

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України

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

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXVIII

Збірник наукових статей

**Харків
2022**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 3 від 27 жовтня 2022 року)
Свідцтво 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. Видання індексується базами даних Index Scopicus, 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 (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор, Університет Миколаса Ромеріса, Вільнюс, Литва.
Вайс Джерней (Weiss Jernej) – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія.

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

Громченко 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 (Sharovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача 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: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

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».

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXVIII. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків, ХНУМ, 2022. 156 с.
ISSN 2519-4143

Пропоновані музикознавчі праці демонструють широке коло тем та різноманіття дослідницьких підходів до вивчення історичних явищ та процесів, творчості видатних музикантів минулого й сучасності (I розділ) та продовжують лінію присвячен 105-й річниці заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського (II розділ).

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

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXVIII

Collection of Research Papers

Kharkiv
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 9 of June 30, 2022)
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.

Govorukhina 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 Research, Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

Kablova Tetiana – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate, 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 Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania.

Savchenko Hanna – PhD, Associate Professor, Composition and Instrumentation Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National 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: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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 XXVIII. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv, KhNUA, 2022. 156 p.
ISSN 2519-4143

The proposed musicological works demonstrate a wide range of topics and a variety of research approaches to the study of historical phenomena and processes, the work of outstanding musicians of the past and present (Section I) and continue the line dedicated to the 105th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Section II).

The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ЗМІСТ

**Розділ 1. Минуле й сучасне
української та світової музичної культури**

<i>Маклюк Д. М.</i>	Модерні риси романсів Б. Лятошинського: інтерпретаційні складнощі	7
<i>Кисляк Б. М.</i>	Українське народно-інструментальне ансамблеве музикування в історичному процесі	24
<i>Міненко А. В.</i>	«Школа» гри на тромбоні як засіб розвитку європейського тромбонового мистецтва XIX століття	38
<i>Ушакова М. С.</i>	Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва	64
<i>Продоус Є. Р.</i>	Стильові домінанти музичної творчості Марти Аргеріх	84
<i>Тимошенко А. В.</i>	Пісня Жака Бреля «Ne Me Quitte Pas» та її виконавські версії: жанрово-стильовий і мовний аспекти	101
<i>Повзун Л. І.</i>	Авторське присвячення як семантичний код світоглядної позиції митця	119

**Розділ 2. Харківський контекст.
До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського**

<i>Вишневецька А. С.</i>	Духовна хорова музика сучасних харківських композиторів: стильові параметри	139
--------------------------	---	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Past and Present of Ukrainian and World Musical Culture**

<i>Dmytro Makliuk</i>	Modernist features of B. Lyatoshynsky's romances: difficulties of interpretation7
<i>Bohdan Kysliak</i>	Ukrainian folk instrumental ensemble music-making in the historical process24
<i>Anatolii Minenko</i>	"School" of trombone playing as a means of developing European trombone art of the 19th century38
<i>Marharyta Ushakova</i>	Rosalyn Tureck and the principles of her work with baroque art codes64
<i>Yevheniia Prodous</i>	Style dominants of Martha Argerich's musical creativity84
<i>Andrii Tymoshenko</i>	Jacques Brel's song "Ne me quitte pas" and its performance versions: genre-stylistic and linguistic aspects101
<i>Liudmyla Povzun</i>	Author's dedication as a semantic code of an artist's worldview position119

Section 2. **Kharkiv Context:*****To the 105th Anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts***

<i>Anna Vyshnevetska</i>	Spiritual choral music of modern Kharkiv composers: stylistic parameters139
--------------------------	---

Розділ 1.

МИНУЛЕ Й СУЧАСНЕ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

УДК 78.071.1(477)(092):784.3]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2801

Маклюк Дмитро Михайлович

заслужений артист України, соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

МОДЕРНІ РИСИ РОМАНСІВ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СКЛАДНОЩІ

Творчість Б. Лятошинського за часів незалежної України нарешті здобула належне визнання як всередині нашої держави, так і за кордоном. Розмаїтий творчий доробок композитора, починаючи симфоніями й закінчуючи романсами, став частиною репертуару як оркестрів, так і окремих виконавців. Разом із розповсюдженням творів видатного митця постала й низка питань щодо інтерпретації його музики. Адже у творах Лятошинського, яскраво концептуальних і сповнених глибокого психологізму, застосовані складні засоби виразності, робота з якими потребує значної підготовки від виконавця навіть через сто років після написання цих композицій.

Наукова новизна представленого дослідження обумовлена незначною увагою музикознавців до розгляду модерних рис романсів композитора, як і їхнього впливу на інтерпретацію його вокальних творів. Мета цієї розвідки полягає у визначенні цих рис шляхом аналізу та виокремлення у зв'язку з ними тих інтерпретаційних складнощів, які має подолати вокаліст для якісного

й художньо переконливого виконання романсів Лятошинського. Задля досягнення обраної мети застосовано музикознавчий, порівняльний і образно-семантичний типи аналізу. Результати дослідження дозволили дійти **висновків**, що для художньо вартісного виконання розглянутих солоспівів, окрім ґрунтовної акторської підготовки, співакові необхідно впевнено орієнтуватися в різноманітних звуковисотних системах, що використовуються в музиці ХХ століття; також надзвичайно важливим питанням постає особлива злагодженість ансамблю вокаліста і піаніста.

Ключові слова: романс; модернізм; інтерпретація; засоби музичної виразності; звуковисотні системи; інтонування; ансамбль.

Постановка проблеми. Постать Б. Лятошинського в історії української музики посідає вельми важливе місце з кількох причин. По-перше, він є одним з фундаторів сучасної української композиторської школи. Учнями Лятошинського були Л. Дичко, І. Карабиць, В. Сильвестров, В. Загорцев, Є. Станкович, І. Шамо й інші видатні митці. По-друге, за словами М. Новакович, композитор першим «зміг сфокусувати глибинні ознаки модернізму як способу філософського осмислення дійсності, і що проявилось на рівні музичного вислову...» (Новакович, 2008: 11). Певно, саме тому творчість Б. Лятошинського можна вважати точкою відліку, від якої українське музичне мистецтво розпочинає своє входження в європейський культурний дискурс початку ХХ століття. Відповідність наведеного твердження наявній історичній перспективі підтверджує й думка інших вчених, зокрема О. Козаренка: «Архіскладність постання творів українських композиторів 1920-х виділяє їх як унікальне явище навіть на тлі європейського модернізму, позначеного особливим багатством мови стильового ландшафту» (у кн.: Савчук, 2015: 10–11).

Вокальна творчість композитора, багатогранна й значна за обсягом, є надзвичайно вагомою частиною його доробку. За кілька десятиліть плідної творчої діяльності Б. Лятошинський звертався до різноманітних жанрів у цій царині музичного мистецтва. Зокрема, неможливо оминати увагою його камерно-вокальний доробок, що протягом багатьох років для митця не поступався за значенням камерно-інструментальному, симфонічному чи оперному напрямкам творчості, й це

підтверджує значна кількість вокальних циклів і окремих романсів, написаних ним у 1920–1950 роки на вірші європейських та українських поетів.

Вже в перших своїх творах Б. Лятошинський постає перед слухачем, виконавцем чи дослідником як самостійний художник з оригінальним мисленням. Стосовно ранніх вокальних циклів композитора М. Новакович (2008: 12) зазначає: «Окрім настроїв песимізму та розчарування, що було характерною ознакою модернізму (особливо на ранньому етапі), не менш важливе значення тут відіграє фактор часу. Так, у циклі на слова Ф. Геббеля, О. Плещеева та Г. Гейне, прагнучи передати філософську ідею життя і смерті, Лятошинський пропонує нову для української культури першої половини ХХ ст. концепцію переживання часу, яку можна визначити як “зупинений час”». На нашу думку, показовим є той факт, що дослідниця обрала саме вокальний цикл для окреслення новаторських рис стилю композитора вже в ранньому періоді творчості, додавши до нього і фортепіанний цикл «Відображення», створений дещо згодом.

Перші вокальні цикли Лятошинського складають чи не лівову частку творів, завдяки новаторським рисам яких було закладено надійне підґрунтя для подальшого розвитку української камерно-вокальної музики. Саме тому вже після здобуття Україною незалежності яскрава, глибока й самобутня творчість Лятошинського, що за радянських часів часто зазнавала геть несправедливої критики, поступово стає невіддільною частиною музичного життя нашої держави, а подекуди й перетинає її межі. Серед виконавців камерно-вокальної музики митця – такі талановиті співаки й співачки, як М. Шуляк, Р. Страхов, В. Сабенко, Р. Багрій, О. Крамаренко, В. Лук’янець, К. Кондрашевська.

Однак інтерпретація романсів Лятошинського, які мають значне концептуальне навантаження, завжди вимагає від співака неабиякої виконавської майстерності. Адже створення нових і навіть новаторських музичних образів напряму пов’язане з оновленням і ускладненням засобів музичної виразності. У випадку з ранньою камерно-вокальною музикою композитора подібні метаморфози мають бути відчутними, якщо не радикальними, оскільки твори Лятошинського репрезентують новий етап розвитку європейського музичного мистец-

тва, зокрема й українського – добу музичного модернізму, який музикознавиця О. Корчова визначає як «...епохальний період у розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80-х років XIX століття до кінця 30-х років XX століття, протягом якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, запроваджується її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» (Корчова, 2020: 98).

Саме окремі елементи сучасної музичної мови, про які йдеться в наведеній цитаті, створюють певні труднощі для виконавця романсів Лятошинського. Тому для чіткого визначення засобів виразності, згаданих у висловлюванні дослідниці, маємо потребу в аналізі кількох зразків камерно-вокальної творчості митця.

Отже, **мета статті** – розглянути модерні риси романсів Лятошинського й визначити, які інтерпретаційні складнощі пов'язані саме з цими рисами та потребують додаткової уваги виконавця.

Аналіз наявних публікацій за темою статті. Чи не вперше тема життєвого і творчого шляху митця досить детально була розкрита в роботі В. Самохвалова (1974); вона також висвітлюється в монографії «Нариси з історії української музичної культури» В. Шульгіної (2005) й у працях М. Новакович (2007, 2008). До універсальї художнього світу композитора та питань стилістики його музичної мови звертався О. Козаренко (2016, 2000). Книга «Б. Лятошинський. Романси 1920-х» за редакцією І. Савчука (2015) також є надзвичайно важливою складовою загального масиву досліджень творчості композитора. В аналітичній частині згаданого видання переважають літературознавчий і культурологічний аспекти вивчення доробку Лятошинського, тоді як музикознавчий аналіз обмежується подекуди тільки позначенням певних інтонаційних та гармонічних деталей, хоча й досить важливих. Отже, недостатнє висвітлення специфіки саме музичної реалізації самобутніх художніх образів композитора спонукає до подальших музикознавчих розвідок.

Естетичним засадам музичного модернізму присвячені публікації О. Корчової (2008, 2020 b), де, зокрема, детально висвітлено й трактування принципів музичного модернізму в царині української музики. Актуальні численні розвідки науковиці згодом були підсумовані

нею в монографії «Музичний модернізм як *terra cognita*» (Корчова, 2020а). Сама авторка відзначила, що для процесу актуалізації поняття «модернізм» важливою «стала стаття Л. Русакової “Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві”» (Корчова, 2020: 94; див. Русакова, 2012). Згадані питання зачіпає також Л. Кияновська (2017).

Серед закордонних джерел, в яких розглядаються питання, так чи інакше пов'язані з музичним модернізмом, відзначимо монографії Д. Метцера (Metzer, 2009), Р. Тарускіна (Taruskin, 2005), Д. Сітона (Seaton, 2017), Д. Олбрайта (Albright, 2004).

Загалом різноманітні аспекти життя й творчості Б. Лятошинського всебічно та досить повно висвітлені в роботах музикознавців. Однак модерні риси стилю митця та інтерпретаційні складнощі, що пов'язані з ними, в межах саме камерно-вокальної творчості композитора виокремлюються *вперше*.

Для досягнення поставленої в цій розвідці мети було обрано такі **методи дослідження**: музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського, порівняльний аналіз для визначення особливостей, притаманних обраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, з огляду на виконавсько-інтерпретаційний підхід до нього.

Виклад основного змісту статті. Обрані для розгляду романси написані на вірші поетів епохи Романтизму. Трактування композитором творів поетів-романтиків допомагає чіткіше висвітлити риси його новаторського мислення. Адже саме завдяки інтерпретації Лятошинського поетичні образи, що належать минулій епосі, набувають нового значення, нового емоційного забарвлення, притаманного мистецтву саме ХХ століття. Хоча зауважимо й те, що композитор для написання вокальних творів звертався до віршів власне поетів-модерністів, таких як, наприклад, О. Вайльд, П. Верлен тощо.

Отже, романс «*В піску на дальнім перехресті*» створений на текст, який належить перу Г. Гейне. Обраний композитором вірш складається всього з двох строф. Зазначимо, що саме лаконізм і спроба дати читачеві можливість без зайвих слів усвідомити страшний здогад, дозволили поетові надзвичайно рельєфно й переконливо передати ідею гнітючої людської самотності, здатної довести до самогубства.

Загалом, тема самотності ліричного героя в довколишньому світі є однією з провідних у творчості митців-романтиків. Однак композиторові вдалося значно загострити цю ідею, довести її до межі сприйняття й навіть додати до неї елемент моторошного гротеску, фантасмагорії, що є рисою, властивою вже естетиці експресіонізму.

Романс написаний у двочастинній формі. Такому рішенню, зокрема, сприяє й структура самого вірша. Починається солоспів двотактовим вступом, в якому продемонстрована остинатна фігура супроводу, що складається з низхідної інтонації тритону й малої секунди. При цьому вказана інтонація викладена не одногосно, а продубльована інтервалами малої нони, малої терції та малої секунди відповідно. Використовуючи переважно гострі дисонанси й недосконалі консонанси, позбавлені нейтрального звучання, автор максимально загострює рівень експресії, виводячи звучання музичного матеріалу за межі мажоро-мінорної системи в область атональності.

Статичність музичного образу підкреслена мінімальним розвитком матеріалу, який тільки транспонується без будь-яких змін, поступово «сповзаючи» донизу, з верхнього регістру до середнього. Ліва рука в момент «кадансування» в партії соліста виконує надзвичайно «красномовний» тритон, напружене звучання якого ще рельєфніше висвітлює трагічний зміст солоспіву. Сама ж вокальна лінія становить різкий контраст до фортепіанної партії, адже мелодія спочатку звучить в межах E-dur, через що загальна дисонантність звучання тільки посилюється (*Приклад 1*). Й тільки на словах «...блакитний самоубивців квіт» композитор виводить мелодичну лінію за межі умовного E-dur і завершує фразу згаданим звучанням тритону, що підкреслює зловісний зміст поетичного тексту.

Варто звернути увагу на смисловий дисонанс, що виникає в результаті обраного художнього рішення. Адже одночасним використанням двох різних звуковисотних систем, такою яскравою невідповідністю між звучанням фортепіано й вокалу композитор підкреслює стан загального зловісного заціпеніння, що охопило ліричного героя й наповнює всю зображувану картину загалом.

Приклад 1. Б. М. Лятошинський. Романс «В піску на дальнім перехресті» на вірш Г. Гейне (початок)

Lento misterioso *p*

Віс - ку на даль-нім пе-ре-хре - сті
За - рит на даль-нім пе-ре-хре-ст - ке

pp *more*

pp

Приклад 2. Б. М. Лятошинський. Романс «В піску на дальнім перехресті» на вірш Г. Гейне (другий період, фрагмент)

14

лод - ний сон-но але свій світ.
сном и хо - ло-дом об - лек.

14

decresc. e rit.

Реприза романсу скорочена. Вона складається з одного такту вступу, трьох тактів з тематичним матеріалом і чотиритактової постлюдії, де остинатний рух поступово гальмує завдяки паузам і проведенню основної фігури в збільшенні. Картиною повного заціпеніння завершує композитор цю мініатюру, в якій яскраво викарбуваний екзистен-

ційний жах людини перед самотністю в нових історичних реаліях, що є характерною темою для мистецтва початку ХХ століття.

Як бачимо, композитор для досягнення необхідного художнього результату застосовує засоби виразності, геть відмінні від звукової палітри музики романтизму. Такий вибір митця безпосередньо впливає на процес інтерпретації з кількох причин. По-перше, йдеться, звісно, про художню зрілість виконавця. Адже, як показав попередній аналіз твору, попри зовнішній лаконізм, мініатюрність, романс наповнений значною кількістю дрібних, але надзвичайно значних деталей, без належної уваги до яких трактування втрачає свою переконливість, необхідний емоційний колорит. Тому з боку виконавця є необхідною увага до художнього слова й акторської майстерности, без чого навряд чи вдасться передати відчуття погляду у прірву самотности, в яку зазирає ліричний герой романсу.

По-друге, суто музичний бік питання є не менш важливим, оскільки в розгляданому творі, на відміну від зразків класико-романтичної традиції, співвідношення «голос-інструмент» має зовсім інше значення. В цьому романсі фортепіано не тільки не підтримує вокаліста супроводом, викладенням гармонії, даючи йому відчуття тональної опори, сприяючи тим самим чистому, художньо вартісному інтонуванню, але й «протистоїть» йому, допомагаючи виконавцеві хіба тільки збереженням рівномірної ритмічної пульсації. Нашарування атональних гармоній у фортепіанній партії на відносно консонантну мелодичну лінію у вокаліста вимагає від останнього значної попередньої слухової підготовки й ґрунтового знання сучасного вокального репертуару, щоб забезпечити чисте і впевнене інтонування, оскільки без нього навіть про мінімальний художній результат не може бути й мови.

Романс *«Похоронна пісня»* на вірші П. Б. Шеллі є ще одним зразком докорінного переосмислення романтичної символіки. Образи вітру й моря, що у поетів-романтиків часто є символами свободи людського духу, бунту проти дріб'язкового життя, позбавленого глибокого змісту, набувають рис ледь не апокаліптичних, стихійних, таких, що передрікають загибель усьому живому. Такий настрій, безперечно, є відлунням подій Першої Світової війни, яка завершилася усього

кількома роками раніше, якщо говорити про час створення розгляда-них романсів.

Твір написаний у простій двочастинній формі. Протягом перших двох тактів вступу викладена основна фігура супроводу. Надалі вона розвивається як остинато з подальшим транспонуванням. Однак, на відміну від попереднього розгляданого зразка, тут використання остинатного принципу сприяє не стільки створенню ефекту заціпеніння, скільки нагнітання напруги, зображенню шаленої, нездоланної енергії бунтівних сил природи. Мелодична лінія супроводу, яка у своєму русі охоплює дециму, має ламані, «гострі» вигини завдяки застосуванню хроматики. Інтонаційну основу фортепіанної партії складають мала секунда, мала терція і тритон. Ритмічно супровід оформлений як дві синкоповані квінтолі, що виконуються в октаву *martellato* (Приклад 3).

*Приклад 3. Б. М. Лятошинський. Романс «Похоронна пісня»
на вірші П. Б. Шеллі (початок)*

Отже, партія фортепіано починає не просто здійснювати функцію супроводу чи доповнення вокальної партії, а завдяки характерності та інтонаційній виразності набуває значення окремої тематичної лінії, яка контрапунктує з мелодією у вокаліста. Сама ж вокальна партія також насичена хроматизмами й дисонансами. Вже перша репліка вокаліста, яка складається з висхідного тритону та низхідної секунди,

звучить надзвичайно напружено, драматично. Її розташування в середньому регістрі у поєднанні з викладенням на *f* надає цій лаконічній фразі додаткової повнозвучності, підкреслює її інтонаційну гостроту. Загалом вокальна лінія також має переважно ламаний характер завдяки хроматизації й використанню значної кількості висхідних і низхідних широких інтервалів.

У другому реченні до вокальної партії та остинатного руху у фортепіано, який повністю передається до лівої руки, додається виразна мелодія у правій руці (Приклад 4). Таким чином, одночасно звучать три самостійних тематичних утворення, що свідчить про використання композитором принципу лінеарності, оскільки не вертикаль вибудовується зі співзвуч, а співзвуччя виникають завдяки мелодичному руху. Застосування цього принципу також характерне для музики XX століття.

Приклад 4. Б. М. Лятошинський. Романс «Похоронна пісня»
на вірші П. Б. Шеллі (друге речення першого періоду)

Поступовий розвиток призводить до кульмінації в останніх тактах першого періоду на витриманому звуці у вокаліста й витриманому дисонантному співзвуччю у фортепіано, на тлі яких розлогими хвилями рухається остинатна мелодична лінія.

Другий період починається з контрастного матеріалу. Темп дещо сповільнюється, на що автор вказує ремаркою *tempo mosso*, мелодич-

на лінія набуває плавніших контурів без різких і широких стрибків. Вертикаль формується з септакордів і альтерованих нонакордів, що м'яко дисонують. Цими виразними засобами композитор змальовує образ моря, сповнений м'якої лірики.

Однак вже друге речення починається з повернення основного матеріалу й генеральної кульмінації романсу, яка звучить на малу терцію вище за попередню, підтримана яскравою гармонією альтерованого великого мажорного нонакорду. Мелодична лінія, що швидко досягла вершини, так само стрімко спускається донизу. Завершується романс тематичним матеріалом фортепіанної партії, яка також поступово переміщується до низького регістру і замирає на звуці *es*. Поступовий спуск мелодичних ліній вокалу й фортепіано до низького регістру додатково підкреслює невтішний зміст останніх рядків вірша й думку про горе й сум земного буття, яка є головною ідеєю розгляданого твору (Приклад 5).

*Приклад 5. Б. М. Лятошинський. Романс «Похоронна пісня»
на вірші П. Б. Шеллі (завершення, фрагмент)*

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line starts with the lyrics "но - го без - ти - я!". The piano accompaniment is complex, with many accidentals and dynamic markings like "p" and "rit.". The score is in 3/4 time.

Висновки. Камерно-вокальні твори Б. Лятошинського, написані в 1920 роки, одними з перших ознаменували започаткування модерної традиції в українському музичному мистецтві. Композитор засто-

сував у них цілий комплекс зовсім нових на той час для української музики засобів виразності, щоб створити образи, які б повністю належали до семантичної площини мистецтва ХХ століття.

Але й зараз, майже через століття після написання Лятошинським своїх солоспівів, їх художньо переконливе виконання потребує від вокаліста значної підготовки задля подолання кількох видів складнощів, які можна згрупувати за певними напрямками роботи.

1. *Акторська майстерність.* У романсах Лятошинського завжди розкриваються складні, іноді багаточарові, образи, переконливе художнє втілення яких залежить від багатьох дрібних деталей і навіть пильної уваги до окремого слова. Отже, виконавець мусить вдумливо вчитуватися в поетичний текст задля вираженого осмисленого інтонування, оскільки композитор і сам дуже уважно й бережно «інтонує» поезії, до яких звертається. Також важливими у випадку виконання романсів Лятошинського будуть міміка й жест. Адже часто солоспіви митця мають вигляд мініатюрних драматичних сцен, у яких усі засоби виразності мають однакове значення.

2. *Теоретична й практична музична підготовка.* Серед новацій, які композитор застосував у романсах – різноманітні звуковисотні системи, характерні для музики ХХ століття й відмінні від звичного мажоро-мінору. Їхня головна особливість – значно вищий рівень децентралізації відносно тоніки, емансипація дисонансів, що стосується як вертикалі, так і горизонталі. Тонічне співзвуччя може бути дисонантним і мати не терцеву будову, а будь-яку іншу. Такі риси згаданих звуковисотних систем, у свою чергу, формують хроматизовану мелодичну лінію, насичену різноманітною тонально не пов'язаною інтервалікою, що значно ускладнює її загальну інтонаційну будову, а відтак і її виконання. Відтворення такої мелодії вимагає від співака автономнішого сприйняття та, відповідно, інтонування будь-яких інтервалів і мелодичних фраз, без звичної внутрішньої слухової опори на стійкі шаблі, наявність яких в романсах часто є суто умовною.

Отже, бажано, щоб виконавець солоспівів Лятошинського міг хоча б частково орієнтуватися в теоретичній площині питання композиційних технік музики ХХ століття. Оскільки такі знання допомо-

гли б йому диференціювати інтонаційні складнощі та знаходити певні точки опори при інтонуванні вокальної партії.

3. *Питання злагодженості партій вокалу й фортепіано у солоспівах* Лятошинського також є надзвичайно важливим, оскільки в них фортепіано не просто супроводжує вокаліста, а є рівноцінним учасником ансамблю з власними художніми задачами.

Якщо фортепіанна партія у творах, написаних із застосуванням мажоро-мінорної системи, слугує додатковою гармонічною опорою для слуху вокаліста, то в романсах Лятошинського фортепіано або ж *формує разом* з вокальною партією гармонічний шар (за комплементарним принципом), або ж взагалі *протиставляється* вокальній мелодії. Що теж значно ускладнює процес інтонування.

А з огляду на подекуди надзвичайно складну ритміку, яка часто не дає відчуття опори на сильні долі, навіть питання простої синхронізації виконання є надзвичайно важливим, не кажучи вже про застосування агогіки для досягнення певного естетичного результату.

Практичне значення та перспективи дослідження. Регламентований обсяг статті не дозволяє здійснити аналіз значної кількості солоспівів для доповнення результатів розвідки. Однак камерно-вокальна лірика Лятошинського містить не тільки драматичні чи трагічні образи, але й, наприклад, споглядальні, з власним спектром різноманітних емоційних відтінків.

Окреме зацікавлення викликають романси, написані пізніше, у 1930–1950 роки, після певної «демократизації» музичної мови композитора, наприклад, солоспіву на вірші В. Сосюри й М. Рильського. Оскільки певна кількість попередніх художніх здобутків митця була адаптована ним задля розвитку в межах оновленого стилю, аналіз згаданих творів має бути окремою задачею для досліджень.

Практичне значення цієї розвідки, насамперед, полягає в окресленні перспективи для майбутніх досліджень камерно-вокальної музики Лятошинського і в частковій розробці методології їх реалізації. Отримані результати також можуть бути використані у класі вокалу, в курсах історії музики, аналізу музичних форм та інших. Адже залучення до навчального процесу естетично вартісного музичного матеріалу з доробку класика вітчизняної музики має сприяти вихованню

у музикантів-професіоналів безкомпромісного виконавського смаку, самостійного художнього мислення, шанобливого ставлення до національної культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

- Борис Лятошинський: Епістолярна спадщина. (2002). Київ: Задруга.
- Кияновська, Л. О. (2017). Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 119, 65–90.
- Козаренко, О. (2000). Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*, 29, 116–124.
- Козаренко, О. (2016). Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського. *Вісник Львівського університету*, 16 (1), 33–37.
- Корчова, О. О. (2008). Модерністичні витoki сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 16–22.
- Корчова, О. О. (2020a). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Корчова, О. О. (2020b). Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.
- Новакович, М. (2007). Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осердя його стилю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 86–91.
- Новакович, М. (2008). *Канон українського музичного модернізму в творчості Б. Лятошинського*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Русакова, Л. В. (2012). Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 86–102.
- Савчук, І. Б. (Ред.) (2015). *Борис Лятошинський: Романси 1920-х*. Київ; Ніжин: П. П. Лисенко М. М.
- Самохвалов, В. Я. (1974). *Борис Лятошинський*. Київ: Музична Україна.
- Шульгіна, В. Д. (2005). *Нариси з історії української музики*. Київ: ДАКККіМ.

- Albright, D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press.
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. (4th ed). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vols 1–6). Vol. 4, The Early Twentieth Century. New York: Oxford University Press.

REFERENCES

- Albright, D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press [in English].
- Borys Lyatoshynskiy: *Epistolary heritage*. (2002). Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2017). What's the style out there today? *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 119, 65–90 [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2008). Modernist origins of modern composer rationalism. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 16–22 [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2020a). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2020b). The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20th century: prerequisites, regularities, stages. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 92–108 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). Musical language of B. Lyatoshynsky in conditions of stratification of the national music-semiotic process. *Ukrainian Musicology*, 29, 116–124 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2016). About some universals of the musical world of B. Lyatoshynsky. *Bulletin of Lviv University*, 16 (1), 33–37 [in Ukrainian].
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press [in English].
- Novakovych, M. (2007). About some features of the musical language of Borys Lyatoshynsky as the heart of his style. *Government Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 86–91 [in Ukrainian].

- Novakovych, M. (2008). *The canon of Ukrainian musical modernism in the work of B. Lyatoshynsky*. (Extended abstract of Candidate Thesis). M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Rusakova, L. V. (2012). Modernism: interpretation in domestic musicology. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 34, 86–102 [in Ukrainian].
- Samokhvalov, V. Ya. (1974). *Borys Lyatoshynsky*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
- Savchuk, I. B. (Ed.) (2015). *Borys Lyatoshynsky: Romances of the 1920s*. Kyiv; Nizhyn: P. P. Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. (4th ed). New York; Oxford: Oxford University Press [in English].
- Shulgina, V. D. (2005). *Essays on the history of Ukrainian music*. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vols 1–6). Vol. 4, The Early Twentieth Century. New York: Oxford University Press [in English].

Dmytro Makliuk

Honored Artist of Ukraine,
a soloist at Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater,
Associate Professor at the Solo Singing Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: macdmitri@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

MODERNIST FEATURES OF B. LYATOSHYSKY'S ROMANCES: DIFFICULTIES OF INTERPRETATION

Statement of the problem. *Borys Lyatoshynsky's works marked the beginning of a new stage in the development of Ukrainian music. Thanks to the composer, European musical modernism penetrated Ukrainian musical culture and gave it a powerful impetus for the creative pursuits by a whole constellation of artists. However, Lyatoshynsky's profound work, which was not infected by the artificial and deceptive optimism of socialist realism, often drew unfair criticism from the ruling strata of the USSR. It was only during Ukraine's independence that*

Lyatoshinsky's music finally gained proper recognition both in our country and abroad. The composer's works, from piano preludes to symphonies, have become a permanent part of orchestras, ensembles, individual performers repertoire. But the proliferation of the prominent composer's music inevitably raises questions about the interpretation of his works. After all, even the smallest works by Lyatoshinsky always have a clear and meaningful idea, are full of deep psychological meanings, and are created with the help of complex expressive means. Therefore, working with the composer's music, even a hundred years after its creation, requires a performer to be very well prepared.

