму твору – і виконавця як самостійної професійно-творчої індивідуальності, що претендує на право самовираження, прояв свого артистичного та особистісного начала. Наведемо плідну думку О. Шликової, яка дозволяє прояснити стосунки композитора і виконавця з огляду на їх роль у створенні каденції. Дослідниця розмежовує поняття «імпровізація» і «імпровізаційність», де перше означає створення каденції в процесі виконавчого акту, а

друге – характер тематичного матеріалу і засобів конструювання, відбиті в композиторському нотному тексті (Шлькова, 2006: 30). Як уявляється, власне воля виконавця відносно композиторської каденції / каденцій може розкриватися в обранні рекомендованої автором, одного з авторських варіантів, каденції іншого автора. Зрозуміло, що такий вибір правомірний у випадку, коли каденція виписана на окремій сторінці, хоча виконавська практика свідчить про спроби підмінити композиторську каденцію іншою, в тому числі власного авторства.

Якщо О. Меркулов, з огляду на спадкоємні зв'язки барокового і класичного концерту, не диференціює притаманну XVIII століттю *жанрово-стильову практику*, то О. Фоменко, віддаючи перевагу *історико-еволюційному підходу*, в тому числі до характеристики каденції, виокремлює два її різновиди (імпровізаційний та фіксований). Дослідниця виходить із того «зламу», що здійснився в середині названого століття, коли каденція з приналежності імпровізаційній традиції (яка знайшла відбиття й в нотній фіксації сольо-віртуозного епізоду концерту) перетворюється на елемент писемної (Фоменко, 2006: 3). Нагадаємо, що саме у віденських класиків закріплюється «опусність», тобто подання композиторського задуму у вигляді повного нотного тексту. На матеріалі концертів цього періоду дослідниця простежує шлях каденції від барокового імпровізаційного музикування, через розробковість сонатно-симфонічного стилю, до сольного епізоду в романтичному концерті, де каденція як віртуозний засіб висловлення, розрахований на екстравертну манеру комунікації, змикається з монологом рефлексивно-інтровертного типу (там само: 6). Відповідно, відбувається перехід

імпровізаційності в принципі «opus»-музики – вірогідно, мається на увазі структурована композиція, об'єднана риторичною тріадою *i:m:t* (там само). Зауважимо, що хоча наявність фіксованих каденцій у фортепіанних концертах В. А. Моцарта відзначають також Є. і П. Бадура-Скода, проте вони вбачають в такій практиці радше виключення для цих часів (Бадура-Скода, 1972: 221). Отже, спостерігається деяка розбіжність у висвітленні даної історичної ситуації. Історичний ракурс дослідження каденції обирає також Г. Стахевич. Однак вона мислить процес еволюції цього явища як суміщення на певному етапі барокових і класичних уявлень, прояв імпровізаційності в нових стильових і жанрових умовах (Стахевич, 2019: 178). Проте, попри деякі розбіжності в баченні названими дослідниками «графіку» розвитку каденції, обидва підходи відповідають генеральній лінії його історичного руху, що, в тому числі, підтверджують і аналітичні спостереження М. Бондаренко (2008) відносно буття каденції і її форм у фортепіанному концерті ХІХ століття.

Плідним виявляється запропоноване дослідницею порівняння двох авторських каденцій до сонатного *allegro* Четвертого фортепіанного концерту Л. ван Бетховена. Адже одна з них, продовжуючи барокові традиції, має суто імпровізаційно-віртуозний характер, друга – підхоплює деякі починання в цьому напрямку В. А. Моцарта, у якого, за Є. і П. Бадура-Скода (1972), намічається тяжіння до використання в каденції прийомів «opus»-музики. Запрограмована Л. ван Бетховеном ситуація вибору під час виконання цього твору однієї з двох, настільки концептуально несхожих, каденцій знайшла відгук у численних композиторів, що належать до

різних стильових напрямків і періодів розвитку піанізму: К. Рейнеке, Г. фон Бюлова, Е. д'Альбера, А. Рубінштейна, К. Шуман, Й. Брамса, Ф. Бузони. Використовуючи компаративний метод аналізу, М. Бондаренко здійснює класифікацію вивчених зразків. Авторка виділяє чотири їх типи: *каденцію-«твір»*; *каденцію як органічну частину* (фазис, стадію) драматургічного розвитку; *віртуозну каденцію-«троп»* (тобто «вставку») переважно фігураційно-пасажного характеру; *каденцію, в якій сполучаються віртуозна імпровізаційність з композиційною підпорядкованістю* (Бондаренко, 2008: 56–60). Отже, виникає наочна картина множинності форм каденції в композиторській практиці, рухливість її внутрішньої структури і драматургічної функції, не кажучи вже про розуміння каденції як «зони вільності» піаніста, перед яким постає широкий вибір варіантів рішення щодо найбільш органічного виду власного сольного висловлення.

У *романтичному* концерті складається особливий спосіб цього висловлювання, настільки далекий від демонстрації віртуозності і мети викликати підвищену емоційну реакцію публіки, що складається враження відсутності каденції взагалі. М. Бондаренко наводить переконливі аргументи на користь саме такої ситуації у фортепіанних концертах Ф. Мендельсона. Композитор немовби готує каденцію, навіть зупиняє звучання оркестру на гармонії кадансового квартсекстакорду, продовженої ферматою, але, попри очікування звичного ефектного виступу соліста, піаніст починає глибоко ліричний, майже інтимний за характером, монолог, який взагалі вступає в суперечність з родовою риторичністю концерту (Бондаренко, 2008: 128–129). Це спонукає



М. Бондаренко до визначення названих опусів – поряд із творами Ф. Шопена – як «*концертів без каденції*» (там само: 117). Тут виникає можливість диференціації сольних виходів соліста: на власне каденцію, що зберігає всі свої первинні ознаки, і монолог, або каденціо-монолог, які розрізняються за всіма параметрами музичного викладу і драматургічною функцією. На користь подібного розмежування можна навести й коментар О. Меркулова стосовно П'ятого концерту Л. ван Бетховена. На основі ретельного вивчення авторського рукопису дослідник доходить висновку, що композитор виписав у першій частині цього твору «не каденцію, а відсутність каденції як такої!». Автор аргументує таке твердження, посилаючись на напис, зроблений рукою Л. ван Бетховена: «Не робити каденції...», – який, на думку дослідника, означає, що композитор «виписав тут не власне каденцію», внаслідок чого у виконавців виникала спокуса зробити каденцію, адже без неї в ті часи виконання концерту здавалося неможливим (Меркулов, 2014: 70).

Спроба переосмислення форми і сутності сольного епізоду в концерті, здійснена Л. ван Бетховеном у згаданому творі, об'єктивно проросла в трактуванні цього явища учнем майстра Ф. Рисом. Аналізуючи його фортепіанні концерти, Г. Стахевич звертає увагу на монологічні висловлення соліста, що можуть з'явитися майже в будь-якому місці музичної форми – не як обов'язковий компонент концертного дійства, засіб концертнування, знак жанру, – але як органічна ланка драматургічного процесу, поява якої викликана потребою моменту. Дослідниця називає такі виходи соліста «каденціями», уточнюючи, що мається на увазі саме функція подібних

епізодів, котра збігається з концертною традицією їх вміщення в контекст композиції в якості драматургічного акценту (Стахевич, 2019: 179). Очевидно, з цих позицій можна розглядати названі вище твори Ф. Мендельсона, де на ліричний монолог припадає драматургічний наголос у вигляді «тихої» кульмінації.

*Інтегрування* різних історичних підходів до каденції притаманне творам Й. Брамса. Він звертається й до різнохарактерних монологів соліста, вміщуючи їх в ті розділи музичної композиції, які потребують подібних епізодів; й до вільних *quasi*-імпровізацій з використанням пасажно-фігураційних прийомів; а в Скрипковому концерті довіряє написання / імпровізування цього традиційного епізоду солістові. Фактично, ця творча настанова діє й далі, вже в концертах ХХ століття, автори яких вільно розпоряджуються накопиченим досвідом в жанрі концерту. О. Самойленко вбачає в цьому одну з ознак композиційної нестабільності, притаманної сучасним різновидам цього жанру (Самойленко, 2003). Тим самим виявляється *історична множинність форм прояву сольності* в художній структурі концерту, яку припустимо вважати інструментальною персоніфікацією людської особистості, засобом її самопізнання і розкриття її потенційних можливостей.

Таким чином, будучи знаковим явищем сольного-оркестрового концерту, каденція водночас виступає «змінною величиною» в контексті сталого нотного-музичного тексту. Не випадково Е. Денисов розглядає її як *принципово мобільну частину форми*, здатну до будь-яких метаморфоз (Денисов, 1986: 115–116). Автор уточнює параметри, за якими можуть здійснюватися ці метаморфози, а саме:

використання фрагментів тематизму даної частини і їх виклад у вільній послідовності; включення інших власних тем; подання музичного матеріалу твору в новій гармонізації і фактурному оформленні (там само: 116). Додамо також структурні принципи і місце в композиційно-драматургічному сюжеті.

**Висновки.** Таким чином, наявні в науковій літературі розбіжності щодо характеристики каденції можна класифікувати за такими критеріями:

– *авторство* (виконавця, творця концерту або іншого / інших композиторів);

– *зміст музичного матеріалу* (прелюдійно-фігураційного або тематичного: запозиченого з даної частини циклу, з інших його частин або нового);

– *композиційна логіка* (суто імпровізаційна або близька до «орус»-музики);

– *спосіб буття* (усний або письмовий – вміщення безпосередньо в нотний текст чи зафіксованість у вигляді додатку, тобто спеціальне видання);

– *характер кульмінаційної вершини* (емоційно-образне напруження або найвища концентрація зусиль соліста щодо подолання «трансцендентних» віртуозних труднощів);

– *місце і функція в композиції та драматургічному процесі* («перемога» соліста у змаганні з оркестром або смисловий акцент, драматургічний «осередок ваги»).

В наукових дослідженнях спостерігаються суттєві розбіжності за всіма цими параметрами, що викликані змінністю їх значень у реальній композиторській і виконавській практиці. Вони розкривають *мінливу* природу каденції, її підпорядкованість логіці історичного

розвитку сольно-оркестрового концерту, епохальним стильовим метаморфозам, індивідуальним творчим рішенням. Та попри мобільність типових характеристик каденції, вона має стабільні властивості, що дозволяє вбачати в ній особливе музичне явище. Отже, пропонуємо таке його визначення: *каденція є різновидом монологічного висловлення в будь-якій формі і будь-якого авторства, що акумулює сольне начало в концертному діалозі і наділене функцією драматургічного акценту в його розгортанні.*

Наведена класифікація може слугувати аналітичним інструментом для подальшого вивчення видів каденції і її контекстуальних зв'язків, обумовлених композиційно-драматургічною логікою певного сольно-оркестрового концерту.

Втім, зауважимо, що зустрічаються і каденції з підтримкою оркестру (якщо вийти за межі фортепіанного концерту, вкажемо на Віолончельний концерт Р. Шумана *op.* 129) та навіть самостійні частини циклу під назвою «Каденція» (також поза сфери фортепіанного концерту – Скрипковий концерт *op.* 12 К. Вайля та Скрипковий концерт А. Берга). Це доводить, що, попри неодноразовість спроб визначити типологічні властивості та атрибутивні ознаки каденції, цей «невловимий» феномен ще чекає на нові дослідження.

**Перспектива подібних досліджень** вбачається у вивченні каденції на якомога ширшому музичному матеріалі, що охоплює всі види і історичні етапи розвитку сольно-оркестрового концерту. Цікавим видається дослідження драматургічного результату в певному творі в разі використання різних видів каденції. Нарешті,

потребує спеціальної розробки питання про співвідношення понять «каденція», «сольне концертування» і «монологічне висловлення».

### ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1978). *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор.
- Бадюра-Скода, Е. и П. (1972). *Интерпретация Моцарта*. Москва: Музыка.
- Бондаренко, М. В. (2008). *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Бурель, А. В. (2017). *Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков.
- Денисов, Э. В. (1986). *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор.
- Кузнецов, И. К. (1980). *Фортепианный концерт (к истории и теории жанра)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Меркулов, А. М. (2014). *Каденция солиста в эпоху Барокко и венского классицизма*. Москва: ООО «Дека-ВС».
- Ракочі, В. О. (2021). *Инструментальный концерт XVII–XVIII столетий: генеза, класифікація, оркестр*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Самойленко, Е. М. (2003). *Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.
- Стахевич, Г. О. (2019). *Фортепианный концерт у контексті стилевих процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Фоменко, Е. С. (2006). *Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург.
- Шлькова, Е. А. (2006). *Скрипичные концерты Моцарта*. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 1, 27–32.

- Akshentseva, V. M. (2019). About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 192–204. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.192-204>
- Palacz, J. (2021). Early Italian keyboard concertos by Francesco Durante. *Roczniki Humanistyczne*, 69(12), 9–20. DOI: <https://doi.org/10.18290/rh216912-1>
- Rakochi, V. (2021). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Muzikoloski Zbornik*, 57, 1, 25–63. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63>
- Schmalfeldt, J. (2017). Beethoven's "Violation": His Cadenza for the First Movement of Mozart's Concerto in D Minor, K. 466. *Music Theory Spectrum*, 39(1), 1–17. DOI: <https://doi.org/110.1093/mts/mtx001>
- Shevtsova, A. V. (2018). The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: From Bach to Schnittke. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 1, 31–37. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.031-037>
- Silvey, B. A. & Springer, D. G. (2020). The Role of Accompaniment Quality in Band Directors' Evaluations of Solo Instrumental Performance. *Journal of Research in Music Education*, 67(4), 481–493. DOI: <https://doi.org/10.1177/0022429419878148>
- Smith, P. H. (2016). Schumann's A-minor Mood Late-Style Dialectics in the First Movement of the Cello Concerto. *Journal of Music Theory*, 60(1), 51–88. DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-3448755>
- Zavyalov, E. N. (2017). Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra: Concerning the Problem of Interpretation of the Genre. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 175–182. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.175-182>

### ***Denys Kashuba***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,  
postgraduate student

at the Department of Interpretation and Analysis of Music

e-mail: [denyskashuba93@gmail.com](mailto:denyskashuba93@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-9438-2200

## **CADENZA IN SOLO-ORCHESTRAL CONCERTO AT THE INTERSECTION OF SCHOLARLY VIEWS**

***Statement of the problem.*** Studying of research literature proves that the scholars express different opinions on typical traits of cadenza. Even though there are occasional coincidences in the meaning, it does not contribute to creation of universally accepted viewpoint on cadenza.

Thus, a need arises to systemize views on cadenza and to generalize its semantical field. **The purpose of the article** is to reveal the nature of cadenza in solo-orchestral concerto by examination of modern scholarly views on this phenomenon. This problem caused the choice of such **methods of research** as axiological, statistic and comparative ones.

**Results and discussion.** Even though cadenza is one of distinctive attributes of solo-orchestral concerto, there are some types, in which cadenza either does not become an important factor of compositionally-dramaturgical process or is simply absent. In dominantly-solo type of concerto, marked by accentuation of virtuoso solo side, typical features of cadenza almost dissolve in general context of the work influencing the whole communicative process. Conversely, in a "parity concerto" (a term coined by I. Kuznetsov) cadenza becomes a concentrated expression of the very idea of solo performance contrasting to orchestral forces, thus contributing to preserving of genre qualities, which is especially needed in cases when concerto moves towards symphony. Such different types of cadenza's "behaviour" predetermine the character of its connection to the whole work as it seems to be necessary, but in fact it is not strictly defined. This "self-sufficiency" of cadenza causes instability of its form and content revealed in historical projections and individual artistic conceptions. Thus, there are two types of reasons causing scientific polemics on defining essential and attributive traits of cadenza: objective ones, caused by necessity to adapt, and subjective ones, coming from cadenza's nature itself.

There are different opinions on such seemingly obvious trait of cadenza as improvisatory character. For instance, A. Merkulov believes that cadenza used to be improvised just in front of the audience is a myth, as he studied sheet music (including cadenzas) and documents belonging to the era of concerto's formation, and these sources indicate that cadenzas were created either by the author of the concerto himself, or by other composers, or by the performer, who had composed the cadenza for the upcoming performance beforehand and memorized it. Furthermore, the scholar discovered collections of cadenzas recommended for the performer, so a latter even had the right of choice. These facts cause the scholars to distinguish between improvisation as a way of spontaneous creation of music and improvisatory nature as a trait of thematic material and a way of its presentation (E. Shlykova). The same applies to other sides of cadenza. The scholars propose to differentiate cadenza in historical perspective between: Baroque cadenza (element of improvisatory culture), Classicistic (based on sonata-symphonic development) and Romantic, approaching a monological saying (E. Fomenko). On the other hand, throughout its history cadenza retained traits of Baroque, Classicistic and Romantic types, which has been shown by M. Bondarenko on the example of numerous XIX century cadenzas. All abovementioned allowed E. Denisov to regard a cadenza as a mobile part of a concerto, due to its endless metamorphoses.

*On the premise of numerous viewpoints on cadenza this article proposes a set of parameters by which it is possible to present it as a specific type of integrity: authorship, musical content, compositional logics, way of existence, place and function in the compositionally-dramaturgic process. In the future, this complex can serve as a tool of analysis in the study of the phenomenon of cadenza of solo orchestral concerto on specific musical material.*

**Key words:** *cadenza; improvisation; improvisatory nature; monologue; solo performance; virtuosity; solo-orchestral concerto.*

## REFERENCES

- Akshentseva, V. M. (2019). About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 192–204. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.192-204> [in Russian].
- Asafev, B. V. (1978). *Guidebook on concerts*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Badura-Skoda, E. & P. (1972). *Interpreting Mozart*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Bondarenko, M. V. (2008). *Solo cadence in the focus of composer's and performer's outwork cooperation (on the base of Western Europe piano concerto of XIX century)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Burel, O. V. (2017). *C. Saint-Saens's Instrumental Concertos in the Context of French Genre Tradition in XIX and early XX century*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkov I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkov [in Russian].
- Denisov, E. V. (1986). *Modern music and problems of modern compositional technique's evolution*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Fomenko, E. S. (2006). *Cadenza in piano concerto of Viennese Classicism era: historically-source-study analysis*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Russian A. I. Herzen State Pedagogical University. Saint-Petersburg [in Russian].
- Kuznetsov, I. K. (1980). *Piano concerto (on history and theory of a genre)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Merkulov, A. M. (2014). *Soloist's cadenza in Baroque and Viennese Classicism*. Moscow: OOO "Deka-VS" [in Russian].
- Palacz, J. (2021). Early Italian keyboard concertos by Francesco Durante. *Roczniki Humanistyczne*, 69(12), 9–20. DOI: <https://doi.org/10.18290/rh216912-1> [in Polish].
- Rakochi, V. (2021). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Muzikoloski Zbornik*, 57, 1, 25–63. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63> [in English].



- Rakochi, V. O. (2021). *Instrumental concerto of XVII–XVIII centuries: genesis, classification, orchestra*. (Extended abstract of Doctor's thesis). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Samoylenko, E. (2003). *Genre nature of instrumental concerto and concert works by A. Eshpai*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Russian Gnesin Music Academy. Moscow [in Russian].
- Schmalfeldt, J. (2017). Beethoven's "Violation": His Cadenza for the First Movement of Mozart's Concerto in D Minor, K. 466. *Music Theory Spectrum*, 39(1), 1–17. DOI: <https://doi.org/110.1093/mts/mtx001> [in English].
- Shevtsova, A. V. (2018). The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: From Bach to Schnittke. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 1, 31–37. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.031-037> [in Russian].
- Shlykova, E. A. (2006). Mozart's Violin concerti. *South-Russian Musical Almanac*, 1, 27–31 [in Russian].
- Silvey, B. A. & Springer, D. G. (2020). The Role of Accompaniment Quality in Band Directors' Evaluations of Solo Instrumental Performance. *Journal of Research in Music Education*, 67(4), 481–493. DOI: <https://doi.org/10.1177/0022429419878148> [in English].
- Smith, P. H. (2016). Schumann's A-minor Mood Late-Style Dialectics in the First Movement of the Cello Concerto. *Journal of Music Theory*, 60(1), 51–88. DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-3448755> [in English].
- Stakhevich, H. O. (2019). *Piano Concert in the Context of Stylistic Processes of the First Third of the XIX Century (Based on the Works of J. N. Hummel, I. Moscheles and F. Ries)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Zavyalov, E. N. (2017). Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra: Concerning the Problem of Interpretation of the Genre. *Problemy Muzykalnoi Nauki – Music Scholarship*, 4, 175–182. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.175-182> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20 грудня 2021 р.

УДК 78.071.1(430) (92):786.416.432

DOI 10.34064/khnum2-2505

**Старцев Дмитро Андрійович**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики,  
концертмейстер кафедри сольного співу  
e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1727-481X

**ГРАФІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРИЙОМІВ  
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ Й. БРАМСА  
У ФОРТЕПІАННОМУ КВІНТЕТІ F-MOLL OP. 34**

Аналізується актуальне в сучасному музикознавстві питання функціонування нотації як знакової системи в процесі фіксування музичного твору. Наукові публікації окреслюють різні аспекти музичної семіотики, але не висвітлюють взаємозв'язків специфіки композиторської техніки та шляхів її трансляції. З позиції такого взаємозв'язку графічні знаки й досліджуються у пропонованій статті, що обумовлює наукову новизну отриманих результатів. Мета дослідження – розкрити способи графічної репрезентації композиторської техніки в нотному тексті на прикладі Фортепіанного квінтену f-moll op. 34 Й. Брамса за допомогою семіотичного та структурно-функціонального методів аналізу. Підсумовано, що у процесі фіксування композитором музичних намірів відбувається формування індивідуальної графічної знакової системи, заснованої на традиційній нотації, але з іншими функціонально-логічними налаштуваннями, що відповідають авторським вимогам. Виставлені Й. Брамсом артикуляційні ліги, динамічні нюанси (вилки), акценти та їх сполучення виявляються одним із засобів графічної репрезентації композиторської думки. Специфіка функціонування цих графічних знаків у контексті творчості Й. Брамса потребує їх аналізу як семіотичних об'єктів та розуміння правил їх розшифрування; отже, визначені функції цих графічних знаків в аспекті репрезентації техніки «розвиваючої варіації», застосованої у творі.

**Ключові слова:** техніка «розвиваючої варіації»; мотивна техніка; семіотика нотного тексту; нотація; знакова система.

**Постановка проблеми.** Графічні символи, пов'язані з позначенням особливостей артикуляції і динаміки,

є невід'ємною частиною нотного тексту творів Йоганнеса Брамса. Їх функція полягає у фіксації композиційних намірів автора, що особливо актуально в умовах широкого використання техніки «розвиваючої варіації» (поняття, введено А. Шенбергом). Йдеться про структурування музичного матеріалу, в основі якого лежить перманентне формування мотивів, які набувають функцію самостійних смислових та конструктивних одиниць нарівні з темою. Фразувальні ліги та артикуляційно-динамічні вилки, які окреслюють межі мотивів та положення в них опорних тонів – ці два фактори набувають особливого значення при зміні метричного положення мотиву, оскільки у разі відсутності уточнюючих знаків можливе інше трактування його будови. Графічне унаочнення композиційних прийомів в нотному тексті є особливо виразним в камерних творах Й. Брамса завдяки їх партитурному викладу та самостійності мелодичних ліній, що мотивує вибір в запропонованій статті Фортепіанного квінтету *op.* 34 в якості об'єкту аналізу.

**Методи дослідження.** З урахуванням особливостей обраного матеріалу та ракурсу його вивчення застосовані струк-турно-функціональний та семіотичний методи аналізу.

**Мета статті** полягає в розкритті засобів використання артикуляційно-динамічних графічних знаків в процесі фіксації музичного тексту на прикладі Фортепіанного квінтету *op.* 34 Й. Брамса. Вирішуються такі завдання:

- проаналізувати обраний нотний текст з огляду на техніку «розвиваючої варіації»;
- виявити роль артикуляційно-динамічних графічних знаків у змістовному та формотворчому контексті композиції;

– довести наявність в нотних текстах Й. Брамса індивідуальної знакової системи.

**Аналіз публікацій за темою.** Дослідження окресленої проблеми зачіпає два аспекти творчості Й. Брамса – техніку «розвиваючої варіації» та музичну нотацію, яка використовується композитором в процесі фіксації твору та формується у специфічну знакову систему. Арнольд Шенберг висвітлює концепт «розвиваючої варіації» в багатьох публікаціях, особливо у статтях «Бах» (Шенберг, 2006) та «Брамс прогресивний» (Шенберг, 2006). Велику цінність має книга Вальтера Фріша (Frisch, 1984), в якій комплексно досліджується принцип «розвиваючої варіації» у творчості Й. Брамса. Ніколь Грімс (Grimes, 2012) розглядає критичну традицію, яка склалася завдяки А. Шенбергу та сучасним Й. Брамсу дослідникам.

Вивчення другого з названих аспектів відбувається у площині семіотики. Нотація та нотний текст як об'єкти музичної семіотики досліджуються в працях Жан-Жака Наттьє (Nattiez, 1990) і Кофі Агаву (Agawu, 2009). У своїй статті Ніколас Меус (Meeus, 2018) глумачить «Inhalt» (Content) як технічний термін музичної семіотики. Публікація Флоріс Шуїлінг (Floris Shoiling, 2019) демонструє міждисциплінарний підхід з позицій культурології, етномузикології, соціології, досліджуючи опосередкування різновидів нотацій в соціальній і творчій діяльності музикантів. Особливо відмітимо роботу Девіда Хюн-Су Кіма (Hyun-Su Kim, 2012), в якій автор досліджує якості та особливості функціонування нотного символу вилки в контексті творчості Й. Брамса.

Названі публікації окреслюють різні аспекти техніки композиції та музичної семіотики, але не висвітлюють

взаємозв'язків специфіки композиторської техніки та шляхів її трансляції. Саме з позицій такого взаємозв'язку графічні знаки досліджуються у пропонованій статті. Нотний текст тлумачиться як сукупність знакових елементів однієї системи, яка формується та удосконалюється протягом усієї творчості композитора та перебуває на нейтральному рівні – а саме, слугує результатом поетичного процесу та об'єктом естетичного (Nattiez, 1990). З цієї точки зору, графічні знаки необхідно розглядати в окремому контексті – як засоби фіксації одиниць композиторського мислення, що відносяться до інтромузичного шару, який є, безперечно, відправною точкою для процесу сприйняття художнього змісту твору. Спеціальний аналіз нотного тексту в цьому аспекті дозволяє на більш глибокому рівні висвітлити функції графічних знаків. У свою чергу, виявлені якості елементів композиторського письма є важливим фактором, який впливає на розуміння виконавцем, по-перше, зафіксованої автором артикуляції, фразування та синтаксису, по-друге, особливостей темоутворення в музиці Й. Брамса, що й обумовлює актуальність пропонованої статті.

**Виклад основних результатів дослідження.** Як вважає В. Фріш, для Й. Брамса композиція розпочинається з музичної ідеї, яка проростає та розвивається мовби самостійно, а композитор будує імплікації та «малює» всі можливі варіанти, що послідовно формуються з початкової теми (Frisch, 1984: 33). Прикладом цієї техніки письма слугує вже **перша частина Фортепіанного квінтету op. 34** (Brahms, 1865). Порівняння розділів головної партії *Allegro non troppo* виявляє роль артикуляційно-динамічних графічних знаків як маркерів процесу

варіювання. Завдяки знаковій репрезентації похідні варіанти вихідного тематизму ідентифікуються в умовах збереження основних конфігурацій тематичних мотивів. Таким чином встановлюється їх приналежність до первинних одиниць та унаочнюються прийоми «розвиваючого варіювання».

Головна тема цього твору подана в унісон партіями першої скрипки, віолончелі та фортепіано. Ліги приєднують затактовий початок до основного мотиву та підкреслюють його відмінність від наступних ланок теми: при повторенні він вже не має затактованої будови, а далі з нього вилучається сегмент, який перетворюється на послідовність своїх варіантів. В кінці першої частини головної партії ремарка *ritenuto* та двостороння вилка позначають артикуляцію з опорою на другу четвертну долю. Ця комбінація графічних символів не тільки виконує роль динамічної позначки, але й підкреслює опорну точку мотиву агогічно.

В середньому розділі головної партії фігурації фортепіано протиставлені акордовим вертикалям квартету. Виставлені в партіях квартету знаки *fz* зміщують опори кожної пари вертикалей на слабкі долі, тим самим порушуючи природне метричне тяжіння. Синкопічна організація в цілому посилює спрямованість до сильної долі такту, де розміщена домінантова гармонія (т. 11), яка розв'язується в репризи головної теми на іншому динамічному рівні. Даний функціонально-гармонічний момент виділяє початок репризи головної партії і через це має важливе композиційне значення. Його підкреслює зміна мотивних ліг в темі – перші акордові вертикалі відокремлені від наступних мотивів. У цьому проведенні

відбувається об'єднання двох фактурних пластів: унісону струнного квартету і фігурацій фортепіано. Також можна помітити розбіжність, що вносять фразувальні ліги, які вказують на мотивну організацію: групування по чотири ноти з їх опорними тонами, позначеними акцентами у фортепіано, відрізняються від побудови ланок теми, дорученої квартету. Графічна репрезентація унаочнює ритмічне трансформування при розгортанні теми (тт. 15–16). Й. Брамс пропонує новий варіант артикуляції: використовуючи мотивні ліги, він вказує на інше групування мотивів, яке змінює розстановку смислових акцентів. Ті звуки, які закінчували мотиви, тепер стають початком нового варіанту. Водночас відбувається метричне зміщення теми на слабку долю такту, а акценти вказують на її хорейчну будову. Як бачимо, знаки ліг та акцентів, які впливають на артикуляцію, позначають важливі зміни в мотивах та свідчать про розвиток теми.

У стадії розширення головної партії (т. 17) фортепіано поєднує два звороти: октавні секундові мотиви є стислою версією їх акордового викладення в середньому розділі (тт. 8–9), а в нижньому регістрі фігурації в імітаційному викладенні утворюють діалог з першою та другою скрипками. Розглянутий фрагмент демонструє взаємозв'язок розташування мотивів відносно метричної сітки такту та їх артикуляції. Як наголошувалось вище, артикуляційні знаки застосовуються композитором при намірі визначити й підкреслити не тільки межі мотивів, але й у разі зміни їх метричного розташування – збереження їхньої будови та вимови. В даному випадку секундові пари відзначені тільки лігами, що допускає їх ямбічне вимовляння згідно з тяжінням до стійких долей такту.

Наступні динамічні акценти *fx* в комбінації з позначками *crescendo* в партії струнних переконують у правомірності цього трактування структури мотивів, яке також повертає узгодженість теми з метричною пульсацією. Наприкінці цього розділу (тт. 20–21) марковані октавні ходи в партії лівої руки утворюють синкопи, мовби «відтягуючи» стрімкий рух фігурацій скрипок. Вступ віолончелі з акцентованим тоном на третій долі останнього такту (т. 21) звільняє від синкопування та підготовлює заключні акорди з вплетеною ланкою сполучної партії у фортепіано; опорний тон відзначений вишкою. Враховуючи, що даний перехід передбачає зміну образу та динаміки, агогічний знак *ritenuto* на тоні *des* домінантонакорда є абсолютно природним.

У своїй публікації Д. Хюн-Су Кім розділяє графічні символи *crescendo* та *diminuendo* на групи: фразувальні знаки, які вказують на закінчення синтаксичної одиниці та відповідний виконавський прийом (*closing type*), маркери агогічних розширень (*lingering*), наприклад, у ліричному контексті, та *accelerando* в енергійній та схвильованій музиці, групи акцентів (Hyun-Su Kim, 2012: 56). Така можливість різноманітного трактування символу передбачена у теорії Ж.-Ж. Натт'є, який, ґрунтуючись на фундаментальних положеннях концепції Ч. Пірса, мислить інтерпретанти як частини знаку, що виконують роль іншого знаку та перебувають у безкінечному процесі їх виникнення (Nattiez, 1990: 7).

Після предиктивного такту у фортепіано перша скрипка підхоплює фразу та починає сполучну партію. Будова мотиву підкреслена вишкою, яка вказує на тяжіння до третьої долі такту. Крім цього, артикуляційні ліги регламентують



вимовляння субмотивів: артикуляція від першої ноти в пунктирі є найбільш переконливою, але треба враховувати мелодичне тяжіння до опорного тону всього мотиву. В цьому випадку виконавець має досягти точної артикуляції мотивних одиниць без порушення загальної будови всієї структури. У процесі розгортання теми (тт. 25–26) в кожному голосі двостороння вилка виконує роль знаку фразування та відзначає досягнення вершини на звуках *ges-f-ges*. В останніх тактах сполучної партії (тт. 29–30) секундова інтонація теми поступово розширюється до нони. Комбінація знаку *rf* з вилкою та їх контрастне поєднання з відтінком *p* вказують на більш енергійне підкреслення смислових наголосів в мотивах. Аналогічно цьому відзначені акордові репетиції в партії фортепіано (*rf* – вилка *decrescendo* – *p*).

В побічній партії (*cis-moll*) артикуляційно-динамічна вилка та знак *staccato* унаочнюють стійкість остинатної фігурації у фортепіано та підкреслюють кожен долю такту, що задає стрімкий характер руху. В свою чергу, тріолі посилюють цей ефект. Дана тема позначена загальними артикуляційними знаками для всіх голосів, внаслідок чого метричної асиметрії не виникає.

В другій побічній темі, яка виконується віолончеллю та альтом, артикуляційно-динамічні вилки увиразнюють акцентну змінність. Композитор відзначає невеличкими (мікродинамічними) вилками (< >) першу ноту, а в наступному такті підкреслює опорну точку на відносно сильній долі (т. 39). Ремарки *sotto voce espressivo* акцентують увагу на пріоритетності даного голосу як такого, що проводить головну музичну думку – інші партії мають ремарки тільки *sotto voce*. Цього принципу автор дотримується протягом всієї побічної партії.

В процесі подальшого розвитку відбувається варіювання засобів вимови мотивів теми, які відображені графічно за допомогою мотивних ліг та артикуляційно-динамічних вилок. Наприклад, в тт. 59–60, 63–64 імітаційний рух голосів підкорюється не ритмічному, а інтонаційному тяжінню. Збереження пульсації забезпечується тріольними остінато, відповідно, в партіях струнних та фортепіано.

Заклучна партія також заснована на акцентній змінності – фрази квартету побудовані згідно з метричною сіткою такту, а у фортепіано вони припадають на слабкі доли. Далі пунктирні мотиви трансформуються в групи з трьох звуків, з перенесенням їх через тактову риску. В результаті утворюється низка діалогічних реплік, де у кожній парі відбувається варіювання мотивів-відповідей з їх наступним збільшенням. В момент ритмічного збільшення мотивів, що створює ефект «розширення часу», артикуляційно-динамічні символи позначають розташування в них опорних тонів на слабких долях тактів.

Таким чином, аналіз графічних знаків розкриває специфіку структурної організації музичного матеріалу – будовання тематичного змісту забезпечується за допомогою створення похідних варіантів вже існуючих тем, поряд із прийомами повторення чи введення нових образів.

В *Andante, un poco Adagio (As-dur)* техніка «розвиваючої варіації» поєднується з принципом *basso ostinato*, що знаходить наочну форму за допомогою системи графічних знаків. З точки зору архітекtonіки ця частина являє собою складну тричастинну репризну форму. Основу *basso ostinato* складає вилучений з теми-мелодії мотив хореїчної будови. Відчуття синкопи виникає завдяки метричному

зміщенню фігури *basso ostinato* зі збереженням вимови від першої ноти. Композитор застосовує поєднання двох ліг – мотивної з метою окреслення межі мотиву, та артикуляційно-динамічної, яка вказує на його хореїчну будову. У зв'язку з тематичним розвитком в репризі першої частини зустрічаються артикуляційні знаки у фігураціях, які обумовлені динамікою фрази (тт. 18–20). В даному випадку хореїчна вимова мотиву перетворюється на ямбічну.

Друга тема першого розділу (тт. 21–29) складається з ямбічних мотивів. Артикуляційно-динамічні вилки забезпечують збіг стійкого руху теми фортепіано з нестійкою пульсацією квартету та фортепіанного басу. Стрімкий рух до кульмінаційного моменту відмічений ремарками *poco accelerando* та *poco stringendo* у другій фразі. Вступ теми в партіях першої та другої скрипок, що додаються до партії фортепіано, ущільнює фактуру та розвиває динаміку другого речення (тт. 25–29).

Середній розділ *Andante* містить паралельний розвиток двох тем. Орнаментування початкової теми першого розділу починається з ямбічного мотиву. Тріольні групи вплетені у рівномірну пульсацію четвертними, яка підтримується голосами фортепіано, віолончелі та скрипки. Друга тема (тт. 35–37) спочатку перебуває в межах тактового розміру, але в її другій фразі відбувається метричне зміщення, завдяки чому Й. Брамс створює відчуття дводольного такту без змінення основних метричних параметрів. Даний ефект реалізується за допомогою почергових збігів опорних тонів з сильними та слабкими долями.

Розвиваюче варіювання мотивів здійснюється завдяки не тільки зміненню їх мелодичної та ритмічної будови, а й за допомогою гармонічних засобів. Характерна для

Й. Брамса гра відтінками мажору-мінору відмічена у нотному тексті знаком *pp* (т. 6, 17, 70, 80, 88, 100); разом зі зміною тембрових та динамічних параметрів вона передбачає й агогічні відхилення. В переході до середнього розділу (т. 30–31) артикуляційно-динамічні вилки виступають як маркери гармонічного руху. Модулюючи з *As-dur* до *E-dur*, Й. Брамс підкреслює мелодичні зв'язки у кожному голосі в системі непідготовлених затримань, які змінюють гармонічну конфігурацію кожної вертикалі. Далі в т. 33 тритонову інтонацію, яка поєднує малу нону та квінту домінантової функції, підкреслено артикуляційно-динамічною вилкою, що використовується як агогічний знак. У переході до третього, репризного, розділу (т. 55–68) фортепіано проводить остинатну фігуру початкової теми, де відбувається модулювання до *g-moll* (т. 61), в якому хореїчна будова мотиву змінюється ямбічною. Гармонічні зміни увиразнено графічно – за допомогою динамічних вилок Й. Брамс привертає увагу до зменшених септакордів, оскільки саме вони формують гармонічну вертикаль, де виникає тон *ses*, який остаточно визначає її фарбу.

Третя частина, *Scherzo, Allegro (c-moll)* слугує яскравим прикладом техніки розвиваючої варіації. Серед застосованих Й. Брамсом композиційних прийомів – зміна метричного розташування структур, їх зменшення чи дроблення, варіювання ритмічних фігур. У загальному плані такий метод влучно описують слова А. Шенберга щодо творчості Й. С. Баха, яку він характеризує як мистецтво «створювати все з єдиного та переводити структури одна в одну» (Шенберг, 2006: 330).

Початковий синкопований мотив (*a*) проводиться одноразово в першій головній темі та повертається

у заключному розділі експозиції. Наступний мотив ( $b$ ) паралельно розвивається в унісоні альта і скрипки, з одного боку, і у фортепіано в його мелодичній варіації, з іншого ( $b_1$ ). Мотив  $b$ , через метричне розташування, в партіях альта та першої скрипки тяжіє до відносно сильної долі такту. У фортепіано мотив  $b_1$  зміщується метрично із збереженням своєї будови. Артикуляційно-динамічна вилка вказує на збіг опорної точки мотиву з сильною долею в т. 6. Кульмінація головної партії (тт. 11–12) відзначена розбіжністю тяжіння до відносно сильної долі такту в унісоні струнних та акцентуацією сильного часу такту у фортепіано. Також спостерігається дроблення початкового мотиву ( $b_2$ ): з чотиритонного мотиву вилучається структура з трьох звуків, яка утворює секвенцію та імітується фортепіано (тт. 10–11).

Друга головна тема запроваджує нову ритмічну фігуру  $c$ , яка отримує подальший розвиток у побічній партії. Крім цього, можна помітити її спорідненість з попередньою темою – секундові мелодичні поєднання мотивів  $b$  та  $b_1$  варіюються у викладенні шістнадцятими. З опорних тонів цих груп формується мінорний варіант побічної теми ( $d$ ), який передує її розгорненому мажорному викладу ( $d_1$ ). В цій темі за допомогою динамічних знаків автор вказує на будову мотивів від відносно сильних долей тактів. Також застосований прийом зменшення мотиву та розвиток цього нового варіанту. У заключній темі початковий мотив ( $a$ ) з його синкопованою будовою зіштовхується з ритмічними фігурами, що підтримують метричну пульсацію. Вони збігаються тільки у закінченні фраз, що відзначено динамічним акцентом *fz*.

Роль розробки крайніх розділів *Scherzo* виконує подвійне фугато з утриманим протискладенням. Обидві

теми засновані на матеріалі головних тем експозиції, розкриваючи їх мотивні та ритмічні особливості. У розвиваючій частині фугато подані теми варіюються за принципом дроблення та об'єднання у спільні фігури, які майже миттєво переходять у другу головну тему репризи. Інший приклад об'єднання різних тематичних шарів спостерігається у завершальному розділі крайніх частин (тт. 176–184) – обернення акордів у фортепіано супроводжують проведення другої головної теми струнною групою.

Матеріал *trio* сформований з мотивів побічної теми в нових варіантах. Важливо звернути увагу на відсутність артикуляційних знаків, які вказують на будову мотивів від відносно сильних долей тактів, за аналогією з початковою темою в експозиції, що допускає їх вимову згідно з регулярною метричною сіткою. В т. 227 з'являється друге фугато, яке включає одну з тем розробки крайніх розділів. У момент відповіді у фортепіано перша скрипка виконує тему в інверсії.

Тематизм вступу ***Finale. Poco sostenuto (f-moll)*** викладений в імітаційній поліфонічній фактурі. Перша тема сформована з двох мотивів. Перший з них – октавно-секундова послідовність, – спочатку подана у віолончелі й подалі стретно проводиться в інших голосах. У партії першої скрипки тема вступу набуває розгорнутого вигляду завдяки приєднанню другого мотиву. Він унаочнений артикуляційно-динамічною вилкою, яка також виконує роль агогічного знаку – у цьому випадку вона вказує на розташування опорного тону на четвертій долі такту. За відсутності даного уточнюючого знаку логіка розгортання мотиву підкорилась би метричній сітці, адже на сильній долі розміщений нестійкий тон (т. 5). Однак ця знакова ситуація свідчить про намір підкреслити слабку

долю попереднього такту (т. 4). Аналогічне позначення використовується в наступних проведеннях цієї теми.

Друга тема вступає в унісон у віолончелі та першої скрипки (т. 13). Тут знову продемонстрований принцип розвиваючої варіації: спершу тема складається з чотирьох мотивів та охоплює п'ять тактів; друга фраза доручена фортепіано, а чергове проведення партії першої скрипки подано у стислому вигляді (4 такти) та накладається на останній такт фрази фортепіано; далі, згідно з цим принципом, тема продовжує скорочуватися від тритактового до однотокового варіанта.

Головна тема *Allegro non troppo (f-moll)* складається з двох елементів: перший з них (тт. 42–50) – це показ її вихідного вигляду; другий (тт. 50–54) – похідний з останнього мотиву початкової теми – уточнюючі графічні знаки вказують на відмінність штриха та іншу агогіку. В другому, варіантному, проведенні альтом та першою скрипкою тема викладена в інверсії, у той час як у фортепіано показаний її основний вид. Після цього з'являється більш розгорнутий варіант другого тематичного елемента з чергування реплік струнної групи та фортепіано. У заключній частині знов повертається інверсія теми, яка протиставлена виділеному мотиву в основному виді у фортепіано, але в мажорній барві.

До сполучної партії залучений новий елемент – октавне дублювання двозвучних секундових інтонацій з артикуляцією від першої ноти, які відзначені динамічними акцентами *fz*. Подалі вони зустрічаються у завершенні сполучної партії в акордовому викладенні. В її основі є нова варіація головної теми. Акценти визначають опорні тони мотивів. У кульмінації цієї партії спостерігається прийом дроблення мотиву та секвенційного розвитку його частини (тт. 87–89).

Побічна партія, яка заснована на матеріалі вступу, характеризується відхиленнями мотивних побудов від метричних параметрів тактів – ліги вказують на їх розташування зі слабких долей. Лише у другій половині фрази з'являються артикуляційні вилки, що вказують на збіг двозвучних груп з пульсацією такту. Також спостерігається комбінація двох видів ліг – короткої артикуляційної і довшої, що об'єднує мотиви. Описана ситуація стосується тільки партії першої скрипки, оскільки в партіях віолончелі та другої скрипки ті ж самі знаки підкреслюють зсув аналогічних мотивів на слабкі доли такту.

На наступному етапі розвитку побічної партії протиставлені два елементи – тризвучний мотив з четвертних та тріольні фігурації. У тт. 134–137 вступає стислий варіант першого мотиву, розроблений в імітаційній фактурі. Тріольні мотиви переважають аж до заключної партії. Нашарування тріольної пульсації на метричні зміщення мотивів (від т. 138) створюють відчуття тридольного розміру в умовах вихідних  $2/4$ . Лише наприкінці цієї партії виникають дуольні акордові вертикалі, які повертають пульсацію до вихідних параметрів. Сильні доли тактів відзначено акцентами (тт. 153, 158–159). Таким чином здійснюється перехід до *Tempo primo* заключної партії, унаочнений динамічними та агогічними вказівками. У свою чергу, в заключній темі продовжується процес варіювання мотивних одиниць головної партії з використанням тих самих артикуляційно-динамічних позначок.

У розробці, репризі та коді використовуються аналогічні прийоми мотивного розвитку, що відображені відповідними артикуляційно-динамічними графічними символами. Первісне визначення мотивних одиниць і



логіки їх розвитку в експозиції фіналу дозволяє досягнути його музично-структурну цілісність, адже дані прийоми використовуються протягом усієї цієї частини.

**Висновки.** Однією з характерних особливостей композиторського письма Й. Брамса виступає розвинена мотивна техніка. Композитор знаходить нові варіанти музичних одиниць поза зміною вихідних ритмічних параметрів та їх інтервальних відношень. Особливості принципів варіювання у творах Й. Брамса полягають у такому оперуванні мотивами, при якому здійснюється зміна їх артикуляції або часових параметрів, пов'язаних зі зміщенням музичних одиниць відносно регулярної метричної сітки такту.

У процесі фіксування музичних намірів композитора відбувається формування індивідуальної графічної знакової системи, заснованої на традиційній нотації, але з іншими функціонально-логічними налаштуваннями, що відповідають авторським вимогам. Внаслідок цього, виставлені Й. Брамсом різноманітні артикуляційні ліги, динамічні нюанси (вилки), акценти та їх сполучення виявляються одним із засобів графічної репрезентації композиторської думки. Специфіка функціонування цих графічних знаків у контексті творчості Й. Брамса потребує їх аналізу як семіотичних об'єктів та розуміння правил їх розшифрування.

Феномен знакової системи неможливий поза семіотичними правилами, що містять опис семіозису її елементів. Ці правила обумовлюють відношення знаконосіїв та їх інтерпретант. Знак ліги з його базовим значенням «зв'язної гри» у новому контексті стає маркером структури мотивів. При поєднанні знаку ліги зі знаком «вилки» відбувається позначення опорного тону музичної структури – «наголосу» в мотиві, який впливає на

його артикуляцію. Таким чином розширюється поле інтерпретант, які виникають у певних контекстах.

**Перспектива дослідження** полягає у формуванні аналітичного підходу до графічних знаків нотації з метою розкриття їх функціонального потенціалу, що сприятиме розумінню авторського інваріанта.

## ЛІТЕРАТУРА

- Шенберг, А. (2006). *Стиль и мысль. Статьи и материалы*. Москва: Композитор.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Brahms, J. (1865). Quintet für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 34 [Partitur]. Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
- Frisch, W. (1990). *Brahms and the principle of Developing variation*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Hyun-Su Kim, D. (2012). The Brahmsian Hairpin. *19th-Century Music*, 36(1), 46–57, <https://doi.org/10.1525/ncm.2012.36.1.046>
- Meeus, Nicolas. (2018). Inhalt ('content') as a technical term in musical semiotics. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 44, 539–549. DOI:10.31724/rihjj.44.2.14
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland; Philadelphia: Harwood Academic Publishers. (Contemporary music studies, vol. 5).
- Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. (Translated by Carolyn Abbate). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Reybrouck, M. & Maeder, C. (2017). Making sense of music. In *Making sense of music. Studies in musical semiotics*, pp. 7–12. Louvain (Louvain-la-Neuve): UCL Presses Universitaires de Louvain. Retrieved from [https://www.academia.edu/36032496/Making\\_sense\\_of\\_music\\_pdf](https://www.academia.edu/36032496/Making_sense_of_music_pdf)
- Schuiling, F. (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, 144(2), 429–458. doi:10.1080/02690403.2019.1651508
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

**Dmytro Startsev**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student  
at the Department of Interpretation and Analysis of Music,  
Concertmaster at the Solo Singing Department  
e-mail: dmitriy8startsev@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1727-481X

**GRAPHICAL REPRESENTATION J. BRAHMS'  
COMPOSITIONAL TECHNIQUE IN PIANO QUINTET  
IN F MINOR OP. 34**

*Under analysis is the issue of notation functioning as a sign system in the process of fixing a musical work, which is relevant in modern musicology. Scientific publications outline various aspects of musical semiotics, but do not highlight the relationship between the specifics of compositional techniques and ways of its rendering. Graphic signs are studied in the proposed article from the standpoint of this relationship which determines the scientific novelty of the results. The purpose of the research is to reveal the ways of graphic representation of the composer's technique in the musical text on the example of J. Brahms' Piano Quintet in F minor Op. 34 using semiotic and structural-functional methods of analysis.*

**Results of research.** *In order to conduct this research, analysis of graphical representation of compositional devices in J. Brahms' musical text has been done. His characteristic traits of writing include highly developed motivic technique. The composer finds new variants of musical units without changes of their rhythmical parameters or inner interval relations. In works by J. Brahms, variation presupposes such operations on motives, in which the composer changes either their articulation or temporal parameters as a result of shifting musical units in regard to the metric "grid" of the bar. Hence, there have been revealed new functions of the musical notation which becomes an important tool to fix and stabilize the musical work.*

**Conclusions.** *As the composer fixes his musical intentions, formation of individual graphic sign system occurs; it is based on traditional notation but is marked by different functional and logical connections according to author's intentions. As a result of this, various slurs, accents, "hairpins", dynamic marks and their succession become one of the ways, in which composer's thought acquires graphic representation. The specifics of graphic signs functioning in J. Brahms' music requires their analysis as semiotic objects and understanding of the rules by which they can be deciphered.*

*These rules cause relations between sign-bearers and their interpretants. Slur with its primal meaning of legato, placed in a new context, becomes a marker of motivic structure. Further joining of the slur with the “hairpin” allows indicating the principal tone, “emphasis” in a motive which influences its articulation. Thus, a circle of interpretants occurring in certain contexts expands.*

**Key words:** *technique of “developing variation”; motivic technique, semiotics of musical text; sign system.*

## REFERENCES

- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press [in English].
- Brahms, J. (1865). Quintet für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 34 [Partitur]. Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann [in German].
- Frisch, W. (1990). *Brahms and the principle of Developing variation*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press [in English].
- Hyun-Su Kim, D. (2012). The Brahmsian Hairpin. *19th-Century Music*, 36(1), 46–57, <https://doi.org/10.1525/ncm.2012.36.1.046> [in English].
- Meeus, N. (2018). Inhalt (‘content’) as a technical term in musical semiotics. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje – Discussions of the Institute of Croatian Language and Linguistics*, 44, 539–549. DOI:10.31724/rihjj.44.2.14 [in English].
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland; Philadelphia: Harwood Academic Publishers. (Contemporary music studies, vol. 5) [in English].
- Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. (Translated by Carolyn Abbate). Princeton, N.J. : Princeton University Press [in English].
- Reybrouck, M. & Maeder, C. (2017). Making sense of music. In *Making sense of music. Studies in musical semiotics*, pp. 7–12. Louvain (Louvain-la-Neuve): UCL Presses Universitaires de Louvain. Retrieved from [https://www.academia.edu/36032496/Making\\_sense\\_of\\_music\\_pdf](https://www.academia.edu/36032496/Making_sense_of_music_pdf) [in English].
- Schuiling, F. (2019). Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation. *Journal of the Royal Musical Association*, 144(2), 429–458. doi:10.1080/02690403.2019.1651508 [in English].
- Shoenberg, A. (2006). *Style and Idea. Articles and materials*. Moscow: Kompozitor. [in Russian].
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 21 грудня 2021 р.*

**РОЗДІЛ 2.**  
**ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.**  
*До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського*

УДК 784.3.049.2:78.071.1(477) Лісовський  
DOI 10.34064/khnum2-2506

***Дробиш Анна Андріївна***

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна),  
аспірантка кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики  
e-mail: annesmile518@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-8276-7712

**КОМІЧНІ ЖАНРИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ  
ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА ЛІСОВСЬКОГО:  
СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

*Творчість Леоніда Лісовського свого часу була добре відомою. Проте його творчий доробок досі не досліджено, що обумовлює новизну результатів цієї розвідки. Мета статті – розкрити засоби музичної характеристики комічних образів у камерно-вокальних творах Л. Лісовського та виявити стильові особливості останніх. Застосовані методи дослідження: культурно-історичний для висвітлення історії створення камерно-вокальних композицій Л. Лісовського, теоретичний – для визначення ключових принципів комічного в музиці, музично-аналітичний при розгляді творів, структурний і системний – для виявлення стилетворчих факторів та жанрово-стильових ознак камерно-вокального доробку композитора.*

*Результати й висновки дослідження: до наукового обігу введено камерно-вокальні твори Л. Лісовського, розкрито їхню жанрово-стильову специфіку та особливості створення в них комічних образів. Виокремлено такі стилетворчі фактори в комічних творах Л. Лісовського: фактурні, ладові, гармонічні, динамічні, регістрові, темпові контрасти для створення «портретів» дійових осіб; зіставлення епічних розспівів із фразами говіркою, плавної і стрибкоподібної мелодії, пародійне копіювання інтонацій співбесідника; альтерована акордика для створення гротескових образів; спрощення фактури фортепіанного супроводу і вокальної*

*партії. Виявлено жанрово-стильові впливи романтизму, пізнього романтизму, імпресіонізму, примітивізму. Поєднання зазначених жанрово-стильових компонентів та їх винахідливе застосування є ознакою індивідуального стилю Л. Лісовського і водночас підтвердженням його стильових новацій.*

**Ключові слова:** *комічне в музиці; творчість Леоніда Лісовського; комічний романс; комічна сюїта; музичний гумор; музична сатира.*

**Постановка проблеми.** Леонід Лісовський (1866–1934) – український і російський<sup>1</sup> композитор, педагог, піаніст, диригент, ансамбліст, музичний критик, редактор музичних творів, перекладач, музично-громадський діяч. Він написав понад 300 творів різних жанрів, серед них – камерно-інструментальні й камерно-вокальні, оркестрові (три увертюри і програмні п'єси) й хорові (чотири кантати й півтора десятка окремих хорів), опери<sup>2</sup> й ескізи до балету<sup>3</sup>.

Л. Лісовський за життя був відомим митцем, учасником численних концертів, автором навчальних та

---

<sup>1</sup> Леонід Лісовський, на думку музикознавця Якова Полфьорова, є одним із відомих композиторів-«не українців», які «своєю діяльністю допомагають еволюції української музики» та «відбили національну творчість у своїх творах» (Полфьоров, 1927: 241). Закінчивши Петербурзьку консерваторію (1891–1897, класи композиції М. Ф. Соловйова і фортепіано Ф. Черні), Л. Лісовський жив і працював у Петербурзі (1897–1898, 1909–1913), Полтаві (1899–1909), Тифлісі (1913–1914), Харкові (1914–1934).

<sup>2</sup> Ідеться про одноактні оперу-феєрію «Сон старого саду» (1900–1901) і буфонаду «Диво» (1913–1914). У полтавський період (1899–1909) композитор працював над третьою оперою – «Страшна помста» (за М. В. Гоголем), проте завершив тільки першу дію.

<sup>3</sup> Балет «Казка Майської ночі» на сюжет М. В. Гоголя міг би стати першим українським балетом: більшість номерів було створено у 1927–1929 рр. Твір лишився незавершеним. У музиці балету використано мелодії українських народних пісень, зокрема зі збірок П. Д. Демущького та Л. М. Ревуцького.

музично-критичних праць. Його твори публікували провідні видавництва того часу: П. І. Юргенсона, «Симфония и К°» О. Ф. Федорова, Державне видавництво України. Музичні композиції Л. Лісовського звучали в камерних концертах, були в репертуарі симфонічних зібрань. У Харківському драматичному театрі була поставлена опера «Сон старого саду» (1901). Проте його різнобічну й багату творчу спадщину досі майже не досліджено. Наукове осмислення життєтворчості Л. Лісовського розпочато лише наприкінці ХХ ст. Серед авторів зазначимо Світлану Колтишеву (Колтишева, 2008),

Майю Ржевську (Ржевська, 2010; 2009; 2005) й Аллу Литвиненко (Литвиненко, 2017; 2018; 2009), у працях яких висвітлено життєвий шлях митця, здійснено стислий огляд його творчості. Проте літературна й музична спадщина композитора потребує особливої уваги науковців і спеціального дослідження.

Основою творчого доробку Л. Лісовського є камерно-вокальні твори. Він написав 62 романси, 16 мелодекламацій, вісім сатир, чотири цикли. Частину з цих творів опубліковано ще за життя митця. Однак майже третина (24 романси, три мелодекламації, цикл «4 шутки А. С. Пушкина», «4 стихотворения Неони́лы Сокальської-Лисовської»<sup>4</sup>, чотири сатири, окремі частини циклу «Загадки. Музичні малюнки для голосу і фортепіано») залишилися рукописними і зберігаються в Інституті

<sup>4</sup> Сокальська Неоніла Петрівна – друга дружина Леоніда Лісовського, донька композитора й літератора Петра Петровича Сокальського, двоюрідна сестра композитора і музичного критика Володимира Івановича Сокальського, у першому шлюбі – дружина Бориса Фердинандовича Ранхнера, гірського інженера. Подружжя мало трьох дітей.

рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (фонд І, од. зб. 39470–40895).

Камерно-вокальна творчість Л. Лісовського багата на зразки різних жанрів: окрім творів лірико-романтичного – «Шёпот, робкое дыханье» (сл. А. Фета), «Возрождение» (сл. Т. Грейер), «Баркарола» (сл. К. Романова) – та лірико-філософського характеру – «Дождь» (сл. К. Бальмонта), «Если жизнь тебя обманет» (сл. О. Пушкіна), «Туман» (сл. О. Толстого), є чимало композицій сатиричного змісту:

– комічна сюїта для баритона і баса *cantando* «У приказных ворот» на сл. О. Толстого (1892);

– комічний романс (для тенора чи баритона) «Кукушка и Петух» (1901, байка І. Крилова);

– «4 шутки А. С. Пушкина» (рукопис, орієнтовно 1913 р.);

– байки на сл. К. Кропиви «Баба» (1928–1930) і «Бик та корова» (рукопис, 1928 р.);

– сатири на слова Василя Пронози – «Атеїст», «Пісенька з прозаїчним кінцем», «Це ти?», «Тиша в Гамбурзі», «Пан-отець з Кочетків» і тріо «Попівська війна» (орієнтовно 1922–1930 рр.);

– «Совет шепелявящей девочке (шутка)»<sup>5</sup>;

– «Язык», жанрово визначений композитором як «жарт для Олі Когіної»<sup>6</sup> (рукопис, 1911).

Окрім традиційних жанрових різновидів, серед камерно-вокальних творів Л. Лісовського є й такі, що мало

<sup>5</sup> Цей твір значиться у каталозі від 1928 р. (Лісовський, 1928) серед невиданих творів, але поки що його не знайдено.

<sup>6</sup> Ольга Когіна – племінниця композитора, авторка рисунків до фортепіанного циклу «На виставці собак. Сім фотографій».



властиві творчості його попередників і сучасників. Зокрема, зазначимо вокальну сюїту «Лозунги ЦК ВКПБ» (1925), яку присвячено восьмій річниці жовтневої революції<sup>7</sup>, та вокально-інструментальний цикл «Російські загадки. 60 музичних картинок для рояля та голосу» (1915)<sup>8</sup>. Композитор звертався до поетичних текстів К. Бальмонта, А. Майкова, А. Фета, О. Пушкіна, О. Голенищева-Кутузова, О. Толстого, М. Лермонтова, І. Тургенєва, В. Маяковського, М. Лохвицької та інших. Серед українських письменників зазначимо поезії Т. Шевченка, І. Франка, Василя Пронози (Елланського), Олександра Олеся та ін.

Звертаючись до літературних творів різної тематики, Л. Лісовський створив яскраві приклади втілення комічного в музиці.

**Мета статті** – розкрити засоби музичних характеристик комічних образів у камерно-вокальних творах Л. Лісовського, виявити їхні стильові особливості.

**Методи дослідження:** культурно-історичний застосовано для висвітлення історії створення камерно-вокальних композицій Л. Лісовського, теоретичний – для визначення ключових принципів комічного в музиці, музично-аналітичний – щоби проаналізувати твори, структурний і системний – для виявлення їхніх жанрово-стильових ознак.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** «Сміхове в музиці» – одна з найцікавіших і, водночас, найскладніших

---

<sup>7</sup> Орієнтовно в 1928–1930 рр. сюїта отримала схвальну рецензію голови науково-творчого відділу ВУТОРМу М. І. Вериківського, проте її так і не було опубліковано.

<sup>8</sup> Цикл складається з чотирьох зошитів – 60-ти музичних замальовок. П'єси укладено в алфавітному порядку. Окремі номери циклу опубліковано видавництвом О. Федорова «Симфонія».

тем сучасного музикознавства. До вивчення сміхової культури долучились чимало дослідників. Ольга Соломонова висвітлила природу й специфіку художнього сміху. Аналізуючи бінарність «сміх – плач», авторка зауважує, що сміх «припускає особистісну інтонацію», яка відбивається в документальних свідченнях, літературній і творчій спадщині (Соломонова, 2006).

Водночас, як зауважує Ольга Фрейденберг (1930: 241), «семантика сміху полягає в ідеї регенерації, оновлення, активізації життєвих сил. Підтвердженням цієї думки є той факт, що Л. Лісовський чимало комічно-сатиричних творів написав саме в найважчий період життя. Із 1916 року, після повернення в Україну, за складних умов війни матеріальний стан родини Лісовських значно погіршився. Проте 1918 року композитор створив фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій», визначивши його як «музичні жарти» «Сім собачок». Згодом написав низку сатир, цикл «4 шутки А. С. Пушкіна» та інші твори. Наведений перелік свідчить про регенерацію життєвих і творчих сил Л. Лісовського – всупереч несприятливим зовнішнім обставинам.

Серед факторів стилеутворення О. Б. Соломонова звертає увагу на «принципову асоціативність і семантичну активність» пародійного тексту, який відображає певні культурні моделі: навмисно викривляючи дзеркало істинного, «нормального» способу існування людства, автор ставить завдання «спрямувати його [слухача – А. Д.] на усвідомлення “порушень” та “невідповідностей”» (Соломонова, 2006: 160). Для реалізації такого завдання Л. Лісовський вдається до примітивістських тенденцій, наприклад, спрощення акомпанементу аж до хорального

викладу для увиразнення партії соліста, яка ґрунтується на речитативно-декламаційних інтонаціях, або мелодики, навмисно зведеної до частушкового типу. Такими музичними засобами композитор прагне якнайкраще розкрити зміст вірша, адже Август Шлегель зауважував: «Погане, підле музика взагалі не може висловити, навіть якби й захотіла; вона може давати тільки різкі, грубі, пронизливі мелодії, які лише нашими асоціаціями перетворюються на щось низьке й комічне» (Шлегель, 1981: 348).

Комічне в жанрі романсу досліджує Ірина Гендлер. Авторка зосереджує увагу на романсах, у сюжеті яких є ознаки комізму, сатири, пародії, іронії, на основі чого утворюються жанрові моделі сатиричного та іронічного романсів, романсу-сценки, зразки яких проаналізовано на прикладі романсів О. Даргомижського, О. Дюбюка, П. Булахова (Гендлер, 2012).

У монографії Бориса Бородіна розкрито «принципи втілення комічного в музиці», серед яких зазначимо такі:

– несподіваності – «раптові ладотональні зсуви, інтонаційні “дивацтва”», різкі зміни логіки розвитку, контрасти на всіх рівнях музичної тканини (Бородін, 2002: 56);

– зіставлення – «зіткнення семантично далеких інтонаційних та образних сфер, “гра” регістрів і тембрів» (Бородін, 2002: 56);

– деформації – «спотворення ладових, ритмічних, фактурних норм музичної мови» (Бородін, 2002: 56);

– примітивізація, яка застосовується для зображення банального, вульгарного та сил зла.

Вказані принципи Б. Бородін виявив, аналізуючи твори Еріка Саті. Звертаючись до «ексцентричних заголовків» композицій митця, дослідник акцентує їх пародійність

щодо поетичних назв творів К. Дебюссі (мініатюри «Мечтательная рыбка», «Дряблые прелюдии для собаки»).

Ірина Горбунова (2015; 2020) досліджує музично-історичний розвиток сміхової культури у творчості українських та російських композиторів. Зокрема, на прикладі «Енеїди» М. Лисенка авторка висвітлює музичне пародіювання як комплекс художніх прийомів, серед яких зазначає невідповідність стилістичного і тематичного плану художньої форми, пародійне перебільшення характерних рис (частіше у вербальному тексті), стилізацію і стильову аліюзу.

**Виклад основного матеріалу.** До творів комічної тематики Л. Лісовський звертався протягом усього життя. Першим сатиричним твором стала сюїта «У приказных ворот», створена 1892-го і видана у другій редакції 1898 року. Комічний романс «Кукушка и Петух» написаний у перші місяці навчання в консерваторії і датований 13 жовтня 1901 року. До жанру сатири, за словами Я. Полфьорова (1930: 192), вперше митець звернувся 1924 року, створивши музичний супровід до п'яти сатир Василя Пронози. У творах цього жанру композитор уникає розвинутої фортепіанної партії: вона звучить дуже стримано, часом супроводжуючи акордами тільки сильні долі такту. Зважаючи на досконале володіння інструментом, складну техніку не тільки у фортепіанних, а й у вокальних творах, таким скупим супроводом вокальної партії автор вочевидь підкреслює провідну роль вербального тексту.

Комічну сюїту «У приказных ворот» Л. Лісовський написав, скориставшись досвідом О. Даргомижського, творчості якого властива соціальна тематика:

ілюструючи соціальну нерівність, жорстокість або байдужість чиновників до проблем «маленьких» людей, він вдається до реєстрового, динамічного, інтонаційного зіставлення, декламаційної мелодики («Червяк», «Титулярный советник» та ін.). Л. Лісовський розвинув новаторські стильові знахідки О. Даргомижського.

У щоденнику «История моего сочинительства» Л. Лісовський пише: «4-го января 1892 г. я смастерил для А. Я. Ефимовича<sup>9</sup> (по его прежнему указанию) “У приказных ворот”. Эта вещь осталась без всякого внимания; впрочем, вышеупомянутый Ларивоша остался доволен фразой “стало, Васька и тать”. Эти три нумерка написаны с реалистической замашкой и гармоническими претензиями. Думаю, что стоит их отчистить от корявостей и они будут небезыntenесны для любителей подобной музыки» (Лісовський, 1896: 25).

Три частини сюїти – це три музичні замальовки, три історії про вічну опозиційність народу і влади. Образ пихатого Дяка, цієї «таємничої, дивної істоти» (Егоров, Иванов, 2020: 144) Л. Лісовський змальовує примітивною вокальною і фортепіанною партією: комічним розспівом останнього слова із фрази «Дурачье! из вас всяк должен в теле» з фортепіанним «шлейфом», у якому повторюються інтонації розспіву, підкреслено псевдо-пафос Дяка. Наче дитяче кривляння, звучить його відповідь на скаргу Васьки, який спіймав злодія: на тлі витриманих акордів поспівка, що ритмічно організована

<sup>9</sup> Єфимович Андрій Якович – відомий журналіст, протягом багатьох років редактор газети «Харьковские губернские ведомости» і чиновник особливих доручень при харківському губернаторі. Багаторічна дружба Л. Лісовського з родиною Єфимовичів (дружина Лідія Єгорівна і брат Андрія Яковича Ларіон, якого композитор називає Ларивоша) відображена у щоденниках та епістолярії композитора.

як комбінація із двох восьмих і четвертої у високому регістрі, сприймається як глузування (приклад 1).

**Приклад 1.** Комічна сюїта «У приказных ворот». Другий розділ *Vivo*.

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Темп *Vivo*. Мелодія вокалу складається з восьмих і четвертих нот у високому регістрі. Підкреслюються завершення двох фраз зі словами «густо» і «пусто» октавними низхідними стрибками й довгими тривалостями.

Характеристики людей з народу створені за допомогою простої музичної мови: на тлі синкопованого, ритмічно остигатного супроводу звучить низхідна мелодія. Змальовано збори народу, який прийшов повідомити Дяка про голод, біля «приказных ворот». Підкреслюючи завершення двох фраз зі словами «густо» і «пусто» октавними низхідними стрибками й довгими тривалостями, композитор відтворює перебільшену інтонацію прохання народу, який намагається якомога дохідливіше пояснити Дяку свою проблему.

Гостроту другого сюжету, про Ваську зі злодієм, який намагався вкрати гусака (певно, останнього), підкреслює динамізація фактури: на тлі підголоска в темпі *Vivo* «вривається» фігурація шістнадцятими, що сприймається як спроба народу оживити ситуацію і, можливо, хоч якось зацікавити Дяка. Його порада, що звучить у повільному темпі (*Andante*), як і належить йому за статусом, контрастує з характеристикою народу. Темпове зіставлення

у поєднанні з початковим квартовим ходом партії Дяка та філософською «глибиною» його промов – це ті засоби, за допомогою яких Л. Лісовський виставляє головного героя на посміховисько й утворює гостросатиричну картину.

У третій частині циклу відтворено діалог Дяка і Хворого, образ якого змальовано за допомогою остинатного руху четвертних тривалостей на тлі тонічного органного пункту у фортепіанному супроводі, тобто музичними засобами охарактеризовано рухи Хворого, кожен з яких спричиняє йому біль. Відповідь Дяка підготовлено домінантовим звуком у басу і подальшим висхідним рухом звуками мелодичного мінору у верхньому шарі фактури. Комічно звучать відповіді «хазяїна»: зверхньою, стомлено-низхідною інтонацією ілюструється псевдоповажність Дяка (приклад 2).

Інтонаційний комізм циклу виявляється через примітивність мелодики вокальної партії відвідувачів, та, водночас, її ритмомелодичну винахідливість – відображення сподівань знайти «ключик» до серця пана. Мелодика відповідей Дяка копіює партії співбесідників, що демонструє його недолугість.

**Приклад 2.** Комічна сюїта «У приказных ворот». Третій розділ *Andante*.

*p* "Вишь, ду- рак!" ска-зал дьяк: "ну, не ешь на-то- щак"

Комічний романс «**Кукушка и Петух**» написаний на слова байки І. Крилова. За думкою І. Гендлер, «пріоритетність ліричного в романсі – аксіома, проте не менш очевидний синкретизм цього жанру» (Гендлер, 2012: 134). Романс Л. Лісовського став одним із перших звернень українських композиторів до жанру байки. Він написаний для тенора або баритона і присвячений Петру Івановичу Кравцову – харківському лікарю й музично-громадському діячу<sup>10</sup>. Як зазначає письменник-мемуарист

<sup>10</sup> Дружба з Петром Івановичем Кравцовим (1856–1928) – один із прикладів тривалих дружніх і творчих стосунків Л. Лісовського. Не маючи спеціальної музичної освіти, П. І. Кравцов був ініціатором, організатором та учасником численних подій і мистецьких акцій у Харкові. «Затятий шанувальник реалізму і комізму в музиці» – характеризував його Л. Лісовський (1896: 22). Згідно з дослідженням Н. Ф. Семененко та З. П. Петрової, викладаючи фізіологію і анатомію у фельдшерській школі, 1884 р. П. Кравцов заснував музичний гурток, на базі якого згодом було розпочато роботу оркестрів, хорів, інших колективів (Семененко, Петрова, 2014). З Л. Лісовським він познайомився завдяки постановці опери «Іменини Рози», яка відбулася 2 лютого 1901 р. в Харківському драматичному театрі (харків'яни називали його «дюківським», за прізвиськом колишнього антрепренера, за часів якого у цьому театрі виступала мати Л. Лісовського – Фанні Козловська). П. Кравцов був керівником музично-драматичного гуртка, який і виконав оперу. Про належний професійний рівень колективу може свідчити той факт, що в його репертуарі були опери П. І. Чайковського, А. Рубінштейна, О. Даргомижського і Ш. Гуно.

Ущоденнику 1902р.Л.Лісовський(1902:37)зазначає:«...вмоюбытность в Полтаве я не знавал никакого драматического или музыкально-драматического кружка (хотя бы на манер харьковского, когда бы в нем действовали такие силы, как доктор Петр Иванович Кравцов, в роли режиссера, Владимир Иванович Сокальский – композитор и много других)». Орієнтовно до 1916 р. Л. Лісовський регулярно надсилав палкому аматору ноти своїх творів для ознайомлення і розповсюдження. У 1920 р. композитор згадує Кравцова як помічника у вирішенні фінансової скрути, часом як годувальника, який забезпечував митця додатковим заробітком (приватними уроками). Він же записав Л. Лісовського в журі з прийомом співаків у дитячу оперу, бо хотів поновити «Іменини рози» в репертуарі.



М. М. Колмаков зі слів самого І. Крилова, байка була написана як пародія на взаємини двох письменників – М. І. Греча та Ф. В. Булгарина: «Лица сии в журналах тридцатых годов [1830-х – А. Д.] восхваляли друг друга до забвения или, как говорят, до бесчувствия» (Колмаков, 1865). У романсі Л. Лісовського фальшивість компліментів відображено скупістю музичного супроводу або перебільшено вишуканими, сповільненими півтоновими «реверансами». Остинатний рух у межах «зозулевої» терції восьмими тривалостями в помірному темпі на тлі скупі мелодичної лінії у басовому регістрі одразу вводять слухача в нещирю атмосферу твору. Самомилування Півня дотепно відтворено залігованими на два такти половинними на слові «свет» у фразі «а ты, кукушечка, мой свет», вагомість якого підкреслено октавним низхідним стрибком у партії фортепіано (приклад 3).

Ствердні фрази Півня щодо неабиякої майстерності «певицы» скрізь у творі виділені тонічним органним пунктом, на тлі якого неспішно рухаються акорди домінанти, шостого низького ступеня і тоніки. Діалог співбесідників – стриманої Зозулі й пихатого Півня – дотепно відображено музичними засобами. Партії героїв різняться не тільки за амбітусом, а й за будовою: епічні розспіви Півня обсягом два-три речення зіставляються з короткими фразами Зозулі.

---

У лютому 1933 р., листуючись із донькою Наталією, композитор сумує з приводу смерті П. І. Кравцова (а також і Лідії Єфимович, Карла Яновського та багатьох інших) і завершує листа: «Вспоминая всю эту *конителю* лиц, я чувствую, что и сам скоро к ним примкну. Это будет вполне логично...» (Лісовський, близько 1933: 2).