The scientific novelty of the study is justified by the almost complete lack of research on modernist features of the composer's romances and their influence on the interpretation of these works. **The purpose of the study** is to identify the difficulties of interpretation that a vocalist must overcome in order to perform Lyatoshinsky's romances in a vivid and artistically convincing manner.

Research methods. Musicological, comparative, figurative-semantic analyses helped to achieve the chosen goal.

Results and conclusion. The study concluded that in order to perform the studied solo parts in an aesthetically pleasing manner, a singer, in addition to a thorough acting training, needs to be confidently competent in the various pitch systems of the twentieth-century music. Since only knowledge of the specifics of those tonal systems that differ from the major-minor system will help a singer to properly train their ears and voice to overcome performance difficulties and convincingly interpret Lyatoshinsky's romances. Also, in this context, the issue of the special coherence between vocalist and pianist is extremely relevant, since the piano takes an equal place in Lyatoshinsky's chamber-vocal works.

Key words: romance; modernism; interpretation; means of expression; pitch systems; intonation; ensemble.

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2022 року

УДК 781.63 (477)

DOI 10.34064/khnum2-2802

Кисляк Богдан Миколайович

Львівський державний університет фізичної культури
імені Івана Боберського, кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
кафедра хореографії та мистецтвознавства
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

**УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ АНСАМБЛЕВЕ
МУЗИКУВАННЯ В ІСТОРИЧНОМУ ПРОЦЕСІ**

*Ансамбль є різновидом колективного музикування, що сягає найдавніших часів та є невід'ємним чинником духовного життя будь-якого народу. Для української культури традиції народно-інструментального ансамблю завжди мали важливе значення, бо були пов'язані з трудовими та обрядово-ритуальними функціями у суспільстві, побутом людей, світськими формами музичного мистецтва. **Інноваційне завдання** цього дослідження полягає у педалюванні ролі народно-інструментального ансамблевого музикування в історико-стильовому дискурсі та вивченні його особливостей в сучасній Україні. Виокремлено значущі елементи процесу академізації та камернізації баянних ансамблів з метою визначення характерних особливостей українського народно-інструментального професіоналізму в ансамблевому музикуванні. В цьому контексті висвітлюється явище творчої діяльності «троїстих музик» як знакового типу українського ансамблево-інструментального виконавства. Особлива увага приділяється питанням кристалізації ансамблевих функцій та визначенню характерних особливостей української гармоніко-баянної культури. Доведено, що еволюційний шлях гармоніко-баянних ансамблів тісно пов'язаний з народно-інструментальною традицією.*

Ключові слова: народно-інструментальний ансамбль; баянно-акордоне виконавство; історико-стильовий процес; «троїсті музики».

Постановка проблеми. Ансамбль є різновидом колективного музикування, що сягає найдавніших часів та є невід'ємним чинни-

ком духовного життя будь-якого народу. Для української культури традиції народно-інструментального ансамблю завжди мали важливе значення, бо були пов'язані із трудовими та обрядово-ритуальними функціями у суспільстві, побутом людей, світськими формами музичного мистецтва.

До європейської камерно-ансамблевої інструментальної музики баян почав упроваджуватися лише в останніх десятиріччях XX століття. Цей музично-історичний факт пояснює малодослідженість явища академізації і камернізації баянних ансамблів, підштовхуючи до осмислення його місця в загальному історико-стильовому процесі ансамблевого музикування, що обумовлює **актуальність** обраної для розгляду теми.

Мета статті – встановити характерні ознаки українського народно-інструментального професіоналізму у сфері ансамблевого музикування в історичному процесі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Дотичною до теми статті є праця Ю. Лошкова «Гармоніка в Україні» (2014), в якій визначається «специфіка функціонування виконавства на гармоніці в різних сферах вітчизняної музичної культури другої половини XIX – початку XX ст.» (Лошков, 2014: 238) та Ігоря і Людмили Снедкових «Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи» (Снедков & Снедкова, 2021), де міститься інформація про особливості ансамблів за участю баяну. У дисертації М. Плющенко «Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття» (2021) на аналітичному ґрунті транскрипцій для різноманітних складів за участю баянів та акордеонів виокремлено параметри українського інструментально-фольклорного професіоналізму. Отже, **інноваційне завдання** цього дослідження полягає у педалюванні ролі народно-інструментального ансамблевого музикування в історико-стильовому дискурсі та вивченні його особливостей в сучасній Україні.

Методи дослідження обумовлені обраною темою: історичний метод розкриває діалектику традиції та новацій у процесі становлення народно-інструментального ансамблю; жанровий – ієрархію загального та специфічного в системі народно-інструментального ан-

самблю; виконавсько-діяльнісний – особистісне відчуття «звукового образу» народно-інструментального ансамблю.

Виклад основного матеріалу. Охарактеризуємо явище народно-інструментального ансамблю в загальному історичному процесі формування української культури.

Вже за часів Київської Русі ансамблеве музикування скоморохів на струнних щипкових, духових і ударних інструментах знаменувало появу професійної інструментально-ансамблевої традиції, яка сприяла подальшому удосконаленню інструментарію та активному розвитку ансамблевої гри на народних інструментах. Згодом створення у 1613 році спеціальної державної установи – государевої Потішної палати – з постійно діючим штатом домристів, гусельників, «скрипотчиків» та інших інструменталістів (серед яких було багато українців) зафіксувало сталу професійно-мистецьку якість таких інструментальних ансамблів і виявилось однією з ключових ланок у становленні ансамблевого інструментального музикування в середовищі східного слов'янства, зокрема й українському. «Спадкоємцями [вигорієним духовенством і царським урядом у XVII столітті – *Б. К.*] скоморохів <...> стали троїсті музики – професійні артисти новішого типу» (Кіндратюк, 2001: 35). Вони розпочали своє творче існування супроводженням вертепних вистав (звичайно – скрипка, бубон, сопілка, рідше – бандура), інструментально-ансамблевих інтермедій між діями драматичних спектаклів, поза зв'язком із театральною п'єсою, посідаючи таким чином порубіжне місце між фольклорно-інструментальною і міською культурами. Діяльність «троїстих музик» сприяла демократизації культурного життя, зокрема, виходу народних інструментів, розповсюджених у побуті українців впродовж кінця XVI–XIX столітті, на «малу» концертну сцену та їх популяризації серед населення.

Струнні смичкові й деякі щипкові інструменти поширюються в ансамблевому музикуванні українців від XVI–XVII століть, стаючи певним свідченням зростання виконавського мистецтва ансамблів через дифузію інонаціональних інструментальних традицій. Можна погодитись з висновком Л. Пасічняк (2007: 28), яка вказує на важливу роль цимбалів у «еволюції народно-інструментальної ансамблевої

музики в Україні (XVII–XVIII ст.), на яких одночасно виконувалися прикрашена орнаментикою мелодія і гармонічний супровід, різноманітні фактурні прийоми (арпеджіо акордами, пасажі по всьому регістру, тремоло, гліссандо)». Вважаємо, що впровадження такого «фактурного» інструмента до складу традиційного українського ансамблю певною мірою торує шляхи до функціонування іншого інструмента з оркестрово-фактурним потенціалом – баяна. Пізніше, на початку XX століття, після модифікації цього інструмента, це дійсно стало можливим. За нашим уявленням, баян значно «випередив» свого багатоголосого струнно-ударного «попередника» – цимбали, викликаючи в цьому плані певні етимологічні аналогії з відомим «замінником оркестру» – фортепіано.

Повертаючись до діяльності «троїстих музик», відзначимо, що дуже швидко першість у інструментальному складі ансамблю посіла скрипка, поширена в Україні вже з кінця XVI – початку XVII століття. Це було абсолютно логічним, адже вона мала беззаперечні переваги щодо артикуляційних, моторно-віртуозних та кантиленних засобів інструментального втілення в аспектах художньої виразності та індивідуалізації ансамблевої партії, навіть у розвитку ансамблю типу «соло – акомпанемент» – адже саме у цей період відбувається становлення нового типу музичного мислення – гомофонії.

Неабияке значення в популяризації та розвитку народного ансамблевого музикування, зокрема ансамблю «троїстих музик», мало й удосконалення дерев'яних духових інструментів. Г. Хоткевич у дослідженні «Музичні інструменти українського народу» описує такий склад ансамблю: дві скрипки, бас і флейта (друга половина XIX – 30 роки XX століття) (Хоткевич, 2018: 55–57).

Розглянемо виконавські параметри «троїстих музик». Одним з чинників їхнього розквіту й поширення дослідники вважають входження до складу ансамблю струнних інструментів (зокрема, скрипки, з огляду на її артикуляційно-динамічний комплекс), що сприяло подальшій професіоналізації учасників ансамблю й додало до виконання артистичну віртуозну яскравість, витончену танцювальність. Ще одним важливим критерієм успіху діяльності «троїстих музик» була чітко диференційована структура ансамблю: провідна мелодич-

на партія (скрипка, рідше духові), супроводно-басовий комплекс (друга скрипка, цимбали, басоля, контарабас) та метро-ритмічний фундамент (контрабас, бубон, барабан).

У ХХ столітті, внаслідок модернізації будови інструментів, академізації виконавства в цілому, «троїсті музики» теж зазнали змін: «вихід на концертну сцену, виконання оригінальних композицій, зміна складу ансамблю, удосконалення інструментів – ось далеко не весь перелік “сучасного обличчя” ансамблю “троїстих музик”» (Плющенко, 2021: 28).

За нашими спостереженнями, баян певним чином відтворив структуру «троїстих музик» у власній інструментальній системі. А поширення в Україні гармоніки-баяна, що здатна передати ансамблеву структуру на одному інструменті, спричинило появу таких різновидів інструментальних ансамблів, які не обов'язково володіють різними тембрами буквально – дуети, тріо гармонік чи навіть оркестри гармонік. Як і в усіх однорідних колективах, ансамблева диференціація тут мала відбуватися тільки за рахунок виконавських засобів (артикуляція, динаміка, акцентуація). Наголосимо, що подібне колективне музикування спочатку могло базуватися на різних формах колективної імпровізації, або посиленні-«потовщенні» сольного вислову, нерідко з певною демонстративністю подання.

Сама ж гармоніка від середини ХІХ століття вже масово потрапляла до українських теренів, у тому числі із Західної Європи (Австрії, Бельгії, Франції, Англії, Німеччини), й «до кінця ХІХ ст. закордонні гармоніки зайняли в музичному побуті українського народу головне місце» (Марченко, 2017: 56). Але до традиційних інструментально-ансамблевих складів українські виконавці їх вводили не квапилися, бо перші такі інструменти не були достатньо досконалими «для повноцінного виконання на них української народної музики з її характерними мелодичними та гармонічними особливостями» (Марченко, 2017: 55). Зауважимо, що гармоніка супроводжувала різні пісенні й танцювальні зразки і не потребувала при цьому ансамблево-інструментального доповнення, адже навіть примітивний інструмент сумарно відтворював основні фактурні складові (мелодія, бас-акорд, підголоски).

Наприкінці XIX століття гармоніка в Україні набула досить значної популярності завдяки іманентним органологічним властивостям та потребам населення в комунікаційних заходах, дозвільних та святкових (весілля та інші). Серед властивостей інструмента слід назвати самоакомпанемент, що створював чітку ритмічну пульсацію (бас – готовий акорд), артикуляційно-динамічну гнучкість, багатоголосся, відсутність необхідності налаштування, стійкість до температурних перепадів, портативність, транспортабельність, особливу мобільність у процесі виконання, навіть прийнятну вартість виготовлення, зокрема й на українських фабриках (від 1880 років – у Харкові, Одесі). Завдяки матеріалам преси та спогадам, ми знаємо, що публіці особливо імпонувала можливість досягнення на гармоніках певної (артикуляційно-динамічної) подоби до мелодійної скрипкової гри, як, наприклад, у П. Невського (Нефьодов, 2018: 56).

Для інтонаційного відтворення українських народних пісень і танців найбільше підходила віденська дворянська гармоніка, яка й набула найбільшого поширення. З кінця XIX століття гармоніка (частіше з готовими акордами-супроводом) почала входити й до складу народних інструментальних ансамблів, у тому числі «троїстих музик». Визначальні (органологічні) поліфункціональні властивості гармоніки обумовили її функціональність в ансамблевому майбутньому, зокрема й камерно-інструментальному, яка на той час вже починала складатися. Талановиті майстри вже виготовляли на замовлення кращі інструменти для кращих виконавців, у тому числі й трирядні хроматичні гармоніки системи Г. Мірвальда.

Однак становлення ансамблевої гармоніко-баянної культури протікало не так швидко й безперешкодно з причин існування великого розмаїття моделей інструментів, які не завжди могли сполучатися за строем (різні ступені «розливу» та мало помітні, але відчутні у спільному інтонуванні відмінності самої настройки), були занадто галасливо-різкими для поєднання, різнилися за манерами виконання на них тощо. З іншого боку, можливо, й «насолода» власною, внутрішньою, ансамблево-оркестровою якістю заважала гармоністам поєднуватися з іншими інструментами, що, втім, не стало на перешкоді виконавцям на «черепашках» (які не мали готових акордів).

З цього приводу відзначимо, що І. Польська характеризує ансамблевість як особливу властивість узгодженої взаємодії, що визначається внутрішніми передумовами сумісності музичних елементів (Польська, 2003: 4) в їх комунікативній та естетичній специфіці. До гармонійного балансу цілісності або індивідуальності в системі камерно-інструментальних жанрів (в тому числі гармоніко-баянної культури) авторка відносить: виконавський стиль, виразову рельєфність ансамблевої тембрової фактури і артикуляційно-штриховий комплекс, особистісно-психологічну і просторово-часову взаємодію виконавців. Саме ці характеристики І. Польська пов'язує з якістю ансамблевого музикування. Синтез властивостей ансамблевості і камерності, проголошений нею «змістом поняття камерно-музичної культури» (Польська, 2003: 108), корелює також з особистісно-виконавською (стильовою) взаємодією учасників ансамблю (там само: 28) як феномена індивідуально-спільної інтерпретативної комунікації, мислечуттєвого відтворення композиторської ідеї на основі узгоджено-особистісних якостей цілісності.

Перші згадки про баянні ансамблі сягають початку ХХ століття, а від 1920 років починається етап їх стрімкого розповсюдження та масової популярності. На межі ХІХ–ХХ століть з'явилася ціла низка гармоніко-баянних колективів, які називали «оркестрами» (оркестри М. Белобородова, В. Варшавського, В. Малявкіна, С. Коломенського, братів Авакових), хоча насправді вони не відповідали оркестровим вимогам (з точки зору дублювання партій, розподілу на групи згідно оркестровим функціям); до того ж, вони могли складатися з 5–8 учасників.

Слід зазначити, що так звані «оркестри» розпочиналися з невеликих ансамблів (дуети, тріо) – так було з М. Белобородовим у 1878 році (він сам і дві його доньки), з оркестром Г. Лебедева у 1895 році (тріо – Козяков і брати Летвиченко), В. Варшавського (1902–1903). В оркестрі Г. Лебедева познайомились М. Монахов та П. Жуков (яскраві солісти), склавши один з найкращих дуєтів межі століть. Фактично це був перший дует гармонік на професійній основі, який виступав із самостійними номерами, з власним репертуаром: крім попури з популярних танців, пісень, мелодій оперет,

вони виконували твори-мініатюри П. Жукова і співали народні пісні, комічні куплети, сатиричні райки. Така «мозаїчність» програм була обумовлена необхідністю тримати публіку в увазі протягом тривалого часу на фоні практичної відсутності оригінального репертуару і, звичайно, вона позначалася на ексцентричній виконавській манері ансамблів (і солістів) того часу, на артистичному і звукоутворювальному процесах. З 1904 року М. Монахова замінив у дуєті П. Орлов. Колектив проіснував до 1920 років. Приблизно у той же час розпочинають активну концертну та просвітницьку діяльність відомі українські ансамблі баяністів (однорідні) – тріо БАХ (родина Бесфамільнових), тріо Кузнецов – Попков – Данілов, перший український ансамбль баяністів А. Штогаренка, пізніше – дуєт сестер Білецьких і квартет М. Різоля. Їхня популярність обумовлена (окрім безперечних віртуозно-виконавських якостей) демократичністю жанрових уподобань та позитивним тонусом виконавства. Репертуар складається з власних обробок і транскрипцій фольклорних, популярних пісенних і танцювальних мелодій, перекладень класичної музики, де звертається увага на фактурний розподіл матеріалу, артикуляційно-динамічні переваги баянної органології, артистично-психологічні чинники виконавства.

Баянно-ансамблеве музикування у 1920 роки, з одного боку, відображає низку проблем (освіта, інструментарій, репертуар, виконавські манери), що вирішуються шляхом його поетапної академізації, з іншого – активно (стихійно) розвивається у популярній сфері. В. Марченко вказує на соціокультурні чинники впливу на акордеонне мистецтво в Україні, яке також мало специфічний ухил до популярно-естрадної сфери (Марченко, 2017: 5), а саме, й через таке явище, як мультиінструменталізм естрадних піаністів. Фактично, тоді і розпочинається українська акордеоністика, зокрема, її ансамблева «гілка».

У період 1946–1969 років «поява нових навчальних закладів та відкриття класу баяна у вже існуючих сприяли популяризації музикування на інструменті та призвели до появи талановитих високо-професійних виконавців-баяністів» (Снедков & Снедкова, 2021: 57). Щодо розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва в Україні доречно погодитися з М. Плющенко, який убачає такі ознаки цього

процесу, як тяжіння до стильового поглинання «фольклорного» звукообразу аж до жанрово-стильового полілогу; залучення класичного репертуару; удосконалення виконавської віртуозності; освоєння нових композиторських та виконавських технік (Плющенко, 2021: 3).

Не дивно, що у творчій практиці XX–XXI століть камерно-ансамблева «родина» звернулася до поліфункціонального модернізованого баяна задля урізноманітнення сукупного ансамблевого звучання. Баян, наче відчуваючи «живий подих» середовища свого побутування, був модернізований у короткий в історичному вимірі термін, на тлі розквіту сталих академічно-інструментальних форм музикування.

Висновки. Ансамблеве народно-інструментальне музикування як первинна ланка професійного музичного інструменталізму вплинуло на його подальший розвиток:

– професіоналізм інструментальних ансамблів від стародавніх часів сприяв подальшому удосконаленню органологічних якостей інструментів та колективної гри в майбутньому;

– створив передумови, зокрема, для залучення гармоніки – з точки зору інструментальних прийомів гри та формування необхідного ансамблевого (диференціюючого / поєднуючого) мислення, театралізовано-артистичних інтенцій інструментального інтонування.

З огляду на подальший рух баянних ансамблів у бік академізації, слід визначити, як історично первісні, й такі генетичні стильові фольклорні ознаки:

– ментальне тяжіння до індивідуалізації / диференціювання особистостей музикантів-виконавців (ансамблевих голосів, зокрема, у «троїстих музиках»);

– до створення маленьких груп на базі взаємної приязності, «кордоцентричності» (вираз Г. Сковороди);

– якість імпровізаційності викладу тематизму;

– театралізацію музичного спілкування учасників ансамблю.

Отже, відбувається актуалізація виконавської творчості як чинника музичної комунікації, який за принципом історичної спіралі стає визначальним на сучасному етапі її розвитку, «оскільки саме від майстерності-артистизму інструменталістів значною мірою залежить заключний (катарсичний) результат художньої актуалізації тво-

ру» (Повзун, 2018: 357). І саме в інструментально-ансамблевій сфері відбувається кристалізація певних рольових функцій та артикуляційно-динамічних «загострень», зокрема, тембрально-міметичних імітувань, звукообразжальних наслідувань.

Таким чином, еволюційний шлях гармоніко-баянних колективів пролягав спочатку поза традиціями класичних камерних ансамблів. Гармоніко-баянні ансамблі тісно пов'язані з народно-інструментальною традицією. Втім, у «стретному» форматі академізації баяна як суб'єкта творчої практики, від другої половини ХХ століття, із модернізацією самого інструмента, відстежуємо тенденцію до камернізації як сольної, так і ансамблевої форм музикування.

Перспектива подальшого розвитку теми. Відштовхнувшись від народно-інструментального ансамблю як «точки відліку», можна вибудувати систему жанрів і форм музикування за участю баяну, яка є складовою академічного народно-інструментального музикування сучасної України, долучаючись таким чином до вирішення проблеми концептуалізації виконавства на народних інструментах – одного з актуальних завдань сучасної вітчизняної музикології.

ЛІТЕРАТУРА

- Кіндратюк, Б. Д. (2001). *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Лошков, Ю. І. (2014). Гармоніка в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). *Культура України*. 47, 238–247.
- Марченко, В. В. (2017). *Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ.
- Нефьодов, С. Ю. (2018). *Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ.
- Пасічняк, Л. М. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект*. (Дис. ...

- канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Повзун, Л. І. (2018). *Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Польська, І. І. (2003). *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Снедков, І. І. & Снедкова, Л. А. (2021). Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 51–66, DOI 10.34064/khnum1-5904.
- Хоткевич, Г. (2018). *Музичні інструменти українського народу*. Харків: Видавець Олександр Савчук.

REFERENCES

- Khotkevych, H. (2018). *Musical instruments of the Ukrainian people*. Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Kindratiuk, B. D. (2001). *Essays on the musical art of the Galicia-Volyn principality*. Lviv: I. Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2014). Harmonica in Ukraine (the second half of the XIX – early XX century). *Culture of Ukraine*, 47, 238–247 [in Ukrainian].
- Marchenko, V. V. (2017). *Historical and cultural dimensions of the evolution of accordion art in Ukraine (the second half of the 20th – the beginning of the 21st century)*. (PhD diss.). National Academy of Managerial Stage of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Nefiodov, S. Yu. (2018). *Bayan-ensemble art in the musical culture of Ukraine of the 20th – early 21st centuries: theory, history and practice*. (PhD diss.). National Academy of Managerial Stage of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

- Pasichniak, L. M. (2007). *Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine of the XX century: historical-performance aspect*. (PhD diss.). M. V. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (2003). *Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects*. (Doctoral diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Povzun, L. I. (2018). *Chamberness as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity*. (PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. I. & Sniedkova, L. A. (2021). Stages of development and typological features of solo performance of the Kharkiv bayan school. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 51–66, DOI 10.34064/khnum1-5904 [in Ukrainian].
- Pliushchenko, M. Yu. (2021). *Timbral and textural specificity of transcriptions with bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20th and early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Bohdan Kysliak

‘Ivan Bobersky’ Lviv State University of Physical Culture,
PhD in Art Studies, Senior lecturer,
the Department of Choreography and Art History
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC-MAKING IN THE HISTORICAL PROCESS

Statement of the problem. *The ensemble is a type of collective music-making that dates back to ancient times and is an integral factor in the spiritual life of any nation. For Ukrainian culture, the traditions of the folk-instrumental ensemble have always been important, because they were associated with labor and ceremonial-ritual functions in society, people’s daily life, and secular forms of musical art. The article singles out significant elements of the process of academicization and chamberization of accordion ensembles in order to determine the characteristic features of Ukrainian folk-instrumental professionalism in*

ensemble music-making. In this context, the phenomenon of creative activity of “triple musicians” is highlighted, as a significant type of Ukrainian ensemble-instrumental performance. Special attention is paid to the crystallization of ensemble functions, and to the definition of the characteristic features of the Ukrainian harmonica and bayan culture. The bayan began to be introduced into European chamber-ensemble instrumental music only in the last decades of the 20th century; hence, the phenomenon of academization and chamberization of bayan ensembles is understudied, which determines the relevance of the research topic, prompting to make sense of their place in the general historical and stylistic process of ensemble music-making.

The purpose of the article is to determine the characteristic features of Ukrainian folk-instrumental professionalism in the field of ensemble music-making, in order to popularize this type of performance in the Ukrainian national tradition.

Recent research and publications. Relevant to the topic of the article is Yu. Loshkov's work “Harmonica in Ukraine”, where “the specifics of harmonica performance in various spheres of domestic musical culture of the second half of the 19th and early 20th centuries” are determined (Loshkov, 2014: 238), and Igor and Liudmila Sniedkov's article devoted to the Kharkiv bayan school (Sniedkov & Sniedkova, 2021), which contains information about the features of ensembles with the participation of the bayan. In M. Pliushchenko's dissertation (2021) on timbre-textural specificity of bayan and accordion transcriptions by Kharkiv composers of the late 20th – early 21st century, the parameters of Ukrainian instrumental and folklore professionalism are singled out. **The scientific novelty** of the presented study lies in emphasizing the role of folk-instrumental ensemble music-making in the historical-stylistic process and its peculiarities in Ukraine.

Research results. The evolution of harmonica-bayan ensembles took place at first outside the traditions of classical chamber ensembles. The genesis of harmonica-bayan ensembles is closely related to the folk-instrumental tradition. In the aspect of the further movement of accordion ensembles towards academicization, as historically the first, such genetic and stylistic folklore features should be defined: the professionalism of instrumental ensembles since ancient times, which contributed to the further improvement of organological qualities and the development of ensemble playing; tendency towards individualization / differentiation of performers' personalities (ensemble voices, in particular, in

“triple musicians”); improvisational presentation of themes and theatricalization of musical communication.

Conclusion. *Collective musical performance has its roots in the ancient instrumental folk tradition. In the historical-stylistic process, genetically the first forms of collective music-making related closely to folklore instrumentalism were developed. With the obvious difference between folklore and academic types of music-making, there are also linked, tangential functions and properties of instruments.*

In the second half of the 20th century the bayan quickly assumed the position of both solo and ensemble status due to academicization and subsequent chamberization. These processes were related not only to folk instruments (bayan, domra, balalaika, bandura, whose classification as “folk” today does not correspond to the essence of their socio-cultural existence), but also to historically established accomplices of chamber-ensemble genres – violins, pianos, brass, percussions. And therefore, each new generation of musicians-performers on folk instruments has a need to research the mentioned tradition with the aim of further implementation of individual instrumental-folkloric segments into modern author’s compositions.

Key words: *folk-instrumental ensemble; bayan-accordion performance; historical-stylistic process; “triple musicians”.*

Стаття надійшла до редакції. 11 жовтня 2022 року

УДК 78.03

DOI 10.34064/khnum2-2803

Міненко Анатолій Володимирович

Львівський національний університет імені І. Франка, аспірант

e-mail: Anatolii.Minenko@lnu.edu.ua

ORCID iD: 0000-0002-0348-3541

**«ШКОЛА» ГРИ НА ТРОМБОНІ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТРОМБОНОВОГО МИСТЕЦТВА
XIX СТОЛІТТЯ**

Розглядаються зародження, розвиток та вплив європейської традиції тромбонної гри на основі аналізу найбільш відомих і новаторських методичних посібників свого часу – «шкіл» гри на тромбоні, з метою виявлення витоків та національних особливостей розвитку тромбонного мистецтва Європи XIX століття. Передові педагоги-методисти, здебільшого викладачі консерваторій, відображали загальні виконавські тенденції своєї доби і запроваджували нові, які спрямовували розвиток майбутніх професійних музикантів. **Новизна** дослідження полягає у хронологічній класифікації всіх відомих посібників-«шкіл» гри на тромбоні XIX століття та детальному розгляді найбільш впливових. **Висновки.** Розгляд «знакових» європейських методичних посібників з гри на тромбоні, від найпершого, авторства А. Брауна (1794), до праці Ж. Б. Арбана, дозволив зрозуміти виконавські тенденції того чи іншого часу, простежити історичний розвиток технічної майстерності музикантів та висвітлити витoki різних європейських традицій тромбонного виконавства (національних шкіл). Найперший з класів тромбона, відкритий в Паризькій консерваторії, зумовив появу і першої методичної праці («школи гри») та низки її послідовниць, спочатку у Франції, а потім і в інших країнах Європи. Після успіхів Франції ініціативу підхопила Німеччина: дякуючи методичній праці Ф. Й. Фроліха, було започатковано власну національну виконавську традицію, представлену великою кількістю професіоналів-тромбоністів. Британська виконавська школа з'явилася аж 1870 року завдяки А. Вірту, виховавши плеяду віртуозів XIX–XX століть.

Ключові слова: історія тромбона, «Школа гри на тромбоні», європейська культура, Паризька консерваторія, Андре Браун, Француз Рене Гебауер, Франц Йозеф Фроліх, Андреас Немети, Фелікс Вобарон, Антуан Дьєппо, Жан Батист Арбан.

Постановка проблеми. Впродовж майже двох століть виконавці-тромбоністи використовують методичні посібники – «школи гри на тромбоні» – у своїх практичних заняттях. Проте зміст цих посібників, історичний контекст їх появи та їхній вплив на особливості тромбонного виконавства в Європі докладно не досліджувались.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика методичних посібників та їхній вплив на європейські тромбонні школи активно розглядалася зарубіжними дослідниками наприкінці ХХ століття (Guion, 1988; Larie, 1995; Sluchin & Larie, 1997; Weiner, 1993, 1995, 1999 a, b). В цьому контексті важливе місце належить праці Бенні Случіна та Раймонда Лапі «Підручники та методичні посібники з гри на тромбоні у Франції (1794–1960)» (Sluchin & Larie, 1997). В ній ми знаходимо багато інформації про методичні посібники зазначеного періоду, еволюційні етапи формування європейських тромбонних шкіл та внесок авторів методичних праць у розвиток тромбонного виконавства. Серед останніх робіт, як найбільш значимі, варто згадати дисертації Роландо Веласкеса (Velazquez, 2019) «Антуан Дьєппо, Фелікс Вобарон та їхній вплив на французький стиль ХІХ століття», Ентоні Філіпа Карлсона (Carlson, 2015) «Зв'язки Франції: педагогічний аналіз сольної літератури для тромбону Паризької Консерваторії», де розглядається історія Паризької консерваторії, діяльність видатних викладачів-тромбоністів та їхні методичні праці, статтю Фабьєна Гійу (Guilloux, 2016) про «Метод» А. Брауна, інтернет-публікації Девіда М. Гуйона, присвячені А. Дьєппо (Guion, 2013) та Ф. Вобарону (Guion, 2021).

Мета статті – дослідити вплив методичних посібників – «шкіл» гри на тромбоні – на становлення і розвиток європейського тромбонного мистецтва.

Методологія дослідження. Основним напрямком дослідження є вивчення найбільш відомих і новаторських методичних праць

XIX століття. Історико-хронологічний підхід застосовано як провідний при розгляді й упорядкуванні матеріалу дослідження – «шкіл гри на тромбоні» різних періодів; порівняльний – для визначення основних відмінностей між згаданими «школами»; системно-аналітичний – для виявлення найбільш суттєвих та визначення їхнього впливу на формування майстерності тромбоністів-виконавців; історико-культурологічний – для дослідження процесу формування національних європейських шкіл гри на тромбоні. **Новизна** дослідження полягає у хронологічній класифікації всіх відомих шкіл гри на тромбоні в XIX столітті та детальному аналізі найвпливовіших.

Виклад основного матеріалу. Відкриття консерваторій у Неаполі (1537) та Парижі (1784) були одними з найдієвіших чинників, що вплинули на розвиток професійної музики в Європі. Успіх консерваторій-першовідкривачів у підготовці музикантів-віртуозів сприяв появі схожих навчальних закладів у Празі (1811), Варшаві та Відні (1821), Будапешті (1840), Ріо-де-Жанейро (1847), Львові (1853) та багатьох інших європейських містах. Випускники цих та інших вищих музичних закладів стали одними з найкращих митців свого часу, які, здобувши якісну освіту і бажаючи передати свій досвід, створювали «Школи гри» на різних інструментах, у тому числі й тромбоні – методичні посібники з різноманітними вправами, етюдами і творами, за допомогою яких музиканти усіх рівнів могли покращити свій виконавський рівень. Оскільки консерваторія у Франції була однією з перших в Європі, вона й стала місцем накопичення виконавського і практичного досвіду музикантів-тромбоністів. У цьому процесі велику роль відіграла постать виконавця, чий авторитет визначав цінність змісту європейських методичних книг початку – середини XIX століття. Такий підхід був виправданим, оскільки в цей період ще не існувало будь-яких стандартних рекомендацій з викладання гри на тромбоні, однак він зумовив надлишок невідповідних методичних праць, створених іноді навіть не професійними музикантами-тромбоністами. Тому важливо виявити найбільш професійні посібники та їх авторів.

Найпершою з тромбонових «шкіл» вважаються «**Гами та методика гри на альтовому, теноровому та басовому тромбонах**» («*Gamme et méthode pour les trombones alto, ténor et basse*», Париж, видавець

Jean-Georges Sieber, 1795–99¹), написана професором Паризької консерваторії **Андре Брауном**, у комбінації з методичною працею **Франсуа Рене Гебауера «50 уроків для тромбонів альтового, басового і тенорового» («50 leçons pour la trombonne basse, alto & ténor»**, Париж, Jean-Georges Sieber, близько 1800 року), що разом утворюють повноцінний формат «школи» в сучасному його розумінні (Іл. 1).



Ілюстрація 1. Обкладинка «Gamme et méthode pour les trombones alto, ténor et basse» А. Брауна²

¹ Точні дати створення та оприлюднення методичної праці А. Брауна невідомі. Дослідження Девіда М. Гуйона, з якого дізнаємося приблизну дату між 1795 і 1799 роками, що відповідає призначенню Андре Брауна викладачем Консерваторії (Guion, 1988: 93), виявляється найбільш переконливим (за Weiner, 1993: 290).

² Фото запозичене зі статті: Weiner, 1993: 302.

Різні видання цієї методичної праці містили лише прізвище автора (Braun), проте відомими були два брати-тромбоністи на прізвище Браун, безсумнівне авторство яких встановити було досить проблематично.

Р. Лапі у статті «Брати Брауни, два імені, один метод» (Lapie, 1995) зазначив, що в каталозі Національної бібліотеки Франції як автор «Гам та методики...» фігурує Жан-Фредерік Браун. Також Р. Лапі згадує Андре Брауна та його брата Жан-Крістофа як членів масонської ложі «L'Olympique de la Parfaite Estime». Таким чином, існує три потенційні кандидати на авторство цієї праці, але багато джерел схильні вважати її автором саме Андре Брауна, зокрема, її німецький видавець та каталог Австрійської національної бібліотеки (Österreichische Nationalbibliothek) у Відні (Weiner, 1999: 93).

«Gamme et méthode ...» присвячені, в першу чергу, басовому тромбону, хоча теситура «школи» дозволяє виконувати її вправи і на тенорі. Ця праця згадується у трактаті 1836 року французького композитора, відомого своїм мистецтвом інструментовки і низкою музикознавчих праць, Жана-Жоржа Кастнера (Jean-Georges Kastner; 1810–1867), «*Traité général d'instrumentation: comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix à l'usage des jeunes compositeurs*» («Загальний трактат про інструментування: опис властивостей і використання кожного інструмента, якому передують короткі описи голосів, для використання молодими композиторами»).

А. Браун був першим, хто утвердив у своїй роботі тромбон як хроматичний інструмент строю «Bb». За часів Бароко та Ренесансу тромбон мав стрій «A» з чотирма діатонічними позиціями куліси, і це тривало до другої половини XVIII століття. На перших сторінках «Школи» розміщена схема інструмента, серія уроків на засвоєння гам у найбільш використовуваних тональностях, вправи та п'ять коротких мелодій. Студентам, які шукали додаткові матеріали, А. Браун рекомендував у своїх примітках також «50 легких і прогресивних уроків у найпоширеніших мажорних і мінорних тональностях» («*50 Lecons faciles et progressives dans les modes majeurs et mineurs les plus usités*») Ф. Р. Гебауера (див. Weiner, 1993: 299), що ще раз доводить спорідненість навчальних методик цих двох музикантів.

«50 уроків для тромбонів басового, альтового і тенорового» («50 *leçons pour la trombonne basse, alto & tenor*») Ф. Р. Гебауера являють собою збірник етюдів, і до появи дослідження Говарда Вейнера (Weiner, 1999 b) світова спільнота вважала цей твір самостійним. Під час роботи над статтею, присвяченою «*Gamme et Méthode pour les trombones*», Г. Вейнер переклав прикінцевий абзац тексту Андре Брауна: «Примітка: є дуже корисна праця, яку можна використати, слідуючи цьому методу. Вона має назву “50 легких і прогресивних уроків у найпоширеніших мажорних і мінорних тональностях”. Створена Ф. Гебауером, вона включає шість п’єс або тріо для трьох тромбонів» (Weiner, 1999 b: 107). Дослідник пише: «В цей час я не дуже замислювався над значенням цих кількох рядків. Однак, зібравши додаткову інформацію про А. Брауна та його працю протягом наступних років, я ... вирішив опублікувати оновлення свого дослідження. <...> Натхненний, я зміг знайти копію роботи Гебауера після короткого пошуку. На титульній сторінці книги етюдів Гебауера написано... : “Продовження *Методу* для *тромбона* Брауна. 50 уроків для тромбонів басового, альтового і тенорового, в тому числі 27 п’єс для бас-тромбона, 7 п’єс для альтового тромбона, 10 п’єс для тенорового тромбона, & 6 тріо для 3 тромбонів, скомпоновано Ф. Р. Гебауером”. Як очевидно із заголовка, “50 уроків” Гебауера від самого початку мали на меті доповнити метод Брауна. Тому ця збірка, як і “*Метод*”, була, ймовірно, вперше опублікована між 1795 і 1797 роками Жаном-Жоржем Зібером. Втім, оригінальне видання тому Гебауера Зібером, як і книги Брауна, ще не знайдене. Примірник, який мені вдалося знайти, є французько-німецьким перевиданням...» (Weiner, 1999b: 107–108).

Цей збірник етюдів побудований по принципу наростання складності. Перші «уроки» прописані цілими нотами, далі йдуть половинні та четвертні; починаючи з четвертого «уроку», з’являються восьмі ноти. Як і у праці А. Брауна, близько половини всіх вправ призначені для басового тромбона; вони охоплюють всі тональності у діапазоні від Es-dur і c-moll до A-dur. Деякі з них мають конкретну ціль, наприклад, в No. 2. «*Exercice sur les Gammes*» (гамова вправа); No. 11. «*Exercice pour les notes pointée*» (вправа для нот з крапкою) та інші. Сім сторінок вправ для басового тромбона змінюються трьома сторін-

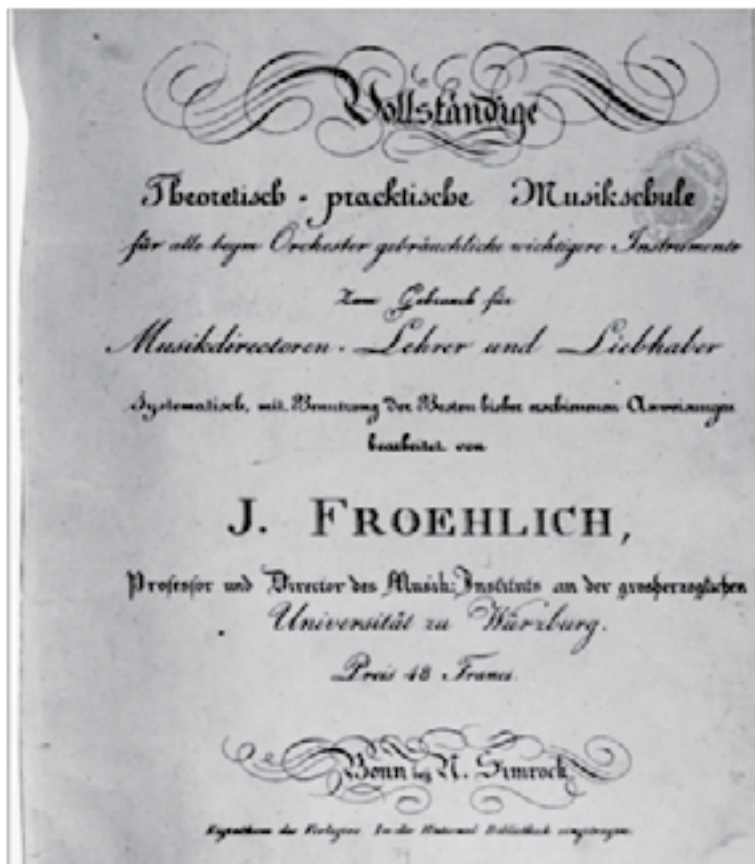
ками для альтового і тенорового (7 та 10 етюдів відповідно). Ці вправи також розміщені по принципу зростання складності. Останні 6 «уроків» – це тріо для альтового, тенорового і басового тромбонів. Автор використовує тут всі прийоми, що були вивчені на попередніх уроках, і додає декілька нових для засвоєння довгих та коротких форшлагів, змін динаміки, фермат і, власне, ансамблевої гри. Перше тріо – це транскрипція мотету «O Salutaris hostia» Франсуа Джозефа Госсека. Стимулом для розміщення тут саме цього твору було виконання трьох валторністами Національного Інституту Музики (Франції) цього мотету на концерті 20 листопада 1793 року, після якого Ф. Р. Гебауер став одним з тринадцяти музикантів, призначених викладачами цього закладу, що передував Паризькій консерваторії (згідно Weiner, 1999b: 108). Окрім репертуару тромбонного хору Моравської церкви³, шість тріо зі збірки Ф. Р. Гебауера є єдиними існуючими прикладами тромбонної ансамблевої музики другої половини XVIII століття (там само).

Наступною знаковою методичною працею є «**Повна теоретико-практична музична школа**» («*Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*») (Fröhlich, 1811) німецького композитора, музикознавця та викладача **Франца Йозефа Фроліха** (Franz Joseph Fröhlich, 1780–1862), засновника «*Collegium Musicum Academicum Wirceburgense*», на основі якого згодом виникла Вюрцбурзька музична академія.

«Повна теоретико-практична музична школа» – масштабна робота, в якій представлена детальна інформація щодо теорії музики, вокалу та більшості оркестрових інструментів, в тому числі і тромбона. Це видання (Іл. 2) призначене для диригентів, викладачів і навіть аматорів. Посилаючись на методичну працю А. Брауна, Ф. Й. Фроліх говорить про відхід від барокового бачення тромбона як інструмента строю «А», і перехід до більш зручного і логічного «Вb». Він розглядає теноровий тромбон зі всією ретельністю, натомість про альтовий і басовий тромбони майже не згадує. Також книга містить цікаве зауваження автора про те, що за його часів різні партії для тромбона виконувалися на одному виді інструмента. Відрізнялися лише мун-

³ Моравська церква була утворена послідовниками гуситського руху. Її офіційна історична назва – *Unitas Fratrum*, лат. «братське єднання»).

дштуки, найчастіше для першого тромбона. Також рекомендується використовувати широкомензурні інструменти для виконання низьких тромбових партій.



Ілюстрація 2. «Повна теоретико-практична музична школа»
Ф. Й. Фроліха, обкладинка⁴

⁴ Фото взято з оригінального збірника бібліотеки «Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek».

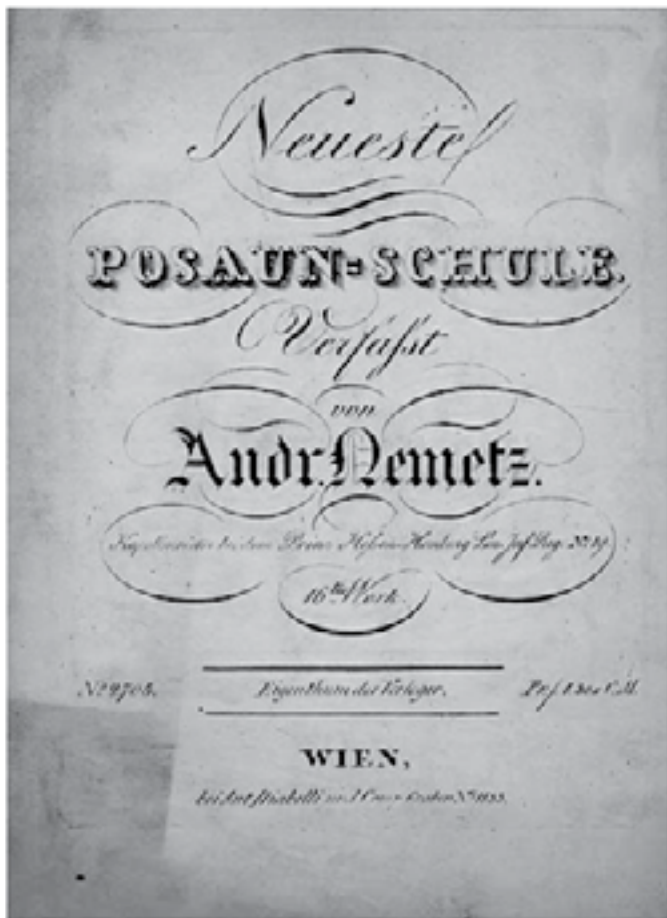
Ця праця опублікована в Німеччині і за змістом більш наближена до трактату, аніж до «школи». Вона була також розповсюджена у Франції, де її копія зберігається в Національній Бібліотеці (Biblio-thèque Nationale de France). Французька версія була створена Александром Шороном (Choron, 1771–1834) та Адріаном де Ла Фажем (Juste-Adrien-Lenoir de La Fage, 1801–1862) в музичній енциклопедії «Nouveau manuel de musique ou Encyclopédie musicale» (Choron, 1839). Ця енциклопедія поєднує в собі декілька «шкіл». Частина, присвячена тромбону, має назву «Вправи для труби і тромбона», і в ній гами та вправи Ф. Й. Фроліха відтворені у вигляді, що майже не відходить від оригіналу. Всі текстові пояснення німецькою відсутні, переклад французькою цих пояснень також відсутній.

Наступною важливою історичною подією стала поява «Нової тромбонної школи» («**Neueste Posaun-Schule**») **Андреаса Неметця** (Andreas Nemetz, 1799–1846), чеського тромбоніста, композитора, музичного педагога і військового капельмейстера – першої «школи гри на тромбоні», виданої у Відні 1827 року видавництвом Антона Діабеллі. З біографічного повідомлення Константина Вурцбаха (Constantin Wurzbach Ritter von Tannenberg, 1818–1893, – австрійський письменник, історик-архівіст) можна довідатись, що А. Неметц був досвідченим виконавцем на духових інструментах, грав також на фортепіано, гітарі та скрипці. Він написав багато танців і маршів для військового оркестру та опублікував «школи» для валторни, труби і тромбона на додаток до своєї «Загальної музичної школи для військового духового оркестру» («Allgemeine Musik Schule für Militärmusik»⁵) (Wurzbach, 1869: 183).

Праця А. Неметця має скоріше історичну цінність. Його багаторічний практичний досвід не залишає жодних сумнівів щодо володіння тромбонем, проте значна частина праці виникла не з власного пера. Джерелом для праці А. Неметця була вищезгадана «школа» «Vollständige theoretisch-practische Musikschule» Ф. Й. Фроліха (Weiner, 1995: 13).

⁵ Також видана у Відні А. Діабеллі (Ant. Diabelli & Comp.) 1860 року.

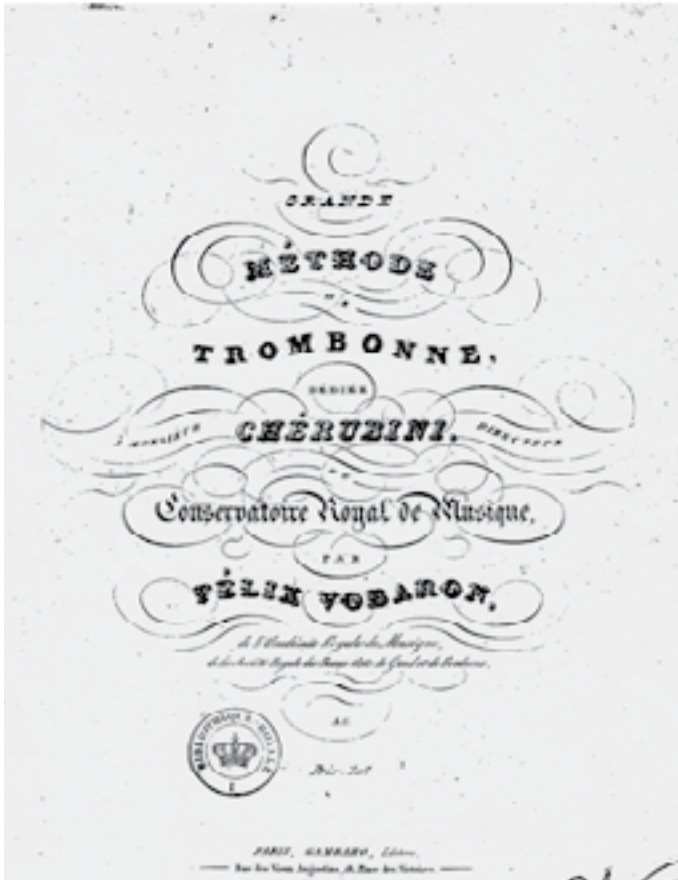
Більш значною є «Велика школа для тромбона» Фелікса Вобарона (1791–1848⁶), першого відомого французького тромбоніста-соліста (Vobaron, Felix. *Grand Méthode de trombone*. Paris: Gambaro, 1834) (Іл. 4).



Ілюстрація 3. Обкладинка «Нової тромбонової школи» А. Неметця⁷

⁶ Датування ще потребує перевірки.

⁷ Фото з сайту www.musiklexikon.ac.at., перебуває у вільному доступі.



Ілюстрація 4. Обкладинка «Метода» Ф. Вобарона⁸

Точних біографічних відомостей про музикантів родини Вобаронів збереглося мало. Ймовірно, Фелікс Вобарон тимчасово викладав у Паризькій консерваторії (1833–1835), якою керував тоді Луджі Керубіні, де фактично очолював кафедру тромбона; згодом

⁸ Фото запозичене з Інтернет публікації: Guion, 2021.

працював музичним керівником у кавалерійській школі в Сомюрі та в Першому полку кінних гренадерів Королівської гвардії. Як соліст, він прославився тим, що першим зіграв сольний твір у Парижі, за рік до появи «Концертного товариства» («Société des Concerts»).

Початок XIX століття був відзначений активним розвитком педагогіки у сфері духового виконавства, на тлі зростання кількості військових оркестрів та духових інструментів у опері, що вимагало більшої кількості тромбоністів. Головною проблемою, що постала перед Ф. Вобароном, була недостатня технічність тромбоністів того часу. Після винайдення Генріхом Штольцелем (Heinrich Stölzel, 1777–1844) 1814 року вентильного механізму для мідних духових, став набувати популярності помповий (вентильний) тромбон. При всіх своїх очевидних перевагах у вигляді більшої технічності, цей різновид тромбона мав головний недолік – тембральну скромність, у порівнянні з кулісною версією інструмента. Багато композиторів того часу писали саме для помпової версії, і навіть фабрики, що виробляли тромбони, випускали більше інструментів з клапанами.

«*Grand Méthode de trombone*» Ф. Вобарона, оприлюднений 1834 року, був присвячений Л. Керубіні. У 1852 році Едмундом Вобароном була опублікована ще одна методична збірка, яку Національна бібліотека Франції атрибутувала як належну також Феліксу Вобарону, хоча його ім'я й не фігурує на обкладинці. Як зазначає Д. Гуйон (Guion, 2021), «Едмунд Вобарон опублікував методіку гри на тромбоні в 1852 році. У його передмові сказано, що він написав це за порадою свого батька, тому він, швидше за все, син Фелікса. Видавці пізніших видань, здається, не докладали особливих зусиль, щоб розрізнити двох авторів. Деякі сучасні видання мають одне ім'я на обкладинці, а інше – в книзі». Як зауважує Р. Веласкес, можливо, не було способу достовірно встановити авторство, та, у будь-якому випадку, Вобарони мали великий успіх через публікацію своїх методичних книг та етюдів. Їм належать кілька збірників етюдів – «Чотири уроки та сімнадцять вправ» ор. 1, «Сорок етюдів для тромбона (Перша та Друга сюїти), 32 Святкові мелодії та 34 Мелодичних етюдів – творів, що були написані для розвитку технічної рухливості в усіх регістрах тромбона, ритмічної точності, артикуляції та витривалості (Velazquez, 2019: 31).

Отже, до збірки 1852 року входять різноманітні етюди, вправи та гами для ефективних щоденних розігривань, а також 30 етюдів, 8 мелодичних етюдів і 6 дуетів. У 1853 році Едмунд Вобарон опублікував «*Méthode de trombone*» (Vobaron, 1853) для студентів військового музичного корпусу (Іл. 5), також за порадами батька. Книга презентує серію гам у всіх мажорних і мінорних тональностях, низку вправ, що включають усі позиції, 100 уроків у всіх мажорних тональностях і 6 коротких дуетів (за: Velazquez, 2019: 31).



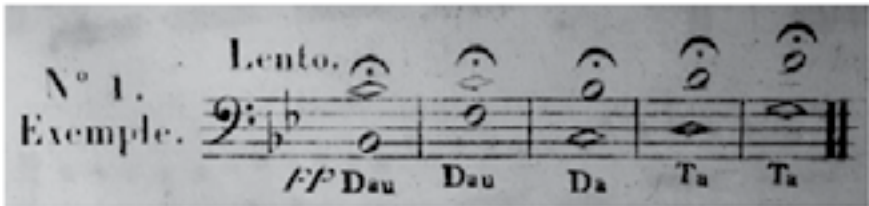
Ілюстрація 5. Обкладинка «Школи для тромбона» Е. Вобарона⁹

«*Grand Méthode de trombone*» Ф. Вобарона, що, вочевидь, підсумовує досвід автора як викладача Паризької консерваторії, містить 20 мелодійних сольних п'єс середньої тривалості, 44 дуети і три тріо. Посібник починається з серії «уроків», в яких необхідно задіяти всі сім позицій на тромбоні. Представлено по декілька вправ на кожну

⁹ Ілюстрацію запозичено зі збірника: Vobaron, Edmond. *Méthode de trombone*. Paris: Richault, ca. 1853, що перебуває у вільному доступі.

позицію з поступовим збільшенням тривалості вправи. Увага, яку Ф. Вобарон приділяє фразуванню та відпрацюванню довгих звуків на початку роботи, є очевидною. Інші поширені методи того часу також застосовували принцип роботи над довгими звуками на початку твору для набуття рівного та стабільного видиху з красивим тембром. Ця традиція збереглася і до наших днів, яскравим прикладом чого є «школа» Еморі Ремінгтона, професора тромбона Істменської школи музики у 1922–1971 роках (Velazquez, 2019: 35).

Ф. Вобарон одним з перших використав різні декламаційні склади для переходу у високий регістр, що видно на прикладі (Іл. 6):



Ілюстрація 6. Приклад використання складів декламації для переходу у верхній регістр¹⁰

На сьогодні актуальними залишилися лише склади «Da», «Dau», «Di», для переходу від нижнього регістру до високого, і «Da» і «Ta», для м'якшої та твердішої атаки відповідно, оскільки вони забезпечують стабільний початок звуку і зберігають тембральну одноманітність при зміні регістрів.

Щодо артикуляції Ф. Вобарон стверджує: «Зазначається, що багато тромбоністів мають погану звичку недостатньо артикулювати язиком – звідси випливає, що деякі ноти пасажів випадають і залишають бажати кращого. Тому важливо приділяти увагу базовим принципам [декламації], якщо ми хочемо отримати чітке та легке виконання», – й далі зауважує, що виконавець має бути обережним, бо неправильна

¹⁰ Felix Vobaron, «Grand Méthode de trombone» (Paris: Gambaro, 1834). Фото запозичене з джерела: Velazquez, 2019: 36.

робота язика може звести нанівець всю роботу над технічною рухливістю (Vobaron, 1834: 3–4).

Особлива спрямованість навчання, а це чіткість артикуляції, в «школі» Ф. Вобарона пояснюється також призначенням для військових музикантів, оскільки національно-патріотична військова музика була дуже поширеною в Європі початку XIX століття. Розділ «20 мелодичних уроків» приділяє увагу артикуляції, фразуванню та динаміці. Ці «уроки» можна порівняти з короткими мелодійними вправами, написаними в стилі вокальних арій, які містяться в «школах» Ярослава Цимери (Cimera, 1887–1972) та Марка Бордоньї / Йоханнеса Рошута (Bordogni, 1789–1856 / Rochut, 1881–1952). Однак зосередження Ф. Вобарона на штрихах *legato* і *tenuto* доповнюється вправами на *staccato*, що дозволяє виконавцям охопити всі можливі технічні варіації (згідно Velazquez, 2019: 38).

Прогресивність роботи також можна побачити в поясненнях автора про мелізми та трелі, які на той момент використовувались лише для каденцій, що було унікальним для «шкіл», створених у першій половині XIX століття. Після публікації Ф. Вобарона кількість використань композиторами мелізмів для тромбона суттєво збільшилася, зокрема, у творах, написаних для Артура Пріора (Arthur Pryor, 1869–1942, тромбоніст-віртуоз і диригент). Діапазон «уроків» на засвоєння мелізмів, які пропонують виконавцеві продемонструвати не тільки технічність, а й музикальність, охоплює дві октави. Додаткова складність полягає в тональному різноманітті. Кожна композиція містить власний набір завдань – освоєння діапазону, артикуляції, стилю, – що робить їх корисними для тренувань перед публічними виступами. Важливо також зазначити, що Ф. Вобарон не переробляє вправи, створені для інших інструментів, його завдання призначені виключно для роботи над складнощами, притаманними тільки тромбону, що вигідно вирізняє його працю від інших робіт того часу (за Velazquez, 2019: 39).

Антуан Дьєппо (Antoine Dieppo, 1808–1878), творець ще однієї тромбонової «школи», був визначним педагогом, що у 25-річному віці став викладачем Паризької консерваторії, одночасно з відкриттям там класу тромбона на постійній основі (змінивши

в 1836 році Ф. Вобарона), та віртуозним виконавцем – головним тромбоністом оркестру Паризької Опéra та «Концертного товариства Консерваторії» (Société des Concerts du Conservatoire), учасником оркестру Королівської капели (Chapelle Royale), солістом популярних оркестрів Rivière, Musard і Jullien. Г. Берліоз, який часто спостерігав за заняттями А. Дьєппо, нарікав на те, що жоден німецький оркестровий тромбоніст не наблизився до рівня молодого артиста. За винятком Фрідріха Августа Бельке та Карла Трауготта Кейссера з оркестру Лейпцизького Гевандгаузу, Антуан Дьєппо був єдиним тромбоністом, який помітно прославився в XIX столітті (за Velazquez, 2019: 22).

Першим його внеском у педагогіку тромбона стала «школа», створена у співавторстві з Фредеріком Берром (Frédéric Berr), «Méthode de trombone» (Париж, Meissonnier, близько 1835).

У своїй власній роботі «Повна школа для тромбона» («*Méthode complète pour le trombone*», Париж, Groupenas, 1837), Дьєппо заперечує свою причетність до попередньої публікації: «Але мені потрібно заявити громадськості, що про написання цієї публікації мені абсолютно невідомо; єдиний твір, який я вважаю своїм, – це методична праця, надрукована М. Трупенá, яка була прийнята для викладання в Паризькій консерваторії» (цит за: Velazquez, 2019: 33–34). А. Дьєппо описує мету цієї роботи у своєму вступі: «Створення класу тромбона в Парижі і честь, яку я щойно здобув бути її професором, накладає на мене певний обов'язок оприлюднити метод, який слугував би керівництвом для тих, хто візьметься за вивчення цього інструмента» (там само: 34).