### Приклад 3. Комічний романс «Кукушка и Петух»

"А ты, ку- - ку-шеч - ка, мой свет,

Півень виступає розлого, виспівуючи дифірамби Зозулі, проте вся його партія, як підтвердження нещирості його слів, не пісенного, а речитативного складу. Перемежована паузами (якими немовби заповнюються вимушені перерви, доки герой вигадує нові компліменти та підшукує найкрасномовніші метафори), мелодична лінія Півня скоріш викликає асоціації з вокальними вправами на стрибки та їх заповнення, ніж з розвинутою романсовою темою.

Цікавою знахідкою Л. Лісовського є виділена ферматою кульмінаційна за висотою нота в партії Півня (приклад 4), яка в сатиричному контексті є одним із найгостріших кумедних фрагментів твору.

### Приклад 4. Комічний романс «Кукушка и Петух»

А го-лос, что твой со-ло-вей!

Кульмінації передують двоголосні (паралельними децимами) півтонові мелодичні низхідні мотиви, якими відтворено псевдозахоплення співом Зозулі. А зважаючи на текст романсу, мелодична кульмінація стає і найдо-тепнішим фрагментом всього твору.

Псевдокаденційною зоною твору є фортепіанна інтермедія. Вона звучить після слів Зозулі, яка запевняє Півня, що він співає «лучше райской птицы». Проте романс має продовження – виступ Горобця, який висловлює мораль цієї байки. Ідучи за текстом епілогу, композитор застосовує застигли акорди на сильних долях такту, що надає вокальній партії рельєфності; хроматизовані ходи шістнадцятими для відтворення появи птаха; вичленовані мотиви початкового остинатного руху для зображення присоромлених «співаків». Твір завершується незмінним остинато, яке тепер звучить на тонічному органному пункті. Останньою крапкою є плагальний каданс, у якому перед тонікою звучить квінтсекстакорд альтерованої субдомінанти, а сам тонічний акорд «застигає» в мелодичному положенні квінти. Недосконалим кадансом у цьому творі, ймовірно, зображено неможливість викорінити зображену у творі моральну ваду. Такі каданси властиві стилю композитора загалом.

«4 шутки А. С. Пушкина» – цикл із чотирьох вокальних мініатюр, не пов'язаних між собою за змістом, однак об'єднаних жанром поетичного тексту. Епіграми «Вот, Зина, Вам совет», «Душа моя, Павел», «Черна, как галка» і «Все мое, сказало злато» Л. Лісовський поклав на музику до 1913 р. Підтвердженням є лист П. Юргенсона до митця, у якому видавець дякує за надіслані ноти, однак не обіцяє їх опублікувати, «не имея возможности ... приобрести эти вещи для издания» (Юргенсон, 1913: 1).

Отже, твори лишилися рукописними. На титульній сторінці рукопису 22 лютого 1934 р., менш ніж за рік до смерті композитора, з'явилась посвята «шановному і дорогому колезі, Пилипу Омеляновичу Козицькому на добру й світлу пам'ять від автора».

Важливим образотворчим фактором циклу є фортепіанний супровід, який, власне, і сприяє комічному сприйняттю вербального тексту. Цикл починається жартом «Вот, Зина, Вам совет»<sup>11</sup>, присвяченим 17-річній примхливій дворянці Евпраксії Миколаївні Вульф, яку друзі й родичі називали Зізі<sup>12</sup> або Зіна. Л. Лісовський підкреслив іронію О. Пушкіна бравурними емоційними пасажами й мелодичними злетами. Розмірений тридольний крок крайніх розділів (форма твору – проста тричастинна) у поєднанні з арпеджованими акордами на слабких долях у супроводі та розлогою партією соліста справляють враження філософського роздуму під звуки пісні гондольєра. Зміна фактури з гомофонно-гармонічної на поліфонізовану, відхилення в тональність VI низького ступеня та численні авторські динамічні й темпові ремарки характерні для контрастного середнього розділу. Поривчастість фрази «и впредь у нас не разрывайте ни мадригалов, ни сердец», яка підкреслена секвенційним розвитком голосу-контрапункту в супроводі, підсилює комічність невинного пафосу.

<sup>11</sup> Вот, Зина, Вам совет: играйте,  
Из роз веселых заплетайте  
Себе торжественный венец. –  
И впредь у нас не разрывайте  
Ни мадригалов, ни сердец.

<sup>12</sup> Деякі дослідники біографії О. С. Пушкіна приписують письменнику роман з Є. М. Вульф, яка була його сусідкою по маєтку. Саме під іменем Зізі дівчина згадана в романі «Евгений Онегин».

Одним із засобів утілення комічного у творах Л. Лісовського є несподівані й раптові зіставлення: темпові, фактурні, регістрові, ритмічні, які відбивають «принцип несподіваності» як спосіб утілення комічного.

Так, у пісні «Душа моя, Павел»<sup>13</sup> композитор вдається до фактурних контрастів: акордова фактура та синкопований танцювальний ритм у крайніх розділах (форма – проста тричастинна, як і в попередньому творі) зіставляються з поліфонізованим складом та елегантним характером у середньому. Ритмічним розмаїттям (поєднанням синкоп, тріолей і шістнадцятих) митець зображає свободу висловлювання адресанта, дотепно відтворює повчальний тон його побажань.

Такі ж зіставлення використано і в третьому номері «Черна, как галка»<sup>14</sup>. Згідно з дослідженням І. Трофімова,

<sup>13</sup> Душа моя, Павел,  
Держись моих правил.

Люби то-то, то-то,  
Не делай того-то.  
Кажись, это ясно.

Прощай, мой прекрасный!

Вірш присвячений князю Павлу Вяземському. Згідно з дослідженням співробітниці Бібліотеки Всеросійського музею О. С. Пушкіна Т. Волохонської, князю цей вірш подаровано ще тоді, коли він був дитиною, адже його батько – письменник Петро Вяземський – був близьким другом Пушкіна, який 1828 року приїхав до Москви і гостював у будинку князя (Волохонская, 2006).

<sup>14</sup> Черна, как галка,

Суша, как палка,  
Увы! Весталка,  
Тебя мне жалко.

Вірш узято зі збірки «Стихотворения Пушкина, не вошедшие в полное собрание его сочинений» берлінського видання М. В. Гербея (1891). Оригінальний текст О. Пушкіна дещо відрізняється від редакції, запропонованої в цьому виданні.

епіграма має назву «К портрету NN» (Трофимов, 1987), проте інформації щодо особистості натурщиці поки що не знайдено. Обсяг усього номера – усього шість тактів (розмір 4/4), написаний він у тональності *Mi-мажор* та в повільному темпі *Adagio*. Для втілення образу Л. Лісовський вдається до стильової модуляції, виконаної засобами ладогармонічної організації. Тотально альтеровані співзвуччя, як одна з ознак пізньоромантичної гармонії, справляють враження хроматичної тональності. У поєднанні з поліфонізованою фактурою, коли всі голоси контрапунктують один одному з різним темпом ритмічного руху, дисонантною гармонією відтворено не стільки сатиричний образ, скільки злу іронію щодо некрасивої літньої жінки.

Принцип зіставлення різних образних сфер (властивий комічним сюїті та романсу) застосовано і в останньому номері циклу – «Золото и булат»<sup>15</sup>. Дві протилежні за своїми характеристиками сили – коштовний благородний метал і міцну й непереможну сталь – композитор охарактеризував за допомогою фактурних і ладогармонічних засобів. Рішучий маршовий ритм Булату у скупому тоніко-домінантовому гармонічному забарвленні протистоїть вишуканим пасажам Злата, сповненим імпресіоністичного звучання низхідних, секвенційно проведених збільшених тризвуків, які рухаються хроматичними звуками тональності. Комізм полягає у зіставленні механістичності відповідей Булату і витонченості й елегантності Злата. Продубльований у супроводі ритм вокальної партії підкреслює силу, непохитність Булату, а

<sup>15</sup> Згідно з численними дослідженнями творчості О. Пушкіна, вірш «Золото и булат» є перекладом анонімною французької епіграми.

половинні тривалості в кінці фраз звучать імперативно, ствердно й безапеляційно, з гордістю – як вердикт, який обговоренню не підлягає.

Ще одним із творів сатиричного характеру є **«Баба»** – байка в переказі українського письменника, байкаря, літературного критика й громадського діяча Сергія Пилипенка<sup>16</sup>. Переказ<sup>17</sup> і музичний твір Л. Лісовського орієнтовно були написані у 1928–1930 роках. Опубліковано «Бабу» Л. Лісовського 1930 року (Держвидав України, 1080 примірників).

На час написання «Баба» Л. Лісовського не мала аналогів в українській камерно-вокальній музиці. С. Пилипенко (1930) у передмові до другого видання збірки байок К. Кропиви (Кропива, 1930) захищає цей жанр, який критики-літературознавці тих часів вважали таким, що відмирає. Він же визнає його придатним для висміювання різних вад у суспільстві, обстоює актуальність «езопівської мови» і для сучасних письменників (Пилипенко, 1930). У байках К. Кропиви – С. Пилипенка зображені дипломовані барани, осли з мандатами, бики-трудівники, цапи-адміністратори, послужливі церковники й критики тощо. Звернувшись до поетичного

<sup>16</sup> Пилипенко Сергій Володимирович (1891–1934) – український письменник, літературний критик, громадський діяч, засновник письменницької організації «Плуг», один із найвидатніших представників «Розстріляного Відродження». Окрім спільних соціокультурних інтересів, С. Пилипенка та Л. Лісовського єднала зацікавленість мовою есперанто: письменник переклав українською «Євангелії часу» Поля Бертело, а композитор протягом багатьох років листувався з видавцем і нотним редактором О. Федоровим щодо перекладу своїх творів та творів інших митців мовою есперанто.

<sup>17</sup> Переказ здійснив С. Пилипенко з байки «Дзед і Баба» білоруського письменника, сатирика, літературознавця Кіндрата Кропиви (справжнє ім'я – Кіндрат Атрахович). Ця байка опублікована у збірці «Кропива» 1925 року, українською мовою – 1928.

тексту Кропиви – Пилипенка у важкі 1920-ті, Л. Лісовський демонструє власну позицію щодо моральних вад у суспільстві.

У байці «Баба» змальовано поїздки Діда з Бабою на базар на возі, запряженому підупалим Коником. З появою вибоїн на дорозі, коли їхати важче, «стала баба помагати, сидячи на возі» й підганяючи Коня. Після зауваження Діда Баба образилась і зістрибнула з воза, «а коня мов біс поніс – де взялися й ноги». Висновок з байки має соціо-політичний натяк: треба гнати «в шию» тих «бабів», які нічого не роблять, а тільки декларують свої накази.

Л. Лісовський у створенні «Баби» повністю йде за літературним першоджерелом – віршованим твором куплетної форми: зіставляє різні за музичним оформленням частини (діатонічні, однотональні, прозорі гомофонно-гармонічної фактури куплети і хроматизовані, тонально нестійкі приспиви зі щільною акордовою фактурою), об'єднуючи їх спільною ритмоінтонаційною основою. Так, на синкопованому тлі (розмір 2/4) звучить досить пружна стрибкоподібна мелодія восьмими й шістнадцятими з опорою на домінанту, ритмічна основа якої є фактично остинатною протягом усього твору. За різких тональних і фактурних змін ритмічний каркас надає твору єдності.

Як і в сюїті «У приказных ворот», комізм якої теж спрямований на недолуге панство, композитор вдається до масштабності розвитку (термін В. Бобровського): дрібні мотиви й короткі фрази згодом, після інструментального награвання, Л. Лісовський об'єднує в неподільний чотиритакт, удавшись до масштабно-тематичної структури підсумовування. Такий формотворчий засіб композитор



використовує для відтворення напруженої ситуації, імітації прискороного дихання, що, доповнюючись речитативною мелодикою, створює ефект комічного бубоніння.

Музичні характеристики головних персонажів сповнені іронії, адже вони не тільки ілюструють настрої поїздки, а й змальовують зовнішність мандрівників. Так, підкреслюючи вагу Баби, на словах «сім пудів» у мелодії Л. Лісовський неочікувано вводить висхідний стрибок від VII ступеня до V, а слово «важить» підкреслює низхідним стрибком від II ступеня до V. Образи дійових осіб охарактеризовано різними ладовими засобами: партію терплячого та мовчазного Діда написано переважно в мінорі, а Баби – у мажорі.

Несподіваною є реакція Діда на поведінку Баби: його сердиті слова підкреслені не тільки октавним низхідним стрибком із подальшим заповненням, а й пунктирним ритмом, що використаний у творі тільки один раз. Цей кульмінаційний фрагмент є протилежним за характером до попереднього речитативного «бубоніння» на двох звуках в описі дій Баби та Діда.

У фортепіанній партії Л. Лісовський дотепно ілюструє зображувані події: змінює фактуру з гомофонної на акордову (для відтворення вибоїн на дорозі); повертає ритм польки, як тільки Баба злазить з воза. Вдало дібраними музичними засобами підкреслено і мораль байки: з ремаркою *Piu animato* мелодія стрімко злітає до VI пониженого ступеня *Фа-мажору*, проте замість очікуваної домінанти звучить тонічний септакорд, а замість фінальної тоніки – септакорд VI ступеня. Такою каденційною незавершеностю композитор знову натякає на неспроможність суспільства позбутися описаних у байці моральних вад.

Отже, «Баба» Леоніда Лісовського – це чудова музична комічна замальовка з яскравим соціальним підтекстом.

**Висновки.** Комічні жанри є важливими у творчому доробку Л. Лісовського, адже вони сприяли засвоєнню здобутків західноєвропейської та російської музики, стали для митця цінним етапом у витворенні індивідуального композиторського стилю. Зазначимо стилетворчі фактори у творах Л. Лісовського комічних жанрів:

– фактурні, ладові, гармонічні, динамічні, регістрові, темпові контрасти для створення й зіставлення «портретів» людей «з народу» й панів («У приказных ворот»), підкреслення комічного характеру настанов та їх пафосного виголошення («Душа моя, Павел»), змалювання протилежних за моральним імперативом персонажів («Баба»);

– інтонаційні «дивацтва» – зіставлення епічних розспівів із фразами говіркою («Кукушка и Петух»), плавної і стрибкоподібної мелодії для характеристики персонажів, пародійне копіювання інтонацій співбесідника («У приказных ворот»);

– альтерована акордика для створення гротескового образу («Черна, как галка»);

– спрощення фактури фортепіанного супроводу, часом до хорального викладу, та вокальної партії до простої побутової пісні («Кукушка и Петух», «Золото и булат»).

У процесі аналізу виявлено такі жанрово-стильові впливи.

1. Романтизму – ладогармонічні барви (альтеровані акорди), суттєве значення гармонії та фактури у створенні образу; звернення до жанру романсу.

2. Пізнього романтизму – переважання дисонансів, використання блоків альтерованих акордів для створення необхідного образу, метроритмічна винахідливість.

3. Імпресіонізму – тяжіння до яскравого й витонченого гармонічного колориту, фонічність акордики, декоративність і рельєфність музичної тканини («4 шутки на сл. А. С. Пушкіна», «Золото и Булат»).

4. Примітивізму – навмисне спрощення музичного матеріалу вокальної та фортепіанної партій задля відтворення іронії.

Поєднання зазначених жанрово-стильових компонентів та їх винахідливе застосування є ознакою індивідуального стилю Л. Лісовського і водночас підтвердженням його жанрово-стильових новацій.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бородин, Б. Б. (2002). *Комическое в музыке*. (Монографія). Екатеринбург: [Изд-во УрГУ].
- Волохонская, Т. П. (2006). «Душа моя, Павел...». Retrieved from <http://museumpushkin-lib.ru/publikacii-sotrudnikov/volohonskaya-t-p/dusha-moya-pavel/>
- Гендлер, І. В. (2012). Своєобразие комического в русском романсе. *Уральский филологический вестник*, 2: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива, 134–138.
- Горбунова, І. В. (2015). Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнеєва). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*, 1(49), 42–48.
- Горбунова, І. В. (2020). Засоби пародіювання в сатиричній опері Миколи Лисенка «Енеїда». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3 (47–48), 7–20.
- Егоров, С. А. & Иванов, А. Б. (2020). История государства и права России. (Ч. 1–2). Часть 1. IX – первая половина XIX века. Москва: Юрайт.
- Колмаков, Н. М. (1865). Рассказы об И. А. Крылове из «Очерков и воспоминаний». Retrieved from <http://krylov.lit-info.ru/krylov/vospominaniya/vospominaniya-34.htm>
- Колтищева, С. О. (2008). Забуті сторінки історії. Постаць Л. Лісовського у контексті музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 74: *Естетика і практика мистецької освіти*, 236–244.
- Кропива, К. (1930). *Кропивині байки* (Пер. С. Пилипенка). Вид. 2-ге. Харків: Держвидав України.

- Лисовский, Л. Л. (1896). *История моего сочинительства*. Київ: НБУВ. Інститут рукопису. Ф. І. Од. зб. 39637, 45.
- Лисовский, Л. Л. (1902). *Десять лет в Полтаве (1899–1909). Из дневников и воспоминаний*. (Вып. 1–10). Вып. 4. Київ: НБУВ. Інститут рукопису. Ф. І. Од. зб. 39626, 74.
- Лисовский, Л. Л. (1928). *Каталог сочинений Л. Лисовского. 1928 г.* Київ: НБУВ. Інститут рукопису. Ф-І. Од. зб. 39706, 12.
- Лисовский, Л. Л. (близько 1933). *Письмо Н. Л. Лисовской*. Київ: НБУВ. Інститут рукопису. Ф. І. Од. зб. 40216, 4.
- Литвиненко, А. И. (2017). Леонид Лисовский – лабиринтами профессиональной судьбы (полтавский период жизни и творчества композитора). *Virtus*, 17, 26–29.
- Литвиненко, А. И. (2018). Этапами творческой биографии Леонида Лисовского (Петербург – Тифлис – Харьков). *Virtus*, 27, 38–21.
- Литвиненко, А. І. (2011). *Полтавщина: музична культура (XIX – початок ХХ століття)*. Київ: Автограф.
- Пилипенко, С. В. (1930). Передмова до другого видання. У кн. Кропива, К. *Кропивині байки*. (Пер. С. Пилипенко). (Вид. 2-ге). Харків: Держвидав України, 13–17.
- Полфьоров, Я. Я. (1930). Еллан і музика *Червоний шлях*, 11–12, 187–194.
- Ржевська, М. Ю. (2005). *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи*. Київ: Автограф.
- Ржевська, М. Ю. (2009). Леонід Лисовський: харківські сторінки біографії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 24, 41–49.
- Ржевська, М. Ю. (2010). Леонід Лисовський: сторінки біографії композитора. *Музична україністика. Сучасний вимір*, 5, 226–232.
- Семененко, Н. Ф. & Петрова, З. П. (2014). Кравцов Петро Іванович. *Енциклопедія Сучасної України* [онлайн]. Retrieved from [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=2436](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=2436)
- Соломонова, О. Б. (2006). *«И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смотровое зазеркалье русской музыкальной классики*. (Монографія). Киев: Задруга.
- Трофимов, И. Т. (1987). Автограф А. С. Пушкина. В кн. *Поиски и находки в московских архивах*, сс. 125–129. Москва: Московский рабочий.
- Фрейденберг, О. М. (1930). Терсит. В кн. *Яфетический сборник*. Т. 6, сс. 231–253. Ленинград: [б/и].
- Шлегель, А. В. (1981). Лекции по изящной литературе и искусству. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 342–352. Москва: Музыка. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
- Юргенсон, П. И. (1913). *Письмо Л. Л. Лисовскому от 03.09.1913 г.* Київ: НБУВ. Інститут рукопису. Ф. І. 40536, 1.

**Anna Drobysh**

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)  
postgraduate student  
at the Department of Ukrainian Music History and Musical Folklore  
e-mail: annesmile518@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-8276-7712

**COMIC GENRES IN LEONID LISOVSKY'S CHAMBER  
AND VOCAL WORKS: STYLISTIC ASPECT**

**Statement of the problem.** Leonid Lisovsky (1866–1934) is the Ukrainian and Russian composer, conductor, pianist, ensemble player, teacher, music critic, editor of musical works, translator, musicologist. He is the author of over 300 works in various genres, among which an important place belongs to compositions of comic genre. L. Lisovsky was very well known in his lifetime, but later he was completely forgotten. The **relevance and scientific novelty** of the research is determined by the necessity to study the person and creative heritage of the famous artist. **The purpose** of the offered research is to reveal the ways of creation of comic musical characters in L. Lisovsky's chamber-vocal compositions and to identify stylistic peculiarities of this works.

Cultural-historical, theoretical, musical-analytical, structural and systematic **research methods** were used when the history of Lisovsky's chamber-vocal compositions were studying, the key principles of comic in music were identifying, the works of the composer were analyzing and their genre and style features were revealing. The results of the researches by O. Solomonova, B. Borodin, O. Freidenberg, I. Gendler on issues of the laugh culture and I. Gorbunova who viewed the comic genres in Ukrainian music were used as **methodological basis** for our study. Works by I. Trofimov and others are used for contextual analysis, as well as the studies of S. Koltysheva, M. Rzhavska and A. Litvinenko, where the person of L. Lisovsky presented in the biographical aspect.

**Results of the research.** Based on abovementioned scientific sources, the principles of embodiment of the comic by the ways of musical art were highlighted. Some chamber and vocal works by L. Lisovsky were analyzed, such as the Suite for baritone and bass cantando "At the Bailif's Gate" (words by O. Tolstoy), comic Romance for tenor and baritone "The Cuckoo and the Rooster" (words by I. Krylov), the fable "Woman" (words by K. Kropyva) and the vocal cycle "Four jokes by Alexander Pushkin". The peculiarities of the composer's reading the literary stories were disclosed. L. Lisovsky's enthusiasm for satirical poetic texts in the works of the early period and especially in the 1920s were revealed.

**Conclusions.** L. Lisovsky's turn to the comic chamber vocal works becomes his response on the social and economic hardships and promotes

to regeneration of his creative forces in the important periods of his life. For implementation of the comic poetic texts by musical resources L. Lisovsky uses the genre mixes. The comic imaginative and emotional spectrum in chamber and vocal music lengths from good humor to bitter satire. The composer uses romantic, late romantic and impressionistic stylistic peculiarities to create musical characteristics.

**Key words:** comic in music; works of Leonid Lisovsky; comic romance; comic suite; music humor; music satire.

## REFERENCES

- Borodin, B. B. (2002). *The comic in music*. (Monograph). Yekaterinburg: Izd-vo UrGU [in Russian].
- Egorov, S. A. & Ivanov, A. B. (2020). *History of the State and Law of Russia*. (Parts 1–2). Part 1. *IX – first half of XIX century*. Moscow: Yurayt [in Russian].
- Freidenberg, O. M. (1930). Tersit. *Japhetic collection*. Vol. 6, 231–253. Leningrad [in Russian].
- Gendler, I. V. (2012). Peculiarities of the comic in Russian romance. *Uralian Philological Bulletin*, 2: *Language. System. Personality: Linguistics of creativity*, 134–138 [in Russian].
- Horbunova, I. V. (2015). Peculiarities of the Smile Culture of Buffoons [Skomorokhi] in Modern Ukrainian Music (on the example of Serhii Turmieiev's Symphonic Picture "Tunes"). *Artistic Studios: Theatre. Music. Kino*, 1(49), 42–48 [in Ukrainian].
- Horbunova, I. V. (2020). Parodying methods in the satirical opera Mykola Lysenko's "Eneida". *Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine*, 2–3(47–48), 7–20 [in Ukrainian].
- Jurgenson, P. I. (1913). *Letter to L. L. Lisovsky of 03.09.1913*. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript. Fund I, depository item 40536 [in Russian].
- Kolmakov, N. M. (1865). *Stories about I. A. Krylov from Essays and Memoirs*. Retrieved from <http://krylov.lit-info.ru/krylov/vospominaniya/vospominaniya-34.htm> [in Russian].
- Koltysheva, S. O. (2008). Forgotten pages of history. The figure of L. Lisovsky in the context of musical culture. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 74: *Aesthetics and practice of art education*, 236–244 [in Ukrainian].
- Kropyva, K. (1930). *Kropyva's Tales* (translated by S. Pylypenko). (2<sup>nd</sup> ed.). Kharkiv: Derzhvydav Ukrainy. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7851> [in Ukrainian].
- Lisovsky, L. L. (1896). *History of my writing*. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript. Fund I, depository item 39637 [in Russian].
- Lisovsky, L. L. (1902). *Ten Years in Poltava (1899–1909). From the Diaries and Notes*. (Issues 1–10). Issue 4. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript. Fund I, depository item 39626 [in Russian].

- Lisovsky, L. L. (1928). *Catalogue of Works by L. Lisovsky*. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript. Fund I, depository item 39706 [in Russian].
- Lisovsky, L. L. (near 1933). *Letter from N. L. Lisovskaya*. Kyiv: Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript. Fund I, depository item 40216 [in Russian].
- Litvinenko, A. I. (2011). *Poltava region: musical culture (XIX – beginning of XX century)*. Kyiv: Autograph [in Ukrainian].
- Litvinenko, A. I. (2017). Leonid Lisovsky – the labyrinths of professional destiny (Poltava period of life and work of the composer). *Virtus*, 17, 26–29 [in Russian].
- Litvinenko, A. I. (2018). Stages of the creative biography of Leonid Lisovsky (Petersburg – Tiflis – Kharkov). *Virtus*, 27, 38–21 [in Russian].
- Poliforov, Ya. Ya. Yellan and music (1930). *The red way*, 11–12, 187–194 [in Ukrainian].
- Pylypenko, S. V. (1930). Preface to the second edition. In Kropyva, K. *Kropyva's Tales*. (Translated by S. Pylypenko). (2<sup>nd</sup> ed.), pp. 13–17. Kharkiv: Derzhvydav Ukrainy [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. Yu. (2005). *At a Turning Point of Times. Music of Naddnipryansk Ukraine of the First Third of the Twentieth Century in the Social and Cultural Context of the Epoch*. Kyiv: Autograph [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. Yu. (2009). Leonid Lisovsky: Kharkiv pages of biography. *Problems of interrelationship of art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkov State University Kotlyarevsky of Arts. Kharkov. Issue 24. 41–49 [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. Yu. (2010). Leonid Lisovsky: pages of composer's biography. *Musical Ukrainistics. Modern Dimension*. Kiev. Issue 5, 226–232 [in Ukrainian].
- Schlegel, A. W. (1981). Lectures on Fine Literature and Art. In *Musical aesthetics of Germany in the nineteenth century*. (Vols. 1–2). Vol. 1, pp. 342–352. Moscow: Muzyka (“Monuments of musical and aesthetic thought” Series) [in Russian].
- Semenenko, N. F. & Petrova, Z. P. (2014). Kravtsov Petro Ivanovich. *Encyclopedia of Modern Ukraine* [online]. Retrieved from [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=2436](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=2436) [in Ukrainian].
- Solomonova, O. B. (2006). “*And when the face laughs – the mind does not laugh with it*”: *Laugh ‘behind-a mirror’ of the Russian musical classics*. (Monograph). Kyiv: Zadruga [in Russian].
- Trofimov, I. T. (1987). Autograph of A. S. Pushkin. *Searches and Findings in Moscow Archives*. Moscow: Moskovskiy Rabochiy, 125–129 [in Russian].
- Volokhonskaya, T. P. (2006). “*My Soul, Pavel...*”. Retrieved from <http://museumpushkin-lib.ru/publikacii-sotrudnikov/volokhonskaya-t-p/dusha-moya-pavel/> [in Russian].

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.614.1.082.4

DOI 10.34064/khnum2-2507

**Данилюк Яна Владиславівна**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
старший викладач кафедри народних інструментів України  
e-mail: yanadan@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0001-6173-1040

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ З СИМФОНІЧНИМ  
ОРКЕСТРОМ Д. КЛЕБАНОВА  
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

Український домровий концерт пройшов великий шлях розвитку, передумовою для чого стала поява 1951 р. Концерту для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова – твору, який одразу увійшов у репертуар домристів як один з найбільш виконуваних. Попри те, що музика Д. Клебанова неодноразово розглядалась музикознавцями, творчі принципи, якими він керувався при написанні домрового Концерту, як і жанрово-стильові особливості цієї композиції, залишилися поза увагою науковців, що зумовлює **актуальність та наукову новизну** цього дослідження, **мета якого** – виявити характерні риси композиторського мислення Д. Клебанова, які знайшли відображення в Концерті для домри з оркестром та вплинули на подальший розвиток жанру концерту в домровій музиці. На основі докладного аналізу твору **з'ясується**, що він віддзеркалює риси стилю та принципи мислення композитора, сформовані в його симфонічних і камерних циклах: звернення до української народної пісні (прийоми цитування й стилізації), збереження тональності, квартові закличні інтонації тем головних партій, колористичне використання тембрів, орієнтація на класичні моделі (тричастинна будова концерту, традиційні форми частин) та виразжальні можливості солюючого інструмента. Концерт Д. Клебанова є першим зразком циклічної форми в українській домровій музиці, після якого з'явилась ціла низка композицій у цьому жанрі, і особливо – в доробку харківських композиторів (В. Подгорний, В. Іванов, Б. Міхєєв, А. Гайденко).

**Ключові слова:** домровий концерт; Д. Клебанов; звуковидобування; українська народна пісня; стилізація; сонатно-симфонічний цикл; сонатна форма.

**Постановка проблеми.** Оригінальний домровий репертуар на момент появи композиції Д. Клебанова



(1951) складався з невеликих творів малої форми на кшталт Варіацій на тему народної пісні «Чи вийду я на річеньку» для домри та фортепіано Г. Михайличенка (1933), які містять фортепіанний вступ, тему та чотири варіації на неї у межах 52 тактів. Поява перших конкурсів виконавців на народних інструментах (1939) спонукала домристів до активного пошуку відповідного репертуару – композицій крупної форми, переважно у жанрі концерту. Домристи, в більшості випадків, звертались до скрипкових творів та активно опановували Концерти Й. С. Баха, А. Вівальді, В. А. Моцарта та інших західноєвропейських композиторів, що стало передумовою для створення оригінального жанру домрового концерту.

На цьому тлі – домрових композицій малої форми та значної кількості перекладень скрипкових концертних творів – з'являється твір Д. Клебанова – історично перший тричастинний Концерт саме для чотириструнної домри з симфонічним оркестром, який одразу увійшов у репертуар домристів і став одним з найбільш виконуваних. Тим самим Концерт відіграв вагомий роль у формуванні оригінальних зразків цього жанру, ініціювавши появу цілої ланки домрових концертів у доробку українських композиторів. І, хоча творчість Д. Клебанова розглядалась у дослідженнях цілого ряду музикознавців, принципи композиторського мислення, якими керувався Д. Клебанов при створенні домрового Концерту, та жанрово-стильові особливості цієї композиції залишилися поза їхньою увагою, що й обумовлює **актуальність та наукову новизну** нашої роботи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Постать Д. Клебанова останніми роками також привертала увагу

дослідників, переважно – харківських, які у своїх працях висвітлювали різні грані його творчості. Вокальним циклам композитора присвячені дослідження А. Калініної та О. Григор'євої, які розглядають специфіку втілення віршів Г. Гейне (Калініна, 2018) та О. Пушкіна (Григор'єва, 2020) в інтонаційній драматургії його вокальних творів. Інші аспекти його творчості висвітлюють праці Г. Савченко (2021), яка робить компаративний аналіз оркестровок Д. Клебанова і В. Золотухіна, та Н. Очеретовської (2015), яка розглядає бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. Семантика тембру альта в композиціях Д. Клебанова цікавить Г. Косенко (2018); поряд з особливостями застосування цього тембру дослідниця аналізує принципи втілення концертного жанру у творах майстра.

Важливими для нас є праці, присвячені власне жанру концерту (Rakochi, 2020; Olah, 2017), в яких висвітлюються його розвиток та особливості трактовки сонатного циклу. Не останнє місце у якості складової методологічного базису цієї статті посідають праці, де розглядається побудова композицій на основі фольклорних тем, розвиток яких відбувається у межах концертних жанрів (Szakács, 2019; Shirieva & Dyganova, 2017). Саме аналіз цих робіт і став підґрунтям для подальшого дослідження творчості Д. Клебанова на прикладі Концерту для домри з симфонічним оркестром.

**Мета статті** – виявити характерні риси композиторського мислення Д. Клебанова, які знайшли відображення в Концерті для домри з оркестром та вплинули на подальший розвиток жанру концерту в домровій музиці.

**Методологія дослідження.** Застосований метод *жанрово-стильового аналізу* для виокремлення особливостей

композиторського мислення Д. Клебанова в Концерті для домри; *органологічний* підхід з огляду на темброву специфіку домри; метод *виконавського аналізу*, пов'язаний з окресленням артикуляційних засобів у композиції; *метод узагальнення* для систематизації результатів аналізу Концерту та *компаративний* при зіставленні їх зі стильовими рисами творчості композитора в контексті традиції концертного жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Концертні жанри привертали увагу багатьох композиторів, дозволяючи різноманітні варіанти трактувань. Так, В. Ракочі вказує на жанр концерту як на один з найгнучкіших у жанровій системі, як і на те, що з розвитком жанру, особливо у ХХ столітті, все частіше використовується тембр солюючого інструмента з супроводом оркестру (Rakochi, 2020: 277–278, 283). Інші дослідники зазначають пластичність в індивідуальному використанні композиторами тих чи інших музичних форм, характерних для концертного жанру, наприклад, Б. Олах спостерігає поєднання форми рондо з варіаційною у фіналі Концерту для фортепіано *C-dur* В. А. Моцарта (Olah, 2017: 199).

Різняться й види тематичного матеріалу, який варіюється від оригінального до стилізованого та цитованого, прикладом чого є творчість Б. Бартока. Композитор, часто в межах одного твору, поєднує різні фольклорні витоки – від західних до східних мелодій, та вибудовує композицію на основі академічних жанрів (Szakács, 2019: 365). Такий синтезуючий підхід стає в цілому однією з ознак музики ХХ–ХХІ століть. Так, яскравим прикладом авторського синтезу різнорідних джерел в домровій музиці є цикл С. Губайдуліної «За мотивами татарського

фольклору» для домри та фортепіано. В композиції поєднуються різні жанрові та стильові витoki, від скерцо (I ч.) до бугі-вугі (II ч.), від наслідування «образів» балалайки (IV ч.) та іспанської гітари (V ч.) до використання татарського фольклору та музики Сходу (Shirieva & Dyganova, 2017).

Зазначені композиційні принципи знайшли відбиття і в Концерті для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова (1951), як і власне риси творчого стилю композитора, насамперед, його оркестрового мислення, що формуються у низці його творів крупної форми. Так, у своїх симфоніях (1945–1982) Д. Клебанов використовує ієрархічну систему оркестрових функцій (мелодія, бас, ритм тощо) в межах тонального мислення, темброво-колеристичні можливості оркестрових груп та окремих інструментів через застосування специфічних засобів звуковидобування (Савченко, 2021: 67–69). Композиціям Д. Клебанова в жанрі концерту притаманна тричастинна симфонічна модель, в якій різнобічно розкриваються виражальні темброві можливості солюючого інструмента (Косенко, 2018).

Д. Клебанову властиво і тяжіння до українського мелосу, що відбилось у його Четвертому квартеті (1946), створеному на основі українських народних пісень в обробках М. Леонтовича. Така композиція належить до синтетичного типу (фольклор-класика), що характерний для української музики й поєднує «риси сонатного і сюїтного циклів з використаними народними мелодіями, поспівками, зворотами, ладогармонічними особливостями» (Шаповалова, 2011: 129). В П'ятому струнному квартеті (1965) Д. Клебанова присутня стилізація мелодійних зворотів під українські народні пісні, квартетів

інтонації в темі головної партії та образне зіставлення тем експозиції (Очеретовська, 2015: 24–25).

В тричастинному **Концерті для домри з симфонічним оркестром** (фортепіано) Д. Клебанова – а в цілому в домровому репертуарі переважають одночастинні концерти, у той час як тричастинний цикл представлений лише декількома зразками (Д. Клебанов, В. Івко, Б. Міхеєв) – використані як оригінальний тематизм, який стилізований під український фольклор, так і цитування української народної пісні «Вийшли в поле косарі» в головній партії фіналу.

В даній статті аналіз Концерту представлений у версії для домри з фортепіано, оскільки партитура композиції не збереглася. Однак у фортепіанній фактурі досить виразно простежуються особливості оркестрового викладу твору. Зокрема, мелодичні підголоски розташовані у різній теситурі, що наслідують різним тембрам та діапазону гри інструментів симфонічного оркестру, які були використані композитором.

**Перша частина** написана в сонатній формі, яку можна представити схематично (Схема 1).

*Експозиція* починається невеликим фортепіанним вступом, після якого звучить тема головної партії (А, тт. 5–33). В її основу покладено танцювальну ритмоформулу з квартовими інтонаціями, яка і стає ключовою. У подальшому подібний прийом буде використано Д. Клебановим у П'ятому інструментальному квартеті. Упродовж першого експонування теми (тт. 5–13) в партії домри переважає одноголосся та гра у першій позиції, а з її другим проведенням (тт. 14–33) підключається техніка гри подвійними нотами, акордова техніка, прийом «ковзання» (т. 28) та фігурації (тт. 26–27). Відбувається і поступове

Схема 1. Композиційна будова I частини Концерту для домри з оркестром.

Вступ		Експозиція			ЗП	Розробка	Каденція	Реприза		Кода
		ГП А	СП	ІІІ В				A2	B1	
Allegro		Tranquillo			Tempo I		Allegro, Meno mosso, Tempo I	Tempo I		Tranquillo
G-dur		D-dur/ d-moll			G-dur/ H-dur		D-dur/-t /G-dur	G-dur	c-moll/ G-dur	G-dur
тт. 1-4	тт. 5-33	тт. 42-81			тт. 82-89	тт. 90-123	тт. 124-165	тт. 166-176	тт. 177-208	тт. 209-232

ускладнення музичної мови через використання технічно складних прийомів. Мелодія тонально стійка та не відхиляється від основної тональності (*G-dur*).

Партія фортепіано підтримує основну тему акордами, щільність яких націлена на відображення всієї фактури симфонічного оркестру. У подальшому, при грі фігурацій (т. 26), фортепіанна фактура стає «прозорою», що полегшує домристу виконання дрібної техніки.

Після теми головної партії звучить сполучна (тт. 34–41), яка складається з інтонацій основної теми, а постійні модуляції направлені на тональність контрастуючої побічної (*B, Tranquillo*, тт. 42–61). Тема побічної партії спершу проводиться у фортепіано на фоні *pizzicato* домри, що вже було використано М. Будашкіним у Концерті для триструнної домри з оркестром народних інструментів (1945), який є історично першим концертом для домри. Тема побічної партії написана традиційно у тональності домінанти (*D-dur*) з використанням ходів на близькі інтервали, оспівування V та I ступенів. Після хорального ригурнелю у фортепіано (тт. 54–61) Д. Клебанов проводить тему (тт. 62–81) в партії домри, після чого знову звучить хорал, який і обрамлює останнє проведення теми.

Заключній партії передуює невелика фортепіанна інтерлюдія (тт. 74–81) (*Tempo I*, тт. 82–89), де повертаються початковий темп і танцювальний характер, а віртуозність досягається через використання прийому «дубль-штрих». Фігурації представляють хвилеподібний рух мелодії у динамічній градації від *diminuendo* до *crescendo*, що ще більше підкреслює віртуозне начало.

Розробка (*A<sup>1</sup>*, тт. 90–123) починається відхиленням у тональність III ступеня (*H-dur*) та представлена тільки

темою головної партії, для якої характерна тональна нестійкість. Після невеликої розробки слідує масштабна каденція (*Cadenza*, тт. 124–165), що побудована на темах експозиції. Вона починається (*Allegro*, тт. 124–135) з техніки подвійних нот та прийому «ковзання», а в тональному розвитку відбувається чергування однойменних тональностей (*D-dur*→*d-moll*). Середня частина каденції (*Meno mosso*, тт. 136–151) тонально нестійка та представлена акордовим викладенням на інтонаціях теми побічної партії. Умовний хорал переривається двоголоссям (тт. 144–145), яке переходить у розлогі триголосні акорди (тт. 146–147).

Фінальна фаза каденції (*Tempo I*, тт. 152–165) заснована на темі головної партії з переважанням стакато і тональних змін у межах *a-moll*→*d-moll*→*G-dur*; після чого починається наступний етап розвитку композиції.

Скорочену *репризу* (тт. 166–208) відкриває тема головної партії (*A<sup>2</sup>*, тт. 166–176). Розвиток тематизму відбувається за рахунок обміну інструментів функціями. Зокрема, у домри спочатку проводиться мелодія, а потім вона виконує функцію акомпанементу. При першому проведенні теми побічної партії (*A<sup>1</sup>*, *Tranquillo*, тт. 177–196) її мелодія поступово ущільнюється до двоголосся (т. 179). В партії фортепіано знову звучить хорал з експозиції (тт. 189–196), після якого в останній раз проходить тема побічної партії (тт. 197–208), але вже в основній тональності (*G-dur*).

*Кода* (*A<sup>3</sup>*, тт. 209–232), побудована на матеріалі теми головної партії, починається у розміреному темпі попередньої теми (*Tranquillo*). Композитор укрупнює тривалості й додатково розширює виклад за рахунок ремарки



на останніх тактах (*Allargando*, тт. 229–232). Віртуозний ефект досягається шляхом використання техніки гри подвійних нот у партії домри та ущільненням фортепіанної фактури акордами.

Перша частина написана у класичній сонатній формі, що відобразилось у традиційному тональному плані з відхиленням побічної партії до тональності III ступеня та інших компонентах композиції: у репризі домінує основна тональність, а експозиція представлена двома контрастними темами.

У **другій частині** Концерту Д. Клебанова репрезентована інша образна сфера – спокійна та лірична. Композиційно ліричний центр твору є варіаціями з ознаками куплетності, де простежуються і риси складної тричастинної форми (Схема 2).

**Схема 2.** Композиційна будова II частини Концерту для домри з оркестром.

I частина			II частина			III частина
AB	A1B1	A2	A3	A4	A5	A6
Тема	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI
Andante cantabile						
Es-dur		~t	H-dur fis-moll	fis-moll H-dur	H-dur es-moll	Es-dur
тт. 1–17	тт. 18–34	тт. 35–46	тт. 47–56	тт. 57–68	тт. 69–94	тт. 95–102

Тема у першій частині (A, тт. 1–17) схожа на монолог та звучить тільки в партії домри. Співуча пощаблева мелодія постійно коливається у змінах розміру (4/4 → 3/4) та тяжіння гармонії з V до I щабля. Розвиток мелодії відбувається у фортепіанному ритурнелі (B, тт. 9–17),

де додається бурдонний бас, що пов'язує другу частину Концерту з традицією народного музичування.

У першій варіації ( $A_1$ , тт. 18–34) тема викладена октавою вище на тлі акордової фактури фортепіано. Мелодія ритурнелю ( $B_1$ , тт. 26–34), як і перша варіація, також звучить октавою вище, супроводжуючись поступовим ущільненням басів у партії лівої руки аж до акордового викладення. Зупинившись на домінанті «*b*», з'являється контрапункт у басовому голосі (т. 34), який поєднує першу частину форми з наступною фазою розвитку. Друга варіація ( $A_2$ , тт. 35–46) тонально нестійка та представлена соло фортепіано, мелодія якого у подальшому переходить до домри (т. 43) та через постійні модуляції підготовляє тональність наступної варіації.

Друга частина є кульмінаційною. Мелодія третьої варіації ( $A_3$ , тт. 47–56) у партії домри викладається в октаву, а партія фортепіано посилена акордовою технікою. Кульмінаційна роль цієї варіації підкреслюється і введенням *H-dur* як тональності, далекої від основної. Проте, із появою тональності *D-dur* (т. 50) динамічне напруження слабшає (т. 53).

Мелодія у четвертій варіації ( $A_4$ , тт. 57–68) проходить у партіях обох інструментів з інтервалом у малу дециму, зберігається тяжіння мелодії з V до I щабля, який постійно повторюється упродовж варіації. Флажолети в партії домри додають варіації специфічного забарвлення, а фортепіанний ритурнель (тт. 65–68) вносить контраст різкою зміною характеру мелодії, яка стає епічною через раптову зміну динаміки і щільну акордову фактуру.

П'ята варіація ( $A_5$ , тт. 69–94) має схожий з попередньою тематичний матеріал, але викладений вже у тональності

*H-dur*, зберігаються флажолети в мелодії та її дублювання у фортепіано, в партії якого у подальшому відбувається тональний зсув у *es-moll* (тт. 77–94). *Остання частина* містить шосту варіацію (*A<sub>6</sub>*, тт. 95–102), в якій тема з першої варіації звучить у домри на тлі акордового супроводу фортепіано.

**Третя частина** Концерту для домри Д. Клебанова написана на тему української народної пісні «Вийшли в поле косарі» та за композицією є рондо-сонатою з рисами варіаційної форми (Схема 3).

*Експозиція* починається коротким вступом (авторська ремарка *forte*, тт. 1–8) у партії фортепіано, в якому бурдонні квінти «розгойдуються» та переходять до теми головної партії (*A*, тт. 9–40). У подальшому Д. Клебанов варіює тему пісні в обох партіях, залишаючи лише мелодичне зерно (тт. 25–40). В останній раз в експозиції звучить тема головної партії (тт. 41–80) на басовій струні *G*, що імітує низький чоловічий голос. Наприкінці проведення тема у партії домри варіюється секвентно з оспівуванням основного тону. Невеликий фортепіанний ритурунель щільними акордами імітує оркестрове *tutti* (*Meno mosso*, авторська ремарка *poco a poco accelerando*, тт. 69–72), у якому тема поступово входить у початковий темп (*Tempo I*, т. 73). Сполучна партія (тт. 81–88) виконує функцію вступу перед побічною, а її тематичний матеріал заснований на вступі з експозиції, але вже у тональності *As-dur*.

Тема побічної партії (*B*, тт. 89–124) має пісенний характер. Її мелодія розвивається на близьких інтервалах з постійним тяжінням до основного тону «*as*», а розвиток тематизму відбувається у межах діапазону дев'яти ступенів від *as<sup>1</sup>* до *b<sup>2</sup>*. Друге проведення теми

Схема 3. Композиційна будова III частини Концерту для домри з оркестром.

Вступ		Експозиція				Розробка				Реприза
		ГП A	СП	ПП B	ЗП	A1	B1	A2+B2	B3	
Allegro		Tempo I								
C-dur										
тт. 1-8	тт. 9-80	тт. 81-88	тт. 89-124	тт. 125-132	тт. 133-172	тт. 173-196	тт. 197-212	тт. 213-244	тт. 2 45-275	

(тт. 101–112) звучить в акордовому викладенні у партії фортепіано. Д. Клебанов проводить тему побічної партії у мінорному нахилі (*c-moll*, тт. 113–124), що відтінює попередній мажорний колорит і контрастує з тональністю заключної партії (тт. 125–132).

*Розробка* починається з головної теми фіналу ( $A_1$ , тт. 133–172). Висхідна фігурація, яка побудована на секвенції, проходить у *As-dur* (т. 157), поступово набуває контурів теми головної партії та затверджується в основній тональності *C-dur* (тт. 169–172), в якій і починається тема побічної партії ( $B_1$ , тт. 173–196). У наступній фазі розвитку ключові елементи тем експозиції викладаються почергово у партії фортепіано ( $A_2+B_2$ , тт. 197–212). Тема побічної є домінуючою та динамічно виділяється композитором (тт. 201–204 та тт. 209–212). У *reprizi* викладається тільки тема головної партії в основній тональності *C-dur* ( $A_3$ , *Meno mosso* / *Tempo I*, тт. 245–275), а *кода* (тт. 261–275) починається з сольного вступу домри та закінчується акордами у обох партіях.

**Висновки.** У Концерті для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) (1951) Д. Клебанова продовжені основні принципи його композиторського письма – стилізація та цитування народних мелодій при збереженні тонального мислення, характерні «закличні» квартові звороти у темі головної партії, контрастність тематизму в експозиції сонатного *allegro*, ієрархічна система функцій інструментів, широке використання художніх можливостей тембру солюючого інструменту (домри); в свою чергу, творчі пошуки Д. Клебанова спираються на спільні із західноєвропейськими композиторами класико-романтичні моделі формотворення.

Так, Концерт складається з трьох частин (швидка – повільна – швидка); з композиційної точки зору крайні частини циклу написані у формах, типових для класичного сонатно-симфонічного циклу (сонатна в першій, рондо-сонатна з рисами варіаційності в третій частині), а модуляції поступові та плавно переходять у наступну тональність розділу, що вказує на збереження Д. Клебановим тонального мислення, яке взагалі притаманне його оркестровим композиціям. Теми експозицій крайніх частин контрастні за образністю та мелодикою; теми побічних партій мають пісенний характер, який найбільш рельєфно виявляє куплетно-варіаційна форма другої частини (дві теми в якості заспіву та приспіву). Каденція першої частини побудована на двох темах експозиції, в яких втілена вся домрова специфіка – кантіленність у побічній партії та віртуозність у головній. Друга частина Концерту поєднує риси пісні та хоралу, що є продовженням ідеї побудови повільного розділу з першої частини (хорал).

Д. Клебанов використовує цитування фольклорного джерела у фіналі циклу, тоді як інші частини стилізує під український фольклор. Таке сполучення принципів цитування та використання рис українського мелосу для стилізації у подальшому буде задіяне ним в інших оркестрових і камерних композиціях. Слід відзначити і використання домрових прийомів, які націлені на урізноманітнення тембрової палітри домри. Зокрема, матовому звучанню *pizzicato* протиставляється контрастний та ударний звук гри медіатором, що презентує домру як різноманітний інструмент з широкими колористичними можливостями.

Концерт для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) Д. Клебанова є першим зразком циклічної форми у домровій музиці, який послужив відправною точкою для розвитку в ній концертного жанру, палітра якого розкидається від власне тричастинного концерту до різноманітних зразків одночастинного, представленого жанрами концертино, поеми-концерту, концерту-токати, концерту-билини та концерту-сюїти. Домра, як інструмент пісенної традиції, задала стильові параметри Концерту Д. Клебанова. Попри те, що ця композиція орієнтована на академічні зразки, фольклорне начало, втілене через прийоми цитування та стилізації, пронизує Концерт у кожному розділі форми, що в подальшому буде спостерігатись і в інших концертах для домри, створених такими композиторами, як К. Домінчен, І. Ботвінов, І. Хуторянський, В. Подгорний, К. М'ясков. Таким чином, Концерт для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) Д. Клебанова – яскравий зразок українського домрового концерту, після якого з'явилась ціла низка композицій у цьому жанрі, і особливо – в доробку харківських композиторів (В. Подгорний, В. Іванов, Б. Міхеєв, А. Гайденко).

**Перспективи подальшого дослідження** полягають у вивченні жанру домрового концерту, зокрема, й впливу на його пізніші зразки Концерту Д. Клебанова, а також віддзеркалення концертного стилю в композиціях малої форми, які переважають у домровому репертуарі.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Григорьева, О. Б. (2020). Интонационно-тематические комплексы в музыкальной драматургии вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Гайдук Хризич»). *European Journal of Arts*, 3, 52–55 DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-52-55>

- Калініна, А. (2018). Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 13, 74–87.
- Косенко, Г. Г. (2018). Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Очеретовська, Н. (2015). Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 45, 25–34.
- Савченко, Г. С. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 65–77.
- Шаповалова, О. В. (2011). Специфіка фольклоризації інструментальної музики композиторами Донеччини. *Культура народів Причорномор'я*, 10, 128–131.
- Oláh, B. E. (2017). Variation form in Mozart's piano works. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 185–202 DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2017.1.13>
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 273–285. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2435>
- Shirieva, N. V. & Dyganova, E. A. (2017). East-West Dialogue in Sophia Gubaidulina's Work "Tatar Folklore Inspirations": on the Problem of Artistic Bilingualism. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, IX (2), 273–281 DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v9n2.28>
- Szakács, B. (2019). Béla Bartók: "Concerto for orchestra". Elements of Turkish folklore in the sources of a masterpiece. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 365–376.

### **Yana Danyliuk**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine  
e-mail: yanadan@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0001-6173-1040

## **D. KLEBANOV'S CONCERTO FOR DOMRA AND SYMPHONIC ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF GENRE DEVELOPMENT**

**Statement of the problem.** *D. Klebanov played an important role in the development of domra concerto genre in the middle of the 20th century. Ocheretovska N. (2015), Savchenko H. (2021), Kosenko H. (2018),*



Shapovalova O. (2011) have studied D. Klebanov's composer style, in particular, his orchestral thinking. However, the creative principles that guided him when writing *Domra Concerto*, as well as genre and style features of this composition went unexplored. This determines **the relevance and scientific novelty of this study** aiming to reveal the features of Klebanov's composer thinking, which are reflected in his *Domra Concerto* and influenced the further development of the concerto genre in domra music. When analyzing the *Concerto*, genre-style, organological, performance and comparative research methods were used.

**The results and conclusions.** By the time Klebanov's *Concerto* appeared (1951), the domra repertoire included only various works of small forms. The emergence of the concerto genre launched a number of domra concertos, where single-movement concertos predominated, while the three-movement cycle was represented by only a few works by D. Klebanov, V. Ivko, B. Mikhieiev. Klebanov's *Concerto* consists of three movements (fast – slow – fast), which are written in forms typical for the classical sonata-symphonic cycle (sonata in the first, refrain's variations in the second and rondo-sonata with variations in the third movement). The tonal thinking inherent in Klebanov's orchestral compositions is fully preserved. The theme of sonata exposition is contrasting; sub-themes have a songlike character clearly manifested in the second part. The cadence of the first movement embodies domra characteristic features, namely the cantilena and virtuosity; domra is presented as a multi-timbre instrument with wide coloristic possibilities.

Klebanov uses a folklore quotation in the *Concerto Finale* (Ukrainian folk song "The reapers went to the field") and stylizes Ukrainian folklore in other parts. This combination of quotation and stylization was later used in other orchestral and chamber compositions.

Thus, *Concerto* by D. Klebanov is the first example of a cyclic concerto form in Ukrainian domra music, which gave birth to a number of works in this genre, especially by Kharkiv composers (V. Podhornyi, I. Ivanov, B. Mikhieiev, A. Haidenko), where the genre palette extends from the three-movement concerto, respectively, to the concertino, poem-concert, concerto-toccata, concerto-epos and concerto-suite. Despite the fact that Klebanov's *Concerto* belongs to an academic model, Ukrainian melody penetrates into every part of the form, turning this composition into a vivid example of the national domra concerto.

**Key words:** domra concerto; Dmytro Klebanov; sound production; Ukrainian folk song; stylization; sonata-symphonic cycle; sonata form.

## REFERENCES

- Grigoreva, O. B. (2020). Intonation-thematic complexes in the musical drama of the vocal cycle of D. Klebanov "Six ballads on the verses of A. Pushkin" (for example, the ballad "Hayduk Khrizich"). *European Journal of Arts*, 3, 52–55. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-52-55> [in Russian].

- Kalinina, A. (2018). Peculiarity of the embodiment of translated poems by G. Heine in the vocal cycle of D. Klebanov. *Aspects of Historical Musicology*, 13, 74–87 [in Ukrainian].
- Kosenko, H. H. (2018). *The timbre semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s and 2000s*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ocheretovska, N. (2015). Beethoven traditions in the works of the composers of Kharkiv. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 45, 25–34 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2021). Orchestrated by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of historical musicology*, XXIII, 65–77 [in Ukrainian].
- Shapovalova, O. V. (2011). Specifics of folklorization of instrumental music by composers of Donetsk region. *Culture of the peoples of the Black Sea region*, 10, 128–131 [in Ukrainian].
- Oláh, B. E. (2017). Variation form in Mozart's piano works. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 185–202. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2017.1.13> [in English].
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 273–285. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2435> [in English].
- Shirieva, N. V. & Dyganova, E. A. (2017). East-West Dialogue in Sophia Gubaidulina's Work "Tatar Folklore Inspirations": on the Problem of Artistic Bilingualism. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, IX (2), 273–281. DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v9n2.28> [in English].
- Szakács, B. (2019). Béla Bartók: "Concerto for orchestra". Elements of Turkish folklore in the sources of a masterpiece. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 365–376 [in English].

Стаття надійшла до редакції 1 грудня 2021 р.

УДК 792.027.4:78.071.1(470)(092)

DOI 10.34064/khnum2-2508

**Калоян Армен Мігранович**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
заслужений діяч мистецтв України, старший викладач  
e-mail: iamartman@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-4485-7850

**МАСКА В ПОСТАНОВЦІ ОПЕРИ С. ПРОКОФ'ЄВА  
«ЛЮБОВ ДО ТРЬОХ АПЕЛЬСИНІВ» СХІД-ОПЕРА 2019 Р.**

На сьогодні мистецтвознавство володіє набором «маркерів», що дозволяють атрибутувати стиль певного твору. Стосовно італійської комедії *dell'arte*, до стилістики якої апелює твір С. Прокоф'єва, таким показником є традиція застосування «масок» – і типізованих ампу, і деталей костюму. Однак завдяки роботі режисера ця риса може бути підкреслена або ж знівельована. **Мета статті** – на основі аналізу візуального ряду постановки опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» (СХІД-ОПЕРА, Харків, 2019) визначити смисл і функцію застосування маски в жанрово-сюжетній системі твору. Певна **новизна** дослідження полягає як в розкритті ролі цього режисерського прийому в сучасній постановці твору С. Прокоф'єва, так і в звертанні до спектаклю, який досі не перебував в полі зору науковців. **З'ясовується**, що використання режисером маски при створенні сценічного образу більшості героїв аналізованої постановки дозволяє додатково акцентувати генетичний зв'язок опери з театром *dell'arte*. Лише окремі персонажі з'являються на сцені з відкритим обличчям – Диваки, Маг Челії, Фата Моргана та Кухарка – а саме, ті, наявність яких не передбачена жанровими канонами *commedia dell'arte*, які не «підкорюються» лінії розвитку сюжету, а так чи інакше керують нею. Тобто відсутність маски підкреслює перебування персонажа «над» сюжетом, його активну роль в ньому, значний вплив на розвиток подій. Отже, використання маски має подвійну функцію: демонстрації жанрової генези сюжету та унаочнення ієрархії дійових осіб.

**Ключові слова:** оперна режисура; *commedia dell'arte*; маска; С. Прокоф'єв; «Любов до трьох апельсинів»; К. Гоцці.

**Постановка проблеми.** В умовах сучасного стану розвитку оперного театру, особливо стосовно вистав,

що вже мають досить тривалу історію сценічних втілень, можливою є концептуалізація будь-якої складової режисерського рішення, незалежно від того, наскільки «фундаментальною» та вагомою вона є в традиційних уявленнях. Тим більш важливим є завдання висвітлити засади подібної концепції в науковій площині, зваживши її раціональність з огляду на усталену сценічно-виконавську практику та мистецтвознавчу думку, а також виходячи з фактичного матеріалу. В постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів», здійсненій SXID-OPERA 2019 року<sup>1</sup>, надзвичайно вагома роль належить масці, яка застосовується акторами всіх рівнів – від головних дійових осіб і до персонажів, що перебувають на сцені не більше хвилини. На сьогоднішній день названа вистава не розглядалась науковцями, що зумовлює актуальність обраної теми<sup>2</sup>. Крім того, в поточному році минає століття з моменту прем'єри опери «Любов до трьох апельсинів» (Чікаго, США, французькою мовою), що є додатковим приводом звернутися до цього твору, зокрема до питання втілення в ньому принципів італійської *la commedia dell'arte* в їх сучасній інтерпретації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Зв'язок опери С. Прокоф'єва з традицією театру *dell'arte* виявлений досить давно. Окрім згадок про цей жанр в рецензіях та відгуках на оперні вистави, численні дослідники

---

<sup>1</sup> Диригент-постановник – Дмитро Морозов, режисер-постановник – Армен Калоян, художник-постановник – Алія Байтенова, хормейстер-постановник – заслужений діяч мистецтв України Олексій Чернікін.

<sup>2</sup> Автор статті, як режисер цієї постановки, сподівається, що його особисті спостереження сприятимуть більш глибокому розумінню глядачем ідейно-естетичного аспекту вистави.

розкривали його впливи в опері – в сюжеті, типах персонажів тощо (Степанов, 1972; Porter, 1962; Nisnevich, 2013). Крім того, значною є кількість наукових публікацій, що досліджують вияви естетики *la commedia dell'arte* в драматичному першоджерелі авторства В. Меєрхольда, а також в його викладацькій діяльності (Hoover, 1969; Moody<sup>3</sup>, 1978; Tortosa, 2016; Dragasevic, 2005; Korneeva, 2017). Окрему групу наукових джерел складають публікації, що торкаються безпосередньо театру *dell'arte* (Миклашевській, 1917; Дживелегов, 1954; Величко, 2003 та ін.), а також творчості К. Гоцці та сюжету «Трьох апельсинів» – розглядається роль драматурга власне у створенні театрального цілого (Румянцева, 2016), історичний контекст цього театрального феномену (Starkie, 1924), а також сприйняття творів К. Гоцці в Росії, історія їх вивчення та популяризації (Жилякова, 2017; Поплавская, 2019). В цих дослідженнях можна знайти згадку про «театр масок» як сутнісну рису комедії *dell'arte*, проте власне поняття «маска» трактується як театральне амплуа, образ, знайомий глядачам заздалегідь, рідше – як фізичний об'єкт. Однак відсутні дослідження, де розглядалось би значення використання маски чи її відсутності для виявлення ієрархії персонажів, зокрема в такому «мета-мистецькому» творі, яким є «Любов до трьох апельсинів» (хоча ця риса й проявляється дещо по-різному в казці К. Гоцці та опері С. Прокоф'єва).

**Мета статті** – на основі аналізу візуального ряду постановки опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» SXID-OPERA 2019 р. виявити смисл і функцію

<sup>3</sup> Ця проблема виноситья просто в назву статті – «Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell'arte”».

режисерського прийому застосування маски в жанрово-сюжетній системі твору.

**Методологія.** Поставлена в роботі мета обумовлює застосування таких методів дослідження, як *історико-культурний* – при розгляді культурного контексту «Любові до трьох апельсинів»; *інтерпретаційний* – для виокремлення ключових особливостей постановки твору; *жанрово-генетичний* для виявлення зв'язків опери з комедією *dell'arte*; *порівняльний*, що розкриває риси подібності в обраній для аналізу сценічній постановці твору С. Прокоф'єва до жанрової «моделі» комедії *dell'arte*, як її втілено композитором. Аналіз візуальної частини постановки здійснюється за допомогою методу спостереження; аналіз ієрархічної системи дійових осіб опери в її конкретному режисерському рішенні зумовив використання методу моделювання.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні на музично-театральній сцені існує виражена тенденція до універсализації. Одним з наслідків цього процесу є перенесення характерних жанрових особливостей тих чи інших різновидів драматичного театру на оперну сцену. Це повною мірою стосується й опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» – адже, як комічна опера, вона пов'язана з традиціями театру *dell'arte*, який, на думку Старкі (Starkie, 1924: 57), «поєднав зусилля з духом музики та народив “Opera Buffa”». Підставами для подібного судження вченого є спільна для обох театральних жанрів комічна спрямованість сюжету та активне застосування співу в театрі *dell'arte*. Вказівки на особливий характер зв'язку між театром *dell'arte* та комічною оперою знаходимо й в дослідженнях, пов'язаних з оперою С. Прокоф'єва,

де констатовано, що композитор втілює ключові елементи театру *dell'arte* в жанрі комічної опери: «“Любов до трьох апельсинів” представляє собою спрощену версію *opera buffa* ... включаючи елементи вуличного театру [*commedia dell'arte* – А. К.], вона фактично передбачає демократизацію опери» (Dragasvic, 2005: 124). Разом із тим, в опері С. Прокоф'єва надзвичайно важливою є пародійна складова: пародіюються типи оперного висловлювання героїв, особисті вподобання глядачів тощо – що цілком очікувано і закономірно, адже пародія належить до явищ, що набули особливої популярності саме у ХХ сторіччі (Kostka, 2016: 68).

Однією з головних особливостей комедії *dell'arte* є використання «масок», тобто типізованих персонажів, що регламентовані майже повністю: одяг, мовлення, репертуар жартів та рухів (Tortosa Pujante, 2016: 139). Масок було декілька сотень, проте основних, найбільш розповсюджених – близько десяти (Румянцева, 2016: 51). Важливою рисою системи «масок» було те, що один актор, як правило, грав лише одну маску – що було зумовлено, в тому числі, і необхідністю повністю «злитися» з характером заради можливості вільно імпровізувати, адже одна з сутнісних рис *commedia dell'arte* – належність до типу театру *all'improvviso* (Tortosa Pujante, 2016, 139). Крім того, «маска» є ще й фізичним об'єктом, що закриває обличчя актора, одним із символів театру. О. Степанов, надаючи загальну характеристику опери С. Прокоф'єва, поряд з життєрадісністю та казково-театральною видовищністю вистави, відзначає «кумедні пригоди умовно-маскових персонажів» (1972: 33), таким чином привертаючи увагу до засадничої ролі традиції масок у створенні образів героїв опери.

«У постановці CXID-OPERA маска є важливою деталлю візуального іміджу персонажа: саме її застосування чи незастосування стає важливим фактором, що уможливорює ієрархічну диференціацію дійових осіб та унаочнює належність твору до традицій *commedia dell'arte*. Останнє має бути підкреслене, адже історія суспільного розуміння зв'язків опери С. Прокоф'єва з італійським комедійним театром не є такою вже однозначною: дослідники висловлюють припущення, що однією з причин відсутності її успіху на прем'єрному показі в Чикаго стало те, що традиція *commedia dell'arte* була досить незнайомою в США, як для звичайних глядачів, так і для академічної спільноти; що без знання характерних рис персонажів складно повністю оцінити й пародію людських вад, яка є вагомою складовою стиля опери (Pisani, 1997: 504–506) – тобто, таке знання фактично стає своєрідним «кодом» або «знаком» в семіотичному розумінні, утворюючи «знакові відносини» (Sarbo, 2016: 25). В той же час, у Росії 1910–20 років традиції театру *dell'arte* було актуалізовано завдяки діяльності видатного режисера В. Меєрхольда (Hoover, 1969: 27; Tortosa Pujante, 2016: 144). Сам режисер познайомився з традицією *commedia dell'arte* 1903 р. (Moody, 1978: 861). В сучасній Україні цей театральний «код» зчитується досить великою кількістю глядачів, що й надало підстави для режисерського експерименту в його межах.

М. Пізані, описуючи оперу, вказує на фактично чотирирівневу ієрархію персонажів: «критики» – Трагіки, Коміки тощо – та власне дійові особи, що, в свою чергу, також діляться на «карткову» королівську родину, «джокерів» (Панталон і Труфальдіно) та



магічних персонажів (Маг Челій та Фата Моргана) (Pisani, 1997: 491). Варто зазначити, що між деякими «королівськими» персонажами та «критиками» утворюється певний генетичний зв'язок – Кларіче в Гоцці проголошує себе прихильницею високої трагедії, де «люди кидаються з високих веж», міністр Леандр відповідає комедії зразка К. Гольдоні<sup>4</sup> (Porter, 1962: 529). Тобто, фактично, в даному випадку використовується інтертекстуальність, що також виявляється і в численних згадках «мартелліанських віршів» у негативному контексті – у згадках, рецепція яких має ґрунтуватися на певних знаннях глядача, згідно з теорією когнітивної інтертекстуальності (Karpenko-Seccombe, 2016: 2).

В розглядуваній постановці більшість дійових осіб тією чи іншою мірою «замасковані» – фізично маски закривають обличчя німих персонажів, таких як солдати, що раптом маршують через пустелю, та пожежник, що на вимогу Диваків подає Принцесі Нінетті води. В обох випадках очевидним є елемент абсурду, використаний С. Прокоф'євим та постановником – адже зрозуміло, що жоден з таких персонажів не може з'явитися в пустелі. Значно більше дійових осіб мають товстий шар театрального гриму, зазвичай білого кольору, що утворює чіткий овал (у чоловічих героїв ніби «поверх» цього намальовані бороди та вуса), з різким переходом до «ненафарбованої» частини обличчя. Таким чином, утворюється аналогія до звичної театральної маски.

Лише деякі персонажі не мають ані маски, ані підкресленого гриму, і кожного разу це рішення має

---

<sup>4</sup> Вкрай цікаво те, що персонаж, якого в казці К. Гоцці асоціюють з комедією *dell'arte* – Брігела – відсутній в опері С. Прокоф'єва.

окрему мотивацію. Серед них – група Диваків, що таким чином відмежовуються від Трагіків, Коміків, Ліриків та Порожньоголових. Причина цього рішення полягає в тому, що саме Диваки є найбільш активними учасниками сюжету, попри те, що вони активно застосовуються і для показу «театру в театрі» – тобто фактично ця група є медіатором між мета-театральним та сюжетним вимірами. Таким чином підкреслюється «влада», що її мають Диваки над розгортанням сюжету – наприклад, рятуючи Принцесу чи поневолюючи Фату Моргану у вежі.

Крім Диваків, масок не носять Маг Челій та Фата Морганана, що має своє пояснення в традиціях театру *dell'arte* – адже хоча чародії й могли бути включені до числа дійових осіб (так, в «L'Arbore Incantato» – «Зачарованому дереві», пасторалі Фламіно Скали, є чарівник Сабіно) (Violi, 1969), протистояння двох магічних фігур не ставало – як в «Любові до трьох апельсинів» – сюжетотворчим фактором чи приводом до фантастичних сцен (в ремарках С. Прокоф'єва фігурує «кабалістична завіса»). Отже, саме відсутність такої пари персонажів та їх відносин в театрі *dell'arte* і зумовлює «незамаскованість» їхніх облич. Крім того, подібно до Диваків, вони мають значний вплив на розвиток сюжету, і цей вплив є не «раціональним», а дає несподівані магічні «поворототи», що порушують умови світу, в якому існує сюжет (наприклад, коли Маг Челій дає героям чарівний бантик, що «ламає» очікувану лінію розвитку подій, дає можливість «зробити неможливе»).

Цей бантик сюжетно пов'язаний з останнім персонажем без маски, а саме – з Кухаркою. Її образ має глибокі зв'язки з традицією театру *dell'arte*: по-перше, це слуга,

типова для комедії фігура; по-друге, її показано явно гротесково – а гротеск був важливою рисою *commedia dell'arte* (Starkie, 1924: 69); по-третє – змалювання жіночого персонажу актором-чоловіком також було досить розповсюдженим в італійському театрі, хоча й не обов'язковим<sup>5</sup>. Проте в опері Кухарка є не просто однією з дійових осіб, вона – охоронець головного скарбу, трьох апельсинів, вона ж має колосальний сюжетний вплив, розв'язуючи дилему: чи вбити Принца і Труфальдіно, чи відволіктися на бантик та дати місії завершитися успішно. Крім того, Кухарка є й найбільш грізним персонажем опери – в тексті згадується смертельна небезпека її ложки, і в постановці ця ложка є найбільш величезною зброєю, показаною на сцені – більшою за меч, яким Труфальдіно розрізає апельсини (гіганти в сцені веселощів б'ються без палиць, не зважаючи на вказівки клавіру, солдати в пустелі також не мають зброї). Вкажемо й на те, що саме образ Кухарки серед всіх інших найбільшою мірою виявляє умовність дійства – тобто, цей персонаж перебуває «над дією» і в розумінні вагомості свого впливу на перебіг подій, і в якості засобу акцентуації комедійності, що порушує сюжетну логіку.

Зовнішній вигляд більшості дійових осіб також відповідає естетиці театру *dell'arte*. Так, весь комплекс персонажів «королівської» групи має стилістично однакове вбрання, витримане у «блазенській» манері, що повною мірою відповідає очікуванням глядача, з урахуванням витоків сюжету в чарівній казці К. Гоцці. Такий самий вигляд мають всі групи «критиків», окрім Диваків,

<sup>5</sup> Застосування *basso profundo* для Кухарки розглядається як типовий зразок гумору С. Прокоф'єва (Mitchell, 1956: 22).

вдягнених в сучасні костюми з краватками-метеликами. Проте, костюмерні рішення образів різних героїв мають і свої відмінності, зазвичай пов'язані з їхнім статусом, що очевидно уже в першій сцені. В ній використано симетричне розташування персонажів: по краям сцени – дві групи лікарів, ближче до центру – солдати-вартові, по центру – Король і Панталон перед троніом. Одяг Короля відрізняється не лише золотим кольором, а й більшою складністю, завдяки додатковому декоруванню та наявності атрибутів влади – корони, хутру на плечах та діамантів на одязі. Форма солдат нагадує давньоримську, що сповна відповідає історичній комедійно-фарсовій спрямованості, характерній і для опери, і для постановки, що розглядається. До «італійського контексту» повертає зовнішній вигляд докторів: вони вдягнені в костюми, що повністю відтворюють одяг Чумного Доктора: довгий чорний плащ та маска, що нагадує дзьоб; Чумний Доктор (*Il Medico della Peste*) є одним з типових героїв театру *dell'arte* (Killinger, 2005: 95).

Наступним на сцені з'являється Труфальдіно (типовий для К. Гоцці та К. Гольдоні «варіант» Арлекіна). З огляду на підкреслено комічну суть цього персонажа, його вбрання не має «елегантних» складок, як у Короля чи Панталона – натомість на животі міститься контрастна нашивка, на якій, в свою чергу – три червоних об'ємних «гудзика», в червоний же колір пофарбоване й волосся. Важливим фактором диференціації персонажів стає також їхня статура: Труфальдіно – найнижчий та найгладкіший з трьох, що також підкреслює його комічну природу.

В другій картині (сцена гри в карти) костюмерне рішення відступає від традиції театру *dell'arte*. Маг Челій

постає в подобі римського легіонера, з типовим плюмажем на шоломі. Проте це не є стилізацією: умовність дійства підкреслюють комічні «авіаторські» окуляри Челія. Вбрання Фати Моргани не викликає «мілітаристських» асоціацій: найбільш важливий його елемент – ріг, що одразу дає натяк на інфернальну сутність персонажа. Образи прислужників кожного з чародіїв одночасно і акцентують комічне, і візуально маркують «сторони» (добро і зло), до яких належить кожен маг. За Мага Челія грають такі самі солдати, як ті, що охороняли трон у попередній картині – проте манера їхньої сценічної поведінки вкрай віддалена від військової виправки, адже вони присідають від страху, коли програють. Фата Моргана керує істотами у вбранні, що не складається в цілісну картину – вони вдягнені у шоломи з дзьобами (що нагадують Докторів), а їхні штани виготовлено з легкої та об'ємної тканини на східний манер – що також не є випадковим, адже включення «спектру образів» Сходу до лексики театру *dell'arte* було досить розповсюдженим явищем (Fulchignoni, 1990: 33). Оригінальним рішенням цієї постановки є виокремлення хору в самостійну групу, що стоїть подібно до академічного хору, в однаковому темному одязі та з нотними теками. Асоціація з останнім лише посилюється завдяки використанню сценічного реквізиту, що в даному випадку нагадує орган.