«*Méthode*» поділяється на дві частини: перша призначена для оркестрових тромбоністів, друга – для солістів. Спочатку виконавець має відпрацювати всі позиції окремо і лише після комбінувати їх. Альт і бас-тромбон не згадуються, хоча коротко згадується помповий тромбон з трьома клапанами. В роботі містяться дев'ять етюдів, що на початку визначені як «прогресивні п'єси». Вони пропонувалися в окремому від методики томі. Методичне введення-супровід презентує базові елементи музики – тривалості нот, тактові розміри, тональності, музичні терміни, орнаментику, таблицю позицій куліси тромбона (подібно до «школи» Вобарона), нотатки щодо пози, техні-

ки переміщення куліси (Іл. 7), позицій клапанного тромбона, дихання та звуковидобування, позначки нот літерами, порівняльну таблицю нотного запису у трьох ключах (басовий, теноровий, альтовий) і таке інше (за Velazquez, 2019: 47–48). «Школа» А. Дьєппо стала ключовою для студентів Паризької та інших консерваторій того часу. В Парижі вона була прийнята як провідна і перевидавалася кілька разів.



Ілюстрація 7. Один з малюнків з «Повної школи для тромбона» Антуана Дьєппо¹¹

¹¹ Фото з сайту <https://music.allpurposeguru.com/2013/02/antoine-dieppo-french-trombone-virtuoso-and-teacher/>, у вільному доступі.

Всі вищезгадані праці дали потужний поштовх розвитку не тільки тромбового мистецтва, а й процесу пошуку нових методичних засобів. Так, наступні роки були дуже плідними по кількості нових видань, які, однак, не відрізнялися між собою принципово і здебільшого були побудовані на роботах Ф. Й. Фроліха, А. Брауна, Ф. Вобарона, А. Дьєппо. Деякі «школи» писали навіть не тромбоністи. Як приклад, можна навести «*Méthode élémentaire pour le trombone suivie d'airs et d'exercices gradués*» (Париж, Troupenas, 1844) **Жана-Жоржа Кастнера (Kastner, Jean – Georges)**, який був композитором і музикознавцем, однак не тромбоністом (хоча й добре знався на інструментовці). Велика кількість робіт такого типу була видана саме в Парижі, з чого стає зрозумілою особлива популярність тромбона у Франції. Так, після підручника Ж.-Ж. Кастнера були видані:

– «Елементарна школа для тромбона» («*Méthode Élémentaire de Trombone*») **Гартмана (Hartmann)**, Париж, Schoenenberger, 1845 – копії роботи не збереглися;

– «Підготовча школа для тромбона» («*Méthode préparatoire de Trombone*») **Де ла Туїльєрі (A.-F.-N. L. de la Tuilerie)**, Париж, Lafont, 1847) – копій не збереглися;

– «Школа для кулісного тромбона» («*Méthode de trombone à coulisse*») **А. Брулона (A. Brulon)**, Париж, Joly, 1851;

– «Теоретико-практичний трактат: як швидко навчитися грати на тромбоні» («*Traité théorique et pratique pour apprendre à jouer du trombone en peu de temps*») **Е. Гемета (E. Hemet)**, Париж, S. Richault, 1858 – зберігається в Національній бібліотеці Франції;

– «Маленька школа гри на кулісному тромбоні» («*Petite méthode de trombone à coulisses*») **А. Бланшетто (A. Blancheteau)**, Париж, Margueritat, 1863;

– «Елементарна школа гри на тромбоні для використання оркестрами та коледжами» («*Méthode élémentaire de trombone à coulisse à l'usage des fanfares et des collèges*») **П'єра-Франсуа Матьє де Боррі (1815–1884), псевдонім Клодомір (Pierre-François Mathieu de Borrit, Clodomir)**, Париж, Leduc, 1866;

– «Маленька школа гри на кулісному тромбоні» («*Petite méthode de trombone à coulisses*») **Л. Жирара (L. Girard)**, Париж, Gautrot aîné, 1866.

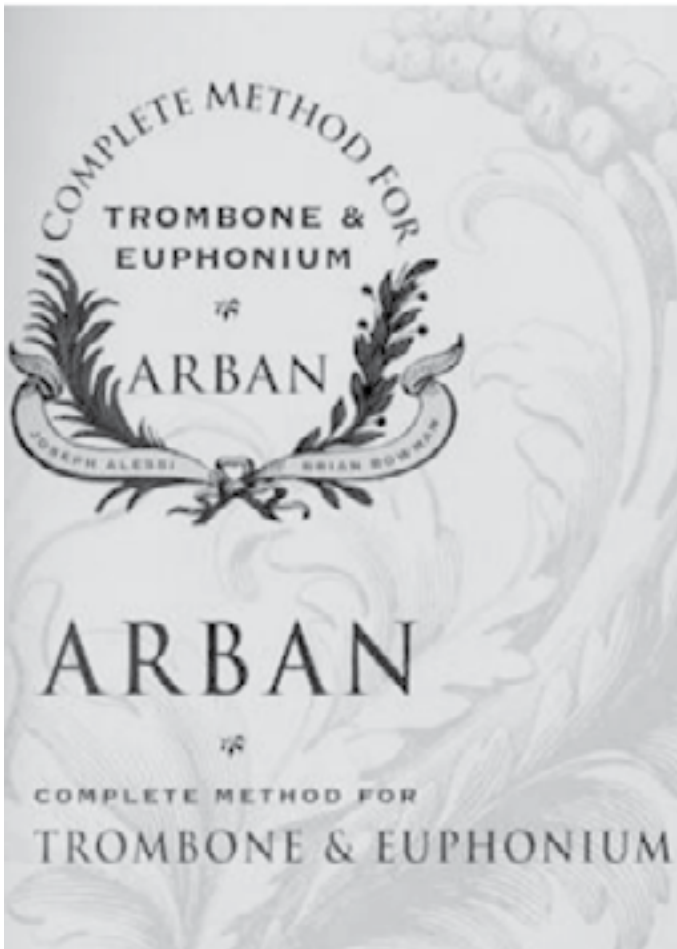
Першою британською «школою» є «*Книга-інструкція для звичайного [кулісного] та помпового тромбонів*» («*Instruction Book of the Simple and Valve-Trombone*») **А. Вірта (A. Wirth)**, Лондон:, Augener & Co, 1870. Нічим видатним ця школа не вирізнялася, будучи повторенням вищезгаданих французьких робіт, в основному Ф. Вобарона.

Натомість на окрему увагу заслуговує «*Велика школа гри на корнеті та саксгорні*» («*Grande Méthode complète pour cornet à pistons et saxhorn*», Париж, imp. Michelet, 1864) **Жана Батиста Арбана (Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban, 1825–1889)**. Ж.-Б. Арбан був диригентом, композитором, педагогом і, найголовніше, першим відомим віртуозом гри на корнета-пістоні. Ця школа була революційною у свій час, оскільки автор переосмислив методику навчання гри на духовому інструменті і створив власну, яку відрізняли більш досконалі способи декламації, деталізація абсолютно всіх процесів, що відбуваються під час гри, та практикування вправ для всіх виконавських прийомів на трубі. Найбільшим новаторством Ж.-Б. Арбана слід вважати введення базінгу, не тільки як методу постановки і розуміння роботи амбушуру, а й як засобу розігрівання для духовиків усіх рівнів підготовки.

В контексті статті нас цікавить не стільки оригінальна робота маестро, скільки її перекладення, зроблене й опубліковане відомим видавцем Карлом Фішером (Fischer) 1936 року в Нью-Йорку. Згодом вже ця редакція, що отримала світове визнання серед тромбоністів і використовується донині, була вдосконалена *Джозефом Алессі (Alessi, нар. 1959)*, одним із найкращих тромбоністів сучасності, солістом-віртуозом, концертмейстером групи тромбонів Нью-Йоркської філармонії, разом із баритоністом, доктором *Леслі Браяном Боуменом (Bowman, нар. 1946)*, і публікувалась видавництвом Encore Music Publishers (2000, 2002 та пізніше) (Лл. 8).

Таким чином, можна спостерігати вплив французької духової традиції на культуру духового виконавства не тільки Європи, а й США, з подальшим домінуванням її у світовій практиці.

Після публікації Ж. Б. Арбана до кінця XIX століття продовжували з'являтися практичні посібники з гри на тромбоні, однак вони все ж не вносили істотного методологічного новаторства або не збереглися до наших днів:



Ілюстрація 8. Обкладинка «Повної школи гри на тромбоні та евфоніумі»¹²

– П. Делісе (P. Delisse), «Зошит початковий і класичний» («Opuscule rudimentaire et classique»), Париж, Millereau, 1883;

¹² Фото обкладинки з книги: Arban, 2002; перебуває у вільному доступі.

– **О. Ленге (O. Langey)**, «Репетитор для кулісного тенорового тромбона» («*Tutor for the Tenor Slide Trombone*»), Лондон, видавництво не вказано, 1885);

– **Ж. Тільяр (Georges Tilliard)**, «Школа гри на тромбоні» («*Méthode de Trombone*»), Париж. Tilliard, близько 1885);

– **Дж. А. Канні (J. A. Kappey)**, «Повний репетитор для тенорового тромбона in B та басового тромбона in G, кулісних та помпових» («*Complete Tutor for Tenor Trombone in B flat, and Bass Trombone in G, Slide and Valve*»), Лондон: Boosey & Co, 1887;

– **Ж. Жавелю (J. Javelot)**, «Школа гри на теноровому тромбоні in B та in C» («*Méthode de trombone tenor en Si bémol ou C*»), Париж, Éditions Bornemann, 1889;

– **Т. Райт та Х. Раунд (T. Wright & H. Round)**, «Школа гри на тромбоні Райта і Раунда для вчителів аматорських оркестрів та Помічник оркестрантам» («*Wright and Round's Amateur Band Teacher's Guide and Bandsman's Adviser*»), Ліверпуль, Wright and Round, 1889;

– **В. Самбін (V. Sambin)**, «Школа гри на кулісному тромбоні» («*Méthode de trombone à coulisse*»), Париж, Lafleur Sr, 1894;

– **Ж. Парес (G. Parès)**, «Школа гри на кулісному трмбоні» («*Méthode de trombone à coulisse*»), Париж, Lemoine, 1895;

– **О. Ленге (O. Langey)**, «Серія практичних репетицій для кулісного бас-тромбона in G» («*Series Practical Tutor for the G Bass Slide Trombone*»), Лондон, Hawkes & Son, 1992;

– **Р. Мюллер (R. Müller)**, «Школа для кулісного тромбона» («*Schule für zug posaune*»), Лейпциг, W. Zimmermann, 1902)¹³.

Висновки. Вплив методичних праць, тип яких можна узагальнити поняттям «школа гри...», на формування і розвиток європейського тромбонного мистецтва важко переоцінити. В цьому контексті слід, насамперед, відзначити Францію, де найперший з класів тромбона, відкритий в Паризькій консерваторії, зумовив появу і першої у своє-

¹³ Наведені переліки виданих методичних публікацій тромбоністів складено, зокрема, згідно з даними Т. Герберта (Herbert, 2006: 328), реєстрів Національної бібліотеки Франції (Web-ресурс <https://gallica.bnf.fr>).

му роді «школи гри», з низкою праць-послідовниць, спочатку власне у Франції, а потім і в інших країнах Європи.

Звідси протягом XIX століття Франція мала цілу плеяду блискучих виконавців на тромбоні (Leo Arnaud, Michel Becquet, Henri Couillaud, Paul Delisse, Antoine Dieppo, Vinko Globokar, André Lafosse, Daniel Lassalle, Jacques Mauger, Fabrice Millischer, Nicolas Moutier, Jérôme Naulais, Alfred-Alexandre Quentin та ін.).

Після успіхів Франції ініціативу підхопила Німеччина: дякуючи методичній праці Ф. Й. Фроліха, там було створено власну тромбонову школу з великою кількістю професійних виконавців (Friedrich August Belcke, Johannes Kuhlo, Karl Traugott Queisser, Friedrich Schenker, Paul Weschke).

Британська школа з'явилася аж 1870 року завдяки А. Вірту, виховавши плеяду виконавців XIX–XX століть (Byron Fulcher, Lance Green, Gustav Holst, Chris Houlding, Lindsay Shilling, John Kenny, Dave Stewart, Roger Argente). Віденська школа XIX століття, подібно до німецької і британської, також успадкувала французькі постулати.

Перспективи подальших розвідок. Послідовні публікації чисельних європейських «методів» («шкіл») гри на тромбоні засвідчують процеси розбудови різних національних шкіл, які складаються в загальний еволюційний рух, що з часом поширювався і за межі материка. Починаючи з XX століття, тромбонове мистецтво поступово захоплює американський континент, а водночас запозичується і практичний досвід європейських навчальних посібників. Цей факт вимагає подальшого детального розгляду.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Arban, J.-B. (2002). *Complete method for trombone and euphonium*. Joseph Alessi & dr. Brian Bowman (comment.), Wesley Jacobs (ed.). [Matfield]: Encore Music Publisher [in English].
- Carlson, A. Ph. (2015). *The French connection: A pedagogical analysis of the trombone solo literature of the Paris Conservatory*. (D.M.A. diss.). The University of Alabama. Tuscaloosa, Alabama [in English].
- Choron, Alexandre & Lafage, J. Adrien de (1839). *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale: Complément*.

- Acoustique, institutions musicales [New Complete Manual of Vocal and Instrumental Music, or Musical Encyclopedia: Complement. Acoustics, musical institutions]*. Vol. 1. Paris: Roret [in French].
- Fröhlich, Franz Joseph. (1811). *Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch für Musikdirectoren-Lehrer und Liebhaber [Complete theoretical-practical music school for all the more important orchestral instruments the for use by music directors-teachers and enthusiasts]*. Bonn : Simrock [in German].
- Guilloux, F. (2016). Braun's Gamme et Méthode pour les Trombones: Some New Evidence. (Translated by Maurice Whitehead). *Historic Brass Society Journal*, 28, 73–95 [in English].
- Guion, D. M. (1988). *The Trombone: Its History and Music, 1697–1811*. New York: Gordon and Breach [in English].
- Guion, D. M. (2013, February 11). Antoine Dieppo, French Trombone Virtuoso and Teacher. *Musicology for Everyone*, <https://music.allpurposeguru.com/2013/02/antoine-dieppo-french-trombone-virtuoso-and-teacher/> [in English].
- Guion, D. M. (2021, July 3). Felix Vobaron: the first French trombone soloist, https://music.allpurposeguru.com/2021/07/felix-vobaron-the-first-french-trombone-soloist/#google_vignette [in English].
- Herbert, T. (2006). *The trombone*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Lapie, R. (1995). The Braun Brothers, Two Names, One Method. *International Trombone Association Journal*, 21(1), 30–31 [in English].
- Sluchin, B. & Lapie, R. (1997). Slide trombone teaching and method books in France (1794–1960). *Historic Brass Society Journal*, 9: 4–29 [in English].
- Velazquez, R. (2019). *Antoine Dieppo, Felix Vobaron, and Their Influence on the 19th Century French Style*. (D.M.A. diss.). Indiana University. Bloomington, Indiana [in English].
- Vobaron, Edmond (1853). *Méthode de trombone [Method for Trombone]*. Paris: Richault, ca. [in French].
- Vobaron, Felix. (1834). *Grand Méthode de trombone [Grand Method for Trombone]*. Paris: Gambaro [in French].
- Vobaron, Felix. (1852). *Méthode complète de trombone [Complete method for trombone]*. Paris: Brandus & Cie. [in French].

- Weiner, H. (1993). André Braun's Gamme et Méthode pour les Trombones: The Earliest Modern Trombone Method Rediscovered. *Historic Brass Society Journal*, 5, 288–308 [in English].
- Weiner, H. (1995). Andreas Nemetz's neueste Posaun-Schule: an early Viennese trombone method. *Historic Brass Society Journal*, 7, 12–35 [in English].
- Weiner, H. (1999 a). André Braun's Gamme et Méthode pour les Trombones Revisited. *Historic Brass Society Journal*, 11, 93–106 [in English].
- Weiner, H. (1999 b). Francois René Gebauer's 50 Lecons pour la Trombonne Basse, Alto & Tenor: the earliest book of études for the trombone. *Historic Brass Society Journal*, 11: 107–112 [in English].
- Wurzbach, Constantin, von (ed.) (1869). Nemetz, Andreas. In *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich [Biographical Encyclopedia of the Austrian Empire]*, Vol. 20, pp. 182–183 . Wien: Verlag der k. k. Hof- und Staatsbruckerei [in German].

Anatolii Minenko

Ivan Franko National University of Lviv, postgraduate student

e-mail: Anatolii.Minenko@lnu.edu.ua

ORCID iD: 0000-0002-0348-3541

“SCHOOL” OF TROMBONE PLAYING AS A MEANS OF DEVELOPING EUROPEAN TROMBONE ART OF THE 19TH CENTURY

Statement of the problem. *The historical context of the influence of trombone players on the performance style of European schools has not yet been studied despite the widespread use of method books “The schools of trombone playing” by all musicians, from amateurs to professionals. However, in the past, leading teachers and methodologists mainly from conservatories presented the performance trends of that time and developed new ones in their works, which guided the further development of the future generations’ performers.*

Recent research and publications. *The issue of method books and their influence on European trombone schools was actively studied at the end of the 20th century (Guion, 1988; Lapie, 1995; Weiner, 1993, 1995, 1999 a, b). In this context, an important place belongs to the article “Slide trombone training and*

method books in France (1794–1960)” (Sluchin & Lapie, 1997), which contains a lot of information about method books of that period, the evolution of European trombone schools, the contribution of method books authors to the development of trombone playing in the nineteenth century and a detailed analysis of the most influential authors. The most significant recent works are dissertations that examine the history of the Paris Conservatory, the creativity of prominent trombone teachers and their works on methodology (Velázquez, 2019; Carlson, 2015). Ukrainian researchers have not studied this issue yet.

The purpose of the article is to study the influence of the method books “The schools of trombone playing” on European trombone art.

Research methodology. The focus of the research is to study the most famous and innovative method books of the nineteenth century. The article applies the historical and chronological approach as the leading one in the study and organization of the research material; comparative approach to find the main differences between these “schools”; systematic and analytical approach to identify the most significant differences and their influence on the development of trombone mastery; historical and cultural approach to study the process of formation of national European trombone schools. **The novelty of the study** is manifested in the chronological classification of all known trombone schools in the nineteenth century and a detailed analysis of the most influential ones.

Results and conclusion. Having analyzes the most significant European schools of trombone playing from the very first work by A. Brown, written in 1794, to the work by J. B. Arban, we have traced the process of historical development of the technical skills of musicians and identified the sources of the European method of trombone performance. In this context, the role of France is revealed as outstanding, because the first trombone class opened at the Paris Conservatory led to the emergence of the first original “school of playing”. This was followed by a whole cascade of similar works, first in France and then in other European countries. During the nineteenth century, thanks to the aforementioned method books and the Paris Conservatory, the French had a constellation of trombone players, including: Leo Arnaud, Michel Becquet, Henri Couillaud, Paul Deliss, Antoine Dieppo, Vinco Globokar, André Lafosse, Daniel Lassalle, Jacques Médecin, Fabrice Millischer, Nicolas Moutier, Jérôme Naulais, Alfred Alexandre Quentin, and many others. After the French success, Germany took the initiative and, thanks to the work of Franz-Josef Fröhlich, created its own school of trombone

playing with a large number of performers, such as Friedrich August Bellecke, Johannes Culottes, Karl Traugott Queisser, Friedrich Schenker, and Paul Weschke. Thanks to A. Wirth, in the 1870s, a British method of trombone playing emerged, and hence a number of British performers of the XIX–XX centuries, including Byron Fulcher, Lance Green, Gustav Holst, Chris Houlding, Lindsay Schilling, John Kenny, Dave Stewart, and Roger Argente.

Key words: *trombone history; “school” of trombone playing; European culture; trombone schools; Paris Conservatory; A. Brown; F. R. Gebauer; F. J. Fröhlich; A. Nemetz; F. Vobaron; A. Dieppo; J. B. Arban.*

Стаття надійшла до редакції 23 липня 2022 року

УДК 780.616.432.071.2(73)(092):78.034.7

DOI 10.34064/khnum2-2804

Ушакова Маргарита Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2593-5182

**РОЗАЛІН ТЮРЕК ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ РОБОТИ
З КОДАМИ БАРОКОВОГО МИСТЕЦТВА**

Проблема актуалізації музичних творів епохи Бароко залишається однією з найбільш поширених, адже в основі процесу «розкодування» лежить діалогічність культурних контекстів. Метою дослідження є визначення певних орієнтирів для роботи інтерпретатора на прикладі виконавських концепцій Р. Тюрек, діяльність якої досі залишалася поза увагою вітчизняних науковців. У статті визначено базові «інтерпретаційні коди» «Арії з варіаціями в італійському стилі» Й. С. Баха, що ними є: назва твору, яка має дві складові – «арія» та «alla maniera Italiana»; жанр; орнаментика; образ інструмента; епоха Бароко; музична символіка. Окреслено основні принципи роботи Р. Тюрек з бароковими творами, а саме: орнаментация як засадничий прийом варіювання авторського нотного тексту, використання сучасних виконавцями ресурсів для втілення композиторського задуму, синтез художніх ідей минулого й сьогодення.

Ключові слова: мистецтво Бароко; клавірна творчість Й. С. Баха; інтерпретація; фортепіанне виконавство; виконавський стиль Р. Тюрек.

Постановка проблеми. Крім інших важливих функцій, музичне мистецтво є одним з видів спілкування, особливістю якого є той факт, що у своєрідному діалозі знаходяться люди різних історичних епох та культур. Отже, питання щодо самої можливості передачі інформації у такий спосіб завжди залишається актуальним. Адже для того, щоб обмін повідомленнями відбувся, необхідно, щоб усі учасники «розмови» або володіли однією мовою, або мали «ключі» до її розкодуван-

ня. Проте оволодіння певною (у нашому випадку – музичною) мовою не є запорукою того, що всі учасники комунікаційного процесу адекватно зрозуміють один одного. Це зумовлено декількома факторами, найважливішим з яких є специфіка процесу сприйняття, що визначає принципову неможливість однакової інтерпретації художньої інформації (або скажемо – художнього повідомлення) різними людьми. Втім, не менш важливими є й інші фактори, один з яких французький фізик, філософ та психолог А. Моль позначав як «мозаїчність» культури (Moles, 1967: 33), що впливає на свідомість людини, яка сприймає інформацію з різних каналів і привносить плоди цього сприйняття у свою діяльність, синтезуючи їх. Інший фактор – історична зміна художніх парадигм, кожна з яких має власну систему виражальних засобів, деякі з яких повноцінно розкриваються лише у співзвучному епосі контексті. Це унаочнюється, коли ми розмірковуємо над специфікою музичного виконавства, яка визначена тим, що переважна більшість сучасних митців працює з текстами інших історичних епох. Тотожна передача інформації у таких випадках практично неможлива. Натомість відбувається актуалізація змісту музичних творів, у тому числі, й завдяки переосмисленню кодів, що фіксують певні параметри авторського задуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання тлумачення музичного тексту незмінно цікавлять сучасних науковців. Зокрема, П. Том (Thom, 2003), застосовуючи поняття «інтерпретуюче виконання», висуває думку, що музичний твір композитора збагачується під час виступу виконавця. І. Сухленко у статті «Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність-відкритість-цілісність» зазначає перспективність розробки запропонованого В. Москаленком поняття «музичний твір виконавця», під яким пропонує розуміти «таку якість виконавської актуалізації музичного твору, при якому поєднання одиничного (композиторського нотного тексту) та загального (деяких традиційних установок трактування творчості композитора в цілому або даного конкретного твору) дає щось особливе – виконавське прочитання, що запам'ятовується своєю оригінальністю» (Сухленко, 2017: 179). Харківські дослідниці Т. Веркіна, М. Бондаренко, А. Сагалова та К. Тимофєєва (Verkina, Bondarenko,

Sagalova, & Timofeyeva, 2020) розглядають виконавське мистецтво як процес постійного накопичення досвіду інтонування, що розгортається у часі.

Сучасні вчені продовжують звертатися до філософських засад трактування музичних творів, особливо коли мова йде про твори минулих епох. Так, Г. Медіна Рієра (Riera, 2015) вважає герменевтичний підхід одним із засадничих для інтерпретації старовинної музики, пізнання якої поглиблюється через осмислення її історичного контексту. Тієї ж думки, згідно з якою, більш глибоке розуміння музики можливе при детальному обмірковуванні взаємозв'язку між практичною та герменевтичною інтерпретаціями, дотримується Х. Хінріхсен (Hinrichsen, 2000).

Серед робіт, спрямованих на вивчення барокового мистецтва, необхідно назвати також праці А. Парадізо-Лаурін (Paradiso-Laurin, 2012) та У. Голомба (Golomb, 2008), що присвячені музичній риторичі; Х. Майстера (Meister, 1990), увага якого сконцентрована на органічних творах Й. С. Баха; П. Вільямса (Williams, 1999) та О. Сліпченко, І. Мельничук і О. Дондик (2017), які цікавляться впливом італійської культури на музику видатного композитора.

Метою дослідження є визначення принципів роботи Р. Тюрек з кодами барокового мистецтва на прикладі її інтерпретаційних версій «Арії з варіаціями в італійському стилі» Й. С. Баха.

Методологія дослідження. Застосовані такі методи, як *герменевтичний*, що визначає орієнтири для найбільш повного осягнення музичного твору; *інтерпретаційний*, спрямований на визначення базових алгоритмів роботи з музичною спадщиною епохи Бароко; *історико-культурологічний*, необхідний для розуміння шляхів актуалізації музики Й. С. Баха в іншому культурному контексті.

Виклад основного матеріалу. Історія виконавського осягнення авторських музичних творів, що розпочалася з моменту розмежування функцій композитора та виконавця, поступово утворила умовний простір взаємодії індивідуальних естетичних настанов та наукових досліджень, спрямованих на їх осягнення. Цей простір постійно змінюється та розширюється, збагачуючись новими версіями музичних творів. Адже процес інтерпретування, що полягає у розкритті ком-

позиторського задуму крізь призму особистості виконавця, має безмежний потенціал розвитку. Зокрема, Е. П'єтрочіні (Pietrocinì, 2018) дотримується думки, що інтерпретативний ресурс музичних творів складають певні «невизначеності» (для виконавців інших епох) композиторського тексту.

Саме тому, однією з характерних рис мистецтва ХХ століття стає концентрація музичного життя навколо виконавців, творчість яких суттєво вплинула на переосмислення звукового та змістовного наповнення спадщини багатьох, у тому числі барокових, композиторів. При цьому ключовою постаттю у процесі пошуку шляхів актуалізації творів докласичної доби, безумовно, є Й. С. Бах. Декілька хвиль музикознавчих досліджень, спрямованих на осмислення музичної риторики та символіки його творів, викликали появу нових редакцій останніх, що фіксували базові параметри індивідуальних концепцій їх виконання. В цьому сенсі особливої уваги заслуговує творча діяльність маловідомої в Україні американської інтерпретаторки клавірної музики Й. С. Баха Розалін Тюрєк – піаністки, викладачки, диригентки, вченої, письменниці та лекторки. Її досвід відображено у численних статтях про творчість Й. С. Баха, специфіку виконання на клавірних інструментах та підходи до інтерпретації музики великого композитора. Квінтесенцією наукових пошуків Р. Тюрєк є тритомник «Вступ до виконання Баха» (Tureck, 1960). Піаністка пропонує не просто власну редакцію творів Й. С. Баха, а справжній методичний посібник, що містить велику кількість цінних ремарок, підґрунтям яких є її багаторічна науково-мистецька діяльність.

Показовою для розуміння концепції тритомника Р. Тюрєк є «Арія з варіаціями в італійському стилі» BWV 989, і це не дивно, адже твір Й. С. Баха є одним із найяскравіших прикладів, що унаочнює специфіку клавірного мистецтва Бароко, справжнє осягнення якого можливе тільки тоді, коли інтерпретатор вірно розуміє музичні коди тієї епохи.

Підкреслимо, що робота інтерпретатора – це, фактично, процес розкриття та реалізації прихованих у нотному тексті смислів. Саме тому В. Москаленко визначає нотний текст твору так: «Нотний запис ми віднесемо до групи текстів-кодів. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування» (Москаленко,

2013: 90). Процес подібного розкодування передбачає, що виконавець має уявлення про всю сукупність знаків та символів, за допомогою яких композитори певної музичної епохи фіксували специфічні музичні змісти. З цієї точки зору проаналізуємо інтерпретаційну версію бахівської «Арії з варіаціями в італійському стилі», запропоновану Р. Тюрк, підкресливши, що йдеться про два її види: **редакторську та виконавську.**

Герменевтичний потенціал «Арії» багато в чому визначений самим композитором, вказівки якого привертають увагу виконавця до декількох кодів. Перший з них криється вже у жанровій назві твору. Виникає питання видової приналежності цієї арії: який саме її тип мав на увазі композитор?

Простежуючи часову еволюцію арії, визначимо періодизацію її розвитку, спираючись на дослідження німецьких музикознавців В. Руфа, С. Леопольд, Х. Люнінг та Х. Шнайдера (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994):

1) XV–XVI століття – мелодичне декламування строфічних текстів з виписаним ритмічним малюнком (строфічна пісня).

2) XVII століття – в основі розвитку жанру лежать дві моделі: 1) *Aria per cantar Sonetti* або *Aria da cantar Ottave* та 2) *Aria di Romanesca* чи *Aria di Ruggiero*. Широку популярність також мали арії на *basso ostinato* (опери Я. Пері, А. Гранді, С. Ланді), проте значна кількість композиторів все ж таки мислила цей жанр як строфічну пісню. Водночас набували розповсюдженості арії з інструментальними ритуурнелями, що сприяло розширенню форми цих творів. Згодом цей фактор став основоположним для появи арії *da capo*.