В третій картині показано ще трьох дійових осіб, чії образи також витримані в казково-карнавальній стилістиці. Міністр Леандр вдягнений в сіре, що, з одного боку, символізує його статус через аналогію зі сріблом (він має владу, але підкорюється Королю в золотому вбранні), а з іншого – передає його безвольність, створює образ

«сірості». Цим Леандр суттєво контрастує з Кларіче, що показана вдягнуеною в яскраве фіолетово-зелене вбрання з розкішним хутром. «Арапка Смеральдіна» – єдиний з персонажів, хто має грим не білого, а коричневого кольору – відповідно до кольору її шкіри. В такому ж екзотичному дусі вирішено і її вбрання – яскраве та широке, з великою кількістю золотих прикрас, попри те, що вона є служанкою.

Принц у розгляданій постановці є єдиним героєм, що змінює своє вбрання (навіть Фата Моргана не перевдягається протягом вистави) – вперше він показаний у білій білизні (задля передачі образу безнадійно хворого); у своїй подорожі за апельсинами він вдягнений подібно до Короля, але з більшим хутровим «шлейфом». Таким чином показаний перехід між його станами: апатією та активною діяльністю (хоча б і спричиненою злими чарами). Зміна одягу відповідає фундаментальному «зламу» сюжету: Л. Тукова (2013: 61) відзначає, що саме з моменту початку пошуку трьох апельсинів починається друге драматургічне коло опери (першим стає історія «хвороби» Принца).

Образ диявола Фарфарелло вирішений скоріше в казково-комедійному стилі, ніж в інфернальному – на його суть вказують лише невеликі роги на шоломі (подібно до «оздоблення» Фати Моргани) та полум'яний фон.

Образ Кухарки показує величезну роль кольорової координації: сама вона, у відповідності до гротескової природи цього характеру, вбрана в яскраво-рожевий фартух поверх лицарських лат. І бантик, що рятує Труфальдіно, за своїм кольором точно відповідає фартуху – ніби цей бантик є невід'ємною частиною самої Кухарки,

тим, чого не вистачало, аби врівноважити лицарські обладунки.

Всі три Принцеси вдягнені однаково: верхню частину їхнього костюму ніби взято з білих суконь, а нижня є точною копією штанів тих істот, які очолювала Фага Моргана в картковому двобої з Магом Челієм. Таке вбрання підкреслює «подвійну» природу казкових красунь: це і Принцеси, і фантастичні істоти, «внесені» до сюжету злою чародійкою. Дослідники зазначають, що три апельсини (відповідно – три Принцеси) є не тільки центральним елементом казкового сюжету, але мають ще й непересічну значимість в мета-театральній складовій твору: «Три апельсини алегорично репрезентують три театральні жанри: комедію, трагедію та імпровізовану комедію<sup>6</sup> ... Пошуки Принцом зачарованих апельсинів є подвійною алегорією: “оживлення” К. Гоцці традиції комедії *dell'arte*, задля повернення до життя італійського комічного театру, та еволюції Принца – як глядача: від пасивного спостерігача до критично продуктивного члена аудиторії» (Korneeva, 2017: 145).

З огляду на це твердження можна виявити символічне значення головного предмету постановки – величезного апельсина. Для К. Гоцці згадані три жанри істотно розрізняються, аж до опозиції (комедія – трагедія); сьогодні ж, з історичної дистанції, переважає об'єднувальна тенденція під загальним уявленням про італійську театральну традицію – отже, апельсин лише один.

---

<sup>6</sup> Тобто, комедію *dell'arte*. Початковими назвами цього жанру також були «*la commedia a soggetto*» і «*la commedia all'improvviso*», обидві ці назви підкреслювали, що «...вистави... йшли без тексту, написаного повністю автором; що актори цей текст імпровізували, тобто створювали його ось тут на очах у глядачів; і що в основі п'єси лежав сценарій (*il soggetto*)» (Дживелегов, 1954: 86).

Інших предметів, що з'являються на сцені, вкрай небагато, як і власне декорацій. Сценічний простір є доволі обмеженим, задня та бокові стіни мають «індустріальний» вигляд завдяки металевій обшивці (задня стіна іноді виступає в якості фону для проектору). Царський трон є мультифункційним: він то слугує ліжком для хворого Принца, то перетворюється на стіл для гри в карти Мага Челія та Фати Моргани, то на реквізит, що зображує орган для «хору», то на фонтан в сцені видовищ, то стає своєрідним «помостом» для виклику диявола Фарфарелло, то його «органні труби» в збільшеному вигляді проєкуються на задній фон. Окрім апельсина-символу і трону, в постановці є ще лише один предмет декорації – сходи, що висувуються з бокових стін. Вони переважно пов'язані з образами чародіїв: праворуч – сторона Мага Челія, ліворуч – Фати Моргани, що підкреслює полярність цих персонажів у розвитку сюжету. Щоправда, інші герої теж не ігнорують цих сходів: на лівих Принц з Труфальдіно намагаються схватися від Кухарки (ніби під захист чарівниці, яка мусить допомагати героям в їхній справі); на правих («територія добра») під час веселощів перебувають Король, Принц та Кларіче. Загалом, використання реквізиту й сценічного оформлення є досить мінімалістичним, що узгоджується з умовами побутування театру *dell'arte*, що просто не міг мати розкішних декорацій. Не декорацією, але важливим «знаковим» предметом реквізиту у відеоряді вистави є «втілена» й збільшена кардіограма Принца. Її нерівність наочно демонструє невтішний стан хворого на «непереборне іпохондричне явище» (в оригіналі – «*непреодолимое ипохондрическое явление*»): солдати розтягують її на відстань кількох метрів, а коли Панталон



бере її з рук лікарів, то ніби згинається під її вагою. Таке сценічне рішення є прикладом гіперболізації, яка, за думкою О. Степанова, характерна взагалі для способу показу переживань героїв з тяжінням до пародіювання, коли відчуття не «виражаються», а «зображуються» (1972: 53).

Важливою також є інтерпретація сценічного простору як переважно плаского, майже двомірного. Лише іноді одні актори (чи трон у його множинних трансформаціях) розташовані за кимось або чимось, а єдиним випадком використання близького й дальнього планів є сцена викрадення апельсинів Принцом, яка відбувається під самою задньою стінкою сцени, поки Труфальдіно відволікає Кухарку. Окрім цього епізоду, дій, що відбуваються паралельно, немає. Цим атрибутика сценічного простору розгляданої постановки значно відрізняється від передбачуваної В. Меєрхольдом якості перспективності (Possner, 2015: 377); єдиним збігом є відведення бокового простору для чародіїв.

**Висновки.** Постановка опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» на сцені CXID-OPERA вирізняється активним використанням традиційних жанрових рис театру *commedia dell'arte*, що відповідає походженню сюжету опери з казкової комедії К. Гоцці. Одним з головних факторів, що засвідчує належність твору до традиції театру *dell'arte*, є використання масок у більшості персонажів. Втім, це не є спробою стилізації, адже використовуються лише окремі елементи стилістики італійського імпровізаційного театру, поєднані з іншими атрибутами, в тому числі з тими, що зумовлені мета-театральною спрямованістю опери.

У виставі CXID-OPERA маска, крім акцентування жанрової природи джерела оперного сюжету,

використовується і для унаочнення функцій дійових осіб твору. Лише деякі персонажі виходять на сцену з відкритим обличчям – Диваки, Маг Челій, Фата Моргана та Кухарка – саме ті, наявність яких не передбачена жанровими вимогами *commedia dell'arte*, та які не «підкорюються» лінії розвитку сюжету, а так чи інакше керують нею, активно впливають на розвиток подій. Тобто відсутність маски (або відповідного гриму) підкреслює перебування персонажа «над» сюжетом, його активну творчу роль в ньому. Костюмерне рішення образів цих героїв теж відрізняється від такого в переважній більшості персонажів, які представлені в казково-комічному вигляді, чим також підкреслюється походження сюжету опери з ф'яби К. Гоцці. В кожному випадку зовнішній контраст обумовлений сутністю персонажа та його значенням в сюжеті (наприклад, сучасний одяг Диваків дозволяє сприймати їх як віддзеркалення намірів глядачів, які дивляться оперу). Отже, використання маски в спектаклі має *подвійну функцію*: демонстрації жанрової генези сюжету та наочного втілення ієрархії дійових осіб опери.

Декорації та реквізит вистави нечисленні: єдиний предмет, використаний не через абсолютну сюжетну необхідність – кардіограма Принца. Різноманітність сценічних об'єктів збільшують трансформації королівського трону, який щоразу набуває різних форм, залишаючись завжди пізнаваним. В цьому принципі «обмеження» сценічних реквізитів також можна побачити відбиття традицій *commedia dell'arte*, тих реалій, в яких існували ці театри.

**Перспективи дослідження** полягають у подальшому вивченні впливу естетики італійського театру *commedia dell'arte* на оперні постановки – і «Любові до трьох

апельсинів», і інших творів, серед них таких, що безпосередньо втілюють традиції «театру масок» (наприклад, «Паяци» Р. Леонкавалло).

### ЛІТЕРАТУРА

- Величко, Ю. (2003). Про типологічні ознаки комедії dell'arte. *Український театр*, 5–6, 4–7.
- Дживелегов, А. К. (1954). *Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte*. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Жилякова, Э., Буданова, И. (2017). А. Н. Островский и Карло Гоцци (С. Gozzi). *Вестник Томского государственного университета*, 417, 13–20, DOI: 10.17223/15617793/417/2.
- Миклашевский, К. (1917). *La commedia dell'arte, или Театръ итальянскихъ комедиантовъ XVI, XVII и XVIII столѣтій*. Санкт-Петербургъ: Изд. Н. И. Бутковской [тип. «Сиріусъ»].
- Поплавская, И., Эфендиева, Н. (2019). Итальянская литературная сказка в русской критической рецензии XIX–XXI вв. (Дж. Базиле, К. Гоцци, К. Коллоди, Дж. Родари). *Вестник Томского государственного университета*, 2019, 442, 52–60, DOI: 10.17223/15617793/442/6
- Румянцева, О. (2016). «Любовь к трём апельсинам». Театральная мистификация Карло Гоцци. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, 2, 48–58.
- Степанов, О. Б. (1972). *Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»*. Москва: Музыка.
- Тукова, Т. В. (2013). Опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и театр В. Мейерхольда. *Музыкальное искусство*, 13, 57–68.
- Dragasvic, D. (2005). *Meyerhold, Director of Opera: cultural change and artistic genres*. (Doctoral thesis). Goldsmiths, University of London. London.
- Fulchignoni, E., & Crowley, U. (1990). Oriental Influences on the Commedia dell'Arte. *Asian Theatre Journal*, 7(1), 29–41, doi:10.2307/1124035
- Hoover, M. (1969). A Mejerxol'd Method? – Love for Three Oranges (1914–1916). *The Slavic and East European Journal*, 13(1), 23–41, doi:10.2307/306621
- Karpenko-Seccombe, T. (2016). Intertextuality as Cognitive Modelling. *English Text Construction*, 9(2), 244–267, <https://doi.org/10.1075/etc.9.2.02kar>
- Killinger, C. (2005). *Culture and customs of Italy*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Korneeva, T. (2017). Entertainment for Melancholics: The Public and the Public Stage in Carlo Gozzi's L'Amore delle tre melarance. In Korneeva T., Gvozdeva K., & Ospovat K. (Eds.), *Dramatic*

- Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, (pp. 140–171). Leiden; Boston: Brill, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76w7w.11>
- Kostka, V. (2016). Linda Hutcheon's Theory of Parody and Its Application to Postmodern Music. *AVANT. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, VII(1), 67–73. DOI: 10.26913/70102016.0111.0003
- Mitchell, D. (1956). Prokofieff's "Three Oranges": A Note on Its Musical-Dramatic Organisation. *Tempo*, 41, new series, 20–25, <http://www.jstor.org/stable/943743>
- Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte". *The Modern Language Review*, 73(4), 859–869, doi:10.2307/3727599
- Nisnevich, A. (2013). Laughter at the Opera House: The Case of Prokofiev's The Love for Three Oranges. *Russian Literature*, 74(1–2), 99–117, <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.005>
- Pisani, M. (1997). "A Kapustnik" in the American Opera House: Modernism and Prokofiev's "Love for Three Oranges". *The Musical Quarterly*, 81(4), 487–515, <http://www.jstor.org/stable/742283>
- Porter, A. (1962). Prokofiev's Early Operas: The Gambler. The Love of Three Oranges. *The Musical Times*, 103(1434), 528–530, doi:10.2307/948369
- Possner, D. (2015). Baring the Frame: Meyerhold's Refraction of Gozzi's Love of Three Oranges. *Theatre Survey*, 56, 3, 362–388, <https://doi.org/10.1017/S0040557415000307>
- Sarbo, J. J., Yang, J. H. (2016). Vitalizing Semiotics. In Baranauskas M., Liu K., Sun L., Neris V., Bonacin R., Nakata K. (Eds). *Socially Aware Organisations and Technologies. Impact and Challenges. ICISO 2016. IFIP. Advances in Information and Communication Technology*, vol. 477, 25–34. Springer, Cham, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5_3)
- Secombe, T. (2016). Intertextuality as cognitive modelling. *English Text Construction*, 9, 244–267, doi:10.1075/etc.9.2.02kar.
- Starkie, W. (1924). Carlo Goldoni and the "Commedia Dell'Arte". *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, 37, 53–86, <http://www.jstor.org/stable/25515916>
- Tortosa Pujante, B. (2016). La commedia dell'arte en Rusia: Gozzi y Meyerhold en una encrucijada escénica. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 13, 137–146, <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/243111>
- Violi, U. J. (1969). [Review of *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle favole rappresentative*, by H. F. Salerno]. *Italica*, 46(2), 197–200, <https://doi.org/10.2307/477955>

**Armen Kaloyan**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Merited Art Worker of Ukraine, Senior lecturer

e-mail: iamartman@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4485-7850

**A MASK IN THE PRODUCTION OF S. PROKOFIEV'S OPERA  
"THE LOVE FOR THREE ORANGES" AT CXID-OPERA IN 2019**

**Statement of the problem.** *In the practice of modern theatre, particularly in the performances that have long-lasting history of production, any component of director's vision might be conceptualized, regardless of how important it might be seen traditionally. Thus, it becomes even more important to highlight main principles of such conception, to prove its rationality on the basis of both scholars' works and real-life performance tradition. In the production of S. Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges" at CXID-OPERA (Kharkiv, 2019; chief conductor – D. Morozov, stage director – A. Kaloyan, artistic director – A. Baitenova, chief choirmaster – O. Chernikin), an extremely important role belongs to masks which are used by actors of all levels, from the protagonist to the characters who are on stage for no more than a minute. Analysis of recent researches demonstrates that S. Prokofiev's "The Love for Three Oranges" has been studied thoroughly both in the composer's homeland and abroad, especially given it was premiered in the USA. Scholars' attention has also been brought to V. Meyerhold's interpretation of C. Gozzi's fairy-tales, including his director's version of "The Love for Three Oranges". The multiple relationship between S. Prokofiev's opera and la commedia dell'arte as well as the very phenomena of Italian theatre have been examined. However, there is no research on how the use or refusal to use masks might influence a production and how it helps to establish a hierarchical relation between the characters. The purpose of the article is to identify the meaning and function of the use of masks in the genre-plot system of S. Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges" in CXID-OPERA's production based on its visual imagery analysis. Results and conclusions. It is found out that the director's use of the mask in creating the stage image of most of the characters allows him to further emphasize the genetic relation of the opera to la commedia dell'arte. Only a few characters appear on stage with an open face – Ten "Ridicules" (Crank), Magician Tchelio, Fata Morgana and La Cuisinière (Cooky) – namely, those whose presence is not provided by the genre canons of la commedia dell'arte, those who do not "bow" to the plot-line but who are in control of it so or otherwise. The costumes of these characters differ from the outfit of the rest; in each case this contrast is conditioned by the character's status and its role in the plot (for instance, Les Ridicules are the only ones wearing modern-day suits with bowties which allow to comprehend them as a mirroring of the spectators who watch the opera at a given moment).*

*Thus, the use of a mask has a dual function: to demonstrate the genre genesis of the plot and to illustrate the hierarchy of the opera characters.*

**Key words:** opera directing; commedia dell'arte; mask; S. Prokofiev; "The Love for Three Oranges"; C. Gozzi.

## REFERENCES

- Dragasvic, D. (2005). *Meyerhold, Director of Opera: cultural change and artistic genres*. (Doctoral thesis). Goldsmiths, University of London. London [in English].
- Dzhivelegov, A. K. (1954). *Italian folk comedy. Commedia dell'arte*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR [in Russian].
- Fulchignoni, E., & Crowley, U. (1990). Oriental Influences on the Commedia dell'Arte. *Asian Theatre Journal*, 7(1), 29–41, doi:10.2307/1124035 [in English].
- Hoover, M. (1969). A Mejerxol'd Method? – Love for Three Oranges (1914–1916). *The Slavic and East European Journal*, 13(1), 23–41, doi:10.2307/306621 [in English].
- Karpenko-Seccombe, T. (2016). Intertextuality as Cognitive Modelling. *English Text Construction*, 9(2), 244–267, <https://doi.org/10.1075/etc.9.2.02kar> [in English].
- Killinger, C. (2005). *Culture and customs of Italy*. Westport, Conn.: Greenwood Press [in English].
- Korneeva, T. (2017). Entertainment for Melancholics: The Public and the Public Stage in Carlo Gozzi's L'Amore delle tre melerance. In Korneeva T., Gvozdeva K., & Ospovat K. (Eds.), *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, (pp. 140–171). Leiden; Boston: Brill, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76w7w.11> [in English].
- Kostka, V. (2016). Linda Hutcheon's Theory of Parody and Its Application to Postmodern Music. *AVANT. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, VII(1), 67–73. DOI: 10.26913/70102016.0111.0003 [in English].
- Miklashevsky, K. (1917). *La commedia dell'arte, or Theater of Italian Comedians of the XVI, XVII and XVIII centuries*. St. Petersburg: Izd. N. I. Butkovskoy [tip. «Sirius"»] [in Russian].
- Mitchell, D. (1956). Prokofiev's "Three Oranges": A Note on Its Musical-Dramatic Organisation. *Tempo*, 41, new series, 20–25, <http://www.jstor.org/stable/943743> [in English].
- Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte". *The Modern Language Review*, 73(4), 859–869, doi:10.2307/3727599 [in English].
- Nisnevich, A. (2013). Laughter at the Opera House: The Case of Prokof'ev's The Love for Three Oranges. *Russian Literature*, 74(1–2), 99–117, <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.005> [in English].
- Pisani, M. (1997). "A Kapustnik" in the American Opera House: Modernism and Prokofiev's "Love for Three Oranges". *The Musical Quarterly*, 81(4), 487–515, <http://www.jstor.org/stable/742283> [in English].

- Poplavskaya, I., Efendieva, N. (2019). The Italian Literary Fairy Tale in the Russian Reception of the 19th–21st Centuries (Giambattista Basile, Carlo Gozzi, Carlo Collodi, Gianni Rodari). *Newsletter of Tomsk State University*, 442, 52–60. DOI: 10.17223/15617793/442/6 [in Russian].
- Porter, A. (1962). Prokofiev's Early Operas: The Gambler. The Love of Three Oranges. *The Musical Times*, 103(1434), 528–530, doi:10.2307/948369 [in English].
- Possner, D. (2015). Baring the Frame: Meyerhold's Refraction of Gozzi's Love of Three Oranges. *Theatre Survey*, 56, 3, 362–388, <https://doi.org/10.1017/S0040557415000307> [in English].
- Rumyantseva, O. (2016). "The Love for Three Oranges": Carlo Gozzi's Theatrical Mistification. *Theatre. Painting. Cinematography. Music*, 2, 48–58 [in Russian].
- Sarbo, J. J., Yang, J. H. (2016). Vitalizing Semiotics. In Baranauskas M., Liu K., Sun L., Neris V., Bonacin R., Nakata K. (Eds). *Socially Aware Organisations and Technologies. Impact and Challenges. ICISO 2016. IFIP. Advances in Information and Communication Technology*, vol. 477, 25–34. Springer, Cham, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5_3) [in English].
- Secombe, T. (2016). Intertextuality as cognitive modelling. *English Text Construction*, 9, 244–267, doi:10.1075/etc.9.2.02kar [in English].
- Starkie, W. (1924). Carlo Goldoni and the "Commedia Dell'Arte". *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, 37, 53–86, <http://www.jstor.org/stable/25515916> [in English].
- Stepanov, O. B. (1972). *Theatre of masks in S. Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges"*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Tortosa Pujante, B. (2016). La commedia dell'arte en Rusia: Gozzi y Meyerhold en una encrucijada escénica. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 13, 137–146, <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/243111> [in Spanish].
- Tukova, T. V. (2013). Prokofiev's opera «The Love for Three Oranges» and V. Meyerhold's theatre. *Musical art*, 13, 57–68 [in Russian].
- Velychko, Yu. (2003). On the typological features of comedy dell'arte. *Ukrainian Theater*, 5–6, 4–7 [in Ukrainian].
- Violi, U. J. (1969). [Review of *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle favole rappresentative*, by H. F. Salerno]. *Italica*, 46(2), 197–200, <https://doi.org/10.2307/477955> [in English].
- Zhilyakova, E., Budanova, I. (2017). A. N. Ostrovsky and C. Gozzi. *Newsletter of Tomsk State University*, 417, 13–20. DOI: 10.17223/15617793/417/2 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2021 р.

УДК 792.071.2.027 (470) Цветков (045)

DOI 10.34064/khnum2-2509

**Гордєєв Сергій Іванович**

Харківська державна академія культури,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри режисури  
e-mail: svishenka@mail.ru  
ORCID iD: 0000-0002-5654-0837

**ТЕАТРАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ  
В. І. ЦВЕТКОВА У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОГО  
АКТОРА ТА РЕЖИСЕРА**

*До відомих митців Харківщини належить В. І. Цветков (1918–2011), режисер, музикант і театральний педагог, який виховав цілу плеяду видатних майстрів сцени, але чия діяльність ще не стала предметом глибокого дослідження, отже, стаття є першою спробою в цьому напрямі. Звертаючись, насамперед, до особистих архівних матеріалів та власних попередніх напрацювань, автор статті систематизує, узагальнює, доповнює й розширює інформацію щодо творчості митця та його педагогічних принципів, маючи на меті відтворення його цілісного образу як театального педагога, актора, режисера-композитора та оцінку його ролі в історії вітчизняного театру.*

*Підсумовується, що В. Цветков – людина виняткової ерудиції, високої культури, талановитий спеціаліст у царині театальної освіти, авторитетний дослідник і популяризатор спадщини К. Станіславського – зробив значний внесок у формування харківської театральної школи, запровадивши ефективну методіку підготовки українських акторів і режисерів. Вагомим здобутком Цветкова-викладача стало застосування в роботі новітніх досягнень в психології, фізіології, теорії театру та кіно; суттєве значення мало органічне поєднання системи Станіславського з евристичними відкриттями у психології творчості. Визначний режисер і педагог, Цветков був одночасно й автором статей, навчальних посібників зі сценічної майстерності та режисури, методики їх викладання. Але в якій би галузі практики й теорії театального мистецтва він не виступав, перед нами, перш за все, Людина з великої літери. Для молодого покоління акторів і режисерів В. Цветков – ідеал гармонійної особистості, яка пізнала щастя натхненної праці та життя в мистецтві.*

**Ключові слова:** Всеволод Іванович Цветков; актор; режисер; педагог; Харківський інститут мистецтв; Харківська державна академія культури; театральна школа Цветкова.



**Постановка проблеми.** Сучасне українське театрознавство, спираючись на театральну практику XX–XXI століть, приділяє значну увагу широкому колу питань еволюції режисерського та акторського мистецтва, театральної освіти, синтезу традиційних та інноваційних форм виховання творчої молоді. Ці розвідки набувають особливу вагу в контексті театального мистецтва сьогодення, позначеного творчими та педагогічними пошуками майстрів українського театру. Тяжіння до експерименту й новацій завжди вирізняли кращих представників харківської театральної школи, творчі досягнення багатьох з яких ще не отримали системної наукової оцінки. До відомих митців Харківщини належить і Всеволод Іванович Цветков, чия сценічна та педагогічна діяльність ще не стала предметом глибокого дослідження, отже, наша стаття є першою спробою в цьому напрямі.

Акторська та режисерська діяльність В. І. Цветкова припадає на 1930–1970 рр. XX ст. З ім'ям митця пов'язаний надзвичайно плідний період у діяльності кількох провідних театрів – Харківського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна, Воронізького драматичного театру ім. О. Кольцова, Ярославського драматичного театру ім. Ф. Г. Волкова – і театральних вишів: Ярославського театального училища (нині – Ярославський державний театральний інститут), Харківського інституту мистецтв (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) та Харківської державної академії культури. В якості педагога Цветков виступав ще у 60-ті роки XX ст. (його ім'я – серед засновників Ярославського театального училища).

Підґрунтям педагогіки В. І. Цветкова став, насамперед, його власний творчий досвід, набутий під час акторської

та режисерської роботи, теоретичні й практичні надбання видатних майстрів психологічного театру – К. Станіславського, В. Петрова, А. Крамова, Ф. Шишигіна, Г. Товстоногова, Л. Сердюка, В. Аристова. Тому сьогодні ім'я В. Цветкова є для нас уособленням історії українського театру ХХ – початку ХХІ ст., його «особистісною» сторінкою естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського і режисерського мистецтва, які знайшли органічне продовження у театральній педагогіці митця.

**Мета й завдання дослідження.** Представлена публікація має на меті розглянути творчий доробок В. І. Цветкова, мистецький і життєвий шлях якого є невід'ємною часткою вітчизняної театральної культури, відтворити його образ як актора, режисера, театального педагога.

Звертаючись, насамперед, до неопублікованих архівних матеріалів, до власних спостережень за творчими й педагогічними пошуками В. Цветкова та попередніх напрацювань, ми спробуємо систематизувати, узагальнити, доповнити й розширити інформацію щодо принципів виховання акторської та режисерської індивідуальності, якими керувався у своїй професійній діяльності відомий майстер сцени.

**Методологія дослідження.** Концепція дослідження ґрунтується на таких наукових підходах, як *історико-біографічний*, використаний для визначення ролі акторського та режисерського доробку В. Цветкова, виявлення художнього значення театральної школи К. С. Станіславського в творчості режисера; метод *структурного аналізу* при розгляді педагогічних досягнень «школи Цветкова» (методичних принципів та педагогічних прийомів виховання акторів і режисерів).

**Аналіз останніх публікацій за темою.** На даний час не існує фундаментальних театрознавчих праць, що висвітлювали б мистецьку діяльність В. Цветкова. Популярний біографічний нарис О. Седунової (2005), присвячений режисерові, розрахований на широке читачьке коло й може бути розцінений як крок до популяризації його творчості. Публікація Л. Колчанової (2015) в культурологічному українському журналі «Аркадія» надає інформацію про батьків В. Цветкова, його юнацьке захоплення театром, педагогічну працю режисера в Харківському інституті мистецтв. Одним з перших у вітчизняному театрознавстві наукових звернень до творчості митця є біографічна довідка про нього (Цветков Всеволод Іванович, 2017) та історичний нарис Г. Ботунової (2017) у Малій енциклопедії ХНУМ імені І. П. Котляревського, що вийшла друком до 100-річного ювілею вишу. Коротко окреслюється життєвий та творчий шлях режисера, подається інформація про його акторські ролі та режисерські постановки, приділено певну увагу досягненням В. Цветкова як педагога та завідувача кафедри режисури Харківського інституту мистецтв (1973–1978). Втім, відсутність поглибленого аналізу акторської, режисерської та педагогічної творчості В. Цветкова, яка охоплює період 1937–2005 рр., актуалізує розгляд питань, пов'язаних з його участю в розвитку традицій української театральної школи.

**Виклад основного матеріалу.** Всеволод Іванович Цветков народився 16 березня 1918 р. в родині лікаря. У дитинстві та юнацтві жив у Харкові, навчався мистецтву співу, танцю, малюванню, гри на фортепіано, захопившись театром, брав участь у шкільних виставах.

Завдяки родичам, які обіймали значні театральні-адміністративні посади, без особливих труднощів відвідував вистави харківських театрів і навіть бував у деяких з них на репетиціях. Незабутнє враження на юного театрала справили вистави Леся Курбаса «Народний Малахій» та «Джиммі Хіггінс» у театрі «Березіль». Згадуючи через багато років ці постановки, В. Цветков сформулював власне розуміння того, що робив у новаторських виставах керівник «Березоля»: «Курбас був режисером-філософом, здійснював постановки, вишукані за формою, масштабні за охопленням відображеної в них дійсності, трагічні за змістом та важкі для сприйняття неосвідченим глядачем» (цит. за: Седунова, 2005: 15). У своїх пошуках та експериментах «... не озирався ні на кого і ні на що; Курбас, перш за все, був великим художником» (там само). За свідченням В. Цветкова, у «Березолі» його вразили не лише постановочні рішення курбасівських вистав, а й сценічна манера поведінки акторів, особливо «зовнішній малюнок ролей, що вирізнявся експресивною пластичною виразністю» (там само). Пізніше, у своїй режисерській та педагогічній практиці, Цветков буде звертатися до «березільської традиції», домагаючись від учасників своїх постановок граничної пластичної виразності сценічного образу.

Творчу діяльність Цветков розпочав 1937 р., досягаючи акторську майстерність у студії Сценічних мистецтв при Харківському Державному театрі російської драми під керівництвом відомого актора та режисера, народного артиста РРФСР Н. Петрова. Пізніше, після його від'їзду з України, професійні дисципліни студійцям викладали народний артист СРСР А. Крамов та народний артист

УРСР В. Аристов. Звісно, творчість цих видатних діячів театру значною мірою вплинула на В. Цветкова, формуючи його як художника у повному сенсі цього слова. На заняттях в студії вони вели бесіди з учнями не тільки про тайни акторської професії, а й про літературу, живопис, театр і кіно, особливості творчості видатних акторів та режисерів, про музику – оперу, композиторів, художників, про театральні напрямки ХХ століття, які вплинули на розвиток сучасного сценічного мистецтва.

Ще будучи студійцем, у рамках виробничої практики, Цветков розпочинає артистичну кар'єру на сцені Харківського Державного театру російської драми. Талановитому вихованцю довірили головні ролі у поточному репертуарі. Віхами в театральній долі актора-початківця стали сценічні образи Кочкарьова в «Одруженні» М. Гоголя, Леоніда у «Вихованці» О. Островського, Глінкіна у «Фальшивій монеті» М. Горького, Кріспена в однойменній п'єсі А. Лесажа. При закінченні навчання в студії Сценічних мистецтв у червні 1941 р. названі ролі були зараховані В. Цветкову по курсу майстерності актора задля присвоєння кваліфікації «артист драми». У характеристиці, яку надав талановитому випускнику художній керівник курсу А. Крамов, відзначалося: «За трирічне навчання в студії та під час проходження виробничої практики в театрі Цветков В. І. виявив себе як дуже здібний молодий актор на амплуа – коханець, простак, з ухилом коміка, фат, різнохарактерний актор. Прекрасні зовнішні дані, голос та здібності дозволяють мені рекомендувати його у будь-яку культурну театральну справу. Необхідно додати, що Цветков у своїх роботах показав уміння правдиво, стильно і з гарною манерою зображати запропонований йому образ»

(Крамов, 1941). Відгук А. Крамова свідчить про те, що у процесі студійного навчання та сценічної практики педагогам вдалося розкрити різноманітні грані акторського таланту Цветкова, долучити його до створення сценічного образу за методикою школи психологічного театру К. С. Станіславського, ідеї та художні принципи якого він втілював згодом у своїй творчій і педагогічній практиці.

З перших днів Другої світової війни В. Цветков – актор Київського фронтового театру, що входив до складу діючої армії Південно-Західного фронту. 1942 року він бере участь у боях під Сталінградом. 1943 року, після поранення та демобілізації, Цветков повертається до фронтового театру, який згодом був направлений до міста Чити. Протягом 1943–1944 рр., будучи провідним актором театру, він з великим успіхом грає головні ролі у спектаклях за п'єсами Е. Ростана, О. Островського, В. Шекспіра, М. Лермонтова, Г. Ібсена. Проте, вимогливе ставлення до себе як художника змушує Цветкова шукати шляхи подальшого вдосконалення у професії.

1944 року він вступає на акторський факультет Харківського театрального інституту до класу своїх колишніх студійних вчителів, професорів А. Крамова та В. Аристова. Поряд із ними, акторську майстерність Цветкову викладає один з найбільш талановитих учнів Леся Курбаса, професор Л. Сердюк, народний артист СРСР, провідний актор Харківського українського драматичного театру імені Т. Шевченка. Підготовка, яку Цветков здобуває в інституті, сприяє його знайомству з курбасівським «методом перетворення», зро-станню майстерності створення сценічного образу.

Досвід, здобутий на професійній сцені та під час навчання в театральному інституті, дозволяє Цветкову,

ще залишаючись студентом, посісти гідне місце в трупі Харківського Державного театру російської драми, куди його знову запрошує працювати художній керівник театру А. Крамов. Починається новий етап у творчому житті Цветкова: актор з великим успіхом грає провідні ролі у виставах за сучасними та класичними сюжетами: Олексій («Звичайна людина»), Жадов («Дохідне місце»), Микола («Пам'ятні зустрічі»), Зернов («Про друзів-товаришів»), Лабінський («За тих, хто в морі»), Клавдіо («Багато галасу з нічого»), Муравйов («Весілля Кречинського»). Ці ролі ще раз доводять, що режисерська школа А. Крамова, заснована на традиціях сценічної педагогіки психологічного театру К. Станіславського, показала, які потужні можливості таїть у собі його система, зокрема, метод дієвого аналізу п'єси та ролі й метод фізичних дій, якими користувався А. Крамов під час репетиційної роботи з акторами Харківського державного театру російської драми.

1948 року, при закінченні навчання в інституті (як це вже було на випускному іспиті в Студії сценічного мистецтва), художній керівник курсу професор А. Крамов та голова державної комісії професор В. Аристов пропонують зарахувати по курсу акторської майстерності ролі, зіграні Цветковим у театрі, оцінивши творчі успіхи випускника на «відмінно» (Крамов, 1948).

1949 року, на честь 150-річчя від дня народження О. С. Пушкіна, Харківському державному театру російської драми було присвоєно його ім'я. Разом із провідними майстрами театру – народними артистами СРСР М. Тамаровою, І. Любичем, А. Воліним, С. Лерманом, А. Воронович – прекрасним акторським

ансамблем – В. Цветков стає кумиром багатьох харків'ян. Його гра у виставах – явище значне й незабутнє. Кожна сцена за участю талановитого актора відкривала глядачеві масштаб думок та почуттів героїв. Романтичні та соціальні персонажі, характерні ролі були зіграні так само блискуче, як і героїчні. Справжнім відкриттям для харків'ян стала одна з найкращих його акторських робіт – образ Люсіндо у «Хитромудрій закоханій» Лопе де Вега, який вирізнявся багатством емоційних фарб і високою майстерністю виконання. Переглянувши цю виставу під час гастролей Харківського театру імені О. С. Пушкіна, тодішній головний режисер театру Мосради народний артист СРСР Юрій Завадський<sup>1</sup> запропонував Цветкову дебют в цій ролі на сцені свого театру (Завадський, 1954). Видатний режисер акцентував те, що до нього в театр «прагне потрапити величезна кількість людей: молодь і актори з великими іменами» і що він, як художній керівник театру, «почав укрупнювати та розвивати театр і збирати у ньому талановитих людей, вільних від всілякої рутини, готових на велику, безкорисливу, справді творчу роботу» (там само). Однак з ряду причин В. Цветков не зміг прийняти пропозицію метра театральної режисури, який гідно оцінив талант та високий рівень його акторської майстерності.

У прагненні досягти нових творчих вершин, намагаючись розширити рамки своєї діяльності в театральному мистецтві, 1950 р. Цветков знову вступає до Харківського театального інституту – цього разу заради осягнення основ режисерської професії (в майстерню А. Крамова та В. Аристова). На режисерському та акторському

<sup>1</sup> Лауреат Сталінської премії.



факультетах Харківського театрального інституту викладали, в тому числі, учні Леся Курбаса, народні артисти СРСР І. Мар'яненко, Л. Сердюк, Д. Антонович, народна артистка УРСР В. Чистякова, заслужений артист УРСР Р. Черкашин, чий педагогічні пошуки були спрямовані на збереження та розвиток акторських традицій курбасівської школи. Спостерігаючи за роботою корифеїв українського театру, Цветков інтуїтивно «фіксував» їхню методику роботи зі студентами, особливості метафоричного методу створення акторського образу. Згодом досвід курбасівців він використовуватиме у своїй режисерській та педагогічній практиці.

Закінчивши 1955 року навчання в Харківському театральному інституті та отримавши диплом з відзнакою за спеціальністю «Режисер українського музично-драматичного театру», В. Цветков за направленням Міністерства культури СРСР їде працювати до Вороного драматичного театру імені О. Кольцова, де ставить виставу за романом Ф. Достоєвського «Гравець». Молодий режисер намагається вибудувати досконалий акторський ансамбль, розкрити стильові особливості літературної основи спектаклю, знайти вірний темпоритм розвитку сценічної дії, налагодити творчі стосунки з акторами та ділові відносини з головним режисером театру, який контролював процес постановки аж до прем'єри. Наступні вистави за п'єсами Лопе де Веги («Хитромудра закохана»), С. Альошина («Одна»), Едуардо де Філіппо («Філумена Мартуруано»), М. Вінникова («Коли цвіте акація») дозволили молодому режисерові опанувати на практиці особливості роботи з акторами за методом дійового аналізу та інші

прийоми психологічного театру, набуті від його вчителів в Харківському театральному інституті.

Особливо відзначимо, що під час постановки спектаклю «Коли цвіте акація» В. Цветков був не тільки актором, режисером, а й композитором. Доля щедро нагородила його різнобічними здібностями. В юності, вивчаючи музику, він зумів навіть досягнути закони композиторської творчості. Створюючи постановочний задум, режисер розробив і музичну партитуру вистави, до якої їм було написано дев'ять оригінальних музичних номерів. Після успішної «проби пера» в ролі композитора, в майбутньому Цветков за потреби продовжуватиме писати музику до драматичних та комедійних вистав, водевілів. У тому числі, під час викладацької праці зі студентами в театральних вишах.

Справжній успіх у «воронізький період» приходить до Цветкова-режисера 1957 р. після постановки вистави «Дмитро Стоянов» Б. Левантовської, за яку режисер отримує диплом I ступеня та звання лауреата премії Ленінського комсомолу. Проте, на злеті своєї акторської та режисерської популярності (воронізький глядач полюбив його сценічних героїв), Цветков іде з театру й повертається до Харкова, де від 1958 до 1961 р. працює старшим режисером обласного телебачення. В його постановочному багажі з'являються телерепортажі про «трудові будні» харків'ян, літературно-музичні програми, присвячені видатним діячам української та російської культури, й, нарешті, телевізійні художні фільми.

1961 року, після успішної постановки телефільмів «На дачі» (за А. Чеховом), «Усмішки Остапа Вишні», де В. Цветков одночасно був сценаристом, режисером та

композитором, його запрошують працювати режисером Ялтинської кіностудії. Протягом короткого часу Цветков знімає два фільми поспіль, у процесі постановки яких йому разом із оператором доводиться вирішувати непрості питання, пов'язані з пошуком органічної поведінки в комедійному фільмі дітей-акторів та стилістики кожного кадру картини. Фільми «Дресирувальники» та «Важкі діти», поставлені Цветковим, з великим успіхом йшли на екранах кінотеатрів Радянського Союзу, були відзначені дипломами на всесоюзних кінофестивалях, дозволили розкрити нові грані таланту митця як режисера ігрового художнього кіно. Ці фільми, різні за сюжетами, формою та режисерськими прийомами, були схожі за тематикою. Головні герої цих картин – так звані «важкі» діти, у вихованні яких у дорослих були серйозні проблеми. Як знаходити з такими дітьми «спільну мову», і намагався показати на екрані режисер В. Цветков разом з юними акторами та плеядою талановитих і популярних майстрів, які блискуче відчували комедійну стихію фільму: Г. Віциним, Т. Пельтцер, Р. Ніфонтовою, А. Дмитрієвою, Н. Івановою та іншими.

Робота в кіно, звісно, відрізнялася від того, що Цветкову доводилося створювати у театрі. В кіно, як і на телебаченні, є поняття «крупного кадру», тому можна було наголошувати деталі, багато чого вирішувати монтажем. Але і в кіно, і в театрі, і взагалі в будь-якому виді мистецтва – ідея, задум, стилістика, художні рішення Цветкова розкривали сутність твору, і режисер усіяко намагався допомогти глядачеві побачити й зрозуміти свій творчий задум.

1963 р., у зв'язку з реформуванням Ялтинської кіностудії (яка стає філією московської Кіностудії імені М. Горького)

та зміною умов роботи, В. Цветков йде з кіно. Цього ж року він приймає пропозицію перейти на роботу в один із найстаріших театрів Росії – Ярославський академічний драматичний театр ім. Ф. Г. Волкова. З періодом режисерської діяльності В. Цветкова у цьому театрі (1963–1972) пов'язана і його плідна робота як викладача акторської майстерності в Ярославському театральному училищі (нині – Ярославський державний театральний інститут).

Людина енциклопедичних знань і прозорливого розуму, тонкий психолог, В. Цветков залучає до своїх театральних постановок акторів Волківського театру, різних за амплуа, творчими можливостями, захоплюючи їх своїми задумами і, у свою чергу, знаходить в них для себе опору та допомогу. Провідні актори Е. Сумська, Ф. Раздьяконов, В. Нельський, Н. Терентьева, В. Солопов, Л. Макарова, С. Ромаданов стали вірними прихильниками його творчих шукань. Саме з ними режисер створив спектаклі «Міра за міру» В. Шекспіра, «Склянка води» Е. Скриба, «Варшавська мелодія» Л. Зоріна, «Мої знайомі» В. Шавріна, «Фальшива монета», «Васа Железна», «Вороги» М. Горького та ін., що з успіхом йшли не один театральний сезон та потрапили до сценічного літопису театру.

1971 р. В. Цветков, поряд із провідними майстрами Волківської сцени, отримує почесне звання «Заслужений артист РРФСР», що свідчить про його значний особистий внесок у розвиток сценічних традицій, зокрема, психологічного театру. Поєднуючи роботу в театрі імені Ф. Г. Волкова з викладацькою в Ярославському театральному училищі, засновником якого був видатний майстер сцени, режисер, педагог, народний артист СРСР Ф. Шишигін. В. Цветков уважно стежить за творчими

та педагогічними відкриттями метра театральної режисури, автора власної системи театральної освіти, що розвивала основні методи К. Станіславського.

Викладацька праця виявилася для Цветкова не менш важливою справою, ніж режисерська діяльність. Разом з Ф. Шишигінім, який належав до плеяди відомих діячів російської театральної культури ХХ ст., він розробляє методику викладання акторської майстерності, що стала основою професійного навчання вихованців Ярославської театральної школи. І саме сюди тепер була спрямована його воля режисера та педагога. Уроки сценічної майстерності, які автор статті мав можливість отримати в акторській майстерні В. Цветкова (1963–1967), проходили вдень, після ранкових репетицій в театрі, та ввечері, якщо режисер був вільний від участі у підготовці вистави. Заняття з Цветковим, в якому розкрився талант педагога «від Бога», свідчили про те, що праця актора може бути захоплюючою, цікавою й творчою. І лише копітка робота у навчальному класі чи в репетиційній залі може гарантувати легкість та невимушеність на сцені.

Педагогічні пошуки митця ґрунтувалися на всебічному вияві особистостей актора, творчому розвитку індивіда. В. Цветков постійно звертався у своїх педагогічних прийомах роботи з актором до театральної системи К. Станіславського. Мистецтво театру було для нього нерозривно пов'язане з природою та життям: Цветков був упевнений в тому, що мистецтво не може бути обмеженим якимись рамками. Отже, працюючи з учнями, він прагнув до виявлення в педагогіці певного змісту, пов'язуючи його з пошуками власного педагогічного методу, співзвучного сучасному стану театральної справи.

На ранніх етапах роботи з майбутніми акторами над сценічним твором В. Цветков попереджав їх про небезпеку нехтування режисерським аналізом під час вивчення особливостей п'єси, її тексту (проблема «автор та актор», «актор – виконавець ролі»). Осмисленість визначала увесь процес його творчості, в якій велику увагу майстер приділяв особливостям роботи режисера з актором. На перший план він висував роль фантазії та уяви і вказував на необхідність трьох основних типів асоціативних дій, що народжуються саме під впливом уяви: 1) визначення смислової концепції ролі; 2) «вмикання» здатності артиста викликати в себе настрій, споріднений тому, що виражений у п'єсі; 3) залучення асоціацій, безпосередньо пов'язаних із власним життєвим досвідом та уявленнями артиста. Багато часу В. Цветков віддавав безпосередньо репетиціям вистави, які передували прем'єрі. Особливу увагу він приділяв питанню про акторське хвилювання та його переборювання при виході артиста на сцену.

Творчий підхід до постановки навчальної вистави був органічно пов'язаний у Цветкова-педагога з трьома найважливішими особливостями його творчого методу. До першої з них слід віднести постійне бажання розглядати гру актора на сцені як «живе життя». Головним засобом успішного сценічного втілення п'єси при такому тлумаченні виконавського мистецтва В. Цветков вважав здатність знайти логіку поведінки героя у виставі. Мистецтво логічно розгортати сценічну лінію персонажа в подіях п'єси він тісно пов'язував з іншою особливістю – поняттям так званого «горизонтального мислення». Третя важлива риса його методу – прагнення

до гармонійної пропорціональності внутрішнього змісту та характерності образу, що дається знаки у визначенні основного темпоритму його втілення. До цього треба додати, що В. Цветкову були притаманні гнучкість та проникливість в оцінці творчих здібностей учнів, на яких він мав беззаперечний вплив.

Як у режисерському мистецтві, так і у педагогіці В. Цветков був дійсно творчою людиною. У постановках режисера з акторами Волківського театру на сцену виходили його учні, зайняті в окремих епізодах. І це давало їм можливість спостерігати на практиці органічне злиття в єдине художнє ціле всіх елементів вистави. В розмовах з майстром про особливості сценічного мистецтва вони завжди відчували масштаб його обдарування та широту його творчих інтересів.

Серед вихованців «школи В. Цветкова», які здобули акторську освіту в Ярославському театральному училищі, – народні (Т. Іванова, С. Яшин) та заслужені (М. Шумілова, Л. Бинова, М. Щербаков, Є. Новікова) артисти Росії, заслужений діяч мистецтв України С. Гордєєв та інші. Одним зі своїх перших вчителів вважали В. Цветкова заслужений діяч мистецтв Росії В. Боголепов та актор МХАТу, народний артист Росії В. Гвоздицький<sup>2</sup>.

Таким чином, можна стверджувати, що в «ярославський період» творчості виховання молодих обдарувань стало для В. Цветкова не менш важливою справою, ніж режисерська діяльність.

---

<sup>2</sup> Останній на титульному аркуші своєї книги «В это мгновение театра», що вийшла 1998 р. й була подарована В. Цветкову, написав: «Улюбленому вчителю!!! Якби знати, якби знати... тоді, давно, що Ви були нашим щастям!!! Спасибі! Завжди Ваш учень, пташеня і вдячний за все! [Москва, Художній театр, травень 2004 р.» (Гвоздицкий, 1998).

1972 р. за сімейними обставинами Цветков залишає роботу в Ярославському театрі та повертається до Харкова, де починає викладати в Харківському інституті мистецтв на кафедрі акторської майстерності, а через рік – обирається завідувачем кафедри режисури. Як покаже час, запрошення працювати в Alma mater відкриє період найвищих досягнень Цветкова в театральній педагогіці, створить передумови для подальшого пошуку власних підходів до виховання творчої молоді.

Очоливши кафедру, новий керівник, окрім лекцій з акторської майстерності та режисури і практичних та індивідуальних занять зі студентами, починає активно вдосконалювати навчальні плани, програми, методичну документацію з курсів «Майстерність актора», «Режисура драматичного театру», «Робота режисера з композитором». «Робота режисера з художником», «Театральна педагогіка» та ін. Для студентів режисерського відділення В. Цветков розробляє «Схему постановочного плану вистави» та методiku її застосування у виховному процесі, видає друком методичний посібник «Шлях до спектаклю (Експлікація спектаклю та експлікація роли)» (Цветков, 1992), епіграфом до якого бере думку Леся Курбаса: «Те, що колись великі артисти надавали несвідомо, ми повинні давати в найдосконалішій формі й усвідомлено» (Цветков, 1992). У цьому посібнику, як і в наступній праці «Формула творчості сценічного пошуку» (Цветков, 1993), автор вперше у своїй педагогічній практиці підіймає питання управління евристичними процесами стосовно сценічного мистецтва, «звертає увагу на принцип “від свідомого через підсвідоме до надсвідомого”, тобто через розумове до інтуїції,



а далі до осяяння відкриття, що стає вирішальним для успіху справи. Це і є те необхідне, що було заповідане Л. С. Курбасом» (Колчанова, 2015: 44).

Працюючи зі студентами акторського відділення, Цветков продовжує вдосконалювати методику роботи актора над роллю. Вправи «за системою Станіславського», етюди, аналіз ролі та втілення режисерського задуму п'єси, що входили до навчальних програм усіх без винятку театральних інститутів колишнього СРСР, стають провідними в його підходах до професійного виховання актора. При цьому Цветков-педагог постійно взаємодіє з корифеями українського театру Л. Сердюком, Р. Черкашиним, Д. Антоновичем, В. Чистяковою, Д. Власюком, а також з майстрами російської сцени Ю. Завадським, М. Кедровим (лабораторія режисури 1960–1965 рр.), Г. Товстоноговим (режисерські курси 1983 р.), що суттєво вплинули на розробку В. Цветковим концепції та принципів підготовки професійних кадрів для українського театру, визначили тематику його теоретичних праць (Ботунова, 2017: 122).

Особливо зазначимо, що В. Цветков, як досвідчений майстер сцени, практик у режисурі та театральній педагогіці, намагається точно формулювати свої думки, фіксуючи свій досвід та теоретичні знання спочатку у зошитах-конспектах та записних книжках, а потім перевіряючи записане в реальних умовах навчального процесу. У педагогічній діяльності професор В. Цветков дотримується класичної методики виховання, вважаючи, що ніщо не має бути консервативнішим за учбовий заклад – школу, інститут, академію, які зобов'язані передати все справжнє, знайдене раніше і накопичене

століттями найсвітлішими головами і талантами людей. Якщо, звісно, думати про фундаментальні знання професії, про її технології в майбутньому<sup>3</sup>.

Режисерсько-педагогічна практика зміцнила переконання В. Цветкова щодо того, що смілива ідея, гарний драматургічний матеріал, грамотно розроблений задум спектаклю є необхідними умовами, за яких сьогодні тільки й можливо виховати актора, спроможного зробити справжній сучасний спектакль. Творчі пошуки В. Цветкова поставали справжнім джерелом, яке жило українську театральну школу. Під їх впливом виростав новий тип актора, захопленого драматургією І. Франка, Л. Українки, М. Куліша, В. Розова, А. Арбузова, здатного розібратися в найтонших психологічних відтінках почуттів героїв п'єс цих майстрів.

Виховуючи молодь, режисер вів її за собою, ділився своїми планами й думками, і учні у відповідь платили йому повагою, захопленням і подякою. В. Цветков удався до театральної педагогіки з усією, властивою йому, пристрасстю і послідовністю. Навчаючи молодь техніці створення сценічного образу, звертаючись до драматургії, Цветков-педагог виходив зі стилю автора, з психології образу та індивідуальних особливостей майбутнього актора. Відкидаючи найчастіше застосований підхід до ролі, коли актор шукає в ній передусім можливість виразно показати свої зовнішні дані, він намагався в кожному сценічному персонажі знайти його живе, неповторно індивідуальне зерно, розкрити перед учнями складний світ людських пристрасстей і переживань.

---

<sup>3</sup> Ця думка проводиться в неопублікованих рукописах 1998 р. (Цветков, 1998).

Майстер намагався всебічно розкрити талант своїх вихованців: вчив їх бачити драматизм у повсякденному житті, прищеплював любов до літератури, вміння глибоко розуміти її й розрізняти стильові особливості драматичних творів.

У захваті від інтелігентності та блискучого розуму Цветкова, його вміння захоплюватися самому та захоплювати інших, студенти намагалися бути схожими на майстра. На заняттях з акторської майстерності та режисури Цветков завжди був доброзичливий та енергійний, а його ненаситній спразі творити можна було щиро позаздрити! Інтереси педагога були справді всеосяжними. Поза його увагою не залишилася жодна подія суспільного життя, тим більше – мистецтва. У помешканні режисера, куди шлях було відкрито колегам, студентам, друзям, можна було побачити книги з різних галузей мистецтва, психології, науки, педагогіки, журнали, що висвітлюють події театру та кіно, газетну періодику. На стінах висіли його портрети в ролях, афіші та фотографії вистав, поставлених Цветковим. Все це вражало та створювало особливу ауру. Його лекції, репетиції, практичні та індивідуальні заняття зі студентами Харківського інституту мистецтв (1972–1997), пізніше, – Харківської державної академії культури (1997–2005), ставали підґрунтям для його міркувань, глибоких роздумів та висловлювань, завжди підпорядкованих єдиній стрункій лінії.

Під час роботи в Харківській державній академії культури темою роздумів професора В. Цветкова були сценічні відкриття К. Станіславського, які він вважав вихідним моментом для подальшої розробки методики виховання акторів і режисерів театру й кіно на факультеті

театрального мистецтва, «суттєвим чинником для вдосконалення навчального процесу», з урахуванням «нової, порівняно нещодавно виниклої науки, – психології творчості та евристики» (Цветков, Гордєєв, Борис, 1997: 3). «В історії театральних реформ К. С. Станіславський вважається одним з перших, хто прокладав шлях для цієї науки. Їх джерела – в його незабутніх постановках, аналіз роботи над якими давав режисеру шлях усвідомленого управління творчістю», – підкреслює В. Цветков (там само). Уявляючи всю складність досягнення поставленої мети, В. Цветков розробляє евристичні завдання та алгоритм творчого процесу постановки спектаклю. В його розумінні система «дійсно може стати шляхом до керування евристичними процесами, а разом – система, психологія творчості та евристика – можуть так вплинути на сценічне мистецтво, що театр заграє новими фарбами» (там само). Не претендуючи на повне розкриття інтимного світу підсвідомості режисера, тим більш, струнку систему висновків щодо моделювання потаємного психічного акту народження сценічного образу, він зачіпає проблематику евристики і тільки висловлює низку положень, які можуть мати певні перспективи в подальших пошуках сучасних технологій створення режисерського задуму вистави (там само: 5). Це питання Цветков розглядає на межі теорії режисури та психології творчості, спираючись на методологію «настанови», що була розроблена знаним вченим, академіком Д. М. Узнадзе (2001). Теорія «настанови» передбачає можливість свідомого цілеспрямованого впливу на підсвідому сферу людської психіки, управління підсвідомими процесами за допомогою створення уявної

ситуації. (Узнадзе, 2004: 5). На цьому фундаментальному принципі й заснована, по суті, система К. Станіславського.

Спираючись на досвід видатних майстрів театру – К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, В. Мейсрхольда, А. Таїрова, Л. Курбаса, М. Крушельницького, О. Попова, Г. Товстоногова – В. Цветков намагається проаналізувати складові процесу створення режисерського задуму: від вибору драматургічного твору та специфічного проникнення в його матеріал до кристалізації сценічного образу. Йому стає зрозумілим, що саме в складній діалектичній взаємодії, а не в механічній черговості, відбувається робота свідомості та над-свідомості, інтелекту, емоцій, волі, досвіду, інтуїції режисера. В. Цветков розглядає цей процес саме як психічну цілісність, яка надає можливість постановнику створювати сценічний образ вистави. Він намагається роз'яснити учням: складність роботи над виставою визначається тим, що в творчості режисера питання змісту та форми виступають разом і що дійсність, яка відображена в п'єсі, потребує пошуку сценічного рішення всіх компонентів вистави.

Не раз протягом своєї режисерської та педагогічної діяльності В. Цветков мріяв повністю віддатися науково-дослідній роботі, щоб узагальнити свої погляди на театральне мистецтво. Підтвердженням тому є його публікації з театральної педагогіки, оприлюднені в пресі, мистецтвознавчих журналах, наукових збірниках (Цветков, 1976; Цветков, 1986 та ін.), що послужили основою майбутніх розділів його посібників, які вже згадувались вище, і, нарешті, ще одного, «Основи

класичної режисури» (Цветков, 2003), де послідовно представлені пошуки автора у створенні сучасної методики підготовки режисерів, акторів професійних театрів, кіно і телебачення, сутність його педагогічного методу, в якому знайшли розвиток новаторські відкриття видатних майстрів театру.

Талановитий режисер, який довго шукав свій шлях виховання актора та режисера й, нарешті, знайшов його, спираючись на педагогічні відкриття К. Станіславського, В. Цветков виховав цілу плеяду українських акторів, режисерів, театральних педагогів, які сьогодні успішно працюють в національних театрах, мистецьких навчальних закладах України та за кордоном. Серед його вихованців, відомих майстрів театру – заслужені артисти України Л. Богдан, С. Щербаков, О. Стеценко, Е. Безродний, М. Стрільченко, С. Федоренко, В. Брильов, режисери – заслужений діяч мистецтв України Я. Федориншин, В. Амосов, Л. Педан, О. Михайлов, Ю. Костенко, Т. Бушуєва, І. Істоміна, С. Березняк, театральні педагоги – заслужений діяч мистецтв України С. Гордєєв, Л. Колчанова, Є. Субота та інші.

**Висновки.** Багатогранна акторська, режисерська, композиторська, педагогічна діяльність В. І. Цветкова, яка розгорталася в 1937–2005 рр., стала яскравою сторінкою театральної культури України та зарубіжжя. В. Цветков віддав їй найкращі роки свого творчого життя. Людина виняткової ерудиції, високої культури, талановитий спеціаліст у царині театральної освіти, він зробив значний внесок у реформування харківської театральної школи, запровадивши ефективну методику підготовки українських акторів і режисерів. Визначним здобутком Цветкова-викладача

стало запровадження в роботі зі студентами новітніх досягнень у сфері психології, фізіології, теорії театру й кіно. Зокрема, суттєве значення для вдосконалення процесу навчання мало органічне поєднання ним системи Станіславського з евристичними відкриттями у психології творчості. Не менш важливим чинником творчої еволюції видатного педагога був досвід спільної викладацької праці з корифеями українського театру – учнями Леся Курбаса, що пройшли систему виховання, яку умовно можна назвати школою «синтетичного актора».

Творча та педагогічна спадщина В. Цветкова увійшла до театральної скарбниці ХХ ст., стала духовною опорою театру майбутнього. Великий і плідний шлях митця, який створив близько 100 сценічних образів, 80 вистав, телевізійні та художні фільми, виховав кілька поколінь майстрів театру, його особиста методика професійної підготовки актора та режисера в театральному виші дають всі підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецької спадщини його вчителів – В. Петрова, А. Крамова, В. Аристова, О. Сердюка – яскраво проступили у творчості їхнього талановитого учня, що традиції, естетичні засади театральної педагогіки К. Станіславського іскрами спалахнули в його художніх здобутках, в найкращих режисерських роботах, новітніх досягненнях його театральної школи, яка значно розширила творчі можливості акторського та режисерського мистецтва, стала невід'ємною складовою сценічної культури.

Передаючи свій досвід молоді, відомий митець пов'язував викладання технології акторської майстерності та режисури із сучасною практикою театру, ніколи не зупинявся на досягнутому, постійно перебував у пошуку.

Школа В. Цветкова побудована на творчій спільності вчителя й учня. Кілька поколінь творчої молоді вчилися по його посібникам з режисури та акторської майстерності, в яких митець прагнув передати учням свій багаторічний технічний та художній досвід актора, режисера, педагога. Створенням, у співавторстві з колегами, методичного посібника «Майстерність режисера. Евристичні завдання по управлінню творчим процесом» В. Цветков здійснив визначну місію в театральній педагогіці: виступив як «сталкер», з метою ввести початківців, акторів та режисерів, у професію, відкривши систему К. Станіславського як джерело сценічної майстерності.

Визначний режисер, театральний композитор, В. Цветков був одночасно й педагогом, автором навчальних посібників і статей зі сценічної майстерності та режисури, методики їх викладання, Але в якій би галузі практики й теорії театального мистецтва не виступав В. Цветков, перед нами, перш за все, Людина з великої літери. Для молодого покоління акторів і режисерів В. Цветков – ідеал гармонійної особистості, яка пізнала щастя натхненної праці та життя в мистецтві.

**Перспективами дослідження** є подальше вивчення особливостей багатогранного творчого доробку В. Цветкова, цінність якого полягає в можливості його використання у практиці митців сучасного театру, викладачів театральних вишів, чия діяльність спрямована на збереження та розвиток традицій української театральної школи.

#### ЛІТЕРАТУРА

Ботунова, Г. Я. (2017). Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. В кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017: Мала енциклопедія*. Т. 2.



- Театральне мистецтво, сс. 11–148. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Гвоздицкий, В. В. (1998). *В это мгновение театра*. Москва: Серафима. (Примірник з подарунковим надписом В. І. Цветкову від В. В. Гвоздицького). Архів С. І. Гордєєва, од. збер. 19.
- Завадский, Ю. А. (1954). Письмо к В. И. Цветкову от 30 июня 1954 г. Москва, Ордена трудового красного знамени Драматический театр им. Моссавета [Машинопис, офіційний бланк, ксерокопія]. Архів С. І. Гордєєва, од. збер. 41.
- Колчанова, Л. (2015). *Відкриють вчені ще одне сузір'я, що буде мати вчителя ім'я*. Аркадія, 3(44), 41–44.
- Крамов, А. Г. (1941). Творческая характеристика на выпускника Студии сценических искусств при Харьковском гостеатре русской драмы. Харків. [Машинопис, офіційний бланк]. Архів С. І. Гордєєва, од. збер. 35.
- Крамов, А. Г., Аристов, В. М. (1948). Служебная записка директору Харьковского театрального института, Деканату актерского факультета. Харьков. [Машинопис, офіційний бланк]. Архів С. І. Гордєєва, од. збер. 37.
- Седунова, Е. (2005). Театральный роман Всеволода Цветкова. *Событие*, 3–9 марта, 15.
- Узнадзе, Д. Н. (2001). *Психология установки*. Санкт-Петербург: Питер. (Серия «Психология-классика»).
- Узнадзе, Д. Н. (2004). *Общая психология*. Санкт-Петербург: Питер. (Серия «Живая классика»).
- Цветков, В. И. (1976). В одной руке два арбуза не унести. *Советская культура*, 5 окт., 6.
- Цветков, В. И. (2003). *Основы классической режиссуры*. (Учеб. пособие). Ростов на Дону: Феникс.
- Цветков, В. (1998). *Странствование по дебрям сценической науки: (арифметика и алгебра мастерства актера и режиссера)*. [Машинопис]. Харків. Архів С. І. Гордєєва, од. збер. 19.
- Цветков Всеволод Иванович (2017). В кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017: Мала енциклопедія*. Т. 2. Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи, сс. 245–246. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Цветков, В. І. (1986). До секретів проблеми. *Український театр*, 6, 6–8.
- Цветков, В. І. (1992). *Путь к спектаклю (Экспликация спектакля и экспликация роли)*. (Навчальний посібник). Харків: ХІМ.
- Цветков, В. І. (1993). *Формула творчості сценічного пошуку*. (Навчальний посібник). Харків: ХІМ.
- Цветков, В. І., Гордєєв С. І., Борис І. О. (1997). *Майстерність режисера. Евристичні завдання по управлінню творчим процесом*. (Навчально-методичний посібник). Харків: ХГІК.

**Serhiy Hordieiev**

Kharkiv State Academy of Culture,  
Honoured Artist of Ukraine, PhD in Art Studies, Full Professor,  
Head of the Department of Directing  
e-mail: svishenka@mail.ru  
ORCID iD: 0000-0002-5654-0837

**THEATRICAL AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES  
OF V. I. TSVIETKOV IN THE FORMATION  
OF THE UKRAINIAN ACTOR AND DIRECTOR**

*Vsevolod Ivanovych Tsvietkov (1918–2011) belongs to the famous artists of Kharkiv region. His name is associated with an extremely fruitful period in the activities of the leading theatres and theatre universities, in particular, O. S. Pushkin Kharkiv Drama Theatre, Kharkiv Institute of Arts (now – I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts) and Kharkiv State Academy of Culture. V. I. Tsvietkov's acting, directing and pedagogical activity dates back to 1937–2005, he acted as a teacher in the 1960s. The background of V. I. Tsvietkov's pedagogical principles was, first of all, his own creative experience gained during acting and directing, theoretical and practical achievements of outstanding masters from the school of psychological theatre (K. Stanislavsky, V. Petrov, A. Kramov, F. Shishigin, G. Tovstonohov).*

*In the critical heritage dedicated to V. Tsvietkov, the problems of the stage originality and pedagogical creativity based on the specifics of his directorial views, are revealed only fragmentary (Sedunova, 2005; Kolchanova, 2015; Botunova, 2017). The stage and pedagogical activity of the artist has not yet become the subject of in-depth scientific research, so **this article is the first attempt in this direction.***

*The author of the article sets **the purpose** to systematize, generalize, supplement and expand information about the work of V. Tsvietkov and his principles of educating acting and directing youth, with the aim to reproduce his image of an actor, musician, director, and theatre teacher; addressing, first of all, to personal archival materials and previous works. V. Tsvietkov's scenic searches are rooted in the creative discoveries of outstanding masters of Ukrainian and foreign theatre of the XX and the beginning of the XXI century, his "personal" page of aesthetic, professional, methodological research in the field of acting and directing, which are organically continued in theatrical pedagogy. **The main part of the article** examines the stages of formation and creative activity of V. Tsvietkov as an actor, director and theatre teacher.*

***Summed up,** that V. Tsvietkov, a talented director who was long seeking his way in directing theatre and cinema, methods of upbringing*

*the actor, and finally found it, basing on the pedagogical discoveries of K. S. Stanislavsky, staged 80 plays, brought up a whole galaxy of Ukrainian actors, directors, theatre teachers, who nowadays successfully work in national theatres and abroad. Based on the analysis of the creative and pedagogical work of V. Tsvietkov, his contribution to the formation and development of the Ukrainian theatre school is determined. The artist successfully embodied the traditions of K. Stanislavsky and heuristic discoveries in the psychology of creativity in his directing and pedagogical method. Not least important for V. Tsvietkov's creative method was the experience of joint pedagogical work with the luminaries of the Ukrainian theatre, who passed the school of Les Kurbas on educating a "synthetic actor". V. Tsvietkov's multifaceted scenic and pedagogical activity, which unfolded in 1937–2005, significantly expanded creative possibilities of acting and directing, and became an integral part of domestic theatrical culture.*

**Key words:** V. I. Tsvietkov; actor; director; teacher; O. S. Pushkin Kharkiv Theatre; Kharkiv Institute of Arts; Kharkiv State Academy of Culture; Tsvietkov's Theatre School.

## REFERENCES

- Botunova, H. Ya. (2017). Theatre Education in Kharkiv: from Drama School to the National University. In Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 1917–2017: Brief Encyclopaedia. Vol. 2. Theatrical Art, pp. 11–148. Kharkiv: Vodnyi spektr GMP [in Ukrainian].
- Gvozdzitsky, V. V. (1998). At this Moment of the Theatre. Moscow: Serafima (The book with a gift inscription to V. I. Tsvetkov from V. V. Gvozdzitsky). S. I. Hordieiev's Archive, depository item 19 [in Russian].
- Kolchanova, L. (2015). Scientists will discover another constellation that will have a teacher's name. *Arcadia*, 3 (44), 41–44 [in Ukrainian].
- Kramov, A. G. (1941). Creative characteristics of a graduate of the Dramatic Art Studio at Kharkov State Russian Drama Theatre [Typescript]. Kharkiv. S. I. Hordieiev's Archive, depository item 35 [in Russian].
- Kramov, A. G., Aristov, V. M. (1948). Administrative note to Director of Kharkov Theatre Institute, Dean's Office of the Acting Department [Typescript]. Kharkiv. S. I. Hordieiev's Archive, depository item 37 [in Russian].
- Sedunova, E. (2005). Vsevolod Tsvetkov's theatrical novel. *Event – Sobytiye*, 3–9 March, 15 [in Russian].
- Tsvetkov, V. I. (1976). In one hand, two watermelons cannot be carried away. *Soviet culture*. October 5, p. 6 [in Russian].
- Tsvetkov, V. (1998). Wandering Through the Wilds of Scenic Science: (arithmetic and algebra of an actor and director skills) [Typescript]. Kharkov. S. I. Hordieiev's Archive, depository item 19 [in Russian].

- Tsvetkov, V. I. (1992) The path to a spectacle (Explication of a spectacle and explication of a role). (Study Guide). Kharkiv: KhIM [in Russian].
- Tsvetkov, V. I. (1993). The formula for the scenic search creativity. (Study guide). Kharkiv: Kharkiv Institute of Arts [in Ukrainian].
- Tsvietkov Vsevolod Ivanovych (2017). In Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 1917–2017: Brief Encyclopaedia. Vol. 2. Theatrical Art, pp. 245–246. Kharkiv: Vodnyi spektr GMP [in Ukrainian].
- Tsvietkov, V. I. (1986). To the secrets of a problem. Ukrainian Theatre, 6, 6–8 [in Ukrainian].
- Tsvietkov, V. I. (2003). Fundamentals of Classical Directing. (Study Guide). Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].
- Tsvietkov, V. I., Hordieiev, S. I., Boris, I. O. (1997). Stagecraft. Heuristic Tasks on Managing the creative process. (Study Guide). Kharkiv: KhDIC [in Ukrainian].
- Uznadze, D. N. (2004). General Psychology. St. Petersburg: Piter. (“Living Classics” series) [in Russian].
- Uznadze, D. N. (2001). Suggesting Psychology. St. Petersburg: Piter. (“Psychology-classics” series) [in Russian].
- Zavadsky, Yu. A. (1954). Letter to V. I. Tsvetkov dated 1954, June 30, Moscow, Order of the Red Banner of Labor Mossovet Moscow Drama Theater [Typescript, photocopy]. Kharkiv. S. I. Hordieiev’s Archive, depository item 41 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 8 листопада 2021 р.*

УДК 78.071.1(477):780.616.432.083

DOI 10.34064/khnum2-2510

***Краснощок Катерина Юрївна***

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
e-mail: katryn4444@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

***Григор'єва Ольга Борисівна***

Харківський національний академічний театр опери та балету  
імені М. В. Лисенка,  
концертмейстер оперної трупи з класу вокалу  
e-mail: osorgin1975@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-3284-3670

***Тальвінська Марія Михайлівна***

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки  
e-mail: mtalvinskaya@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5443-1364

***Тарабанов Анатолій Петрович***

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності  
e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

**ПРОФЕСОР ЮЛІЙ ФЕДОРОВИЧ ВАХРАНЬОВ:  
МИСТЕЦТВО ПЕДАГОГІКИ ТА ПЕДАГОГІКА  
В МИСТЕЦТВІ**

*Досліджується творча діяльність Юлія Федоровича Вахраньова, визначається його роль в контексті розвитку харківської фортепіанної школи. Як яскравий її представник, Ю. Ф. Вахраньов*

*протягом 10 років очолював кафедру спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. За допомогою комплексу дослідницьких методів – історичного, феноменологічного, герменевтичного, системного, порівняльно-аналітичного – в статті вперше різнобічно осмислюються складові педагогічної системи митця та вирішується низка завдань: прояснити значення багаторівневого поняття «клас» як спільноти, де студенти здобувають певну сукупність професійних та людських якостей; проаналізувати наукові праці професора Ю. Ф. Вахраньова; виявити його загальні педагогічні принципи, спираючись на спогади студентів його класу. На основі записів уроків піаніста відтворено цінні рекомендації майстра щодо інтерпретування музичних композицій, висвітлено засади його педагогіки, серед яких – індивідуальний підхід до кожного студента, концептуальна методологія, системність у виборі програми та роботи над кожним твором, атмосфера довіри на уроках фортепіано та в класі між учнями, виховання працьовитості та самокритики, розвиток духовності. Підсумовується, що професор Ю. Ф. Вахраньов був не лише Вчителем для своїх студентів, а й безперечним духовним лідером, який створив, зокрема, успішно діючу педагогічну систему – гідний внесок у розвиток харківської фортепіанної школи.*

***Ключові слова:** фортепіанний клас; метод; фортепіанна школа; поетика; технічні прийоми; звуковидобування; духовність; педагогічна система; інтонування.*

Він [музикант] – осередок власної та набутої духовності. Завдяки йому – людині з плоті – музика розкривається у взаємодії своїх ідеальної та матеріальної іпостасей. (Вахранев, 1994:8).

**Постановка проблеми.** Формування того чи іншого явища в музичній культурі має свою передісторію, спирається на усталені форми й моделі та відбувається в конкретному історичному періоді. Традиції музичної педагогіки, закладені в Харкові ще на початку ХХ століття, досі передаються з покоління в покоління: кожен педагог проносить через увесь свій життєвий та творчий шлях ті знання, які «вклав» у нього його власний Учитель та Наставник. Вивчення процесу такої

спадкоємності – невід’ємна складова як мистецтвознавства, так і музичної педагогіки. Творчий портрет професора Ю. Ф. Вахраньова та його внесок у розвиток харківської піаністичної школи і музично-педагогічну науку досі належним чином не висвітлювались, що й стало основним поштовхом до написання цієї роботи.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Становлення та розвиток харківської фортепіанної школи неодноразово привертала увагу дослідників. Показовими є присвячені цій темі праці О. Конової (1992), А. Рум’янцевої (2007; 2016), Н. Гуральник (2008), З. Михальчук (2020). Дослідники розглядають передумови виникнення харківської фортепіанної школи, процеси її формування та ключові моменти її історичного розвитку, більш-менш докладно зупиняючись на постатях тих піаністів-педагогів, які зробили значний внесок у виховання професійних музикантів. Серед фундаментальних робіт у цій галузі – дисертація Ж. Дедусенко (2002).

Відомим фактом є те, що Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського славиться іменами видатних піаністів-педагогів. Суттєві дані про них містяться у збірках, що були видані до знаменних дат в історії навчального закладу: «Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського» (1992) та «Pro Domo Mea: нариси» (2007).

Ця стаття є логічним продовженням досліджень, заснованих на вивченні творчості видатних педагогів консерваторії, що ґрунтуються на спогадах про колишніх наставників нині практикуючих педагогів. Серед них – монографія Н. Руденко «Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки» (2001), монографія О. Конової

«Марія Олександрівна Єщенко: концертна та педагогічна діяльність» (2009), монографічні нариси Н. Інюточкиної «Спогади про В. Лозову» (2021), стаття О. Пінчук «Всеволод Топілін: триумф і трагедія» (2012) та її монографія, присвячена цьому піаністові (Пінчук, 2018), стаття І. Сухленко «Секрети майстерності: у класі Віктора Сирятського» (2012).