3) XVIII століття – час розквіту оперної арії, яка вплинула й на розвиток духовної та камерної музики. У цей період, відзначений усталенням опери-*seria* та створенням школи бельканто, на перший план виходить вокальна віртуозність, що, втім, призводить і до схематизації жанру. Саме в *opera-seria* арія набула статусу домінантного жанру музичної вистави, що відкрило нові шляхи для її розвитку. В операх К. Монтеверді, Л. Россі, Ф. Каваллі, М. Честі остаточно затверджується форма великої тричастинної арії (*aria da capo*). Водночас, під впливом теорії афектів, жанр арії набув нових

градацій: *Aria di mezzo carattere* (відносно коротка, з невеликою кількістю інструментів для супроводу, з невеликою кількістю орнаментики, з позначеннями *Larghetto*, *Andantino* чи *Allegretto*), *Aria cantabile* (повільна та мелодійна), *Aria parlante* (лаконічна та декламаційна), *Aria di bravura* (призначалася для імпровізацій та показу віртуозного володіння голосом). Також загальновідомими були *Aria di portamento*, *agitata*, *infuriata*, *Aria di mania* и *d'agilità*, *Cavatina* та *Rondo*.

4) XIX століття – час появи нових видів арії: арієтти, каватини, арії-рондо, арії-стретти, кабалетти, периг'єри, болєро та інших.

5) У XX столітті арією називають твори, що орієнтовані на історичні форми сольного оперного співу та відповідають певним критеріям, зокрема: традиційна форма, мелодика аріозного типу, орнаментика та характерна для того чи іншого афекту тональність. Прикладами є як оперні номери й концертні варіанти арій (у творчості Р. Штрауса, П. Гіндеміта, Л. Даллапікколи, А. Берга, А. Шенберга та інших), так і камерно-інструментальні твори та їхні частини (у Г. Лахенманна, М. Бебітта та інших).

Проаналізувавши історію жанру арії, можна припустити, що Й. С. Бах спирався на модель *aria cantabile*, яка відрізнялася особливою розспівністю мелодії, а також містила орнаментуку. Вбачаємо це у темі «Арії», яка, втім, у варіаціях збагачується ознаками інструментальних жанрів: прелюдії (варіація № 3), жиги (варіація № 7), токати (варіації №№ 4, 8, 9).

Другий символ / код також криється у назві твору – «*alla maniera Italiana*». Це дає нам підстави стверджувати, що «Арія з варіаціями» написана Й. С. Бахом під впливом вивчення доробку італійських композиторів, зокрема А. Вівальді, Б. Марчелло, Т. Альбіноні, твори яких він перекладав для інших складів виконавців. Вплив цих митців позначився на багатьох сторінках клавірної та вокальної спадщини композитора (в жанрах партити, кантати, в «Італійському концерті»); іноді при цьому використовуються й італійські терміни.

Зазначимо, що «Арія», як і творчість Й. С. Баха в цілому, поєднує німецьку (*musica poetica*) та італійську (*musica pathetica*) течії мистецтва Бароко, тобто є синтезом раціонального (притаманного німецькій традиції) та чуттєвого (італійській) начал. Нагадаємо й про інші ви-

падки звернення Й. С. Баха до традицій сусідніх країн. Широко відомими є «Англійські» та «Французькі» сюїти. Стосовно останніх можна припустити, що на їхній назві позначився намір автора орієнтуватися на традиції французької клавесинної школи. «Англійські» ж сюїти, за даними Й. Форкеля (Forkel, 1802: 56), були написані на замовлення якогось знатного англійця. Хоча існує ймовірність, що композитор просто готував їх для публікації у Лондоні, який у той час був одним із найважливіших ното-видавничих центрів Європи.

Третій символ / код – це варіації. У статті «Арія» енциклопедії «Музика минулого і сьогодення» (підрозділ «Поняття, термінологія та рання історія до 16 століття») звертається увага на те, що в інструментальній музиці термін «арія» «також означає мелодію, яку можна співати та яка підходить для варіювання» (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994: 810). Й. С. Бах доволі часто звертається до цього популярного в епоху Бароко жанру: в його клавірному доробку є ще одна «Арія з варіаціями», до-мінор, а також один із найбільш монументальних творів в історії клавірного виконавства – «Гольдберг-варіації».

«Арія в італійському стилі» є зразком орнаментальних варіацій. Композитор видозмінює тему за допомогою мелодико-ритмічних, фактурних, темпових (*Largo, Allegro, Un poco allegro, Andante*) трансформацій.

Орнаментика як засіб варіаційного розвитку в «Арії» і є четвертим з символів її інтерпретаційного коду. Нагадаймо, що за життя Й. С. Баха орнаментика була одним з елементів імпровізації, а однією з основних навичок співаків епохи Бароко було вміння «прикрашати» мелодію, тобто варіювати її при повторях (зокрема – при виконанні арій *da capo*), що давало можливість продемонструвати виконавську майстерність та водночас найповніше виразити емоційне наповнення твору. Це стосується й інструментальної музики, нотний запис якої завжди залишав можливість для імпровізування. Й. С. Бах склав таблицю позначень орнаментики, яка розміщена у «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана», де зібрані та розтлумачені найбільш поширені у той час «прикраси» нотного тексту. В уртексті «Арії з варіаціями» представлено 83 позначення орнаментики, серед яких 39 коротких трелей, 39 мордентів та 5 довгих трелей. Втім, у часи композитора

кінцевий варіант орнаментики не виписували, тому інтерпретаторові давалася можливість стати співавтором музичних творів. Ця традиція виконання залишилася й до сьогодні.

Ще один код, осмислення якого є одним із найважливіших завдань для інтерпретатора творів епохи Бароко, – це образ інструмента. Так, у версії Р. Тюрєк відчувається намагання відтворити звуковий образ клавесину завдяки виразній артикуляції й характерному туше, що підкреслює «старовинність» арії. Лише в останній варіації Р. Тюрєк вдається до суто фортепіанного звучання, чим привертає увагу слухача до ідеї синтезу старовинного та сучасного.

Зазначимо, що у своїх статтях Р. Тюрєк наголошує на помилковості та абсурдності думки про те, що ключові елементи будови барокової музики (контрапунктичні лінії, мотиви та інше) краще «прослуховуються» на старовинних інструментах. Вона пише, що справжня «чистота» ліній, мотивів, їх взаємозв'язків може бути досягнута за допомогою виконавських засобів та технік на будь-якому інструменті. Рішенням для цього є артикуляція: «Артикуляція – це ключ до істинної ясності, чи то на одному інструменті, чи у групі інструментів будь-якого періоду, старовинних чи сучасних» (Tureck, *Modern Instruments*).

Піаністка неодноразово наголошує на тезі про універсальність музики Й. С. Баха, на тому, що він не був обмежений рамками написання творів певних жанрів для відповідних інструментів й вільно робив перекладення власних творів для різних інструментальних складів. Стосовно ж автентичних практик гри барокової музики, Р. Тюрєк застерігає від копіювання й вважає, що музика, написана кілька століть тому, має виконуватись на інструментах, які існують зараз, з урахуванням досвіду інтерпретаторів минулих епох. Цікаво, що, запитавши в американського композитора, диригента, педагога та музикознавця Вільяма Шумана, на яких інструментах він бажав би, щоб грали його музику через 200 років – на інструментах його часу чи свого, Р. Тюрєк почула категоричну відповідь: «Звичайно, свого» (Tureck, *Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord*). Саме тому вона підкреслює: «Немає більш вірного способу вбити композитора, ніж обмежити його рамками власної епохи» (Tureck, *Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord*). Її думку поділяє й Р. Кіпесс, вважаючи го-

ловним у виконанні старовинних творів не використання інструментів відповідного періоду, а розуміння та втілення естетичного імпульсу музики (Cypress, 2020).

Наступний і, на нашу думку, основоположний код досліджуваного твору – це сама епоха Бароко, адже коли композитор творить, найчастіше він не осмислює період своєї діяльності як щось, що потребує особливої залученості до атмосфери певного проміжку історичного часу. Проте сучасні інтерпретатори, маючи змогу детально вивчити текстові матеріали щодо історичного контексту й особливостей виконання тих чи інших творів, розуміють музичну спадщину певної історичної епохи як звід законів і правил, притаманних саме їй. Тож визначальним параметром для наближення до найбільш влучної інтерпретації твору того чи іншого композитора є осмислення виконавцем естетики «звучання» епохи, в яку жив митець. Водночас, Р. Тюрек закликає розмежовувати мистецтво та науку й усвідомлювати, що остання є лише основою для подальших роздумів інтерпретатора: «Жодне велике мистецтво не диктує своїх умов буквально. Якби це було так, воно було б настільки обмеженим рамками свого періоду, що було б незбагненним для інших часів» (Tureck, Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord).

Аналізуючи музичні твори епохи Бароко, неможливо не згадати про теорію афектів, яка унаочнює художні настанови напрямку «*musica pathetica*». Особливо, якщо мова йде про жанр арії, який став «дзеркалом» цієї теорії: «Протягом понад половини XVIII століття в арії на музику кладеться не стільки конкретний текст, скільки всеосяжний, узагальнюючий афект. З музичного боку він виявляється у різноманітності елементів на всіх рівнях: зокрема, у темпі та внутрішньому русі, у часовій характеристиці, у зверненні до танців, особливо до менуету, у великій кількості композиційних і формальних моделей, що повторюються, але по-різному поєднуються, у певних ключах, іноді у поєднанні з характерним інструментуванням, і, не в останню чергу, в мелодико-декламаційній постановці голосу. В епоху Просвітництва виникло бажання сформувати справжній словник музичних формул та критеріїв для позначень та дефініцій, за допомогою яких музика могла б стати мовою не стільки понять, скільки афектів, відчуттів та

чуттєвих вражень» (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994: 821). Дійсно, естетичною думкою цих часів було розроблено канон, який теоретики та інтерпретатори зіставляли з основними музичними характеристиками та засобами виразності: школою А. Габріелі активно використовувалася система відповідностей між афектами та ладами; Дж. Дірутою було встановлено зв'язок між афектами, ладами та органною реєстровкою; М. А. Шарпантьє та Ж.Ф. Рамо «закріплюють» тональності за певним афектом; Й. Кванцем було описано, що дисонанси, музично-риторичні фігури та ритміка безпосередньо залежать від афектів. Характеризуючи тональність бахівської «Арії з варіаціями» (ля-мінор), дослідники О. Сліпченко, І. Мельничук та О. Дондик зазначають: «За системою відповідності тональностей певним афектам, складеною М. А. Шарпантьє, вона м'яка й жалібна <...> В темі твору закладений афект любові» (Сліпченко, Мельничук & Дондик, 2017: 676).

Вищезгадана символіка музичних творів епохи Бароко також є одним із кодів її інтерпретації. Адже «...видається очевидним, що Бах погодився з думкою, поширеною серед тогочасних теоретиків (таких як Йоганн Маттезон) та композиторів, згідно з якою музичний твір має слідувати риторичним правилам ораторського мистецтва, щоб зворушити аудиторію» (Paradiso-Laurin, 2012: 33). Отже, «коди» риторичних фігур барокової музики є додатковим компонентом для тлумачення нотного тексту та реалізації більш цілісної його інтерпретації. Проаналізувавши тему «Арії з варіаціями», можна констатувати, що провідними фігурами теми є *suspiratio* (тобто обрив фрази, що імітує зітхання) та *gradatio*, або *climax* (тобто поступове посилення, сходження або підвищення), які створюють певний афект музичного висловлювання.

Проаналізуємо нотатки Р. Тюрєк щодо трактовки «Арії», що містяться у третій частині книги «Вступ до виконання Баха» (Tureck, 1960: 7–11). Піаністка розпочинає свій коментар з інформації про рукописи та редакції бахівських творів, найвідоміші з яких, на її думку, представлені видавництвами Bach Gesellschaft, Peters та Bischoff (або рукописи Андреаса Баха, Келлнера та Кребса). Р. Тюрєк зазначає, що у своїй редакції використала деякі варіанти, запропоновані

у цих виданнях, і наголошує на малій кількості авторських позначень у бахівських текстах. Вона закликає музикантів уникати крайнощів і застерігає від «пустого» виконання творів Й. С. Баха, адже імпровізаційність була важливою складовою музичного мислення того часу. Підсумовуючи, Р. Тюрєк стверджує: «За відсутності вказівок для виконання, інтерпретація може бути знайдена через саму музику, а з додатковим розумінням прикладів рідких позначень Баха та знаннями про композицію й виконавські практики його часу, можна прийти до комбінованого наукового, художнього та змістовного рішення» (Tureck, 1960: 7).

Крім цього, піаністка нагадує про важливість використання належної аплікатури. Зокрема, про перекладання та підкладання пальців, які забезпечують додаткову зручність рухів під час гри творів барокових композиторів. Такими є, наприклад, для правої руки – перекладання 3–4–3–4, і для лівої – підкладання 5–4–5–4 (Tureck, 1960: 7).

Акцентує увагу читачів Р. Тюрєк і на динаміці: «Загальний динамічний план побудовано, виходячи з потреб музичної структури, формуючи, наче динамічні стовпи, міцну звукову та тембральну архітектурну основу» (Tureck, 1960: 8). Вона мотивує виконавців бути гнучкими та закликає до постійних пошуків найтонших відтінків звучання.

В окремому підрозділі виконавиця звертає увагу й на питання орнаментики, пояснюючи фігури, що зустрічаються у представлених у цій частині книги творах Й. С. Баха. Узагальнюючи власний та історичний досвід трактування барокових творів, вона ділиться тонкощами та умовами застосування того чи іншого прийому. Р. Тюрєк наголошує на тому, що орнаментация не повинна засновуватися виключно на теоретичних знаннях, й, водночас, не має бути втіленням лише власних суб'єктивних інтуїтивних уявлень. Володіючи достатньою кількістю належної інформації та маючи певний виконавський досвід, інтерпретатор матиме змогу обрати доречні варіанти орнаментики (не нехтуючи також результатами власних інтенцій) та бути впевненим у доцільності їх застосування: «Сам музичний матеріал з часом підкаже найкращу манеру виконання, але необхідна велика кількість інформації та виконавського досвіду, щоб зрозуміти, чим

насправді є та чого вимагає кожна музична ситуація. Тільки після обґрунтованого розгляду всіх музичних елементів стосовно певної прикраси можна бути впевненим у її придатності та втіленні власного уявлення» (Tureck, 1960: 9). Додатково Р. Тюрек розміщує у книзі таблицю орнаментики з «Нотного зошита Вільгельма Фрідемана», яку Й. С. Бах створив для свого десятирічного сина.

Коротке нагадування Р. Тюрек про використання демпферної педалі при виконанні клавірного доробку Й. С. Баха акцентує нашу увагу на дотриманні досить аскетичної манери її застосування (переважно для об'єднання звуків на *legato* за умови, що це неможливо здійснити лише за допомогою пальців), а також на тому, що вона є додатковим елементом для урізноманітнення звукових фарб (особливо при застосуванні педалі «*una corda*»), що походить від практики регістрових змін при грі на клавесині.

Редакторська та виконавська версії «Арії з варіаціями» Р. Тюрек схожі, хоча мають певні розбіжності, що стосуються, зокрема, орнаментики. У редакторській піаністка надає її розшифрований варіант, що дає можливість порівняти дві версії більш детально (див. *Приклади 1 та 2*). Відмінності полягають у розбіжностях в артикуляції при виконанні деяких фрагментів твору, а також додаванні орнаментики при кожному відтворенні репризних елементів більшості варіацій. Збагачуючи з кожним повторенням музичний текст за допомогою орнаментальних структур, піаністка досягає безперервного розвитку драматургічної лінії. Це вдало ілюструє початковий розділ варіації № 3 (*Приклад 2*). Підкреслимо, що питанню повторень у Й. С. Баха Р. Тюрек присвячує окремий невеликий розділ, у якому наголошує, що для його музики повтори є не простим дублюванням музичного матеріалу, а засадничим композиційним прийомом, що був характерною ознакою архітектоніки творів композиторів-попередників та сучасників великого митця: «Таким чином, повтор стає новою експозицією, він створює перспективу, збагачує наші знання про рух та розширює наше розуміння та відчуття всього твору» (Tureck, 1960: 11).

Виконання Р. Тюрек вирізняється властивою «Арії» мелодійністю та, водночас, енергійністю й «перлинною» артикуляцією.

Приклад 1. Й. С. Бах «Арія з варіаціями в італійському стилі»,
варіація № 3 (фрагмент) (редакторська версія Р. Тюрек)



Можемо також констатувати, що основоположним для американської піаністки є осмислення естетичних настанов епохи Бароко, а саме – наслідування звучання тембрів старовинних інструментів та імпровізаційність як основний тип розвитку.

Для порівняльного аналізу інтерпретацій ми обрали двох виконавців, які є представниками різних національних шкіл та, відповідно, традицій трактовки барокової музичної спадщини. Неможливо було не звернути увагу на інтерпретацію «Арії з варіаціями» канадським піаністом Гленом Гульдом. Його улюбленою виконавицею була саме Р. Тюрек, концерт якої в Торонто він почув у п'ятнадцятирічному віці. Порівнюючи виконавські версії «Арії» Р. Тюрек і Г. Гульда, можна відзначити декілька ключових моментів.

– Відмінність у часі виконання повного твору (у Р. Тюрек – 16:57, у Г. Гульда – 9:39 хвилин). Така різниця виникає внаслідок того, що Р. Тюрек виконує всі повтори елементів та дотримується темпових позначень уртексту, а канадський піаніст не повторює другий елемент жодного разу в жодній з варіацій, і його темпи тяжіють до прискорення порівняно з позначеними (за винятком варіацій № 4 та 7, які Г. Гульд грає повільніше, ніж було задумано автором, адже в уртексті наяв-

ні позначення *Allegro* та *Un poco allegro* відповідно). Отже, Р. Тюрєк сповідує вірність текстовим позначенням автора та дотримується відносної стилістичної аскетичності, тоді як виконання Г. Гульда більш індивідуалізоване (що стосується й артикуляції).

Приклад 2. Й. С. Бах «Арія з варіаціями в італійському стилі»,
варіація № 3 (фрагмент) (виконавська версія Р. Тюрєк)



– Відмінність в обсягах використання орнаментики: якщо Г. Гульд нехтує деякими позначеннями орнаментики в уртексті та майже не додає нових, то Р. Тюрєк використовує їх велику палітру.

– Висвітлення Г. Гульдом другорядних голосів фактури при повторях і додавання Р. Тюрєк підголосків у кадансах.

– Різноманітність використання динамічних відтінків у версії Р. Тюрєк на протигагу динамічній рівномірності, що характеризує версію Г. Гульда. У канадського піаніста цей виконавський параметр спрямований більше на декламаційність та патетику, ніж на співучість і плавність.

З огляду на те, що Г. Гульд є представником молодшого за Р. Тюрєк покоління, було б цікавим також порівняти її інтерпретацію з виконан-

ням піаніста її вікової групи, яким був Еміль Гілельс. Прослухавши його версію «Арії з варіаціями», можна констатувати такі виконавські особливості:

- час виконання (15:37), що знов-таки відрізняється від такого у Р. Тюрек у бік меншого, проте вже не так істотно, як при порівнянні з версією Г. Гульда. Хоча український піаніст, як і Р. Тюрек, грає усі виписані повтори (за винятком останньої десятої варіації);

- темпи виконання варіацій: за винятком варіацій № 4 та 5, які звучать швидше, ніж в інтерпретації Р. Тюрек, Е. Гілельс виконує «Арію» повільніше;

- в характері вибору та виконання орнаментальних структур відчувається вплив традиції виконання французької клавесинної музики доби Бароко (насамперед, Ж.-Ф. Рамо);

- доволі активне використання демпферної педалі та більш «згладжена» артикуляція у порівнянні з такою у Р. Тюрек.

Усе вищесказане про інтерпретацію «Арії» Е. Гілельсом, а також використання ним динаміки й прийому *rubato*, характерного для більш пізніх періодів розвитку музичного мистецтва (особливо у варіації № 10), обумовлені притаманною йому романтизованою манерою виконання. Звідси – періодична зміна емоційних «хвиль» протягом «Арії»: варіації №№ 7 та 8 – пристрасно-піднесені, тоді як варіація № 10, яка звучить наче епілог усього твору, – романтична та мрійлива.

Висновки. Музика композиторів епохи Бароко викликає інтерес науковців, інтерпретаторів й слухачів протягом багатьох років, і кожне покоління відкриває нові шляхи його пізнання та актуалізації. «Арія з варіаціями в італійському стилі» Й. С. Баха являє собою яскравий зразок безмежності інтерпретативного поля творчості видатного композитора. Проаналізувавши зовнішні та внутрішні «орієнтири» твору, вдалося визначити його основоположні «інтерпретаційні коди», якими є:

- жанрова назва твору, яку можна поділити на дві частини – «арія» та «*alla maniera Italiana*»;

- епоха Бароко (яка «звужує безмежність» вищеназваних інтерпретаційних полів до певного часового відтинку) та детерміновані її естетикою параметри;

- символіка риторичних фігур;
- орнаментика;
- звуковий образ інструмента;
- форма варіацій.

Діяльність американської піаністки Р. Тюрек є однією з яскравих сторінок в історії дослідження творчості Й. С. Баха. Саме тому з'ясування принципів її трактування інтерпретаційних кодів клавірних творів композитора і клавірної музики епохи Бароко в цілому, яке ми спробували здійснити на прикладі текстової редакції та виконання нею бахівської «Арії з варіаціями в італійському стилі», становить значний інтерес для піаніста-виконавця та будь-якого інтерпретатора музики барокової доби.

Орнаментика, як і музична символіка, є одними з найбільш характерних ознак епохи Бароко, які завжди слугували для Р. Тюрек орієнтиром. І хоча на останній вона не акцентувала увагу у своїх позначеннях, у виконанні нею «Арії» відчувається розуміння потаємних смислів музичного тексту.

Слід додати, що виконання творів епохи Бароко для Р. Тюрек завжди мало найбільшу вагу при використанні ресурсів сучасності, тобто музичних інструментів сьогодення. Найкраще втілення принципів виконання барокових творів піаністка вбачала в реалізації синтезу старовинного та сучасного.

Л. Дрейфус зазначає: «Інтерпретація процвітає на двозначності» (Dreyfus, 2007: 257). Барокова музика має цілу палітру прихованих смислів, значень, кодів, а отже – безмежний інтерпретаційний потенціал. Р. Тюрек ще раз це довела, поділившись із широким загалом своїми талантом і досвідом виконавиці-дослідниці, втіленими у цінних коментарях та вказівках, розміщених на сторінках її педагогічних і наукових праць, які відкривають широке поле для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Москаленко, В. [Moskalenko, V.] (2013). *Лекції з музичної інтерпретації. [Lectures on musical interpretation]*. Київ: НМАУ [Kyiv: NMAU] [in Ukrainian].

- Сліпченко, О., Мельничук, І. & Дондик, О. [Slipchenko, O., Melnychuk, I. & Dondyk, O.] (2017). Арія з варіаціями ля-мінор (в італійському стилі) Й. С. Баха як приклад впливу італійської клавірної школи на творчість німецького композитора [Aria with Variations in A Minor (in Italian Style) of J. S. Bach as an Example of Influence of Italian Clavier School on the German Composer's Art]. *Молодий вчений [Young Scientist]*, 11 (51), 674–678 [in Ukrainian].
- Сухленко, І. [Sukhlenko, I.] (2017). Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность [Musical work of a composer in performing practice: sameness/identity-openness-integrity]. *Аспекти історичного музикознавства [Aspects of Historical Musicology]*, 10, 169–180 [in Russian].
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212, doi: 10.1080/01411896.2020.1770091 [in English].
- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12 (3) 253–272 [in English].
- Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke [About Johann Sebastian Bach's life, art and works of art]*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel [in German].
- Golomb, U. (2008). Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, 56–67 [in English].
- Hinrichsen, H. J. (2000). Musicology: Music, interpretation, scholarship. *Archiv für Musikwissenschaft [Musicology Archive]*, 57 (1), 78–90, doi: 10.2307/931068. [in English].
- Meister, H. (1990). Zur musikalischen Rhetorik in J.S. Bachs Orgelwerken [On the musical rhetoric in J.S. Bach's organ works]. *Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München [Publication series of the University of Music in Munich]*, 6, 33–79 [in German].
- Moles, A. (1967). *Sociodynamique de la culture [Sociodynamics of culture]*. Paris-La Haye: Mouton et Cie [in French].
- Paradiso-Laurin, A. (2012). *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Stockholm: Royal College of Music [in English].
- Pietrocini, E. (2018). Il codice dell'incertezza un approccio sistemico alla musica antica e all'interpretazione musicale [The code of uncertainty is a systemic

- approach to early music and musical interpretation]. *Rivista di Filosofia Neo-Scholastica [Journal of Neo-Scholastic Philosophy]*, 110 (4), 759–772, doi: 10.26350/001050_000081 [in Italian].
- Riera, G. J. M. (2015). La interpretación del repertorio histórico a través de la hermenéutica losóca [The interpretation of the historical repertoire through philosophical hermeneutics]. *Musica Hodie*, 15 (2), 214–219 [in Spanish].
- Ruf, W., Leopold, S., Lühning, H. & Schneider, H. (1994). Arie [Aria]. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume [Music past and present. General encyclopedia of music founded by Friedrich Blume]*, 1, 809–841 [in German].
- Thom, P. (2003). The interpretation of music in performance. *British Journal of Aesthetics*, 43 (2), 126–137, doi: 10.1093/bjaesthetics/43.2.126 [in English].
- Tureck, R. (1960). *An Introduction to the Performance of Bach. Book III*. London: Oxford University Press [in English].
- Tureck, R. Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord? Retrieved from <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/bach-piano-harpsichord-or> [in English].
- Tureck, R. Modern Instruments. Retrieved from <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/modern-instruments> [in English].
- Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A. & Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 17–28, doi: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2656> [in English].
- Williams, P. (1999). Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach. *Recercare*, 11, 185–200 [in English].

Marharyta Ushakova

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, postgraduate student,
the Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2593-5182

**ROSALYN TURECK AND THE PRINCIPLES OF HER WORK
WITH BAROQUE ART CODES**

Statement of the problem. *Musical art is one of the types of communication where people from different historical eras and cultures are in a kind of dialogue. However, it is necessary that all participants of the conversation either know the same language or have the “keys” to decode it, which, however, is not a guarantee that all participants of the communication process will adequately understand each other. This is due to the specificity of the perceptual process, the mosaic nature of culture, and the change of artistic paradigms. This is vividly illustrated in musical performance because the vast majority of modern artists work with texts from other historical eras.*

Recent research and publications. *The study is based on works devoted to the questions of the understanding of the musical text (I. Sukhlenko), the performing interpretation (P. Thom, T. Verkina, M. Bondarenko, M. Sagalova and K. Timofeyeva), the philosophical foundations of rendition of musical works (G. Medina Riera, H. Hinrichsen), as well as the study of Baroque art (A. Paradiso-Laurin, U. Golomb, H. Meister, P. Williams, O. Slipchenko, I. Melnychuk and O. Dondyk).*

The purpose of the study is *determination of principles of the performer’s work with baroque codes on the example of performing and editing versions of R. Tureck of “Aria and Ten Variations in the Italian Style” by J. S. Bach. The scientific novelty of the study based on the use of hermeneutic, interpretive and historical-cultural methods of analysis, lies in defining the basic principles of R. Tureck’s work with codes of baroque art.*

Results. *“Aria and Ten Variations in the Italian Style” by Johann Sebastian Bach is a vivid example of the boundless interpretative field of the outstanding composer’s work. Having analyzed the external and internal “reference points” of the work, its fundamental “interpretative codes” are defined: the title of the work, which has*

two components – “Aria” and “alla maniera Italiana”; genre; ornamentation; sound image of the instrument; Baroque era and symbolism of musical works.

The activity of American pianist R. Tureck is a bright page in the history of actualization of the works of the great cantor. That is why it was interesting to find out her principles of rendition of the interpretative codes of “Aria”:

1. Ornamentation.
2. Usage of modern resources for the realization of the composer’s idea.
3. A synthesis of ancient and modern, combining the experience of previous eras with modern perception of the music space.

Conclusion. *Baroque music has a whole palette of hidden meanings, senses, codes, and thus limitless interpretive potential. R. Tureck has once again proved this by sharing with the masses valuable comments and instructions on the pages of her pedagogical and scientific works, which open up a wide field for research.*

Key words: *Baroque art; J. S. Bach’s keyboard music; interpretation; piano performing; R. Tureck’s performing style.*

Стаття надійшла до редакції 5 жовтня 2022 року

УДК 780.616.432.071.2(82)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum2-2805

Продоус Євгенія Русланівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: bozapi00@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

**СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ
МАРТИ АРГЕРІХ**

Незважаючи на те, що вітчизняне музикознавство накопичило досить вагомий корпус наукових праць, присвячених дослідженню виконавської творчості, залишається недостатньо вивченим питання щодо того, які саме параметри музичного стилю конкретної особистості є маркерами його пізнаваності та відповідають за його цілісність. Метою пропонованого дослідження є визначення стильових домінант творчості Марти Аргеріх – талановитої аргентинської піаністки, до репертуару якої входять твори різних епох і стильових напрямів. І хоча вона розвиває традиції своїх вчителів – Ф. Гульди, А. Мікеланджелі, М. Магалова, М. Курчо – її 74-річна кар'єра може слугувати прикладом того, як трансформувалася музична культура ХХ–ХХІ століть. Застосування історичного, компаративного, стильового методів дослідження дозволило дійти висновків, що творчість М. Аргеріх втілює декотрі базові тенденції розвитку сучасного фортепіанного мистецтва: обрання вузької спеціалізації концертуючого піаніста; наслідування романтичних традицій музичної культури; звернення до камерного репертуару та відповідних форм музикування, що утворюють особливу атмосферу безпосереднього спілкування. Зазначено й такі основні параметри її виконавського стилю, як вражаюча віртуозність; романтичне світосприйняття; різкої сили енергетика. Вплив М. Аргеріх на розвиток сучасного піанізму важко переоцінити, що визначає інтерес до виявлення стильових домінант її творчості.

Ключові слова: музична творчість; виконавський стиль М. Аргеріх, стильова домінанта; фортепіанне мистецтво; музична інтерпретація.