Інтелектуальний підхід до інтерпретування творів, який був притаманний професору Ю. Ф. Вахраньову, зумовив звернення до статті колективу авторів – С. Ткачука, І. Полубояриної, О. Лебідь, К. Фадєєвої, О. Удалової – «Технологічні аспекти використання сучасних інтелектуальних інформаційних систем в освітній діяльності педагогів» (Tkachuk, Poluboiaryna, Lapets, Lebid, Fadyeyeva & Udalova, 2021). Оскільки Ю. Ф. Вахраньов у своїх наукових працях значну увагу приділив жанру етюду, корисною в методологічному аспекті постала стаття І. Іванової, М. Чернявської та О. Пупіної «Дидактичний потенціал інструктивного етюду та його експлікація в процесі професійного розвитку піаніста» (Ivanova, Chernyavska & Pupina, 2020).

**Мета** дослідження – визначити роль педагогічної та наукової діяльності Ю. Ф. Вахраньова у розвитку харківської фортепіанної школи в цілому та ХНУМ імені І. П. Котляревського зокрема. З реалізацією цієї мети пов'язана низка **завдань**: прояснити значення багаторівневого поняття «клас» як спільноти, групи студентів, що індивідуально навчаються в одного педагога, здобуваючи певну сукупність професійних та людських якостей; проаналізувати наукові праці професора Ю. Ф. Вахраньова; виявити його загальні педагогічні методи та



принципи, спираючись на спогади студентів його класу та їхній особистий досвід.

**Методологія дослідження.** Визначення специфіки педагогічної діяльності Ю. Вахраньова потребувало звернення до загальних та спеціальних наукових методів, серед них – *історичний*, використаний при розгляді творчої діяльності митця, її місця в розвитку фортепіанної музичної культури Харкова; *феноменологічний*, що дозволив осмислити особистісні якості педагога; *герменевтичний* – розкрив специфіку інтерпретаційних настанов митця; *системний* – висвітлив педагогічні принципи діяльності Ю. Вахраньова в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва. Метод *компаративного аналізу* сприяв усвідомленню складових його педагогічної системи.

**Матеріалом** дослідження стали як наукові праці Ю. Ф. Вахраньова, так і наявні відомості стосовно його педагогічних методів та принципів, отримані з різноманітних джерел, зокрема, особистих бесід з його учнями та зроблених ними записів уроків професора.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перше запитання, яке ставлять музиканти-професіонали один одному при знайомстві або влаштуванні на роботу, звучить так: «У кого Ви вчилися?». У відповідь можна почути: «В класі ... ». Як кажуть музиканти, важливо, не *де* ти навчався, а *в кого*. Здавалося б, ці прості істини всім зрозумілі і не викликають жодних сумнівів. Проте слід глибоко замислитися над тим, яке значення ми вкладаємо в багатоміріне поняття «клас», говорячи про роботу того чи іншого педагога.

Під поняттям «клас» у музичних освітніх закладах прийнято розуміти сукупність учнів усіх років навчання

конкретного викладача. Класом називають і загальний професійний рівень фахівця. У науковій термінології – це низка дефініцій, об'єднаних одними й тими самими ознаками та властивостями. Отже, говорячи про поняття «клас» у контексті музичного навчання, слід мати на увазі всі рівні його термінологічного значення.

За багаторічну роботу в консерваторії та ХССМШ-і Ю. Ф. Вахраньов виховав велику кількість професійних музикантів. Багато з них – лауреати та дипломанти міжнародних конкурсів, хтось став професійним виконавцем, інші – педагогами, деякі знайшли своє покликання в дослідницькій діяльності в галузі мистецтвознавства. Клас Ю. Ф. Вахраньова як знак якості, «бренд», ознака єдиної фортепіанної школи високого рівня неодноразово ставав визначальним чинником у подальшій професійній долі його учнів.

Автори статті свідомо ухиляються від оприлюднення дати народження свого педагога, бо для нас він завжди молодий. Дозволимо собі згадати лише те, що 2022 року музична спільнота відзначатиме його ювілей...

Інтелектуалізму у фортепіанному виконавстві та педагогіці сприяла базова освіта Ю. Вахраньова та різнобічність його інтересів. Перш, ніж вступити до Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, 1954 р. він з успіхом закінчив філологічний факультет Харківського державного університету імені М. Горького (нині – ХНУ імені В. Н. Каразіна). Далі Юлій Федорович повністю присвятив себе музиці: навчання в консерваторії (закінчив 1958 р.) у класах професорів Б. А. Скловського (1909–1993) та В. Б. Шапіро (1902–1974), педагогічна діяльність у Донецькому музичному училищі,

а згодом – у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. Потім були аспірантура при Київській консерваторії за спеціальністю «Історія і теорія піанізму» (1969), стажування у В. В. Нільсена та захист кандидатської дисертації за темою «Фортепіанні п'єси і цикли фортепіанних п'єс у творчості українських композиторів» (Вахранёв, 1971), під науковим керівництвом А. Д. Алексеева. Надалі Ю. Ф. Вахраньов отримав звання професора й десять років завідував кафедрою спеціального фортепіано (1977–1987).

Протягом багатьох років педагогічної діяльності в Харківському інституті мистецтв Ю. Ф. Вахраньов тісно співпрацював з Г. Д. Сладковською. Галина Давидівна довгий час викладала в Донецькому музичному училищі, а від 1990 р. – в Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського. Учні її класу здобували чудову піаністичну базу, педагог наділяла їх комплексом необхідних умінь та навичок, формуючи техніку гри, розвивала образне музичне мислення. Після закінчення училища більшість учнів Г. Д. Сладковської поступали до класу професора Ю. Ф. Вахраньова. Обидва педагоги застосовували в своїй роботі однакові педагогічні методи, що належали одній фортепіанній школі. Вони доповнювали одне одного як у педагогічній творчості, так і в подружньому житті. Галина Давидівна говорила, що вона дотримується підходу «від загального до окремого», а Юлій Федорович, навпаки, одразу багато уваги приділяв деталям, техніці виконання, хоча й у найширшому сенсі цього поняття. Ще досить юні учні, яким пощастило займатися у Г. Д. Сладковської, з переходом до класу Ю. Ф. Вахраньова починали відчувати себе

справжніми піаністами-професіоналами, бо професор завжди поважно ставився до своїх учнів, не дивлячись на різницю у віці. Йшла копітка робота над деталями, оволодінням новими засобами технічного арсеналу, опануванням цілісності у виконанні твору, його емоційним сприйняттям, йшла ревізія виконавських прийомів... На завершальному етапі опрацювання твору Ю. Ф. Вахраньов іноді практикував підключення зусиль Г. Д. Сладковської, яка допомагала, завдяки своїй природній музикальності й темпераменту, сповнити учня вірою в самого себе. А Юлій Федорович, у свою чергу, завжди консультував її учнів.

Микола Сомов, піаніст та викладач по класу фортепіано в м. Торонто, перший стипендіат у галузі мистецтва Незалежної України та лауреат численних престижних міжнародних конкурсів, згадував: «Юлій Федорович та Галина Давидівна були найважливішими людьми в моєму житті. Бути їхнім учнем – це означає нести свій хрест у служінні мистецтву. Досі кожен свій вчинок я проєкую на те, як би в даній ситуації вчинив професор Ю. Ф. Вахраньов, бо він прищеплював нам людські цінності найвищого порядку й сам був дуже чесною та принциповою людиною».

1996 р. побачив світ довідник-дослідження «Етюдів ор. 10 Ф. Шопена», написаний Ю. Ф. Вахраньовим у співавторстві з Г. Д. Сладковською. Етюдів Ф. Шопена Ор. 25 були ретельно проаналізовані ще Л. Й. Фаненштилем (1887–1956), педагогом Г. Ф. Сладковської, а після смерті Людвіга Йосифовича, на прохання його сестри В. Й. Рамм, Галіна Давидівна продовжила цю роботу, яка була завершена нею вже разом із Юлієм Федоровичем.

Це видання адресоване піаністам і педагогам-практикам і присвячено порівняльним характеристикам редакцій Етюдів ор. 10 Ф. Шопена. Проте, підсумовуючи вже накопичені знання та розглянувши різні точки зору щодо трактування творів, автори довідника пропонують власні «ключі» до їх інтерпретування.

Дослідження кожного етюдів відбувається в кількох аспектах. Першим є образна характеристика твору (наприклад, в Етюді № 1 автори вказують на «фактурно-подібну схожість» з першою Прелюдією першого тому ДТК Й. С. Баха (Вахранев & Сладковская, 1996: 6); другим – виявлення жанрового прообразу етюдів (наприклад, у № 5 автори вказують на жанрові витоки твору – народно-пісенну танцювальність, на присутність «жартівливого пританцювання», характерного для «народних частівок-жартів» (Вахранев & Сладковская, 1996: 56).

Наступний розділ – це «Зауваження редакторів» щодо кожного етюдів (приміром, при аналізі етюдів № 12 Ю. Вахраньов та Г. Сладковська посилаються на думку Г. Гальстона про те, що це спеціальний етюд для лівої руки). У цьому розділі довідника міститься й низка рекомендацій щодо підготовки до гри октав, пропонуються конкретні вправи (Вахранев & Сладковская, 1996: 138).

Виконавські ремарки стосовно кожного етюдів подано окремо. Вони включають (наприклад, в аналізі етюдів № 4) як варіант автографа, яким користується Бадураскода, так і редакції Корто, Кліндворта й Бюлова, Фрідмана, Шольца, Пюньо та інших. Автори довідника формують розділи, присвячені нотографії, де потактово аналізуються всі варіанти запису одних й тих самих епізодів твору в різних редакторів. Окремі розділи присвячені

варіантам фразування та аплікатури по кожному етюдю. Завершується аналітичний огляд редакцій вказівкою на звуковисотні різночитання та друкарські помилки. Зазначимо, що це дослідження отримало високу оцінку Інституту Шопена у Варшаві та зберігається в бібліотеці Інституту. Звертаючись до рекомендацій «Довідника», варто навести слова його авторів, які можна поширити не лише на підхід до інтерпретування етюдів Ф. Шопена, а й на роботу над усіма музичними творами: «Уникайте бездумного підсумовування варіантів. Отримуйте свободу від конкретної редакції. Тільки їх ідеальна сукупність (так званий цілісний текст), що включає, як ядро, шопенівські рукописи, а також копії та коректури, наблизить Вас до розуміння задуму композитора» (Вахранев & Сладковская, 1996: 5).

Аналізуючи текст цієї фундаментальної, чітко систематизованої наукової праці, ми, учні класу Ю. Ф. Вахраньова, згадуємо його уроки з фортепіано, живі та творчі, оскільки ті знання, що містить назване дослідження, він застосовував на практиці: всі ми грали етюди Ф. Шопена, ці твори входили до обов'язкової екзаменаційної програми третього курсу консерваторії.

Наукова діяльність Ю. Ф. Вахраньова (так само, як і педагогічна) не обмежувалася інтересом до шедеврів класико-романтичного фортепіанного мистецтва, але завжди вирізнялася особливою увагою до творів вітчизняних композиторів, у тому числі його сучасників (В. Бібіка), а також зарубіжних майстрів ХХ століття (зокрема О. Мессіана, А. Шенберга та ін.). Разом із досвідом аналізу шопенівських етюдів, це призвело до створення монографії «Фортепіанні етюди

В. Косенка» (1970). На думку автора, «фортепіанні етюди В. Косенка – найцікавіший зразок цього жанру в Україні. Їх вичерпне, часом всеосяжне значення для педагогічного та концертного репертуару легко пояснює майже повну відсутність інших етюдних циклів в українській фортепіанній літературі» (Вахраньов, 1970: 58). Праця містить короткий екскурс в історію формування української композиторської школи, окреслює етапи її аматорського, а надалі й професійного становлення. Ю. Ф. Вахраньов аналізує процес розвитку жанру концертного етюд, вдало поєднуючи його із загальнохудожніми процесами, що відбувалися в Україні протягом першої половини ХХ століття.

У дослідженні дається детальний аналіз концертних етюдів В. Косенка. Докладно розглядаються етюди ор. 8 та «11 етюдів у формі старовинних танців». При цьому Ю. Ф. Вахраньов умовно поділяє концертні етюди В. Косенка на «романтичні» та «класичні», але наголошує, що всі твори композитора виявляють риси яскравого індивідуального стилю. Дослідник доходить висновку, що «деякі з цих п'єс можна вважати своєрідною енциклопедією технічних прийомів, яка охоплює майже всі виконавські розділи романтичного піанізму» (Вахраньов, 1970: 58). Крім названих публікацій, Юлій Федорович написав ще статті «Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо» (Вахраньов, 1969), «Клавір і клавірна музика в Україні середини XVII – першої чверті XIX століть в історичних та літературних матеріалах» (Вахраньов, 1992).

1994 р. побачила світ монографія Ю. Ф. Вахраньова «Виконання музики (поетика)», що має всі властивості

філософського трактату. Автор уперше розглядає поняття «духовність» «як силу виконавського процесу, що володіє всіма своїми векторами та своїми механізмами втілення, як особливу реальність, яка існує та діє в системі певних координат духовного простору виконавця й музики, особистості та соціуму» (Вахранев, 1994: 6). Уподібнення вібрації духу до вібрації струни дає підстави приділити особливу увагу інтонуванню. Автор стверджує, що саме в інтонуванні поєднуються як ідеальна сутність музики, так і фізична природа її акустики (Вахранев, 1994: 11).

Вивчаючи «духовну реальність виконавського процесу», Ю. Ф. Вахраньов диференціює комунікаційну та комунікативну системи. Якщо перша, на думку дослідника, складається з тріади «музика-виконавець-інструмент» (вертикаль), то друга – «композитор-виконавець-слухач» (горизонталь). Автор застосовує при цьому метод моделювання ідеальної сфери виконавства.

Термін «поетика», що позначає учення про елементи та організацію, «формальні моменти художнього цілого», він поглиблює і застосовує вже до мистецтва інтерпретації, вважаючи, що духовна сторона виконавства, «взята як творчий процес, являє собою не менше, а можливо, й міцніше організоване ціле, й не тільки визначає інтерпретацію, а й входить до її поетики як внутрішня, духовна сукупність елементів» (Вахранев, 1994: 32).

Монографія чітко структурована, збагачена численними таблицями та складається із двох частин: I – «Процес. Система виконання»; II – «Стан. Виконавець і твір у системі виконання». Кожна частина поділяється на підрозділи, присвячені осмисленню виконання як системи та огляду таких категорій, як образ, простір, виконання



як повідомлення та мова, «твір-виконання» та континуум «мислимого інтонування».

Доволі самобутньою є глава «“Твір-виконання” та роль артиста». На думку автора, образ ролі виконавця (наприклад, «трибун», сповідник, жартівник), захопленого створенням інтерпретації, поєднується з художнім образом. У наступному розділі монографії фігурують поняття, що мають єдине коріння, але різні значення та функціональну спрямованість: «Контекст, текст і підтекст ролі». Далі (у главі VIII) дослідник виходить на рівень аналізу близьких явищ – «діяльність» і «практика», суттєво розмежовуючи їх та обґрунтовуючи свою думку (і в цьому позначається унікальність компаративного методу, що його застосовує мистецтвознавець з філологічною освітою).

Рамки статті не дозволяють проаналізувати всі висновки, які були зроблені автором монографії «Виконання музики», однак незаперечним є те, що в цій роботі Ю. Ф. Вахраньов постає як талановитий вчений із глибоким розумом і справді неосяжними знаннями. Колеги по консерваторії характеризують його так: «Професор Ю. Ф. Вахраньов був інтелектуальним і глибоко освіченим викладачем» (*Pro Domo Mea: нариси*, 2007: 43). М. Ю. Зимогляд згадує, що 1996 р., коли вона захищала кандидатську дисертацію, відгук, написаний Юлієм Федоровичем як одним з її опонентів, мав ознаки не тільки висновку: за ємністю змісту, логікою мислення та стилем викладу резюме Вахраньова наближалось до рівня наукового есе. На офіційному сайті ХНУМ наголошується, що традиції «виконавського музикознавства» втілювали чимало видатних педагогів-піаністів, серед яких названо ім'я Ю. Ф. Вахраньова.

Окрім наукової діяльності та індивідуальних занять зі студентами в 1970–80 рр., Ю. Ф. Вахраньов продовжив справу свого вчителя В. Б. Шапіро, який читав студентам методику викладання фортепіанної гри. Юлій Федорович «розробив оригінальний курс лекцій, в якому передбачав не лише заучування матеріалу із підручників, а й розвиток креативного мислення студента» (Рум'янцева, 2016: 218).

Професор Ю. Ф. Вахраньов постійно займався самоосвітою. Учні його класу неодноразово спостерігали, як він вивчає то французьку, то польську, то німецьку мови. Він часто повторював, що людина потребує духовного вдосконалення та постійного поповнення своїх знань, бо це є сенсом життя. Ю. Ф. Вахраньов постійно щось читав і давав нам поради щодо вибору тієї чи іншої літератури як для загального розвитку, так і стосовно того твору, який готувався до концертного виконання, наприклад, за згадкою О. Гайдено, під час роботи над п'єсами Р. Шумана він радив читати Е. Т. Гофмана.

Р. Красновський, учень Ю. Ф. Вахраньова, відомий піаніст та органіст, розповів, що в період роботи в Донецькому музичному училищі, куди Ю. Ф. Вахраньов був розподілений після закінчення консерваторії, він вів цикл телепередач, присвячених видатним композиторам. В одній з них він не тільки докладно розкрив сутність творчості Л. Бетховена, а й зіграв Сонату № 21 («Аврора») на найвищому професійному рівні. Про цей період педагогічної діяльності Юлія Федоровича згадує в інтерв'ю для газети «Культура» (Коваленко, 2018) й відомий французький піаніст Михайло Рудь, батьківщиною якого є Україна. Саме із класу Ю. Ф. Вахраньова

у віці 16 років молодого музиканта було прийнято до Московської консерваторії в клас Я. В. Флієра.

На уроках з фортепіано Юлій Федорович майже всю роботу проводив за допомогою усного пояснення: аналізував, робив висновки, давав можливість студенту проявити себе у творчій дискусії, пропустити музичний матеріал через власне «Я» та висловити особисте ставлення до твору, що інтерпретується (без можливості копіювати манеру гри педагога, без роботи «з рук»). Всі учні його класу наголошують, що такі заняття мали для них величезне значення з точки зору розвитку індивідуальної манери гри на фортепіано та самостійності музичного мислення.

Дуже пунктуальна людина, професор Ю. Ф. Вахраньов постійно закликав до дисципліни. Після вибору нового твору не більше ніж через два уроки ми вже мали впевнено знати нотний текст, а в поліфонії нерідко вчили напам'ять усі голоси. У деяких творах педагог пропонував окремо вивчити партію лівої руки. Детальний розбір твору проводився разом із педагогом, ішло ознайомлення з концепцією та драматургією твору, виявлялися складні місця. Згадуються його слова щодо роботи над «Карнавалом» Р. Шумана: «Впораєшся з “Паганіні” – зіграєш «Карнавал».

Юлій Федорович любив нагадувати своїм учням про неприпустимість «сидячого страйку» за роялем під час самостійних занять замість осмисленої роботи, категорично не терпів «халтури» та недбалості у виконанні, приділяв велику увагу «залізному ритму».

Слід зазначити особливості інтерпретування фортепіанних творів «за Ю. Ф. Вахраньовим». Професор

закликав до виразності та стриманості, простоти та щирості у виконанні фортепіанної музики на сцені (що співвідноситься з ключовими засадами елегантності). Як згадував Микола Сомов, «є два принципи виконання музики: на публіку та заради самого мистецтва та духовного розвитку людини. Другий тип музикування, на погляд Юлія Федоровича, мав першорядне значення. Водночас, коли це видавалося виправданим, професор умів дати свободу творчості своєму учневі».

Робота над інтонуванням, що нерозривно пов'язане з мистецтвом звуковидобування, по праву може вважатися визначальним принципом педагогіки Ю. Ф. Вахраньова. Часом протягом усього уроку тривав пошук потрібної інтонації (звісно, це стосувалося початкових років навчання). Принцип «передчуття» ставав ключем до подолання такої особливості фортепіано, як «ударність». Спочатку необхідно уявити, внутрішнім слухом почути те, що потім у реальному часі буде відтворено на фортепіано. Тільки так можна в результаті досягти насправді художнього виконання. У цьому випадку звук ніби набуває вокальної природи, тягнеться, мелодія немов здійснюється над усією рештою фактури, зачаровуючи слухача. Ю. Ф. Вахраньов був глибоко переконаний, що краса звуку (інструментального, фортепіанного в тому числі) має гіпнотичний вплив на людину. Він націлював вихованців на інтонування не лише ліричних п'єс та творів у повільному темпі, а й віртуозних, з технічно складними місцями та пасажами (таку скрупкульозну роботу Юлій Федорович та Галина Давидівна називали «розглянути твір під збільшувальним склом»). До нюансів аналізувався динамічний план розгортання

твору, логічно вибудований залежно від його форми та драматургії.

У роботі над штрихами під час уроку з особливою ретельністю відточувалися різні способи звуковидобування, вдосконалюючи, таким чином, можливості всього піаністичного апарату, особливо пальців і кистей рук. М. Сомов згадує про те, що Юлій Федорович усе ніяк не міг добитися від нього «природної легкості». Він казав: «Мені тебе нема чому навчити, все є, але існують речі, які можуть завести тебе у глухий кут», маючи на увазі саме цю особливість виконання. За словами самого Миколи, виконуючи варіації у «Симфонічних етюдах» Р. Шумана, нарешті він знайшов відчуття повної свободи, коли піаністичний апарат немовби відключений (техніка гри вже не потребує зусиль), і зрозумів, що мав на увазі вчитель.

Досить значна увага приділялася роботі над педалізацією. На думку Ю. Ф. Вахраньова, мистецтво педалізації базується на передчутті звучання всієї фактури, на всіх рівнях; педалізація має враховувати стилістику твору та виконувати функцію збагачення фактурного звучання (а не бути інструментом для приховування можливих вад під час виконання). Заповідь така: спочатку почути, потім використати педаль; іноді важко вловити, педаль пряма або запізнена. Отже, педалізація – це синтез, заснований на індивідуальному уявленні про звучання фортепіанної фактури.

Важливе значення Ю. Ф. Вахраньов надавав звукоутворенню. «Піаністи, грайте пальцями!», – повторював він, вимагаючи особливої чутливості кінчика пальця, незалежно від того, в якому стилі написано твір. Суттєвою складовою уроків було оволодіння різними типами

туше. Надзвичайно важливим було досягнення балансу між лінією басу та верхнім регістром, при цьому верхній регістр (а він завжди найближчий, «звернений» до слухача), наскільки можливо, має бути максимально виразним і «підсвіченим». Педагог прагнув навчити грати так, щоб з будь-якого фортепіано піаніст видобував чудовий звук. Це досягалось завдяки тому, що ми, студенти, вслуховувалися у звучання нашого інструменту (в класі № 91 стояв «Blüthner»), та слухали не лише себе, а й наших однокласників. Присутність на уроці когось із учнів класу тільки віталася, незалежно від того, на якому курсі були той, хто грає, і той, хто слухає. Юлій Федорович закликав дати оцінку виконання, точилася дискусія, робилися спільні висновки. Така робота була дуже цікава та продуктивна й гуртувала нас. Ми щиро раділи перемогам та успіхам своїх однокласників.

Цікавими спостереженнями щодо педагогічних обговорень після іспитів та академічних концертів поділилася Н. Шуаєва (яка довгий час завідувала відділом загального фортепіано ХССМШ-і): «Юлій Федорович поводився спокійно на обговореннях, не поспішав з висловлюваннями щодо учнів колег. Проте всі чекали саме на його висновок, бо його думка завжди була чітко обґрунтована та об'єктивна». А для учнів класу Ю. Ф. Вахраньова його авторитет залишається незаперечним і досі.

Перед студентами ставилися індивідуальні цілі, бо Юлій Федорович добре розумів можливості кожного свого учня. Навіть тоді, коли він завершив педагогічну діяльність в Інституті мистецтв (1998), для тих студентів свого класу, які ще мали навчатися, він сам обрав майбутнього педагога, звернувшись з відповідним проханням

до своїх колег. Цей вибір здійснювався з урахуванням як психотипу студента, так і тих піаністичних якостей, котрі повною мірою міг розвинути в них той чи інший педагог.

При складанні програми, яку мав вивчити студент, Юлій Федорович завжди слідував чіткій, методологічно вибудованій системі добору п'єс, які охоплюють різні стилі та відповідають певній історичній добі. Він не йшов шляхом надання переваги творам композиторів, стиль яких учневі дається легко. Наприклад, при виборі твору для студента вкрай емоційного та схильного до афектації, професор свідомо уникав музики Й. Брамса чи Ф. Ліста, хоча в п'єсах цих композиторів учень проявляв себе найбільш яскраво. Таким студентам, на думку Юлія Федоровича, корисніше було грати Р. Шумана чи Ф. Шопена для досягнення більшої глибини та стриманішого емоційного фону. У той же час, піаністам, у психотипі яких *ratio* переважало над почуттями, педагог знаходив твори з яскравою звуковою палітрою, насичені драматичними зламами, складною агогікою зі значною кількістю *rubato*. Проте, коли професор готував свого учня до конкурсу й розумів, що студент готовий до такого роду боротьби, вибір програми був інший: такий, щоби учень зміг проявити себе найяскравіше. Так, Валерій Олешко згадує, що під час підготовки до конкурсів Юлій Федорович радив йому обирати твори віртуозного характеру, бо саме в них, на думку професора, цей музикант був неповторним.

Маючи велике почуття гумору, Ю. Ф. Вахраньов іноді давав дуже ємну оцінку виконанню учнів свого класу, з метою підбадьорити або, навпаки, у властивій йому

манері невинного жарту відзначити недоліки інтерпретування. На уроках панувала атмосфера щирої довіри. Один із промовистих епізодів згадує Р. Красновський. Готуючись до серйозного іспиту, Роман грав дві поеми О. Скребіна. Увечері відбувся останній урок перед вирішальним виступом. За словами музиканта, він грав надзвичайно схвильовано та вільно. Юлій Федорович прослухав програму від початку до кінця, сказав: «До побачення!», – та покинув клас. Через деякий час професор повернувся, заглянув і промовив: «Забув тобі сказати, голова комісії сліпий» (це було сказано з огляду на те, що зовнішня емоційність Р. Красновського в той період була надмірною). «Крилатою» в класі Ю. Ф. Вахраньова стала фраза, яка іноді адресувалася недбайливим учням: «Навіщо тобі музика?». І далі йшли рекомендації щодо прояву таланту учня в інших сферах, міркування текли спокійно, доброзичливо та з дуже серйозним обличчям. Це викликало сміх, проте, спонукало займатися з великою старанністю. Такі вишукані жарти не були образливими для учнів. То була не сатира, не сарказм, а саме гумор. Цікаво було помічати, як Юлій Федорович посміхається самими тільки очима. Враження від подібних «заряджень оптимізмом» залишалось в учнів на все життя.

Неможливо не згадати доброту та повну безкорисливість вчителя. Додаткові заняття він лише вітав. Якщо хтось виконував його завдання раніше уроку за розкладом, професор завжди знаходив час прослухати та підсумувати опрацьований матеріал. В. Олешко так розповів про свої заняття напередодні конкурсу імені С. Рахманінова: «У період підготовки до конкурсу Юлія Федоровича було запрошено як голову екзаменаційної комісії



до Уманського музичного училища. Професор узяв мене з собою і щодня зі мною займався, наводячи останній лиск, незважаючи на щільний графік роботи». Піаніст згадує також, як вже після закінчення консерваторії та служби в армії, знову готуючись до конкурсів, неодноразово приходив на заняття до Ю. Ф. Вахраньова.

Юлій Федорович був для учнів класу не лише професором фортепіано, а й вихователем. Багато учнів відзначають особливе батьківське ставлення, яке забути неможливо: він виховував у своїх учнів ввічливість, як щодо інших педагогів, так і до людей взагалі, аж до дрібниць (дати пройти, встати, коли педагог заходить до класу, делікатно вийти, вибачитись); прищеплював такі якості, як самокритика та самоіронія.

Хотілося би подякувати нашому Вчителеві за роки навчання мистецтву фортепіанної гри, за щастя пізнання себе та своїх можливостей. Мабуть, усіх його учнів поєднує розуміння надзвичайної важливості цієї категорії, про яку розмірковував наш професор – духовності. Ось чому ми відчуваємо себе причетними до того феномену, яким є «клас Вахраньова», й дуже сердечно ставимося одне до одного. Р. Красновський сказав: «Роки навчання в консерваторії в Юлія Федоровича були, мабуть, одним із найяскравіших періодів у моєму житті». І під цим висловом підпишеться більшість учнів нашого класу.

Завдяки роботі над цією статтею багато вихованців Ю. Ф. Вахраньова знайшли час і можливість відтворити в пам'яті свої студентські роки та поміркувати над проблемами музичного мистецтва, інтерпретування фортепіанних творів та свого власного життєвого призначення. На завершення процитуємо висловлювання

Доріана Фредеріка (Frederik, 1942), яке наводить професор у монографії «Виконання музики»: «Є дві сфери духу. Саме в них, мабуть, з найбільшою повнотою розкривається причетність людини до іншого сущого. Одна – віра, друга – мистецтво. Вони здавна пов'язані між собою і схожі за змістом духовної дійсності» (цит. за: Вахранев, 1994: 5).

**Висновки.** Для розвитку харківської піаністичної школи педагогічна діяльність Ю. Ф. Вахраньова мала велике значення. Серед плеяди видатних педагогів він вирізняється інтелектуальним підходом у викладанні спеціального фортепіано. Професор Ю. Ф. Вахраньов вів не лише індивідуальні заняття, а й лекційний курс «Методика фортепіанної гри», який сам і розробив. Його дослідження з мистецтвознавства, що присвячені як шедеврам європейського музичного мистецтва, так і творчості вітчизняних композиторів, демонструють широке коло наукових проблем. На особливу увагу заслуговує монографія «Виконання музики (поетика)» (1994), яка є фундаментальним дослідженням найбільш загальних закономірностей виконавського процесу, що розглядається як предмет поетики. Вчений виявляє духовні зв'язки виконавця з твором та дійсністю, що дозволяє відкривати нові можливості музичного втілення композицій, які інтерпретуються.

Зіставлення педагогічних методів і принципів, виховних моментів, смислових акцентів, про які йшлося вище, оцінка загальної атмосфери уроків, що залишилися в пам'яті учнів Ю. Ф. Вахраньова, дозволяють дійти висновку, що *він створив унікальну педагогічну систему навчання професійних піаністів, завдяки якій учнів його класу єднає спільний підхід до інтерпретації музичних творів.*

Ю. Ф. Вахраньов завжди виказував високий професіоналізм та неординарне мислення. Робота на уроці була глибоко аргументованою з точки зору концепції та драматургії твору, велика увага в класі приділялася культурі звуку, педалізації, розвитку різних видів техніки, мистецтву володіння фортепіанним туше, опрацюванню штрихів. Маючи глибокі знання з філології та мистецтвознавства, професор Ю. Ф. Вахраньов спілкувався зі своїми учнями як з особистостями, музикантами, рівними собі та здатними до розвитку. У той же час, велике значення він надавав загальнокультурним цінностям та етиці поведінки своїх вихованців. З цієї точки зору, переосмислене поняття «фортепіанний клас», за яким постає багаторівневе явище, пов'язане з процесом виховання майбутніх музикантів, дозволяє наблизитися до розуміння феномену музиканта-Вчителя. Якщо «фортепіанна школа» – це комплекс традицій, що підтримуються наступними поколіннями і властиві конкретному географічному місцю чи навчальному закладу, то «фортепіанний клас» – це педагогічна система, на чолі якої стоїть конкретний представник музичного мистецтва: *педагог та духовний лідер*.

Через багато років по закінченні консерваторії, ми, учні Ю. Ф. Вахраньова, пам'ятаємо й любимо його. В процесі написання цієї статті нам пощастило ще раз згадати роки навчання у нашого професора та скласти якомога більш повний творчий портрет Вчителя.

**Перспективу подальших досліджень** може скласти більш глибокий аналіз окремих напрямів педагогічної системи Ю. Ф. Вахраньова, її порівняння з виховними принципами інших яскравих представників харківської

фортепіанної школи, з докладним аналізом особливостей викладання її корифеїв.

### ЛІТЕРАТУРА

- Вахранев, Ю. & Сладковская, Г. (1996). *Этюды оп. 10 Ф. Шопена*. (Справочник). Харьков: [Б. и.].
- Вахранёв, Ю. (1971). *Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев.
- Вахранев, Ю. (1994). *Исполнение музыки (поэтика)*. (Монография). Харьков: ХИИ им. И. П. Котляревского.
- Вахраньов, Ю. (1969). Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо. *Українське музикознавство*, 5, 148–156.
- Вахраньов, Ю. (1970). *Фортепіанні етюди В. Косенка*. Київ: Музична Україна.
- Вахраньов, Ю. (1992). Клавир і клавирна музика на Україні середини XVII–першої чверті XIX століть в історичних та літературних матеріалах. В сб. Калашник П., Очеретовська Н. (Ред.). *Музична Харківщина*, сс. 159–175. Харків: [Б. и.].
- Гуральник, Н. (2008). Фортепіанна школа в мистецькій освіті : характерні особливості, традиції та їх оновлення. *Studia artystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kołtanowskiego*, 5, 257–264. URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12652>
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Інюточкіна, Н. В. (2021). *Спогади про В. Лозову*. Монографічний нарис. Харків: Мачулін.
- Коваленко, Ю. (2018, 11 апр.). Михаил Рудь: «Ни разу не слышал, чтобы русские плохо играли». *Культура*, 12, с. 11, <https://portal-kultura.ru/articles/music/191535-mikhail-rud-ni-razu-ne-slyshal-chtoby-russkie-plokho-igrali/>
- Кононова, Е. В. (1992). Кафедра специального фортепиано. В кн. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992*, сс. 109–133. Харків: Основа.
- Кононова, Е. В. (2009). *Мария Александровна Ещенко: концертная и педагогическая деятельность*. Харьков: НТМТ.
- Михальчук, З. (2020). Харківська фортепіанна школа в 60–70-х роках XX століття: імена, традиції, виконавські принципи. *Музичне мистецтво і культура*, 31(2), 70–81; doi: 10.31723/2524-0447-2020-31-2-6
- Пинчук, Е. Г. (2012). *Всеволод Топилин: триумф и трагедия. Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*, 37, 160–176.

- Пінчук, О. Г. (2018). *Canto sospeso / Перервана пісня: Книга про В. В. Топіліна*. Харків: Естет Прінт.
- Pro Domo Mea: нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського* (2007). Харків: ХДУМ.
- Руденко, Н. І. (2001). *Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки*. Київ: КДВМУ.
- Рум'янцева, А. Ю. (2007). Розвиток професійної фортепіанної освіти Харкова у другій половині ХХ ст. у контексті політичної ситуації в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 108–119.
- Рум'янцева, А. Ю. (2016). Дослідницька діяльність Харківських піаністів у контексті соціокультурної парадигми другої половини ХХ ст. *Культура України*, 54, 214–222.
- Сухленко, І. (2012). Секрети мастерства: в класі Віктора Сирятського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 48–57.
- Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського*. (1992). І. Л. Иванова и А. А. Мизитова (Ред.). Харьков: Харьковская типография № 13.
- Dorian, F. (1942). *The history of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*. New York, N.Y.: W.W. Norton & Co.
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266, doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
- Tkachuk, S., Poluboiaryna, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., & Udalova, O. (2021). Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(9), 99–102, <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12>

### ***Kateryna Krasnoshchok***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,  
General and Specialized Piano Department  
e-mail: [katryn4444@gmail.com](mailto:katryn4444@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

### ***Olha Hryhoreva***

Kharkiv National M. V. Lysenko Academic Opera and Ballet Theater,  
accompanist at the opera troupe in the vocal class  
e-mail: [osorgin1975@gmail.com](mailto:osorgin1975@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0003-3284-3670

***Mariia Talvynska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer, Solo Singing and Opera Training Department  
e-mail: mtalvinskaya@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5443-1364

***Anatolii Tarabanov***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer, Piano Accompaniment Department  
e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

**PROFESSOR YULII VAKHRANIOV:  
THE ART OF PEDAGOGY AND PEDAGOGY IN ART**

***Statement of the problem.*** *The professional activity and contribution of Professor Yulii Fedorovich Vakhraniov to the development of the Kharkiv piano school, musical pedagogy and domestic art studies has not yet been adequately covered. This challenge served as the main impetus of writing this work, which is a logical continuation of a number of studies devoted to the work of such outstanding piano teachers of Kharkiv National University of Arts as Regina Horovyts (Rudenko, 2001), Maria Yeshchenko (Kononova, 2009), Vsevolod Topilin (Pinchuk, 2012; 2018): Viktor Siryatsky (Sukhlenko, 2012) and others. The purpose of the study is to determine the role of the pedagogical and academic activities of Yu. Vakhraniov in the development of the Kharkiv piano school. The paper provides a brief analysis of the main scholarly studies of Yu. F. Vakharanev; an overview of his general pedagogical methods and principles due to which the article has a certain scientific novelty. Revealing the specifics of Yu. Vakhraniov's pedagogical activity determined the application of general and special research methods, namely: historical, phenomenological and hermeneutic (interpretive) ones, the method of comparative analysis and systems approach when considering his pedagogical views and principles.*

***Results.*** *For many years of work, Yu. Vakhraniov has trained many professional musicians. He obtained multifaceted higher education: philological and musical, worked at Donetsk Music College, and then at Kharkiv Institute of Arts and Kharkiv Specialized Secondary Music Boarding School, graduated from the postgraduate studies at Kyiv Conservatory majoring in the History and Theory of Pianism (1969), defended his Ph.D. thesis (Vakhraniov, 1971) supervised by A. D. Alekseev. Later Yu. Vakhraniov was awarded the academic title of a professor and for ten years he was the Head of the Special Piano*

*Department (1977–1987) at Kharkiv Institute (University) of Arts. Among his fundamental research works, one should mention his reference book “Etudes, Op. 10 by Frederic Chopin” written in co-authorship with G. Sladkovskaya, monograph “V. Kosenko’s Piano Etudes” (1970), articles “National specifics of Igor Shamo’s piano work” (1969) and “Clavier and clavier music of Ukraine from the middle of the XVII – first quarter of the XIX century in historical and literary materials” (1992), monograph “The performance of music (Poetics)” (1994), which was not only a deep research work, but also a philosophical treatise. The work at individual piano lessons was substantiated from the view point of the concept and dramatization of the piece, its interpretative tasks; great attention was paid to the culture of sound, pedalization, development of various types of techniques, the art of mastering the key touch. Intonement inextricably linked with the art of sound production can rightfully be called the hallmark of the pedagogical principles of Yu. Vakhraniov. Each student was assigned individual tasks and he understood well the abilities of each of his students. When choosing a programme, the Professor followed a clear methodologically structured system of pieces, which belonged to different styles and corresponded to a particular epoch. Special attention Yu. Vakhranev paid to the development of industriousness and spirituality in his students.*

**The conclusions** emphasise the significant role of Yu. Vakhraniov in the development of the Kharkiv pianistic school. The study of his main works on arts made it possible to identify the range of research issues that Yu. Vakhraniov was engaged in. Among them are studies of both samples of Western art and the work of domestic composers. In this connection, his monograph “The performance of music (Poetics)” deserves special attention.

Comparison of pedagogical methods and principles, teaching moments and semantic accents, which were given special attention, as well as the general atmosphere of the lessons that remained in the memory of the students taught by Yu. Vakhraniov, made it possible to conclude that the teacher had a unique pedagogical system based on an intelligent approach to training professional musicians. The study considers the concept of “class” as a multidimensional phenomenon associated with the process of training future professional musicians. Expanded and rethought, it approaches the concept of “professional level”. If the “piano school” is a complex of traditions supported by subsequent generations and characteristic of a specific geographical place or educational institution, then the “class” is a pedagogical system headed by a specific representative of musical art: a teacher and a spiritual leader.

**Key words:** class; methods; piano school; poetics; techniques; sound production; spirituality; pedagogic system; intonement.

## REFERENCES

- Dedusenko, Zh. V. (2002). *The performance pianistic school as a kind of cultural tradition*. (Extended abstract of PhD thesis). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Dorian, F. (1942). *The history of Music in Perfomance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*. New York, N.Y.: W.W. Norton & Co [in English].
- Huralnyk, N. (2008). Piano school in artistic training: characteristic features, traditions and their renewal. *Art Studies of the Jan Kochanowski University of Humanities and Natural Sciences*, 5, 275–264. URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12652> [in Ukrainian].
- Iniutochkina, N. V. (2021). *Memories about V. Lozova*. Kharkiv: Machulin [in Ukrainian].
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266, doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742> [in English].
- Kharkov I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts (1992). I. Ivanova & A. Mizitova (Eds.). Kharkov: Kharkov Printing Works № 13 [in Russian].
- Kononova, Ye. V. (1992). Department of special piano studies. In *Kharkov 'I. P. Kotlyarevsky' Institute of Arts. 1917 –1992*, pp. 109–133. Kharkiv: Osnova [in Russian].
- Kononova, Ye. V. (2009). *Maria Aleksandrovna Yeshchenko: concert and teaching activities*. Kharkiv: NTMT [in Russian].
- Kovalenko, Yu. (2018, April 11). Mikhail Rud: “I have never heard that the Russians played badly”. *Culture*, 12, p. 11, <https://portal-kultura.ru/articles/music/191535-mikhail-rud-ni-razu-ne-slyshal-chtoby-russkie-plokho-igrali/> [in Russian].
- Mikhailchuk, Z. (2020). Kharkiv Piano School in the 60s and 70s of the 20th century: Names, Traditions, Performing Principles. *Music Art and Culture*, 31(2), 70–81; doi: 10.31723 / 2524-0447-2020-31-2-6 [in Ukrainian].
- Pinchuk, O. H. (2018). *Canto sospeso / Interrupted song: A book about V. V. Topilin*. Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].
- Pinchuk, Ye. G. (2012). Vsevolod Topilin: triumph and tragedy. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 37, 160–176 [in Russian].
- Pro Domo Mea : essays. To the 90<sup>th</sup> anniversary of the establishment of Kharkiv 'I. P. Kotlyarevsky' State University of Arts* (2007). Kharkiv: KhDUM [in Ukrainian].
- Rudenko, N. I. (2001). *Regina Samiilivna Horovyts and her lessons*. Kyiv: KDVMU [Kyiv Municipal Academy of Music] [in Ukrainian].
- Rumiantseva, A. Yu. (2007). Development of professional piano training



- in Kharkiv in the second half of the XX century in the context of the political situation in Ukraine. *Herald of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 108–119 [in Ukrainian].
- Rumiantseva, A. Yu. (2016). Research activities of Kharkiv piano players in the context of the sociocultural paradigm of the second half of the XX century. *Culture of Ukraine*, 54, 214–222 .
- Sukhlenko, I. (2012). Secrets of musicianship: in the class of Viktor Siryatsky. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 36, 48–57 [in Russian].
- Tkachuk, S., Poluboiaryna, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., & Udalova, O. (2021). Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(9), 99–102, <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12> [in English].
- Vakhranov, Yu. & Sladkovskaya, G. (1996). *Etudes, Op. 10 by Frederic Chopin*. (Reference Book). Kharkiv: [without P. H.] [in Russian].
- Vakhranov, Yu. (1971). *Piano pieces and the cycles of piano pieces in the creative work of Ukrainian Soviet composers*. (Candidate/PhD Dissertation). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
- Vakhranov, Yu. (1994). *The Performance of Music (Poetics)*. (Monograph). Kharkiv, KhII im. I. P. Kotliarevskogo [in Russian].
- Vakhranov, Yu. (1969). National specifics of Igor Shamo's piano work. *Ukrainian Musicology*, 5, 148–156 [in Ukrainian].
- Vakhranov, Yu. (1970). *V. Kosenko's Piano etudes*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Vakhranov, Yu. (1992). Clavier and clavier music of Ukraine from the middle of the XVII – first quarter of the XIX century in historical and literary materials. In Kalashnyk, P. & Ocheretovska, N (Eds.). *Musical Kharkivshchyna*, pp. 159–175. Kharkiv: [without P. H.] [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28 листопада 2021 р.

УДК 7.072.2/3(477.54)(029)

DOI 10.34064/khnum2-2511

**Колчанова Людмила Миколаївна**

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічної мови

e-mail: elenteatr@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1389-6953

**ЙОГО ПОКЛИКАННЯ – НАУКА, ТВОРЧІСТЬ,  
ПЕДАГОГІКА (ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ЗАСЛУЖЕНОГО  
ДІЯЧА МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ О. І. ЧЕПАЛОВА)**

*Актуальним в музично-театральній сфері залишається історична оцінка творчого доробку того чи іншого митця, діяча культури або педагога, пов'язана з його дослідницькими та суміжними якостями, що можуть вплинути на загальну культурну ситуацію. Стаття є першим у вітчизняному мистецтвознавстві досвідом аналізу персонального науково-творчого доробку О. І. Чепалова, заслуженого діяча мистецтв України, драматурга, журналіста, педагога, доктора мистецтвознавства, професора, чия діяльність майже півстоліття була частиною театральної культури Харкова. Мета цієї розвідки – виявити інноваційні та загальнокультурні складові науково-творчого доробку О. І. Чепалова, які виокремлюють його з-поміж решти знаних науковців, педагогів та пропагандистів українського мистецтва.*

*Показано, що в монографіях О. Чепалова 2001–2020 рр. розглядаються важливі теоретичні питання щодо культуротворчої ролі українських авангардних митців (зокрема режисера та балетмейстера М. Фореггера); вибудовується панорама розвитку сучасного танцю у всьому стильовому розмаїтті («Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.»); висвітлюється творчий шлях ХНАТОБу ім. М. Лисенка, де О. Чепалов 47 років працював завідуючим літературною частиною («Записки “привіда опери”»); позначаються коло пріоритетів автора та показові культурні процеси сучасності («Театральне безсоння літньої ночі» – антологія мистецької журналістики театрознавця приблизно за 40 років); оприлюднені тексти лекцій та статей науковця («Хореологія», 2020) з початку введення хореології (теорії танцю) в програми українських вишів (2004). За ініціативою та під редагуванням О. Чепалова регулярно виходив часопис «Танець в Україні та світі» (2011–2014). Отже, розвідки О. Чепалова, в тому числі театрознавчі та дансологічні,*

*демонструють цілеспрямоване та плідне розширення мистецько-наукових пріоритетів, зокрема, створення інноваційної наукової школи хореології.*

**Ключові слова:** науковий доробок О. І. Чепалова; українське театрознавство; хореологія; дансологія; педагогіка; театральна культура Харкова; часопис «Танець в Україні та світі»; «театральний туризм».

**Постановка проблеми.** Актуальним напрямком розвідок в музично-театральній сфері залишається історична оцінка творчого доробку того чи іншого митця, діяча культури або педагога, пов'язана з його дослідницькими та суміжними якостями, що можуть вплинути на загальну культурну ситуацію. Один з найвідоміших театрознавців України, хореолог, педагог, драматург та журналіст, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Олександр Іванович Чепалов, який нині є завідувачем кафедри хореографічного мистецтва Київського університету культури та мистецтв, протягом 47 років обіймав посаду завідуючого літературною частиною Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка, чий творчий шлях він відтворив з позицій дослідника, у персоналіях та історичній ретроспекції, в своїй добре відомій у харківських та українських мистецьких колах книзі «Записки “привида опери”» (Чепалов, 2012). Взагалі, О. І. Чепалов є одним із тих ентузіастів-дослідників, які наполегливо й систематично присвячували свої наукові й публіцистичні розвідки маловідомим сторінкам історії та сучасним подіям музично-театральної культури Харківщини. У той же час, тематичний діапазон досліджень О. Чепалова-науковця значно ширший: театр, зокрема балет і сценічний танець, історичні

розвідки щодо українського театрального авангарду початку ХХ ст., візуальні експерименти у сценічному мистецтві, а також популяризація найбільш показових зразків світового театру в межах авторського тематичного напрямку «Театральний туризм». Окремою гілкою творчої діяльності О. І. Чепалова, яка заслуговує на увагу, є його педагогічна робота, зокрема як наукового керівника та опонента на захистах дисертацій.

Отже, **мета нашого дослідження** – виявити інноваційні та культурологічно-узагальнюючі складові науково-творчого доробку О. І. Чепалова, які виокремлюють його з-поміж решти знаних науковців, педагогів та пропагандистів українського мистецтва.

Представлена робота є **першим досвідом** аналізу персонального творчого й наукового доробку О. І. Чепалова у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології.

**Методологія дослідження.** Використано біографічний метод як основу вивчення науково-творчого доробку О. І. Чепалова, компаративістський для паралельного аналізу мистецьких досліджень у різні культурно-історичні відрізки часу, а також загальнонаукові принципи – діалектичний, що розглядає дослідницьку роботу у процесі змін та розвитку, логіко-когнітивний, що визначає послідовність пізнавальних завдань. Для переконливості залучено аналітичні коментарі авторів рецензій на книги О. Чепалова та тексти біобібліографічного покажчика «Чепалов Олександр Іванович» (2015) із залученням статей відомих науковців та майстрів мистецтв Л. Танюка, Н. Корнієнко, В. Шейка, Т. Веркіної, В. Мулермана, Р. Поклітару, Д. Горбачова.

**Виклад основного матеріалу.** Олександр Іванович Чепалов народився 16 листопада 1945 р.

в російському місті Липецьку (тоді Воронізької області), проте все свідоме життя провів у Харкові, де постійно мешкала його мати, медсестра за фахом. І вона, і всі інші члени родини були учасниками II Світової війни, кавалерами багатьох військових нагород. 1965 р. пам'ятну медаль до 20 річниці закінчення війни отримав і Олександр Чепалов під час служби в Радянській армії. Після її закінчення заочно вчився у двох навчальних закладах, отримавши диплом інженера в технічному вищі та хормейстера в Харківському музичному училищі. Паралельно керував художньою самодіяльністю і працював позаштатним кореспондентом з питань культури та мистецтва у кількох харківських газетах, освоював професію фоторепортера. У своїх дописах журналіст-початківець віддавав перевагу опері та балету. Пізніше це стало вирішальним фактором у принциповій зміні фахового спрямування, коли О. Чепалова 1973 р. було прийнято на посаду помічника головного режисера з літературної частини Харківського академічного театру опери та балету імені М. Лисенка (головним режисером тоді було призначено В. Лукашева, головним диригентом А. Калабухіна). В. Лукашев усіляко сприяв підвищенню фахової кваліфікації свого помічника, в результаті чого О. Чепалов вступив до Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії та закінчив його заочно 1980 р. як театрознавець (педагоги В. Сахновський-Панкєєв, Н. Кузякіна, В. Красовська, Д. Золотницький, А. Гозенпуд). 1987 р. там само захистив кандидатську дисертацію, «героєм» якої став народжений у Києві режисер та балетмейстер австрійського походження Микола Михайлович Фореґгер фон Грейфентурн, один з найяскравіших

представників авангардного мистецтва початку ХХ ст. Робота О. Чепалова відразу посіла помітне місце у низці інноваційних театрознавчих досліджень, особливо після виходу його першої монографії «Доля пересмішника, або Нові мандри Фракасса» (2001).

Л. Танюк писав про неї таке: «Кожному, хто хоче наблизитись до театру, раджу неодмінно прочитати театральний роман-дослідження О. Чепалова “Судьба пересемешника, или Новые странствия Фракасса” – книгу про унікального (феєричного!) киянина Миколу Фореггера (1892–1939). Автор, крім змісту, заторкнув мене за живе ще й як оригінальний стиліст, який, подібно до середньовічних містиків, намагається часом виразити словом речі, висловленню непідвладні, внаслідок чого виникає чарівна алхімія театального міражу й Курбасового образного перетворення. Книга цікава не лише допитливим історизмом і талановитою реставрацією занедбаних театральних іконостасів, а й неповторною авторською інтонацією, талантом переведення монологу у діалог з читачем, довірливий, інтимний і навіть сповідальний. Для такого прискіпливого читача, як я, вона – не лише живописний портрет Миколи Фореггера, а й виконаний м’якою аквареллю автопортрет Олександра Чепалова – з усіма його уподобаннями, симпатіями й антипатіями. Зграйки його словесних оскаро-уайльдівських метеликів постійно кружляють над нами у небі його, сказати б, авантюрного театального роману. Олександр Чепалов належить до тих завзятих аборигенів колишньої української столиці, які наполегливо повертають Харкову театральну “і славу, і волю” – через його історію й сучасність, а отже, й через його непередбачливо розмаїту будучину – в театрі, музиці

і балеті, в його високій побутовій культурі й політичній незаангажованості тимчасовими кон'юнктурами» (Євсенко, Хижна, & Шикаленко, 2015: 13).

Авторці цих рядків довелося познайомитися з книгою про Форрегера під час навчання в магістратурі Харківської державної академії культури, де викладав О. І. Чепалов. А оскільки в той самий час на малій сцені ХАТОБу відбулась прем'єра вистави «Свята грішниця Євлалія» за п'єсою О. Чепалова, я звернулась до нього із проханням стати моїм науковим керівником в аспірантурі. Отже, хвилююча історія творчого життя і трагічної загибелі Євлалії Кадміної спонукала не тільки до емоційного співчуття, а й до вивчення долі видатної актриси та співачки в пошуково-науковому та культурологічному аспектах. Під час роботи під керівництвом Олександра Івановича я була вражена масштабом його достеменних практичних навичок та знань у різних галузях літератури й мистецтва, зокрема музиці (опера, балет та суміжні жанри), образотворчому мистецтві і драматургії. Він є автором лібрето та п'єс, вистави за якими побачили світло рампі в Харкові, Києві, Дніпропетровську (останню за часом постановку п'єси «Співай, Лоло, співай» здійснено в Національному драматичному театрі імені І. Франка).

Помітна прикмета академічного хисту О. І. Чепалова – невпинний пошук нових тем та ідей у мистецтві, які до нього майже не розроблялись. Йдеться про хореографічний театр ХХ ст. в Західній Європі. Як написав про колегу 2015 р. ректор Харківської академії культури В. Шейко, «на сьогоднішній день він – єдиний доктор мистецтвознавства в Україні, що спеціалізується переважно в галузі хореографічного мистецтва, та один

з основних розробників положень щодо паспорту нової спеціальності “хореографія” та її наукових концептів (цит. за Євсеєнко, Хижна, & Шикаленко, 2015: 10). Протягом майже 30 років роботи в ХДАК О. І. Чепалов викладав курси: «Основи драматургії», «Сценарна майстерність», «Історія світового театру», «Історія режисури», «Історія хореографічного мистецтва», «Історія костюму та сценічне оформлення танцю», «Сучасні проблеми світового та вітчизняного мистецтва», «Хореографічна критика». Вперше у вузівській практиці він впровадив у навчальний процес авторські курси: «Основи хореології», «Створення та читання режисерських партитур», «Режисерські системи ХХ століття». А в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського успішно вів практичні заняття з музичної критики та викладав для музикознавців і композиторів курс «Теорія та історія танцю». Він – учасник численних наукових конференцій та автор близько 300 наукових робіт, надрукованих у фахових виданнях України, Росії, США, Німеччини, Італії, Болгарії, Угорщини, Грузії, Вірменії, Білорусі, а також працював як член журі факультету славістики Женевського університету, що підтверджує його високу міжнародну репутацію.

О. І. Чепалов часто виступає опонентом на захисті кандидатських і докторських дисертацій, успішно керує магістрами та аспірантами, передаючи їм свій багатий досвід науковця-дослідника широкого профілю. Станом на 2021 рік він має десять офіційно захищених кандидатів наук: театрознавчі дослідження, окрім авторки статті, виконали В. Мізяк, Лі Чженьсін, а дисертації хореологічного напрямку – Л. Косаковська, О. Шабаліна,



К. Бортник, Н. Кабачок, Н. Чілікіна, Є. Янина-Ледовська, І. Мостова.

Зараз основні наукові пріоритети О. І. Чепалова пов'язані з проблемами сучасної хореографії. Його докторська дисертація була присвячена саме цій темі, а монографія, що вийшла 2007 р., отримала назву «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.». З приводу її змісту відомий дослідник авангардного мистецтва Д. Горбачов писав: «О. Чепалов вдруге після відкриття постаті Фореггера зорав цілину, яка тривалий час була не тільки недоступною, а й практично забороненою для мистецтвознавців – у кожному разі аналогів такого дослідження російською та українською мовами не існує. Автор спромігся намалювати панораму розвитку танцю, який ми називаємо модерним і звичайно відносимо до ХХ ст. Проте його ознаки настільки розпливчасті, що говорити про існування наукового підходу у цьому виді мистецтва досі було передчасно. Тепер певні орієнтири з'явилися» (Горбачов, 2007: 58).

Відомо, що балет у усі часи із запізненням повторював експерименти інших жанрів та видів мистецтва (театру, живопису, архітектури, цирку, кіно, телебачення), а у ХХ ст. вирвався вперед. О. Чепалов має рацію, коли робить висновок, що «сьогодні танець не вкладається в усталені хореографічні форми балетної вистави і більш, ніж раніше, набуває певних смислових значень, наближених до сучасності. Зокрема, відбувалася дифузія жанрів, яка призвела до створення балетів, побудованих за законами не драматургічного, а музичного мислення. Танець у його універсальному, а не ужитковому розумінні, повернув свої права на першість у балетній

виставі» (Чепалов, 2007: 293). Модерні за структурою та змістом постановки першої чверті ХХ ст., на думку О. Чепалова, виникали як антитеза «буржуазному» мистецтву, зразкам романтизму й імпресіонізму. Однак сьогодні вони, вочевидь, можуть служити підтвердженням тому, що будь-який зразок модерну є вже початком стилістики постмодерну, тобто спростуванням раніше знайдених культурних надбань. Цікавий ракурс знаходить О. Чепалов для розгляду постмодерністських пошуків у хореографічному мистецтві. Модифікація естетичних категорій, на його думку, призвела до того, що в постмодерні піднесене заміщується дивовижним, трагічне – парадоксальним, а центральне місце посідає комічне.

Інша ключова позиція автора – це ставлення балетмейстерів до використання класичного (академічного) танцю. Такі, як М. Бежар, Р. Петі, Дж. Ноймайер, подібно до С. Лифаря або Б. Кульберг у першій половині ХХ ст., роблять класичні па основою пластичного мислення. Більшість французьких і шведських хореографів стилю *contemporary* взагалі не використовують рухи академічного танцю у своїх композиціях.

Отже, повна або часткова відмова від класичного танцю та балетного жанру в усталеному вигляді і перевага танцю вільного («виражального»), представлена у монографії як загальна тенденція розвитку хореографічного мистецтва в Західній Європі ХХ ст., що особливо стосується його сольних, експериментальних зразків, що реагують на нові віяння, спільні для видовищних мистецтв.

«Від оповідальності до видовищності» – так змінювалося ставлення провідних хореографів ХХ ст. до функції танцю у виставі – мінімум пояснень, мінімум фабули,

максимум почуттів. У багатьох авангардних проектах проявляються симптоми постмодерністського мислення: використовується музично-драматургічний монтаж, пластичні експерименти суміщаються з візуальними ефектами. Спроби «розмовляти тілом» підтверджують, що постмодерний танець стає мистецтвом візуальних концепцій, зовсім не схожих на використання образотворчих мотивів у виставах «Російського балету» С. Дягілева.

Нові зразки хореографічного видовища, як і на початку ХХ ст., пов'язані з образотворчим мистецтвом. Домінування візуальної складової танцю, що не потребує наративності, об'єднує всю танцювальну культуру ХХ ст. – від художньої мальовничості «Російських сезонів» до відеоінсталяцій авангардистів Західної Європи на межі ХХІ ст. Проте, ідея синтезу мистецтв, характерна для початку ХХ ст., на його завершенні одержала «контурні» форми, де основним чинником є не злиття, а «суміш», не синтез, а монтаж художніх компонентів. «Сучасний танець у ХХ ст., – підводить підсумок автор монографії, – розвивався як невербальне мистецтво, міцно пов'язане з підсвідомістю, був своєрідною “дослідною лабораторією” найважливіших загальнолюдських процесів у суспільному житті, етиці, мистецтві тощо. А танець мистецького авангарду (подібно до літератури, музики, театру) чинив опір пануючій ідеології, яка гіпнотизувала суспільну свідомість загальноприйнятими стереотипами мислення, зокрема такими, як споживацьке ставлення до життя, перевага матеріального над духовним тощо» (Чепалова, 2007: 298).

Монографія О. Чепалова, на думку Д. Горбачова, вирізняється «не тільки обсягом охопленого матеріалу з новітньої історії танцю, масштабом професійного

мистецтвознавчого пошуку, а й доказовістю та логікою у осягненні тих хореографічних зразків, котрі ще вчора були недоступними навіть для фахівців» (Горбачов, 2007: 59).

Завдяки фундаментальним дослідженням сучасного танцю О. Чепалов активно впроваджує в практику педагогічної та наукової роботи нові принципи аналізу пластики тіла та хореографічної мови. Результатом такої діяльності стала монографія «Хореологія», випущена київським видавництвом «Ліра-К» (Чепалов, 2020).

«Дослідницькі наміри Олександра Чепалова сягають проблеми сутностей пошуку на ниві танцю, – пише у передмові до книги академік Н. Корнієнко, – він справедливо стверджує, що “сутність подібних пошуків – у розумінні природи інтуїції та суб’єктивних вражень, які дозволяють оцінювати явище до його раціонального аналізу. Такі враження частіше за все можна одержати у перформансах, хепенінгах та інших акціях сучасного мистецтва, суміжних з хореографічним видовищем”. І тут дослідник впритул підходить до новітніх ноу-хау і відкриттів науки у природі інтуїції і множинних суб’єктивностей, де на нього чекають нові загадки і наукові спокуси. Гадаю, Ол. Чепалов рухається саме сюди. Це – рух хореології безпосередньо до проблем *свідомості*, її *над* – і *підсвідомих* порухів.

Ці субстанції нині найкомфортніше почуваються у надрах сучасної експериментальної психології, томалогії, трансперсональної психології і найновітнішого сегменту – сегменту квантових ресурсів мозку, отже – свідомості. Вихід до цього горизонту може надати дослідженню нового імпульсу...» (Чепалов, 2020: 5).

Як вірно зазначив керівник Київ-модерн-балету Радугу Поклітару, О. Чепалова на даному етапі «веде по життю фанатична відданість танцю і бажання, щоб до нього залучилося якомога більше людей. У Харкові від 2011 р. він видає задуманий і реалізований самотужки журнал «Танець в Україні і світі». Це прекрасно оформлене й дуже цікаве видання, де Україна затверджується як танцююча країна, що нехай повільно, але вірно входить в контекст європейських і світових культурних цінностей» (Євсєєнко, Хижна, & Шикаленко, 2015: 5).

Різні аспекти «співаючої» та «танцюючої» країни, як у дзеркалі, відображено в книзі О. І. Чепалова «Записки привида опери» (Чепалов, 2012). Йдеться про перший в Україні театр опери та балету, заснований в колишній столиці України 1925 р., якому автор книги віддав 47 років сумлінної творчої праці як завідувач літературної частини. Відомий естрадний співак, харків'янин В. Мулерман, який навчався в Харківській консерваторії, писав, що ця книжка сподобалася йому «своїми щирими інтонаціями, відсутністю мудрованих мистецтвознавчих термінів і особливою теплою ставлення до предмета оповіді. Мені, артистові, який довгі роки жив поза рідним Харковом, – додав В. Мулерман, – відомо, що наш оперний театр часом стрясали конфлікти. І не можна сказати, що доля всіх без винятку виконавців складалась тут щасливо. Але книжка геть позбавлена негативних моментів, докорів заднім числом тощо. Весь цвіт трупи минулих (і нинішніх) років постає перед очима, коли перегортаєш сторінки книжки “Записки ‘привиду опери’”. Ясна річ, написав її не “привид”, а живий свідок творчих подій, історик театру і його патріот. Гадаю, це

книжка не «місцевого» масштабу. Вона заслужила свого, небайдужого, читача, якого мікрофонний спів і танцювальна попса не відучили від високих зразків опери і балету» (Мулерман, 2012).

Але особисто для авторки цих рядків найбільш привабливою книгою О. Чепалова, яку можна перечитувати багато разів без певної наукової або пізнавальної мети – просто для задоволення – є «Театральне безсоння літньої ночі» (Чепалов, 2015). Вона містить на диво яскраві враження, що оживають у численних ретропублікаціях, що в різні роки вийшли друком у спеціалізованих та масових часописах України, Німеччини, Росії. Звичайно, на понад 400 сторінках тексту багато й зовсім нового. Тут вміщені інтерв'ю, рецензії на п'єси і вистави, на окремі видання, творчі зустрічі. Тематичне коло виходить за межі сценічного мистецтва, охоплюючи літературу, музику, кінематограф, образотворче мистецтво, естраду, шоу-бізнес, навіть цирк.

Народна артистка України Т. Веркіна, яка добре знає О. І. Чепалова по спільній роботі у заснованих нею «Харківських асамблеях», виокремлює кілька найбільш цікавих рубрик його книги, серед них – «Абетка театального туризму» (Веркіна, 2015). Її «альфою» стає репортаж про паломництво до шекспірівського «Глобусу», «омегою» – «небо в алмазах» над чеховською Ялтою. О. Чепалов невимушено ділиться своїми, часом парадоксальними, спостереженнями, які далеко не завжди збігаються зі звичними уявленнями. Він запрошує читачів пройти второваними шляхами по Бродвею, піднятися до Дельфійського оракула у Греції, прогулятися фестивальними Зальцбургом, Авіньйоном, Провансом,

карнавальною Венецією. Маршрути сягають Гонконгу, Сінгапуру, Ізраїлю, Норвегії, Данії, «глибинки» Росії, Білорусі. Скрізь знаходиться «сувенірна» продукція, примітні деталі – характерні дрібниці, завдяки яким авторові вдається відтворити очевидний, але містично невловимий «дух місцевості».

«Між тим, будь-яка подорож дарує радість повернення додому. Для Олександра Чепалова дім – це Харків, який фактично задає концептуальні межі наступних одинадцяти рубрик і є точкою відліку у всіх мандрах автора, в тому числі і життєвих. Цікаві епізоди з життя і творчості харків'ян, зустрічі із зірковими гостями, з тими, хто, будучи народженим у Харкові, знайшов свою долю далеко за межами рідного міста, поєдналися у строкатій багатофігурній панорамі мистецького життя ХХ століття. На старанно витканому чудовому гобелені вражень та думок рельєфно проступає автобіографічний сюжет: сторінки музичного дитинства та юнацтва, служба в армії, “музичні університети” в Харківській філармонії, зустрічі з метрами театрознавства... Автор знаходить можливість висловити вдячність своїм вчителям та друзям, пригадати уроки історії.

У спогадах про минуле окремим архіпелагом постають тексти під рубрикою “Березіль і березільці”. Крізь призму ситуації в Україні на межі 1990–2000 років автор аналізує “друге пришестя” Леся Курбаса у наш театральний світ”. Далекі не все, що відбувалося у Харкові “під брендом” Майстра, задовольняє О. Чепалова. Він об'єктивно, “за гамбурзьким рахунком”, оцінює здобутки і прорахунки фестивалних програм, новаторські амбіції режисерів, їх авангардний снобізм, “уніфікацію”

театрального репертуару, у жодному випадку не втрачаючи з поля зору ані дійсного масштабу “театру, на який ми заслуговуємо”, ані добре відомий автору світовий художній контекст.

У цій книжці Олександр Чепалов знімає маску “привиду з опери”, і без “науково-театрознавчої” краватки виступає просто як харків’янин (можна було б додати: харків’янин *nec plus ultra*, тобто вищого гатунку)» (Веркіна, 2015: 184).

**Висновки.** Дописи О. І. Чепалова, як наукові, навчальні, так і критичні, публіцистичні, популяризаторські, – вирізняють універсальність та системність культурологічного підходу, вражаючи фахова обізнаність практично у всіх видах та жанрах мистецтва (опера, балет, мюзикл, музичний театр в цілому, сучасний танець, драматичний театр, кіно та телебачення, образотворче мистецтво як джерело видовищності, в тому числі дається взнаки досвід митця як фотохудожника), літературна обдарованість (поезія, проза, драматургія, журналістика широкого профілю). Для О. І. Чепалова також є характерним встановлення високої професійної планки у критеріях творчості та (на педагогічній ниві) піклування про те, щоби представники його хореологічної та театрознавчої школи відповідали високим міжнародним зразкам та світовим науковим критеріям. Що ж до **подальшого вивчення** творчого та наукового доробку О. І. Чепалова, то воно ще чекає на своїх дослідників, особливо в галузі сучасного танцю та драматургії, яка останнім часом спокушає до співробітництва з автором таких відомих сучасних режисерів, як Д. Богомазов та М. Яремків.



## ЛІТЕРАТУРА

- Веркіна, Т. (2015). Олександр Чепалов: з коштовної скриньки пам'яті. *Курбасівські читання*, 10, 181–184.
- Горбачов, Д. (2007). Від оповідальності до видовищності. *Кіно. Театр*, 6, 58–59.
- Євсеєнко, С. В., Хижна, О. С., & Шикаленко, Т. О. (Уклад., ред.) (2015). *Чепалов Олександр Іванович : до 70-річчя від дня народження*. (Бібліографічний покажчик). Харків: ХДАК (Видатні педагоги Харківської державної академії культури).
- Мулерман, В. (2012). Віддзеркалення лаштунків. *День*, 14 листоп., <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/viddzerkalennya-lashtunkiv>
- Чепалов, А. Й. (2012). *Записки «призрака оперы»*. Харьков: Золотые страницы.
- Чепалов, А. Й. (2015). *Театральная бессонница в летнюю ночь*. Харьков: Золотые страницы.
- Чепалов, О. І. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* (Монографія). Харків: ХДАК.
- Чепалов, О. І. (2020). *Хореологія: статті та лекції*. Київ: Ліра-К.

***Liudmyla Kolchanova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Stage Speech  
e-mail: elenteatr@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1389-6953

**HIS VOCATION – SCIENCE, ART, EDUCATION  
(CREATIVE WORK BY O. I. CHEPALOV,  
HONORED ART WORKER OF UKRAINE)**

**Introduction.** *The scientific and creative work of one of the most famous Ukrainian theater critics, Oleksandr Ivanovych Chepalov, is analyzed. O. Chepalov is a choreologist, playwright and journalist, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Arts, and professor, who currently holds the position of Head of the Department of Choreographic Arts at Kyiv National University of Culture and Arts.*

*The article turns the spotlight on the wide thematic range of O. Chepalov as a scientist and researcher: musical theater, historical explorations in the field of Ukrainian theatrical avant-garde of the early XX century, experiments in modern attempts to visualize the performing arts.*

**Materials and methods.** *The biographical method is used as a basis for studying the work of O. Chepalov's creative personality. The comparative method is used for parallel analysis of the artistic research, as well as the principles of general scientific methodology that can determine the logic and*

*sequence of the cognitive tasks. In particular, the experience of the article author is reviewed, a graduate student communicating with O. Chepalov as with an academic advisor of the Ph.D. thesis "The phenomenon of actress and singer Y. P. Kadmina in the cultural processes of the late XIX century". Similar experience of the academic advice work on theatrical research (V. Mzyak, Li Zhenxing) and dissertations in the choreological field (L. Kosakovska, O. Shabalina, K. Bortnyk, N. Kabachok, N. Chilikina, E. Yanina-Ledovska, I. Mostova) has been reviewed.*

**Discussions.** *For convincing evidence, the analytical comments by reviewers of O. Chepalov's books, as well as the texts of the bibliographic guide "Chepalov Oleksandr Ivanovych" (2015) with the involvement of the articles by famous scientists and masters of arts (L. Tanyuk, N. Kornienko, V. Sheiko, T. Vierkina, V. Mulerman, R. Poklitaru, D. Gorbachov) are included.*

**Results.** *O. Chepalov's monographs dated from 2001 to 2020 consider important theoretical questions about the role and place of the Ukrainian avant-garde artists (including M. Foregger, a director and choreographer) in the world art space of the respective time. In his "Choreographic Theater of Western Europe in the XX century" study, which has no analogs in the world science, the author managed to recreate a panorama of the modern dance development in all its diversity of stylistic and formative features. During 2011–2014, the magazine "Dance in Ukraine and the World" was regularly published on the initiative and under the editorship of O. Chepalov. This magazine covered the problems of national and world choreographic art, analyzed the most significant phenomena among cultural and historical events. In his book "Notes of the Phantom of the Opera" O. Chepalov considered the creative path of the Kharkiv 'M. V. Lysenko' National Academic Opera and Ballet Theatre in personalities and historical retrospection, where he held the position of Head of the Literary Department for 47 years. The monograph "Theatrical Insomnia in Summer Night" collected the best articles by O. Chepalov in the field of art journalism for about 40 years, which marked the range of his priorities and revealed the most characteristic cultural processes of today. Finally, in his latest book "Choreology" (2020), the famous researcher published the texts of lectures and articles since the introduction of choreology (dance theory) in the educational practice of the Ukrainian universities (2004). The directions of O. Chepalov's research, in particular in the fields of theater studies and dance science, can serve as examples of the purposeful and fruitful expansion of artistic and scientific priorities.*

**Conclusions.** *O. Chepalov's writings distinguish the universality and systematization of the culturological approach, impressive professional knowledge in almost all types and genres of art, and extraordinary literary talent. O. Chepalov is also characterized by establishing a high professional level in the criteria of creativity. He also cares to ensure that representatives of his choreological and theater school meet the world's scientific criteria.*

**Key words:** *O. I. Chepalov's scientific work; Ukrainian theater studies; choreology; education; Kharkiv theatrical culture; the magazine "Dance in Ukraine and the World"; "Theatrical tourism".*

## REFERENCES

- Chepalov, A. (2012). *The notes of "Phantom of the Opera"*. Kharkov: Zoloty stranitsy [in Russian].
- Chepalov, A. (2015). *The theatrical insomnia in summer night*. Kharkov: Zoloty stranitsy [in Russian].
- Chepalov, O. I. (2007). *Choreographic Theater of Western Europe of the XX century*. (Monograph). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Chepalov, O. I. (2020). *Choreology: articles and lectures*. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
- Mulerman, V. Reflection of backstage (2012). *Day*. November 14, <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/viddzerkalennya-lashtunkiv> [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2007). From narrative to spectacularity. *Cinema. Theater – Kino. Teatr*, 6, 58–59 [in Ukrainian].
- Mulerman, V. (2012). Reflection of the back stage. *Day*, November 14, <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/viddzerkalennya-lashtunkiv> [in Ukrainian].
- Vierkina, T. (2015). Oleksandr Chepalov: from a precious memory box. *Kurbas's readings*, 10, 181–184 [in Ukrainian].
- Yevseienko, S. V., Khyzhna, O. S., & Shikalenko, T. O. (Eds.) (2015). *Chepalov Oleksandr Ivanovych: marking the 70th anniversary of birth*. (Bibliographical guide). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture ("Outstanding teachers of the Kharkiv State Academy of Culture" series) [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 17 листопада 2021 р.*

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

## **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**ВИП. XXV**

Збірник наукових статей

**Відповідальний за випуск –**

Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Редактори-упорядники – Ю. П. Величко, Л. В. Русакова

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Формат 60×84/16. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 12,24.  
Ум. друк. арк. 15,58. Зам. № 0522/173  
Підписано до друку 31.12.2021. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефон +38 (048) 709 38 69,  
+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.