Постановка проблеми. Вітчизняне музикознавство накопичило досить вагомий корпус наукових праць, присвячених дослідженню виконавської творчості, зокрема індивідуального виконавського стилю. Втім, все ж таки неможливо стверджувати, що процес осягнення цього, дійсно знакового для сучасного музичного мистецтва феномена, завершено. Так, на наш погляд, залишається недостатньо вивченим питання щодо того, які саме риси (або, за В. Москаленком (2013), параметри) стилю музичної творчості конкретної особистості, з одного боку, є маркерами його пізнаваності, а з іншого – відповідають за його цілісність. Їх можна визначити як стрижневі, або, орієнтуючись на науковий апарат суміжних гуманітарних наук – домінантні. Зазначимо, що, як один з чинників творчого процесу, стильова домінанта виконує дві функції: по-перше, вона унаочнює специфічні властивості певного індивідуального стилю; по-друге, є фактором, котрий визначає формування цієї специфіки. У будь-якому разі, вона відіграє важливу роль в організації художньої цілісності музичного твору. Підкреслимо, що стильових домінант може бути декілька і вони можуть змінювати одна одну протягом творчого життя конкретного митця, виступаючи таким чином одним з показників еволюції стилю музичної творчості. Отже, **метою пропонованого дослідження** є визначення стильових домінант творчості Марти Аргеріх.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття стилю є одним з ключових у сучасному музикознавстві, де стиль трактують як багаторівневу систему, яка об'єднує стилі епохи та певної художньої школи, стилі національний та індивідуальний, що є об'єктом сталого інтересу дослідників (Сидоренко, 2018). На превалювання останнього вказує науковиця Ю. Каплієнко-Ілюк у статті «Динаміка рівневого формування стильової ієрархії в музичному мистецтві» (Karpiyenko-Pliuk, 2021). Крім того, нашу увагу привернули праці, у котрих розробляється поняття стильової домінанти творчості, зокрема, стаття І. Сухленко (2018), де стильова домінанта розглядається як фактор, що визначає формування виконавського задуму, та дисертація О. Варданян «Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна» (2021), де запропоновано визначення стильової домінанти.

Також ми спиралися на статтю С. Швана та С. Драгулін «“Неприборкана краса” рапсодій Брамса оп. 79. Структурний аналіз та порівняльний аналіз виконань» (Shwan & Dragulin, 2021), увага авторів якої прикута до особливостей інтерпретації М. Аргеріх, та присвячені артистці матеріали біографічно-довідкового спрямування (Sohn, 2000; Zurich, 2001; Classic FM, 2018, 2022; S-Roberts, Pentreath, Macdonald, 2021).

Методологія дослідження. Дослідження спирається на використання декількох методичних підходів, серед яких – історичний, що виявляє особливості розвитку фортепіанного мистецтва романтичної традиції; компаративний, необхідний для порівняння виконавських версій музичних творів; стилевий, що дозволяє висвітлити специфіку художнього висловлювання особистості; інтерпретаційний, що допомагає розкрити механізми формування та реалізації концепції композиторського / виконавського музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Насамперед скажемо про те, що поняття «домінанти» є досить широко уживаним у декількох наукових сферах, проте вперше (якщо не згадувати про «домінанту» як спеціальний термін у музичному мистецтві) воно з’явилося у працях фізіологів, зокрема роботах О. Ухтомського. За визначенням вченого, домінанта, під якою розуміється «панівний осередок збудження, що зумовлює значною мірою характер поточних реакцій центрів у даний момент», є тим найважливішим фактором, що зумовлює «“modus operandi” центральної нервової системи (образ дії (лат.))» (Ухтомський, 1950: 2–3). При цьому зовнішні фактори можуть впливати на домінанту як на певний нервовий стан, що визначений спрямованістю уваги. Цікаво, що, пояснюючи цей феномен, О. Ухтомський приводить цитату з «Антропології» І. Канта¹. Йдеться про те, що до-

¹ «Мінливі, рухливі фігури, які самі по собі, власне, не мають ніякого значення, можуть привертати до себе увагу; так, мерехтіння вогника в каміні або примхливі струмки і накип піни у струмочку, який котиться по камінню, займають свідомість цілими рядами уявлень ... і занурюють глядача у задуму. Навіть музика того, хто слухає її не як знавець, наприклад, поета, філософа, може привести в такий настрій, в якому кожен, відповідно до своїх цілей або своїх схильностей, зосереджено ловить свої думки і часто опановує їх і створює такі думки, яких він ніколи так вдало не вло-

мінанта визначає поведінку певного суб'єкта, а отже – пов'язана зі структурою його особистості, що дозволяє нам провести паралелі з вченням про установку Д. Узнадзе, який позначав її як «позасвідомий психічний процес, що чинить в даних умовах вирішальний вплив на зміст і перебіг свідомої психіки» (Узнадзе, 1966: б. п.).

У теорії Д. Узнадзе для нас найважливішим є те, що, на думку вченого, установка є тим, що обумовлює оцінювальні судження, сферу інтересів та діяльності особистості: «по-перше, це не частковий зміст свідомості, не ізольований психічний зміст, який протиставляється іншим змістам свідомості і вступає з ними у взаємини, а певний цілісний стан суб'єкта; по-друге, це не просто якийсь із змістів його психічного життя, а момент його динамічної визначеності. І, нарешті, це не якийсь там декотрий, частковий зміст свідомості суб'єкта, а цілісна спрямованість його в певну сторону на певну активність» (там само).

Саме у такому аспекті поняття домінанти використовується й у літературознавстві, що підтверджується й наявністю відповідної статті у профільній енциклопедії: «Домінанта (лат. *dominans, dominantes*: панівний) – стрижневий критерій певного художнього твору, стильової специфіки автора або стильової тенденції, школи чи напрямку, що визначають їхні концептуальні засади» (Ковалів, 2007: 295).

Спіраючись на ці положення, І. Сухленко пропонує введення поняття домінанти в музикознавчий науковий апарат, підкреслюючи, що «стильові домінанти визначають формування виконавського задуму та алгоритм його реалізації» (Сухленко, 2018: 68). Проте, на думку О. Варданян, це поняття цілком доцільно застосувати і при вивченні композиторської творчості. Авторка навіть пропонує власне визначення стильової домінанти, «під якою розуміємо провідний чинник, що зумовлює єдність системи музично-мовленневих

вив би, якби самотньо сидів у своїй кімнаті. ... Англійський “Глядач” розповідає про одного адвоката, який мав звичку під час своєї промови виймати з кишені нитку і безупинно то накручувати її на палець, то знову розгортати. Одного разу адвокат супротивної сторони, великий хитрун, витягнув у нього з кишені цю нитку, що привело його супротивника у гранічне збентеження, так що він ніс цілковиті нісенітниці. Про нього і заговорили, що він втратив нитку своєї розмови» (Кант, 1966: 209–210).

ресурсів у процесі творення та інтерпретування музичних текстів» (Варданян, 2021: 7).

Отже, можна сказати, що як один із чинників творчого процесу стильова домінанта виконує дві функції: по-перше, вона є своєрідним маркером, що унаочнює специфічні властивості певного індивідуального стилю; по-друге, вона є фактором, котрий у свій час визначив формування цієї специфіки. Як робоче визначення поняття домінанти пропонуємо таке: *«Домінанта стилю музичної творчості – це панівна художньо-естетична настанова, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленнєвих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення»*.

На прикладі музичної творчості М. Аргеріх проаналізуємо те, як стильова домінанта (або стильові домінанти, адже зрозуміло, що їх може бути декілька і вони можуть змінюватися) впливає на формування виконавських концепцій. Перш за все, зазначимо, що піаністка є видатною особистістю, чия творчість має непересічне значення у музичній культурі сьогодення, адже вона втілює базові тенденції розвитку сучасного фортепіанного мистецтва. Творча кар'єра М. Аргеріх розпочалася наприкінці п'ятдесятих років минулого століття з перемоги на Міжнародному конкурсі піаністів імені Бузоні в італійському місті Больцано, згодом, у тому ж 1957 році, піаністка здобула перше місце на Міжнародному конкурсі виконавців у Женеві. Вирішальним кроком на шляху до світового визнання стала її перемога на Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Варшаві 1965 року. Пізніше М. Аргеріх не залишилася осторонь такого важливого для сучасного виконавства процесу, як розвиток спеціалізованих конкурсів. Зокрема, вона заснувала асоціацію «Alink-Argerich Foundation» разом з Густавом Алінком – математиком та скрипалем-любителем – та неодноразово входила до складу журі різних музичних конкурсів, у тому числі, конкурсу імені Шопена у Варшаві (у 1980, 2000, 2010 та 2015 роках). У вересні 1999-го відбувся Перший Міжнародний конкурс піаністів «Марти Аргеріх» у Буенос-Айресе, в якому вона очолює журі. Також вона є організатором щорічного музичного фестивалю у місті Лугано (Швейцарія), що проходить від 2002 року.

Крім цього, на нашу думку, творчість піаністки є яскравим прикладом того, як камерність виконавського висловлювання поступово охоплює все більший сегмент у музичній культурі сучасності. На початку своєї кар'єри М. Аргеріх віддавала перевагу сольному виконавству, але на теперішній час піаністка комфортніше почувається в ансамблевих жанрах. Її камерний репертуар є навіть більшим за кількістю, ніж сольний (у співвідношенні 100 камерних творів до 83-х сольних). Багато років піаністка плідно співпрацює з такими відомими музикантами, як Г. Кремер, М. Майський, М. Ростропович, наявна велика кількість записів творів для фортепіано у чотири руки з піаністами С. Бабаяном, Д. Баренбоймом, С. Бішопом-Ковачевичем, Н. Економу, Є. Кісіним, Н. Фрейре.

Ще одна важлива тенденція розвитку сучасного мистецтва, що знайшла відображення у творчості виконавиці, – активна співпраця з компаніями звукозапису (зокрема, Deutsche Grammophon, EMI Classics та Philips Records), що розпочалася у 1960–61 роках із запису диску «Marta Argerich Debut Recital».

Підкреслимо, що визначний вклад М. Аргеріх у розвиток сучасної музичної культури було відзначено багатьма нагородами, зокрема двома преміями Греммі: за «Краще виконання камерної музики» у 2005 році та за «Краще інструментальне сольне виконання (з оркестром)» у 2006 році; Імператорською премією Японії (2005); також, у 2016 році вона отримала відзнаку Kennedy Center Honor, що надається виконавцям, які звеличують мистецтво. Піаністка є головною героїнею багатьох документальних фільмів, серед яких «Марта Аргеріх: Вечірні бесіди» Жоржа Гашо (2002); «Роберт Шуман, фортепіанний концерт ля-мінор» Анжеліки Стілер (2007); «Марта Аргеріх та Гідон Кремер, Концерт пам'яті Данієля Фінкернагеля та Олександра Люка» (2008); «За лаштунками з Родіоном Щедріним, Мартою Аргеріх і Мішею Майським» Майкла Бейера (2011); «Кривава дочка» який зняла її молодша донька – Стефані Аргеріх (Argerich, S., 2012).

Творчість піаністки має непересічний вплив на сучасне фортепіанне виконавство, про що свідчить, у тому числі, і величезний корпус рецензій на її концерти та книги французького журналіста О. Белламі,

зокрема з влучною назвою «Левиця фортепіано» (2013), а також «Марта Аргеріх: Дитина і чари» (2013) та «Розповідає Марта Аргеріх» (2021). Отже, можна стверджувати, що видатна піаністка є яскравим прикладом сучасного музиканта, який «крокує у ногу з часом». І, найголовніше, – те, що її стиль демонструє постійний розвиток, що стає запорукою оновлення та поглиблення інтерпретаційних концепцій артистки. Проте це ставить перед дослідником завдання щодо виявлення тих параметрів стилю музичної творчості піаністки, що унаочнюють його домінанти та визначають базові складові її виконавських концепцій.

Спираючись на запропоноване робоче визначення стильової домінанти, зазначимо, що остання, вочевидь, має розкриватися у базових параметрах виконавського стилю, серед яких назвемо репертуарну політику та принципи роботи з текстом композиторського твору, вибір форм музикування, сценічну / повсякденну поведінку.

Почнемо з останнього. М. Аргеріх – неоднозначна особистість, як у творчому плані, так і у буденному житті. Вона не дуже охоче спілкується з журналістами та дає інтерв'ю, бо, незважаючи на свій статус, відверто каже: «Я була сором'язливою, я і сьогодні сором'язлива» (Euronews musica..., 2012). Втім, навіть та кількість інтерв'ю, що наявна, дозволяє досить повно зрозуміти її світосприйняття, відношення до своєї професії, а також те, чим для неї є творчість, які насправді стосунки між нею та її музичним інструментом – фортепіано. З обробленого корпусу інтерв'ю ми дізналися, що М. Аргеріх досить чутлива, їй достатньо важко подорожувати наодинці, особливо складно це було для неї в юному віці. Також стає зрозумілим, що в неї завжди був конфлікт між необхідністю будувати професійну кар'єру концертуючого піаніста та бажанням залишатися «просто людиною», музикантом, який бажає жити у музиці, грати для себе, а не підтверджувати постійно рівень виконавської майстерності (Gachot, 2002). Мабуть тому відомі випадки, коли піаністка відмовлялася виходити на сцену та скасовувала заплановані концерти через хвилювання. Скрипалька Ліда Чен-Аргеріх, донька М. Аргеріх, в одному інтерв'ю пригадує поведінку піаністки перед самим виходом на сцену: «Маман була в такому стресі. Вона сказала, що є уривок, який вона не може правильно

згадати. Вона грала на електричному піаніно, намагаючись пригадати фрагмент, і щосили старалася впоратися з цим стресом. На неї чекав оркестр і майже 6000 глядачів, не кажучи вже про прямий радіоефір. Вона вийшла і зіграла, і в неї не було проблем із пам'яттю під час виступу, але я пам'ятаю, як я почувала себе, побачивши її такою. Я відчувала стільки співчуття та захоплення, стільки поваги. Острах перед сценою, як і раніше, залишається великою проблемою» (цит. по Parry, 2021).

Свідоме дотримання зовнішньої атрибутики амплу концертуючої піаністки – це не про М. Аргеріх, про що, крім іншого, свідчить і вибір одягу для виступів. Ще на початку кар'єри піаністка постала перед публікою в образі «простої» дівчини, віддаючи перевагу сукням-сарафанам та розпущеному волоссю. Зараз її стиль дещо змінився, одяг став більш лаконічним, з переважанням класичного чорного кольору, проте піаністка не фарбує своє колись смоляне волосся, а виступає зі своїм природнім сивим кольором.

З біографії виконавиці відомо, що у певний період свого життя (на початку шістдесятих років), вона не хотіла займатися музикою та відмовлялася від турне і гастролей, майже на два роки залишила концертну діяльність, навіть не сідала за фортепіано та серйозно розмірковувала щодо зміни професії на секретарську. Ця чутливість та глибоке переживання кризових життєвих ситуацій споріднює її з іншим відомим піаністом, про якого кажуть, що він був «останнім романтиком» – В. Горовицем. Отже, можна зробити висновок, що природна простота та скромність піаністки, незважаючи на приголомшливі технічні можливості та яскравість виконання, характеризують її як сором'язливу, чутливу людину, яка більш за все прагне до музики, виконання поза меж соціального простору, не задля успішної кар'єри, а лише для творчості та заради творчості. Простеживши критичні відгуки на виступи талановитої аргентинської мисткині, ми з'ясували, що її сприймають саме як унікальну, трансцендентну творчу особистість. Про це свідчить достатньо великий корпус критичних статей, більшість з яких представляють піаністку саме як видатну постать сучасної музичної культури, легенду фортепіанного мистецтва. У якості прикладу наведемо твердження президента *Deutsche Grammophon* Клеменса Траутманна: «Кожен, хто чув Марту Аргеріх на концерті

або слухав її альбоми, часто неодноразово, знає, яка вона виняткова артистка. Кожен її альбом для *Deutsche Grammophon* – дискографія, яка створювалася протягом майже шістдесяти років – розкриває глибини вираження та розуміння, яких можуть досягти лише справді великі виконавці. Вона виявила своє чудове музичне мистецтво у записах для DG усього, від Баха, Бартока та Бетховена до Равеля, Шостаковича та Стравінського, не лише як чарівна солістка, а й як розкішний партнер камерної музики» (Hoffmann, 2021).

Інша домінанта музичної творчості піаністки розкривається у виборі форм музикування. Серед загальної кількості її концертних виступів можна простежити панування ансамблевих форм над сольними: виступи у камерному ансамблі, фортепіанні дуети та навіть сольні виступи з оркестром, які мають двояку суть (з одного боку, це беззаперечна демонстрація лідерських навичок соліста, вміння протистояти оркестру та вести його за собою, але, з іншого, це також взаємодія музикантів та колективна творчість, яка має на меті створити цілісний закінчений музичний образ). Ми можемо побачити, що панівними, у загальній кількості виконаних концертів, є саме форми ансамблевого музикування. У М. Аргеріх навіть був період, коли вона не виступала сольо протягом дев'ятнадцяти років. Очевидно, що їй ближче саме камерна музика. У газеті «*Musical America Worldwide*», яка виходить у цифровій та друкованій версіях, позиціонуючи себе як видання, що вже понад сто років є голосом індустрії виконавського мистецтва, є інтерв'ю піаністки з Альберто Португеїсу в 1992 році, де вона зізнається: «На сцені у мене було те дивне відчуття, що мене розлучили, я застрягла. Для мене аудиторія не компанія – це маса людей, незалежно від того, наскільки вони привітні та захоплені. Мені дуже потрібна компанія, коли я на сцені, і створення музики з іншими людьми дає мені відчуття компанії. Таким чином я не відчуваю самотності» (Manildi, 2001).

Відмінною рисою романтичного стилю піаністки є особливий тон виконавського висловлювання, камерність у вибудові різноманітної фортепіанної фактури. Наприклад, вогняний і палкий концерт Р. Шумана a-moll під пальцями М. Аргеріх перетворюється у ліричну сповідь, що вражає філігранною точністю відтворення авторського

нотного тексту. Ця особливість виконавського тону піаністки дивним чином впливає й на її поведінку, зокрема, з колегами-музикантами. Так, скрипаль Рено Капюсон каже, що їх спільне музикування подібно до «шостого почуття – це означає, що ми можемо ризикувати разом, можемо вільно досліджувати і заново винаходити музику щоразу, коли граємо з абсолютною довірою один до одного» (Parry, 2021).

Ще одна зі стильових домінант творчості мисткині виявляється через її репертуарну політику. Оперуючи даними щодо вподобань піаністки, можна чітко визначити особливості її музичного мислення. У сольному виконавстві вони такі:

1) надається перевага композиторам романтичної доби – 44 опуси 11-ти композиторів;

2) також піаністка цікавиться музикою ХХ століття – 14 творів дев'яти композиторів;

3) усі інші музичні епохи (Бароко, Класицизм та Імпресіонізм) представлені майже однаковою невеличкою кількістю творів.

Значимо, що у камерній ансамблевій творчості піаністки трохи інші показники стосовно домінування стилістичних напрямків, порівняно з її сольним виконавством: вагомішим внеском є твори епохи класицизму. Так, творчість Л. Бетховена в музичній практиці піаністки більш широко представлена саме в камерній сфері (22 ансамблеві композиції, по відношенню до п'яти сольних).

Втім, аналізуючи критичні відгуки, розуміємо, що й її слухачка аудиторія із зацікавленістю ставиться саме до трактовок романтичного репертуару. Так, на веб-сайті «The flying inkpot»², музичний критик Джонатан Юнгканс у статті «Аргеріх “наживо” з Concertgebouw 1978 & 1979» пише: «Шопен Аргеріх завжди був викликом для одних та хвилюючою насолодою для інших, причому з однієї й тієї ж причини. Вона відчайдушна в більш атлетичних аспектах цієї музики, ніби викликає шторм – те, що, за деякими даними, тендітний композитор, ймовірно, хотів би зробити сам, – але надзвичайно захоплююча в більш ліричних творах. Це п'яний напій, який може бути більше,

² «The flying inkpot» – «Літаюча чорнильниця» – сингапурський веб-сайт, присвячений питанням класичної музики та опери.

ніж деякі можуть з комфортом прийняти в повному обсязі, в той час як інші втягуються в його марення» (Yungkans, 2000). А про блискучу віртуозність піаністки, яка також є однією з характеристик романтичного стилю, написано в рецензії до диску «Ліст / Шуман / Брамс: фортепіанні твори» Брайса Моррісона (постійного музичного критика веб-сайту «The Gramophone Newsletter»), де він концентрує увагу на інтерпретації піаністкою Сонати № 2 Ф. Ліста: «Її вражаюча віртуозність поєднується з новаторським темпераментом, і сама Вальхалла ніколи не запалювалася з таким ефектом, як у центральній кульмінації Анданте. І тут, і у фіналі *Prestissimo* є нагадування про те, що Аргеріх завжди грала октави, як окремі ноти, демонструючи техніку, з якою мало хто міг зрівнятися. Буває час, коли вона буквально поглинається власною віртуозністю, але це виконання змушує інших піаністів бліднути та запитувати, як взагалі можна так грати?» (Morrison, 1993).

Узагальнюючи, скажемо, що зацікавленість преси та науковців у творчості М. Аргеріх підтверджує значення постаті піаністки у розвитку фортепіанного мистецтва ХХ–ХХІ століть і дозволяє виявити ті параметри її виконавського стилю, що сформувалися під впливом властивих їй домінант музичної творчості:

- вражаюча віртуозність;
- романтичне світосприйняття;
- разючої сили енергетика;
- тяжіння до камерності виконавського висловлювання.

Висновки. Виконавська творчість є багатокомпонентним феноменом, який складається з різних чинників, підвладних не тільки професійним вмінням, але також коригованим особистісною структурою, яка складається з психологічно-фізіологічних особливостей, світобачення та життєвих настанов. Оскільки стиль виконавця є однією з найголовніших рис індивідуальності митця, то очевидно, що стильова домінанта є неодмінним компонентом всебічного формування цієї унікальності. М. Аргеріх є впливовим музикантом у сьогоденній мистецькій культурі, оскільки домінанти її стилю, серед яких – романтична спрямованість, тяжіння до камерності та віртуозне начало, імпонують як молодій аудиторії, так і професіоналам з великим музично-історичним досвідом.

Перспектива подальшого вивчення теми. У подальших наукових розробках, на нашу думку, було б доречним дослідити значення стильових доміант у творчості композиторів та виконавців інших музичних спеціалізацій, оскільки об'єктивні та суб'єктивні стилетворчі чинники, до яких належать і доміанти, організують художню цілісність музичного твору та втілюються у творчій діяльності музикантів.

ЛІТЕРАТУРА

- Варданян, О. (2021). *Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кант, И. (1966). *Сочинения в 6 томах*. (Тт. 1–6). Т. 6. Москва: Мысль.
- Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 1. Київ: ВЦ «Академія».
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: Клякса.
- Сидоренко, О. Ю. (2018). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, И. Ю. (2018). Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71.
- Узнадзе, Д. Н. (1966). Общее учение об установке, <http://flogiston.ru/library/usnadse>
- Ухтомский, А. А. (1950). Доминанта как рабочий принцип нервных центров, http://media.wix.com/ugd/860056_ae9c1833f918430bacdd57a1c3ac33c1.pdf
- Argerich, S. (2012). Martha Argerich's intimate portrait: Bloody Daughter, <https://www.youtube.com/watch?v=WV2jPWyQOqE>
- Classic FM. (2018). 10 utterly iconic women in classical music, <https://www.classicfm.com/lifestyle/wellbeing/most-iconic-female-artists/>
- Classic FM. (2022). The 25 best pianists of all time, <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/piano/best-pianists-ever/>

- Euronews musica – Марта Аргеріх: «я и сегодня застенчива». (2012), <https://www.youtube.com/watch?v=IG39XyOKXhw&t=42s>
- Gachot, G. Martha Argerich: Evening Talks. Documentary. (2002), <https://www.medicivt.com/en/documentaries/martha-argerich-evening-talks/>
- Hoffmann, H. (2021). Celebrating Martha Argerich's 80th birthday, <https://www.deutsche Grammophon.com/en/artists/marthaargerich/martha-argerich-80th-birthday-1988>
- Kapliyenko-Iliuk, Y. (2021). Dynamics of the level formation of style hierarchy in musical art. *Studia universitatis Babeş-Bolyai musica*, 66 (1), 109–124, DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.08
- Manildi, D. Musician of the year 2001 Martha Argerich. (2001), <https://www.musicalamerica.com/features/index.cfm?fid=66&fyear=2001>
- Morrison, B. The Gramophone newsletter / Liszt/Schumann/Brahms Piano Works. (1993). <https://www.gramophone.co.uk/review/liztschumannbrahms-piano-works>
- Parry, T. The Gramophone newsletter / Martha Argerich: Celebrating the Great Pianist at 80. (2021). <https://www.gramophone.co.uk/features/article/martha-argerich-celebrating-the-great-pianist-at-80>
- Shwan, S, Dragulin, S. (2021). The «wild beauty» of Brahms's rhapsodies, op.79. Structural analysis and comparative analysis of performances. *Studia universitatis Babeş-Bolyai musica*, 66 (2), 309–332, DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.22
- Sohn, H. (2000). *Six major women pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich*. (DMA diss.). Rice University. Houston. Texas, <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/18023/3021182.PDF?sequence=1&isAllowed=y>
- S-Roberts, M., Pentreath, R., Macdonald, K. (2021). Classic FM / 10 women who changed the classical music world forever. <https://www.classicfm.com/discover-music/women-in-music/changed-classical-music-world-forever/>
- Yungkans, J. The Flying Inkpot. Argerich «live» from the Concertgebouw 1978 & 1979 (EMI). (2000). <http://www.flyinginkpot.com/2000/08/argerich-live-from-the-concertgebouw-1978-1979-emi-inkpot/>
- Zurich, T. (2001). Martha Argerich. Biography, CD and concert reviews. <https://cosmopolis.ch/martha-argerich/>

REFERENCES

- Argerich, S. (2012). Martha Argerich's intimate portrait: Bloody Daughter, <https://www.youtube.com/watch?v=WV2jPWYQOqE> [in English].
- Classic FM. (2018). 10 utterly iconic women in classical music, <https://www.classicfm.com/lifestyle/wellbeing/most-iconic-female-artists/> [in English].
- Classic FM. (2022). The 25 best pianists of all time, <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/piano/best-pianists-ever/> [in English].
- Euronews musica – Martha Argerich: “I am still shy today.” (2012), <https://www.youtube.com/watch?v=IG39XyOKXhw&t=42s> [in Russian].
- Gachot, G. Martha Argerich: Evening Talks. Documentary. (2002), <https://www.medic.tv/en/documentaries/martha-argerich-evening-talks/> [in English].
- Hoffmann, H. (2021). Celebrating Martha Argerich's 80th birthday, <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/marthaargerich/martha-argerich-80th-birthday-1988> [in English].
- Kant, I. (1966). *Works in 6 volumes*. (Vols. 1–6). Vol. 6, 209–210. Moscow: Mysl [in Russian].
- Kapliyenko-Iliuk, Y. (2021). Dynamics of the level formation of style hierarchy in musical art. *Studia universitatis Babeş-Bolyai musica*, 66 (1), 109–124, DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.08 [in English].
- Kovaliv, Yu. (2007). *Literary encyclopedia*. (Vols. 1–2). Vol. 1, p. 608. Kyiv: VC «Academia» [in Ukrainian].
- Manildi, D. Musician of the year 2001 Martha Argerich. (2001). <https://www.musicalamerica.com/features/index.cfm?fid=66&fyear=2001> [in English].
- Morrison, B. The Gramophone newsletter / Liszt/Schumann/Brahms Piano Works. (1993). <https://www.gramophone.co.uk/review/liztschumannbrahms-piano-works> [in English].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: Klyaksa [in Ukrainian].
- Parry, T. The Gramophone newsletter / Martha Argerich: Celebrating the Great Pianist at 80. (2021). <https://www.gramophone.co.uk/features/article/martha-argerich-celebrating-the-great-pianist-at-80> [in English].
- Shwan, S, Dragulin, S. (2021). The «wild beauty» of Brahms's rhapsodies, op.79. Structural analysis and comparative analysis of performances. *Studia universitatis Babeş-Bolyai musica*, 66 (2), 309–332, DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.22 [in English].

- Sohnn, H. (2000). *Six major women pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich*. (DMA diss.). Rice University. Houston. Texas, <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/18023/3021182.PDF?sequence=1&isAllowed=y> [in English].
- S-Roberts, M., Pentreath, R., Macdonald, K. (2021). Classic FM / 10 women who changed the classical music world forever, <https://www.classicfm.com/discover-music/women-in-music/changed-classical-music-world-forever/> [in English].
- Sukhlenko, I. (2018). Style dominants of the performing concept of a musical work. *Aspects of Historical Musicology*, 11, 61–71 [in Russian].
- Sydorenko, O. (2018). *Individual performing style in the system of ensemble music (on the example of a chamber violin sonata)*. (Candidate's diss.). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ukhtomsky, A. (1950). Dominant as a working principle of the nerve centers, http://media.wix.com/ugd/860056_ae9c1833f918430bacdd57a1c3ac33c1.pdf [in Russian].
- Uznadze, D. (1966). The general doctrine of the attitude, <http://flogiston.ru/library/usnadse> [in Russian].
- Vardanyan, O. (2021). *The genre-stylistic nature of concertness in the works of Aram Khachaturian*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Yungkans, J. The Flying Inkpot. Argerich «live» from the Concertgebouw 1978 & 1979 (EMI). (2000). <http://www.flyinginkpot.com/2000/08/argerich-live-from-the-concertgebouw-1978-1979-emi-inkpot/> [in English].
- Zurich, T. (2001). Martha Argerich. Biography, CD and concert reviews. <https://cosmopolis.ch/martha-argerich/> [in English].

Yevheniia Prodous

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, postgraduate student,
Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: bozapi00@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

STYLE DOMINANTS OF MARTHA ARGERICH'S MUSICAL CREATIVITY

Statement of the problem. Musicology has accumulated quite a significant array of scientific works devoted to the study of individual performing style. But it is necessary to state that it remains insufficiently studied what features of the style of musical creativity of a particular personality are such that, on the one hand, are markers of its recognizability, and on the other – are responsible for its integrity. They can be defined as core or dominant. Creativity of M. Argerich embodies the basic trends in the development of modern piano art, and her influence on the development of modern pianism is difficult to overestimate, which determines the interest in identifying the style dominants of her musical creativity.

Resent research and publications. The concept of style is one of the key concepts in modern musicology, where it is interpreted as a multilevel system. The prevalence of an individual style among others (Kapljenko-Iliuk, 2021), consideration of the style dominant as a factor that determines the formation of the performance idea (Sukhlenko, 2018) are presented, as well as the definition of the termin “style dominant” (Vardanyan, 2021) and the peculiarities of M. Argerich’s interpretation (Schwan, & Dragulin, 2021).

Among ***methods*** used, the following can be outlined: historical, which reveals the properties of the development of piano art of the romantic tradition; comparative, necessary for comparing the performing versions of the composers’ works; stylistic, which outlines the specifics of the artistic expression of the individual; interpretive, which helps to identify the mechanisms of formation and implementation of the concept of the composer’s / performer’s musical work.

The purpose of the research is to determine the style dominants of Martha Argerich’s creativity.

Results and conclusions. Performing creativity is a multicomponent phenomenon, which consists of various factors that are subject not only to

professional skills, but also adjusted by the personal structure, which consists of psychological and physiological characteristics, worldview and life guidelines. Since the style of the performer is one of the main features of an artistic individuality, it is obvious that the style dominant is an indispensable component of the comprehensive formation of this uniqueness. M. Argerich is an influential musician in today's artistic culture, as the dominants of her style, including romantic orientation, tendency to chamber music and virtuosity, are appealing to both young audiences and professionals with extensive musical and historical experience.

Key words: *musical creativity; M. Argerich's performance style; style dominant; piano art; musical interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2022 року

УДК 78.071.1(493)(092):784.071.2]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2806

Тимошенко Андрій Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України,

доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу

e-mail: tимоandr@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5090-7025

**ПІСНЯ ЖАКА БРЕЛЯ «NE ME QUITTE PAS» ТА ЇЇ
ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ І МОВНИЙ
АСПЕКТИ**

Статтю присвячено порівнянню вибраних виконавських версій пісні видатного французького шансоньє Жака Бреля «Ne Me Quitte Pas». Цю пісню виконували музиканти різних поколінь, і показово, що одна з перших інтерпретацій, розглянутих в статті, з'явилася лише кількома роками пізніше за оригінальну версію Жака Бреля. Мета статті – порівняти різні виконання пісні «Ne Me Quitte Pas» з огляду на їхню жанрову та стильову варіативність. Інноваційність цієї розвідки полягає у долученні до поля вітчизняних музикознавчих досліджень творчості Жака Бреля та розкритті її інтерпретаційного потенціалу шляхом компаративного аналізу виконавських версій одного з найпопулярніших пісенних «хітів» ХХ століття. Порівнюються також два варіанти англійського перекладу пісні «Ne Me Quitte Pas». Робиться висновок, що за 63 роки, котрі минули з першого запису пісні, вона зазнавала різних інтерпретацій, частина з яких зберігала оригінальний звуковий образ твору, попри деякі індивідуальні риси, а інша частина являє собою зразки трансформації відомої пісні у твори інших жанрів (речитатив-молитва, театральний монолог, хіп-хоп трек тощо).

Ключові слова: *пісня; chanson; інтерпретація; виконання; стиль; жанр; компаративний аналіз; переклад.*

Постановка проблеми. Однією з важливих особливостей популярної пісенної культури, яка унаочнюється при її порівнянні з тра-

дицією *Kunstlied* і фольклором, полягає в тому, що певна пісня, як правило, асоціюється з певним виконавцем. Більшість популярних пісень знають саме за ім'ям виконавця, а не композитора чи автора віршів, чому можемо знайти численні підтвердження. Звісно, аж ніяк не йдеться про «одноразовість» пісень та їх «виключеність» із системи музичної інтерпретації, що суперечило б самим засадам музичного мистецтва, але тенденція є очевидною. І тим більш значущими є випадки, коли та чи інша пісня набуває такої популярності, що стає «класикою» в широкому розумінні слова, формуючи власний виконавський простір, залишаючись виконуваною протягом півстоліття та більше, «переживаючи» і першого виконавця, і авторів музики та тексту. Прикладами тому є «*Les feuilles mortes*», «*Non, je ne regrette rien*» та інші надзвичайно популярні пісні. Своєрідним аналогом монографічних концертних програм стають платівки-омажі, серед яких, наприклад, «Каас співає Піаф» («*Kaas chante Piaf*»), «Мірей Матьє співає Піаф» («*Mireille Mathieu Chante Piaf*»), «Барбара співає Жака Бреля» («*Barbara Chante Jacques Brel*») та інші – відзначимо, що названі альбоми вийшли у світ з різницею понад 50 років. «*Kaas chante Piaf*» – це також і концертна програма, що виконувалась Патрісією Каас на сцені. Отже, версії популярних пісень, чиї назви стало асоціюються з іменами їх перших виконавців, запропоновані іншими співаками, є вартим уваги художнім матеріалом, що має бути вивчений із застосуванням інструментарію інтерпретології. Йдеться про виконавську інтерпретацію, яка, за словами Л. Шаповалової (2017: 296), «базується на специфіці жанрово-виконавського середовища», тобто в кожному випадку передбачає свої жанрово-стильові відмінності. Пропоновану статтю присвячено пісні «*Ne Me Quitte Pas*», що була інтерпретована у різні часи, в різних стилях, жанрах, різними мовами, а її перший виконавець – Жак Брель – є одним з найвидатніших співаків культури французької *chanson* XX сторіччя.

Огляд останніх публікацій за темою дослідження. Традиція французької *chanson* поступово отримує гідне наукове осмислення. Як приклади можна назвати присвячений їй розділ в посібнику «Кембриджська історія музики XX сторіччя», а також дисертацію, де розглядається творчість трьох видатних представників цієї тра-

диції: Жака Бреля, Жоржа Брассена та Лео Ферре (Cordier, 2008). Своєрідність французької *chanson* уможливила створення окремого курсу, в якому ця традиція стала предметом вивчення – що описано в статті Дж. Кем (Kem, 2016). Життя та творчий спадок однієї з найвідоміших виконавиць *chanson*, Едіт Піаф, став темою окремої монографії (Looseley, 2015), що також включає і розділ під назвою «Співаючи Піаф», який фактично присвячений питанню пізніших інтерпретацій пісень видатної співачки. Крім згаданої дисертації, до робіт, присвячених Жаку Брелю, належить також стаття Дж. Бернстейна (2005), що скоріше має характер спогаду, але є цінною як свідцтво очевидця виступів співака.

Інтерпретологія як специфічний напрям музикознавства сформувалася протягом останніх двох десятиліть, її здобутки викладено в навчальних посібниках (Москаленко, 2012) і окремих статтях (Шаповалова, 2017). Але досі інтерпретаційний метод *не застосовувався* до такої відомої і широко виконуваної пісні, як «*Ne Me Quitte Pas*». **Мета статті** – порівняти вибрані виконання твору, враховуючи їхню жанрову та стильову варіативність, що здійснюється *вперше*. Звідси, головним **дослідницьким методом**, застосованим у статті, є компаративний, використаний і для вивчення особливостей різних виконань, і для розгляду варіантів перекладу пісні англійською мовою.

Виклад основного матеріалу. Жак Брель (1929–1978) – співак (*chansonier*), який є одним з найвидатніших виконавців у цьому жанрі, його постать традиційно асоціюється з Францією, хоча народився він у Брюсселі (Бельгія), а його кар'єра пов'язана прямо чи опосередковано з багатьма країнами: вона «взлетіла» в Парижі, але надзвичайно важливими для нього були і виступ у Лондоні 1965 року, і «кабаре-ревію» («*cabaret revue*») «*Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris*», поставлене в театрі «Оф-Бродвей» 1968 року (Cook, Pople, 2004: 327). Серед тих, на кого вплинув Жак Брель, називають американця Скотта Волкера, англійця Девіда Боуї та канадця Леонарда Коена (там само).

Пісня «*Ne Me Quitte Pas*» є п'ятим треком альбому «*La Valse à Mille Temps*». Серед інших видатних пісень платівки, крім титульно-

го «Вальсу з тисячею долей», цікавою є восьма, «*La Mort*» – через те, що вона заснована на середньовічній секвенції «*Dies irae*», яка в музичному мистецтві традиційно асоціюється зі смертю.

Однією з характерних особливостей пісень, виконуваних Жаком Брелем, є велика роль речитативності в їхній мелодиці, особливо помітна в порівнянні з піснями Едіт Піаф та інших шансоньє того часу. У зв'язку з цим у «живих» концертних виступах Бреля завжди був присутній елемент драматичної гри, завдяки чому вони також мали великий успіх у публіки, що була присутня в залі. Автор дисертації, присвяченої Жаку Брелю, Жоржу Брассену та Лео Ферре так характеризує сценічну поведінку цих артистів: «Для них спів був невіддільним від аудиторії, і коли вони виступали, здавалося, що вони взаємодіяли з публікою декількома способами: вони співали, але також комунікували фізично, через жести, погляди та вирази обличчя» (Cordier, 2008: 70–71). Дж. Бернштейн подібним чином описує свої враження від виступу Жака Бреля: «Те, що я побачив Бреля вживу, відкрило мені цілковито новий вимір: одне з найбільш пластичних обличь, що я зустрічав» (Bernstein, 2005: 86). Але у випадку з «*Ne Me Quitte Pas*» є ще одна риса, що посилює і речитативно-декламаційний характер мелодики, і «вільність» драматичного виступу – відмова від римування.

Йдеться не про власне вільний вірш (верлібр, від французького *verse libre*), бо ця форма віршування, при всій її різноманітності, передбачає відмову від віршового розміру на додачу до відсутності рими (Berry, 1997: 874) – навпаки, метрика вірша тут витримується надзвичайно чітко, що стає одним з чинників, які визначають доволі своєрідне співвідношення тексту і музики у цій пісні. Музичні метричні акценти (що передбачають і зміну гармоній, у тому числі), зазвичай припадають на останній склад кожного рядка, не збігаючись, таким чином, із метрикою самого вірша, що створює ефект нестійкості, невірноваженості. Але водночас відсутність римування робить поетичний текст більш непередбачуваним (гарантуючи уникнення рим на кшталт *amour – toujours*) і часто такі тексти сприймаються як більш щирі, як результат спонтанного висловлювання. Словесний текст пісні виражає благаання ліричного героя не покидати його, адресоване

коханій. Тут і заклики забути минулі негаразди, і обіцянки кохання й самовідданості, і поетичні образи, що натякають на неочікувані здобутки після тривалих страждань (заснулий вулкан, що вивергався, та врожайна опалена земля), і, врешті-решт, самоприниження («буду тінню твоєї тіні, тінню твого собаки»).

З точки зору композиції, «*Ne Me Quitte Pas*» представляє собою зразок вільно трактованої куплетно-варіантної форми, в буквенному вираженні – АВА₁В₁А₂. Завдяки варіюванню музичного матеріалу та різноманітності тексту створюється наскрізний розвиток. У пісні немає приспіву як повноцінної частини форми, але його функцію певною мірою виконує чотириразове повторення слів «*Ne me quitte pas*» наприкінці кожного з розділів, з практично однаковою мелодичною структурою і на одних і тих самих гармонічних зворотах, що надає пісні рис молитви, заклиральності, у відповідності до основної ідеї твору.

Музичний матеріал у розділах «А» та «В» є не лише різним, він є різнорідним за своєю сутністю. Так, частини «А» концентрують у собі речитативність, характерну для цієї пісні. Це виявляється у двох ознаках. По-перше, кожен з мотивів (що відповідає рядку тексту) охоплює надзвичайно вузький діапазон – секунду або терцію. По-друге, сам зміст цих мотивів є досить подібним, включає повторювані звуки. Відповідно, у розділах «В» ці мотиви є ширшими за діапазоном, внаслідок чого вони сприймаються як більш експресивні, цьому ж слугує і загальне підвищення теситури в цих розділах. Внаслідок цього більшість співаків утворює кульмінацію саме в розділах «В». Означена різноманітність інтонацій є особливо цікавою з огляду на мету цієї статті – адже в указаних умовах співак має більше можливостей для власного прочитання пісні.

Гармонічний план пісні є досить простим і у більшості випадків зберігається однаковим в різних виконавських версіях. Найяскравіші гармонії (за винятком останнього розділу) використано в розділі «В», на словах «*Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine*», де у «фрігійському» звороті з'являється мінорний тризвук VII ступеня – що сприймається як раптовий «провал», особливо враховуючи спрямованість всіх голосів униз. Також відзна-

чимо тенденцію до використання дорійської, мажорної, субдомінанти. Цей прийом часто зустрічається в популярній музиці, в тому числі в рок-композиціях.

Аналіз наявних інтерпретацій пісні «*Ne Me Quitte Pas*» доцільно розпочати з оригіналу Жака Бреля, розглянувши згодом інші записи, тобто рухаючись не за хронологічним принципом, а враховуючи міру новизни, яку кожен співак привносить у своє прочитання. У Жака Бреля є щонайменше два студійні записи цієї пісні – вдруге вона з'явилася в альбомі з однойменною назвою, вже під першим номером, у 1972 році; також доступні відеозаписи живих виконань пісні. Рання інтерпретація відрізняється від варіанту 1972 року тим, що Жак Брель співає нібито з ремаркою *sotto voce*, не використовуючи повну опору голосу, особливо в розділах «А». Частково це можна пов'язати з еволюцією голосу співака, але на момент виходу ранньої версії йому було вже 30 років, і в інших записах альбому його голос звучить більш повно, тобто, це усвідомлене художнє рішення. Воно впливає із сутності самого поетичного тексту і дозволяє якнайкраще показати особливий характер пісні. Незвичайним є і інструментальний супровід, адже трек починається зі звучання електронного інструмента на кшталт терменвоксу з його неповторним містичним колоритом.

Більш яскравою є версія 1972 року (починається коротким вступом фортепіано). В ній Жак Брель значно більшою мірою демонструє глибину свого голосу, зберігаючи при цьому щирість і проникливість висловлювання. В порівнянні з іншими версіями ця може здатися простою, але Жак Брель з притаманною йому увагою до деталей багато в чому урізноманітнює своє виконання. Наприклад, він переосмислює ритмічну структуру тексту, яка і без того була досить своєрідною, з акцентом на останніх складах рядків. Співак же «грає» способами сполучення рядків – чи то через промовисту паузу (перший і другий рядок), що відмежовує і підкреслює головні слова пісні, чи то поєднує рядки, чи то робить паузу всередині наступного рядка (другий та третій звучать таким чином: *Il faut oublier Tout / peut s'oublier*). Така змінність дозволяє йому також уникнути монотонності наприкінці розділів, де чотири рази повторюється «*Ne*

me quitte pas». Перша кульмінація вибудовується співаком на словах «*Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine*», причому на третьому з наведених рядків використано прийом раптового *diminuendo*, який відтіняє частково подібні за текстом другий та третій рядки і також дозволяє уникнути одноманітності висловлювання. За допомогою всіх перелічених засобів створюється образ з рисами невпевненості, деякої сором'язливості, після чого повторення ключових слів пісні набуває особливого значення.

Суттєвою відмінністю в звучанні другого куплету є його інструментальний супровід – з'являються струнні інструменти, партія фортепіано трансформується, збагачується виразними підголосками, що набувають майже самостійного значення. В результаті утворюється більш «м'який» звуковий образ, що несе емоційний заряд натхнення та сподівання. І це не випадково, адже зміст слів в цьому фрагменті розкриває бачення ліричним героєм свого майбутнього з коханою. Жак Брель продовжує користуватися прийомом раптової паузи посередині рядка в особливо значимих місцях, зокрема, після слова «*Mort*» (смерть) на словах: «*L'histoire de ce roi Mort / de n'avoir pas*». Як і в першому випадку, співак уникає будь-якої паузи між розділами «А» та «В», що відчувається особливо яскраво з огляду на раптове посилення голосу. При цьому наступний розділ є кульмінаційним в масштабах всієї пісні, адже він фокусує всі типові риси «найвищої точки», такі як максимальна сила звуку, відхилення від темпу (прискорення на словах «*Et quand vient le soir*» та вповільнення після цього), і найбільш сокровенні слова вірша, що натякають на воз'єднання ліричного героя зі своєю коханою («*Le rouge et le noir / Ne s'épousent-ils pas*»). Жак Брель і в цьому випадку застосовує прийом виразного *diminuendo* – не настільки раптового, як вперше, але ще експресивнішого завдяки майстерному драматичному використанню пауз та вповільнень.

Останній куплет має дещо містичний колорит завдяки аранжуванню, в якому зникає звичний виклад партії фортепіано (яке тепер виконує лише дуже швидкі, «безтілесні» трелі), з'являється тембр флейти. Замість звичних використовуються дисонуючі гармонії, а та-

кож хроматичні «сповзання», що додатково посилюють відчуття нестійкості, непевності – і вдало кореспондують з «потоїбічними» образами словесного тексту, такими як *«Laisse-moi devenir / L'ombre de ton ombre / L'ombre de ta main / L'ombre de ton chien»*. Власне спів Жака Бреля стає уривчастим, паузи між рядками-мотивами збільшуються, внаслідок чого порушується цілісність музичного висловлювання. Завдяки цьому комплексу засобів у слухача з'являється відчуття, що герой звертається вже не безпосередньо до своєї коханої, а ніби промовляє «у порожнечу», звертається до тіні.

Серед зірок французької сцени, що виконували цю пісню, однією з найвідоміших є Мірей Матьє (нар. 1946, Авіньйон). До *«Ne me quitte pas»* вона зверталася двічі: як до пісні і як до матеріалу для колажу. У своєму прочитанні твору співачка тяжіє до загострення контрастів між музичними розділами «А» та «В». Так, в розділах «А» Мірей Матьє співає дуже тихо, стримано. Але в контексті змісту пісні стає очевидно, що це – не відстороненість або недостатня емоційність, а скоріше передача «внутрішнього монологу», що за своєю природою не потребує значної сили голосу. І тим більш яскравими стають «виходи» на кульмінацію в розділах «В», пов'язані і з підвищенням вокальної теситури. В них Мірей Матьє показує все багатство та силу свого голосу. Вже від перших слів *«Moi je t'offrirai / Des perles de pluie»* співачка робить значне *crescendo*, і утримує досить гучну динаміку аж до повторення слів *«Ne me quitte pas»*. На них відбувається раптовий перехід від «сильного» співу до напівдекламації в дуже тихій динаміці, з розривами між складами – що відчувається як плач від розпачу. Це зіставлення стає особливо контрастним вдруге, після слів *«Et quand vient le soir / Pour qu'un ciel flamboie / Le rouge et le noir / Ne s'épousent-ils pas»* – їх Мірей Матьє співає підкреслено сильно, навіть з відтінком агресії, розтягуючи останній рядок в часі (відзначимо, що він має на одну голосну більше, ніж передбачено розміром віршу). Також яскравість цьому моменту додає гармонічний супровід в рядку *«Pour qu'un ciel flamboie»* – на відміну від низхідного руху гармонії у версії Жака Бреля, тут використано напружений тризвук II низького ступеню, знаний як «неаполітанський», що потім переходить в тризвук натурального

II ступеню, утворюючи дуже активний гармонічний рух. Цей зворот можна охарактеризувати як світлий, променистий – що кореспондує зі словами «*Et quand vient le soir / Pour qu'un ciel flamboie*» («Коли спускається вечір, щоб запалити небо»). З особливим трагізмом Мірей Матьє співає останні рядки, з паузами між словами та вже після завершення інструментального супроводу, в тиші, що явно символізує самотність – і раптова поява останнього акорду лише підкреслює це.

Взагалі, роль аранжування у версії Мірей Матьє є дуже важливою, і воно істотно відрізняється від аранжування оригіналу. По-перше, пісня починається з флейтового програшу, якого у Жака Бреля не було. На відміну від фортепіанного акомпанементу оригіналу, тут відтворюється оркестрове звучання, внаслідок чого виникають асоціації з оперною арією. В першому куплеті співачку супроводжують струнні, що створюють м'який, романтичний і дуже виразний фон. У другому додається тембр гобою – використання духових інструментів є алюзією на оригінальне аранжування. З цією ж метою в останньому з розділів «А» звучать швидкі, «ірреальні» трелі скрипок. Між куплетами, як і у Жака Бреля, повторюється головна інтонація пісні у фортепіанному викладі.

На відміну від Жака Бреля, Мірей Матьє не робить пауз всередині рядка, внаслідок чого її виконання сприймається більш цілісно, як єдиний мелодичний потік. Нарешті, характеристику виконання пісні Мірей Матьє не можна завершити без згадки про грасування, настільки ж впізнаване, як і її голос. Особливо багато звуків «r» виявляється в рядках «*Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort / Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière / Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine*» – завдяки чому вони звучать з особливою, неповторною виразністю.

В іншому, колажному зверненні до «*Ne me quitte pas*», Мірей Матьє поєднує її з іншим славетним зразком французької пісні – «*Je ne pourrai jamais vivre sans toi*», написаним Мішелем Леграном і відомим за фільмом «Шербурзькі парасольки». Мірей Матьє починає з зачитування слів пісні Жака Бреля, потім співає пісню з кінофільму, повертається до пісні Жака Бреля (зі слів «*Moi je t'offrirai*»), і після кульмі-

нації знов звертається до матеріалу пісні Мішеля Леграна. Очевидно, що підставою для такого поєднання стали спільні слова «*Ne me quitte pas*», використані в обох піснях.

До пісні «*Ne me quitte pas*» зверталися і виконавці з інших країн, у тому числі Майса Матараццо (Майса Фігейра Монхардім, znana також як просто «Майса», 1936–1977), народжена в Ріо-де-Жанейро (Бразилія). Свою популярність вона здобула як виконавиця босса-нова та «ліхтарних пісень», фосса («torch songs») (Hansen, 2019). В своєму виконання «*Ne me quitte pas*» (1969) Майса не використовує головної ознаки босса-нова – синкопованої ритміки, проте співачка все ж привносить у свою версію пісні одну з характерних рис цього стилю – невимушеність. Якщо спробувати охарактеризувати цю інтерпретацію одним словом, то доречно буде використати слово «просто», відповідно до італійської музичної термінології – «*semplice*». Проте це не примітивність, а, скоріше, неприкрашене донесення пісні, виразності її мелодики та слів. Майса, маючи доволі низький голос, обирає тональність, яка дозволяє не співати у високому регістрі; вона не вибудовує яскравих кульмінацій в розділах «В». У цілому, вона не вдається до детального відбиття окремих мелодичних зворотів чи слів тексту, а співає «підряд», ніби на одному диханні. Лише іноді використовується прийом паузи всередині рядка, наприклад, на словах «*Moi / je t'offrirai*» – але це стає скоріше окликом-вигуком, після якого плавне розгортання мелодії продовжується. Наприкінці пісні співачка відкидає спів і кілька разів промовляє: «*Ne me quitte pas*», немов знесилена лірична героїня вже не може зібратися для того, щоб співати.

Цій же ідеї простоти та невимушеності підпорядкований інструментальний супровід, у якому чітко акцентується «вальсова» тридольна фігура і відсутнє активне використання сольних інструментів, за виключенням фортепіано, якому доручені трелі (як і в багатьох інших аранжуваннях цієї пісні), але починаючи з другого куплету.

До «*Ne me quitte pas*» зверталися також і виконавці з США, зокрема Ніна Сімоне та Френк Сінатра, і в обох випадках кінцевий результат є досить відмінним від оригіналу. Ніна Сімоне (1933–2003) виконує пісню у досить вільній манері, що, імовірно, є наслідком її трива-

лої роботи в таких стилях, як джаз, блюз та R&B. Звісно, до суттєвої зміни образу пісні призводить і сам низький голос співачки з густим насиченим тембром – в «Оксфордському посібнику по тембру» саме різниця виконань «*Ne me quitte pas*» Жака Бреля та Ніни Сіміоне наводиться як приклад яскравого та значущого тембрового контрасту (Dolan, 2021: 75). Приналежність Н. Сіміоне американській виконавській традиції виражається також в її вимові: типове американське «*r*» сприймається як чужорідний для стилю французької *chanson*, але оригінальний елемент, що підкреслює індивідуальність співачки. Серед «вільностей», які допускає Ніна Сіміоне, можна відзначити ритмічні зміни, що подекуди нагадують свінг, трансформацію мелодії. Також важливою є зміна гармонічної послідовності на словах «*Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière*»: замість спокійного відхилення-розв'язання в паралельний мажор використано несподіване повернення в основну тональність. Досить показово, що пісня «*Ne me quitte pas*» увійшла до альбому Nina Simone: *Feeling Good: Her Greatest Hits & Remixes* (CD1, трек № 10), і є єдиною неангломовною піснею альбому.

Френк Сінатра (1915–1998) у своїй інтерпретації пісні вніс дві істотні зміни в музичну і текстову складові композиції. По-перше, він переосмислив ритмічну будову мелодії, змінивши тридольний метр на чотиридольний, відповідно збільшивши тривалість тактів (що відповідають рядкам тексту). Через це рух мелодії стає спокійнішим, ніби уповільненим, наче герой робить великі паузи, добираючи потрібні слова. По-друге, цю пісню Френк Сінатра співає в англійському перекладі (він не співав французькою, за виключенням деяких рядків в пісні «*C'est Magnifique*»). Переклад є суттєвою зміною для будь-якої пісні, і особливо для пісень Жака Бреля, який співав лише французькою і вважав, що «переклад – вихолощення мистецтва шансоньє» (Cook, Pople: 327). І саме «*Ne me quitte pas*» вважається одним з найпоказовіших прикладів зміни змісту при перекладі. Втрату шарму пісень Жака Бреля при перекладі відзначає, зокрема, Дж. Бернстейн (2005, 87). Досить розгорнута стаття з назвою «Марний світ поетичного перекладу», присвячена проблемам художнього перекладу поезії, починається словами «Кажуть,

що неможливо відтворити вірш іншою мовою, і можливо, то є так. Але неможливо і противитися цьому бажанню» (Longland, 1977: 67). Англійська версія пісні несе принципово інший посил, вже з перших слів, «*If You go away*» («Якщо ти підеш»). Лише в останньому рядку, «*Please don't go away*», зміст збігається з основною тезою оригіналу. Прямих збігів між поетичними образами оригіналу та перекладу у версії Френка Сінатри майже немає, фактично – це лише фраза, що висловлює бажання героя стати тінню собаки коханої. Також переклад призвів до суттєвого скорочення словесного тексту, з п'яти строф до трьох.

Проте у версії Френка Сінатри більш вираженим є взаємозв'язок тексту, музики та виконання. Так, при переході до другого куплету, в якому ліричний герой описує щасливе спільне майбутнє з коханою, інструментальний супровід стає більш насиченим, розділ відкривається глісандо арфи, з'являється м'який фон струнних та сольний тембр флейти. На словах «*Then if you go / I'll understand*», що є новим етапом розгортання тексту, досягається кульмінація і у співака, і в інструментальному супроводі, після чого відбувається дуже швидкий спад на досить сентиментальних словах «*Leave me just enough love / To fill up my hand*». Внаслідок скорочення наступний куплет є завершальним, відповідно, сама пісня набуває більш рельєфної форми, ніж оригінальний варіант. Чіткий розподіл розділів пісні підкреслюється і завдяки аранжуванню: в крайніх розділах використано тембр клавесину, досить незвичний для французької *chanson* або для пісень Френка Сінатри. І характерне сухе звучання клавесину яскраво контрастує зі струнними середини – в прямій відповідності до змісту слів.

Варіант англійського перекладу «*If You go away*» виконує велика кількість співаків, серед них Ніл Даймонд, Дасті Спрінгфілд, Патрісія Каас, Інгрід Хагельберг та інші (остання співачка поєднує оригінальний текст і переклад). Проте існує ще один варіант перекладу тексту цієї пісні, який виконує співак Тоні Манх Туан. Особливістю цього перекладу є те, що він дуже близький до оригіналу, підтвердженням чому може слугувати такий фрагмент:

Оригінал	Переклад Тоні Манх Туана	Буквальний переклад оригіналу
<i>Moi je t'offrirai Des perles de pluie</i>	<i>I will offer you pearls made from the rain</i>	Я запропоную тобі Перлини дощу
<i>Venues de pays Où il ne pleut pas</i>	<i>Coming from the land Where sun never sets</i>	З країни, Де не йде дощ,
<i>Je creuserai la terre Jusqu'après ma mort</i>	<i>I will plough the soil till days after death</i>	Я буду обробляти землю Аж до своєї смерті,
<i>Pour couvrir ton corps D'or et de lumière</i>	<i>Let your body be wrapped in gold and light</i>	Щоб вкрити твоє тіло Золотом та сяйвом,
<i>Je ferai un domaine Où l'amour sera roi</i>	<i>I'll create a world Where Love is the king</i>	Я створю місце (землю), Де кохання буде королем,
<i>Où l'amour sera loi Où tu seras reine</i>	<i>Where Love is the law And you'll be my queen</i>	Де кохання буде законом, А ти будеш королевою.

Як бачимо, лише в окремих моментах переклад відрізняється від буквального, що насправді є ознакою надзвичайно вдалої роботи – з огляду на те, що переклад є еквіритмічним, тобто зберігає кількість складів в рядку, дозволяючи не змінювати мелодію. Можна припустити, що така точність стала можливою завдяки тому, що оригінальний текст не є римованим – відповідно, таке завдання не стояло і перед перекладачем.

Останні три інтерпретації пісні «*Ne me quitte pas*» є підтвердженням того, що спроби досить радикального переосмислення її звучання здійснювалися від моменту її написання і до наших днів. Французька співачка одеського походження Барбара (справжнє ім'я – Моніка Андре Серф, 1930–1997) записала свою версію пісні 1961 року, лише двома роками пізніше за Жака Бреля, в альбомі з назвою «*Barbara chante Jacques Brel*». В її версії поєднуються риси, притаманні класичному романсу та речитативній декламації. Барбара скоріше «наспівує» мелодію, змінюючи її ритмічну структуру – повністю прибравши паузи. Через це утворюється суцільний потік квінтелей (адже в кожному рядку – п'ять складів), які дозволяють вийти за межі звичної дво- або тридольності. Це наближає виконання до палкої молитви, де немає місця прагненню до технічної довершеності співу, а головним стає внутрішнє наповнення. А відсутність зупинок

створює ефект, протилежний тому, що походить від збільшення їх тривалості у Френка Сінатри – виконання сприймається як схвилюваний монолог-благання. І поодинокі зупинки для вдиху, що неминуче порушують рівномірний ритм, підкреслюють образ надмірного хвилювання, бажання сказати «все й одразу».

Відповідно, в цьому записі відсутні будь-які яскраві ефекти, нічого не відволікає увагу слухача від вмовлянь Барбара – інструментальний супровід представлений лише партією фортепіано з розкладеними акордами. Барбара скорочує структуру пісні, пропускаючи розділи, що починаються словами «*Ne me quitte pas / Je t'inventerai / Des mots insensés*» та «*On a vu souvent / Rejaillir le feu / D'un ancien volcan / Qu'on croyait trop vieux*».

Вкрай оригінальне прочитання пісні Жака Бреля пропонує Жюльєтта Греко (1927–2020) в альбомі «*Gréco Chante Brel*» (2013). (Відзначимо, що в альбомі 1977 року, «*Gréco Chante Jacques Brel, Henri Gougaud, Pierre Seghers*», ця пісня відсутня). Виконання починається досить розгорнутим інструментальним вступом (співачку супроводжують струнний квартет та кларнет) – суцільно дисонантним, крім останнього акорду, не пов'язаним тематично з піснею Жака Бреля. Манера виконання Жюльєтти Греко є вельми своєрідною – дуже театральною, в якій спів співіснує з речитатцією без визначеної висоти тону та з вигуками, що також виходять за межі власне музичного звуку (тону). І з ритмічного боку це виконання є досить вільним, що також наближує його до театального монологу. Тим не менш, завдяки цьому утворюється виразність особливого роду, яку підкреслює і незвично низький тембр голосу співачки, який іноді втрачає свою жіночність і звучить вкрай агресивно (наприклад, на словах «*Je me cacherai là / A te regarder / Danser et sourire / Et à t'écouter*»). Але головним засобом виразності в цій виконавській версії стає багатство типів інтонації в межах шепотіння, співу та вигуків. Завдяки цьому інтерпретація стає дуже складною та багатомірною, непередбачуваною і тому зацікавлює слухача. Різноманітними є й образи, що створюються нею в трьох куплетах пісні: вкрадливий в першому, більш експресивний в другому та втаємничений у третьому (що підкреслюється і незвичними інструментальними звучаннями). Інструментальний су-

провід, де відомі гармонії лише вгадуються завдяки лінії басу в партії віолончелі, тоді як партії інших інструментів створюють дисонантні співзвуччя, також допомагає Жюльєтті Греко відійти від стандартів звучання цієї пісні.

Виконання пісні «*Ne me quitte pas*» Вайклефом Жаном (ориг. *Wyclef Jean*), що є останнім треком в його альбомі «*J'ouvert*» – цікавий приклад поєднання традицій французької *chanson* та хіп-хоп культури. Досить характерно, що першими словами виконавця є: «Is anybody gonna let me sing my *French song* right now?». Тобто «*Ne me quitte pas*» розуміється як символ традиції французької *chanson*. Манера виконання співака є типовою для стилю хіп-хоп, що виражається в характерному «біті» партії ударних, бектрекових вигуках на кшталт «*uh-huh*» в паузах між рядками, у самому типі інтонування. Крім того, вісім рядків останнього куплету замінено на речитатив англійською мовою, після якого Вайклеф Жан продовжує співати зі слів «*Laisse-moi devenir*».

Попри радикальне переосмислення стилю, саме «поводження» виконавця з піснею є доволі обережним – він не вносить суттєвих змін в ритм чи мелодію (окрім того, що використовує чотиридольний метр, адже тридольний для хіп-хопу є абсолютно нехарактерним).

Висновки. За більше ніж 60 років свого побутування у виконавській традиції пісня Жака Бреля «*Ne me quitte pas*» була інтерпретована багаторазово, і всі виконавці привносили в неї щось індивідуальне, але різною мірою. Частина виконавців, подібно до Мірей Матьє, пропонує власне бачення пісні, але таке, що не веде за собою зміну її жанрово-стильових параметрів. Інші ж радикально переосмислюють сам характер та сутність «*Ne me quitte pas*»: Барбара перетворює її на майже молитовний речитатив, Жюльєтта Греко – на театралізований монолог, Вайклеф Жан – на сучасний трек у стилі «хіп-хоп». Таке розмаїття варіантів свідчить про невичерпність творчого потенціалу, закладеного в пісні, її відкритість до різноманітних експериментів – тобто можливість бути активно використаною в сучасному музичному житті, яке за своєю сутністю є інтерпретаційним.

Крім того, наявність двох принципово різних англійських перекладів тексту пісні (досить віддаленого від оригіналу та майже до-

слівного) свідчить про наявність «суспільного запиту» на такі способи збільшення потенційної аудиторії французької *chanson*, навіть попри великі складнощі, які виникають при такого роду перекладацькій роботі.

Перспективи дослідження. З огляду на наявність різних перекладів пісні «*Ne me quitte pas*» доречним видається дослідження процесу роботи над твором у класі естрадного вокалу з метою поглиблення знання французької та англійської мов і відпрацювання навичок співу ними – як переосмислення способу, який пропонує В. Хамблін (Hamblin, 1987). Корисним виконавцеві видається також вивчення різних інтерпретаційних версій інших пісень, що належать до такого значного шару музичної культури, як французька *chanson*.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Москаленко, В. [Moskalenko, V.] (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации [Lectures on interpretation]*. Киев: Клякса [Kiev: Klyaksa] [in Russian].
- Шаповалова, Л. [Shapovalova, L.] (2017). Интерпретология как интегративная наука [Interpretology as an integrative science]. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 46, 289–300 [in Russian].
- Bernstein, J. (2005). The Crooner and the Physicist: Jacques Brel and The New Yorker profile that never reached critical mass. *The American Scholar*, 74 (1), 84–93 [in English].
- Berry, E. (1997). The Free Verse Spectrum. *College English*, 59 (8), 873–897, <https://doi.org/10.2307/378297> [in English].
- Cook, N., Pople, A. (2004). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Cordier, A. (2008). *The mediating of chanson: French identity and the myth Brel-Brassens-Ferré*. (PhD dissertation). University of Stirling. Stirling [in English].
- Dolan, E., Rehding, A. (2021). *The Oxford Handbook of Timbre*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Hamblin, V. L. (1987). Integrating Popular Songs into the Curriculum. *The French Review*, 60 (4), 479–484 [in English].
- Hansen, J. (2019). *Dear Neil Armstrong: Letters to the First Man from All Mankind*. West Lafayette: Purdue University Press [in English].

- Kem, J. (2016). Teaching French and Francophone Cultural Identities in a Course on “Chanson”. *The French Review*, 89 (4), 37–55 [in English].
- Longland, J. R. (1977). World World Vast World of Poetic Translation. *Latin American Research Review*, 12 (1), 67–86 [in English].
- Looseley, D. (2015). *Édith Piaf: A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1gn6csb> [in English].

Andrii Tymoshenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, the Department of Pop Music and Jazz

e-mail: timoandr@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5090-7025

JACQUES BREL’S SONG “NE ME QUITTE PAS” AND ITS PERFORMANCE VERSIONS: GENRE-STYLISTIC AND LINGUISTIC ASPECTS

Statement of the problem. *One of the hallmarks of pop music culture is that in this sphere the song is much more associated with its performer than in classical music, let alone folklore. We know the songs mostly by the name of its performer, not by the lyricist’s or composer’s. In those conditions, practice of continuous appeal of different singers to the same song becomes even more significant and calls for its research. The article is devoted to “Ne me quitte pas”, a song that has interpretations differing in era, style, genre traits, language, whose first performer, Jacques Brel, is one of the most prominent figures in French chanson of the XX century.*

The purpose of the article is, at first in Ukrainian musicology, to compare selected renditions of “Ne me quitte pas” taking into consideration genre-stylistic and linguistic aspects.

The main **research method** used in the article is comparative, applied both to different interpretations and to translations of the lyrics.

Results and conclusion. *In more than 60 years of its existence in performance tradition, the song “Ne me quitte pas” was interpreted multiple times. And its every performer was adding something to it, enriching it with something individual, but to a different degree. The performers like Mireille Mathieu suggest their own*

vision of this song, which does not result in drastic transfiguration of stylistic and genre parameters of the song, it remains roughly the same, just performed by another singer, albeit he creates his own individual image. The others versions fundamentally rethink the spirit, the essence of “Ne me quitte pas”: Barbara turns it in almost prayer-like recitation, Juliette Gréco transforms it into something akin to theatrical monologue with rather unusual instrumental part, Wyclef Jean makes out of it a modern hip-hop track, etc. This diversity of variants betokens almost endless creative potential enshrined in this song, its openness to various experiments, in other words, its possibility to be actively used in modern musical life, which is interpretative in its core essence.

Moreover, this song having two fundamentally different English translations (rather free one and almost literary one) shows that there is “public demand” in these tools of broadening the potential audience of French chanson, even despite significant problems arising when doing these kinds of tasks for translators.

Key words: *song; chanson; interpretation; rendition; style; genre; comparative analysis; translation.*

Стаття надійшла до редакції 12 червня 2022 року

УДК 78.01:785.7

DOI 10.34064/khnum2-2807

Повзун Людмила Іванівна

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри камерного ансамблю
e-mail: ludmila.povzun@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1133-6330

АВТОРСЬКЕ ПРИСВЯЧЕННЯ ЯК СЕМАНТИЧНИЙ КОД СВІТОГЛЯДНОЇ ПОЗИЦІЇ МИТЦЯ

*В музичній творчості протягом декількох історично-стильових епох склалася традиція авторських присвячень композиторських опусів. Можна виокремити кілька типів присвячень, що різняться за формою та змістом, але всі вони несуть певний смисловий код, окреслюючи світоглядну позицію автора твору. **Метою статті** є дослідження феномена авторських присвячень на матеріалі камерних інструментально-ансамблевих творів композиторів різних стильових напрямів від барокової до сучасної доби, яке досі **не поставало предметом музикознавчого дискурсу**, за допомогою таких **когнітивних методів**, як аналітичний, історичний, культурологічний, музикознавчий. **За результатами дослідження** зібрані історичні факти повторюваності явища застосування присвят в камерно-ансамблевих творах різних епох, що засвідчують важливе значення семантики цих авторських «посянь» як певного смислотворчого чинника в музичному просторі композиторського твору. Як складова композиційної «рамки» твору, її «паратексту» (за Ж. Женеттом), присвяти є додатковим орієнтиром для інтерпретатора і слухача. **Підсумовано**, що присвяту можна вважати свого роду самостійним текстом, який виконує особливі функції, відкриваючи приховані в підтекстах, у фонових значеннях особистісно-смислові шари авторського задуму. Оскільки кожний з опусів, що має присвяту, призначений для публічної презентації, жанр присвячення визначений як відкладене, відтерміноване послання-спілкування з потенційними виконавцями, читачами, слухачами, для яких поряд з автором твору завжди буде присутньою постать, що надихнула на втілення певної митецької ідеї.*

Ключові слова: жанр авторських присвячень; типи присвячень камерних інструментально-ансамблевих творів; діалог; ансамбль; семантика повторюваності.

Постановка проблеми. В музичній творчості протягом тривалого історичного періоду склалася традиція авторських присвячень, які додаються до композиторських опусів. Можна визначити декілька типів подібних присвячень, що розрізняються за формою та змістом:

- посвята конкретній особі, що надихала та безпосередньо (або опосередковано) впливала на концепцію твору;
- присвячення, в яких адресати залишаються зашифрованими в початкових літерах імені та прізвища, дозволяючи слухачам / виконавцям самостійно домислювати історію появи твору;
- присвячення, де цитуються інші автори, що створює можливість авторських діалогів;
- присвячення, що виконують меморіальну функцію, закарбовуючи в пам'яті наступних поколінь звукові образи певного історичного часу чи події, яка кардинально вплинула на світогляд цілого покоління.

Поза залежністю від форми, присвячення створюють певний «горизонт очікування»¹ ще до знайомства з твором, оскільки разом з комплексом компонентів заголовного тексту (іменем / псевдонімом автора, назвою, епіграфом) несуть певний смисловий код, увиразнюючи світоглядну позицію автора. Отже, жанр авторських присвячень є досить розповсюдженим і в літературній, і в музичній творчості; він постає важливим чинником, що створює умови для сприйняття художнього тексту і, одночасно, виступає як засіб художньої комунікації, поєднуючи ім'я автора та адресата твору, обумовлюючи набуття останнім нового смислового значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні в українському музикознавстві існує відносно невеликий перелік наукових робіт, що досліджують феномен жанру авторського присвячення.

¹ Термін, започаткований Гансом Робертом Яуссом (1921–1997) в його теорії сприйняття художнього тексту (див: Jauss & Benzinger, 1970; також Ковалів, 2007а: 236).

Зокрема, В. Бодіна-Дячок (2012, 2013) у своїх працях визначає поняття «музичне присвячення». Досліджуючи останнє як феномен культури та явище творчої біографії митця крізь дзеркало історії, авторка окреслює еволюцію авторських присвячень у творах композиторів – від прагматичних присвят XVII–XVIII століть до дружніх послань у мистецтві XIX століття. Це надає підстави для висновку, що присвячення постають як органічна складова творчого процесу, уможливаючи вивчення найрізноманітніших та найважливіших подій в житті митців. Метою досліджень Н. Фоміної стало розкриття поняття присвячення в комунікаційному аспекті, оскільки, за її думкою, присвята в художній практиці є одним із засобів залучення тексту до системи художньої комунікації. Факт присвячення є закладеним в письмовий текст форматом рецепції твору, який потребує пояснення та інтерпретації. За думкою дослідниці, врахування прагматики присвячення у дослідженні музичного тексту робить його відкритим як у просторі людської долі, так і в художній традиції (Фоміна, 2012, 2013).

Метою роботи є дослідження семантики авторських присвячень до камерних інструментально-ансамблевих творів композиторів різних стильових напрямів, від барокової до сучасної доби, яке досі не поставало предметом музикознавчого дискурсу. Це зумовлює **наукову новизну** отриманих результатів, на досягнення яких спрямовані застосовані у статті **методи дослідження** – аналітичний, історичний, культурологічний, музикознавчий.

Виклад основного матеріалу. З рівня присвячення (за його наявності) починається діалог письменника з читачем, композитора зі слухачем та виконавцем. Присвячення, як і назва твору, посідає позицію безперечного *початку тексту* – як зауважує нідерландський лінгвіст Тьон А. ван Дейк (Teun A. van Dijk), «дискурс, як і дія, має “початок” і “кінець”» (Dijk, 1977: 236). У відомій праці «Текст і контекст: дослідження семантики та прагматики дискурсу», присвяченій, зокрема, осягненню «семантичної організації» останнього (Dijk, 1977: 159), вибудовуючи теорію внутрішньотекстових зв'язків, науковець розглядає текст як цілісне ієрархічне багаторівневе утворення, увінчане «макрорівневими мовними діями» («MACRO-SPEECH ACTS», Dijk, 1977: 11, 232–243). Вчений

зазначає, що «...поняття макроструктури є ВІДНОСНИМ стосовно семантичних рівнів, що лежать в його основі», а «... семантична структура дискурсу може бути ієрархічно організована на кількох рівнях аналізу» (Dijk, 1977: 7). Щодо макрорівня він констатує, що «...припущення цього додаткового рівня семантичного аналізу ... має важливі КОГНІТИВНІ НАСЛІДКИ, пояснюючи процеси розуміння та збереження дискурсу» (там само)².

Щодо ролі присвяти як початку, свого роду *імпульсу інтерпретативної дії*, доречно провести паралель з акцентованим дослідником поняттям *теми дискурсу* (*тематичного речення*) як приналежності «макро-мови», зміст та функції якого у структурі тексту Т. А. ван Дейк також аналізує: «...виявилось, що макроречення іноді виражаються прямо, тобто як те, що ми назвали ТЕМАТИЧНИМИ РЕЧЕННЯМИ, часто на початку або в кінці уривку. Когнітивна функція таких речень очевидна: вони безпосередньо забезпечують макроструктуру певного уривка замість того, щоб залишати побудову макроструктури слухачеві / читачеві, тобто вони полегшують розуміння. ... Крім того, вони, здається, не належать безпосередньо до послідовності речень, як у випадку з першим або останнім членом. Такі речення не можна вставляти в сусідні речення, і вони не можуть бути з'єднані з ними навіть найзагальнішим сполучником ...» (Dijk, 1977: 150). У той же час, поняття «тема дискурсу» використовується автором «для визначення зв'язності речень та зв'язності дискурсу» (там само: 114), при цьому «ТЕМИ ДИСКУРСУ, здається, скорочують, організують і категоризують семантичну інформацію послідовностей як цілого» (там само: 132).

Отже, за логікою і термінологією теорії Т. А. ван Дейка, присвяту можна вважати приналежністю макромови (макрорівня) літературного / музичного твору, елементом його структури, який тим чи іншим чином впливає на когнітивний, а звідси, інтерпретаційний процес, виконуючи важливу допоміжну роль у осягненні та підтримці глибинних зв'язків його художнього змісту.

² Шрифтові виділення прописними літерами збережено з оригінальним англійським текстом Т. А. ван Дейка; переклади наші – Л. П.

Такому тлумаченню близька за суттю думка французького літературознавця Жерара Женетта / Gérard Genette, який відносить присвячення до області *паратексту* (від давньогрецького *παρά* – «поряд» з текстом), називаючи паратекст «околицями» друкованого тексту, які насправді контролюють читання всього тексту (Genette, 1997: 1–2) та утворюють певну «рамку» при його сприйнятті. Паратекст, згідно Ж. Женетту – «поріг», що «пропонує світу загалом можливість або зайти всередину, або повернутися назад. Це “невизначена зона” між внутрішнім і зовнішнім, зона без будь-яких твердих і міцних кордонів» (Genette, 1997: 2). Слідом за Ж. Женеттом, сучасне літературознавство, зокрема українське, розглядає присвячення як включене в рамкову конструкцію художнього твору (поряд з іменем / псевдонімом автора, назвою, підзаголовками, епіграфом, передмовою, післямовою та примітками), і саме наявність цих рамкових компонентів надає твору характеру завершеності, підсилює його внутрішню єдність, формує певну настанову сприйняття: «Цікавими рамковими елементами є підзаголовки і присвята. Вони передують сприйняттю, сигналізують про жанрову настанову (часто це авторське визначення жанру) чи, розраховуючи на певний *горизонт жанрового очікування* (читач завжди ідентифікує твір з відомим йому жанром), зіштовхує його з цього очікування» (Моклиця, 2011: 143).

Подібні рецептивні настанови допомагають читачеві / слухачеві краще зорієнтуватися у семантичному полі художньої композиції, фокусуючи увагу на необхідних для її адекватного розуміння смислових домінантах, у тому числі пов'язаних з її прагматикою, зокрема й жанровою: «Враховуючи певний контекст розуміння, у якому доступні такі показники, як назва, опис автора, передмова, видавець, зовнішня сторінка книги / журналу / газети тощо, можна вивести попередню гіпотезу щодо того, що дискурс є оповіддю (або романом), путівником чи газетним бюлетенем. Слухач / читач правильно вибере макрооперації для застосування до тих частин дискурсу, які є прагматично найбільш актуальними» – вважає Т. А. ван Дейк (Dijk, 1977: 244).

Вивчаючи музичні жанри, науковці традиційно проводять порівняльний аналіз їх визначень у різноманітних видах мистецтва,

в першу чергу, літературі. Скориставшись аналогічним підходом, зазначимо, що дефініції жанру присвячення в сучасних літературознавчих довідникових джерелах – словниках та енциклопедіях (Лесин & Пулинець, 1971; Гром'як, Ковалів, & Теремко (ред.), 2007; Бобир, 2016; Ковалів, 2007а, 2007б), – хоча й дещо різняться, однак сходяться у визначенні *індикативної* («вказівної») функції посвят: «Посвята, або Присвята – заувага, зроблена автором художнього твору, що вказує на особу (рідні, друзі, колеги) чи подію, яким присвячено цей твір» (Бобир, 2016: 91), «вказівка перед початком твору імені адресата» (Гром'як, Ковалів, & Теремко (ред.), 2007: 181); а також *мети* цього жанру як *піднесення* твору певній особі зазвичай на знак поваги, шанування: «Найчастіше виражає жест поваги, вдячності автора певній особі; інколи вказує на зв'язок мотиву твору або його задуму з творами адресата Д[едикації] чи факт спілкування з ним» (Гром'як, Ковалів, & Теремко (ред.), 2007: 181–182). Втім, відмічаються й інші мотиви – дар меценатам, прохання захистити, обґрунтування певних ідей: твір навіть може адресуватися явищам природи, краєвидам, іншому твору, з'ясовувати ставлення автора до власного творіння, й все це дає читачеві «відповідний ключ для прочитання тексту» (Ковалів, 2007б: 250).

З точки зору жанрових ознак констатується певна близькість жанру посвяти до жанрів *послання*, прозового чи віршованого, власне *вірша*, що передує великому твору (Гром'як, Ковалів, & Теремко (ред.), 2007: 182, 548), формальною ознакою яких є звернення до адресата, ініційоване якимось із згаданих вище мотивів. Також можна дійти висновку, що переважна більшість літературознавчих довідникових видань певною мірою ототожнює терміни «посвята», «присвята» («дедикація»), «приношення», «послання», з огляду на їхнє функціональне призначення. Деякі уточнення вносить Л. Бондар в статті «Присвята, посвята, дедикація» в «Шевченковій енциклопедії», розглядаючи присвяту як різновид «формального звернення або зверненого лаконічного монологу»: «П[рисвята] наближається до жанру послання або дарчого напису ... Але послання – це окремий твір, тоді як П[рисвята] становить невід'ємну частину твору. Дарчий напис від П[рисвяти] відрізняється тим, що його, як правило, проставляють на

вже видрук[ованому] чи бодай раніше створеному тексті при врученні адресатові» (Бондар, 2015: 324).

В музичній творчості склалася дещо інша традиція застосування цих термінів: авторські *присвячення* традиційно супроводжують твір у процесі видання, редагування, перевидання, звичайно, за рідкісним винятком, коли композитор з особистих причин може змінити свої наміри (як це сталося, приміром, із Сонатою для фортепіано та скрипки № 9 Л. ван Бетховена: композитор відкликав присвячення скрипалю Джорджу Бріджтауеру та в наступному виданні присвятив твір Рудольфу Крейцеру. В результаті твір увійшов у музичну практику як «Крейцера соната»). Жанр *приношення* в музичній практиці передбачає мистецьку дію – концерт, фестиваль, проєкт тощо, у процесі якої виконавці приносять / підносять свій мистецький талант, виконавську майстерність на знак пошани певній особі або визначній події.

Тим не менш, деякі спостереження літературознавців доречно проєкувати і на музичну сферу: «Авторська присвята свідчить зазвичай про те, що митець прагне висловити свою повагу, вдячність, прихильність, часом навіть пієтет перед іншою особою, якій присвячує свій твір. Для літературознавців указівка адресата важлива ще й тим, що дає можливість установити не тільки достовірність самого літературного факту – вона допомагає правильно зрозуміти творчі стимули поета та реалії його життя, світогляд, симпатії, антипатії, відтворити епоху тощо. Присвята – важлива складова частина збірок та поетичних книг. У структурі цілого вона виконує подвійну функцію: позалітературну та власне художню. Позалітературна функція присвяти зазвичай пов'язана з дружнім, інтимним жестом стосовно до адресата, разом з тим найтіснішим чином переплітається з власне художньою» – зазначає І. Ліпницька (2010: 29).

Згадана позалітературна (= позамузична) функція присвяти є важливою комунікаційною ланкою, яка забезпечує взаєморозуміння при спілкуванні, натякаючи на щось особисте, не всім відоме; долучає реципієнта до чогось, що, хоча і не пов'язане з художнім твором напряму, розкриває його сутність, робить явним неявне, приховане від безпосереднього спостереження або розуміння, унаочнюючи глибинний смисл твору.

Досліджуючи історичну генезу жанру авторського присвячення, зазначимо, що існує досить обмежена інформаційна база стосовно походження цього явища: присвячення як елементи письмового тексту виникли в епоху Середньовіччя та на початкових етапах були майже обов'язковою прикрасою першої сторінки будь-якої книги, урочисті пишні посвяти мали формальний етикетний характер. На межі XVII–XVIII століть у літературний вжиток увійшли присвячення гранично узагальненого, піднесено-символічного змісту.

У зв'язку з цим видається цікавою теорія німецького дослідника та композитора барокової доби Й. Маттезона, для якого акт митецького творення мав втілюватися в чотирьох поняттях-етапах, запозичених з риторики: *invention* (винахід), *disposition* (розташування); *elaboration* (розробка); *decoratio* (прикраса) (Mattheson, 1739/1991: 122, 127–129, 235, 239, 241); особливого значення за його часів надавали двом першим етапам – здатність до винаходу вважалась однією з головних якостей генія

Камерне інструментально-ансамблеве музикування, що сформувалося до барокового періоду як особлива форма соціокультурної та художньої комунікації, підпорядковувалося ідеям епохи – *geringe Invention* («скромною здатністю до винаходу»), а творчий процес трактувався як раціоналістично-упорядкована та послідовна дія, що супроводжується значним емоційним піднесенням. Це ініціювало появу в композиторських колах традиції в авторських присвятах до опусів дякувати Творцю та природі за подароване натхнення.

Таке розуміння митецької діяльності перегукується з поняттям «об'єктивного духу, що склався історично», введеного у некласичну філософію мистецтва М. Гартманом, оскільки «саме об'єктивний дух є творчим чинником діяльності митця і стилеутворюючим підґрунтям культурної форми...» (Личковах, 2011: 8).

В цей історичний період відбувається формування генетичного стрижня камерних жанрів як смислової спрямованості у вищу духовну сферу, що обумовлено тривалим перебуванням у єдиних історичних та художніх умовах з музикою сакральною; і хоча в процесі розвитку камерно-інструментальні жанри зазнали впливу багатьох естетично-стильових напрямів, смисловий фундамент – відчуття ви-

сокості, заглибленості у потаємні куточки душі, закладене в бароковий період, зберігається.

Відтак, формування семантичних ознак камерності (Повзун, 2018) як жанрово-змістової концентрації на глибинно-психологічних шарах людської свідомості в інструментально-ансамблевій творчості за часів Бароко отримало своєрідне втілення у традиціях присвячення власних опусів Творцю – за подаровану людині здатність творити.

Згодом традиція авторських присвячень зазнала трансформації, набувши своєрідних форм в кожному з естетично-стильових епох.

- У *класицистську добу* композитори, на знак пошани та вдячності, здебільшого присвячували своє натхнення людям вищого соціального статусу, меценатам та покровителям, які сприяли розвитку музично-творчої сфери:

Й. Гайдн

Шість струнних квартетів «Руські»	ор. 33,	Присвячені Великому князю Павлу Петровичу, майбутньому імператору Павлу I
Шість струнних квартетів «Пруські»	ор. 50	Присвячені королю Пруссії Фрідріху Вільгельму II
Шість струнних квартетів	ор. 64	Присвячені I. Тосту
Шість струнних квартетів	ор. 71, ор. 78	Присвячені графу А. Аппоні
Шість струнних квартетів	ор. 76	Присвячені графу Ердьоді
Два струнних квартети	ор. 77	Присвячені графу Ф. I. Лобковіцу
Струнний квартет соч. 44 № 3		Присвячений Сесиль Жанрено

В. А. Моцарт

Шість струнних квартетів		Присвячені Йозефу Гайдну
Соната для скрипки та фортепіано (B-dur)		Присвячена Регіні Стриназаккі

Л. ван Бетховен

Соната № 4 (a-moll) для скрипки та фортепіано	ор. 23	Присвячена графу Моріцу фон Фрісу
Соната № 1 (F-dur) для віолончелі та фортепіано	ор. 5 № 1	Присвячена пруському королю Фрідріху Вільгельму II

Соната № 1, для скрипки та фортепіано ор. 12 D-dur	Присвячена вчителю А. Сальєрі
Тріо № 1 (Es-dur) ор. 1 № 1 для фортепіано, скрипки та віолончелі	Присвячене Карлу Ліхновському
Соната № 5 (F-dur) ор. 24 для скрипки та фортепіано	Присвячена графу Моріцу фон Фрісу
Тріо № 2 (G-dur) ор. 1 для фортепіано, скрипки та віолончелі	Присвячене Карлу Ліхновському
Соната № 2 (G-dur) ор. 5 № 2 для віолончелі та фортепіано	Присвячена пруському королю Фридріху Вільгельму
Соната № 2 (A-dur) ор. 12 № 2 для скрипки та фортепіано	Присвячена А. Сальєрі
Тріо № 3 (c-moll) ор. 1 № 3 для фортепіано, скрипки та віолончелі	Присвячене Карлу Ліхновському
Соната № 3 (Es-dur) ор. 12 № 3 для скрипки та фортепіано	Присвячена А. Сальєрі
Тріо № 4 (B-dur) ор. 11 для фортепіано, кларнета (або скрипки) та віолончелі	Присвячене А. Марії Вільгельміні фон Тун (матері Христини Ліхновської)
Соната № 7 (c-moll) ор. 30 № 2 для скрипки та фортепіано	Присвячена імператору Олександрю
Соната № 3 (A-dur) ор. 69 для віолончелі та фортепіано	Присвячена барону Ігнацу фон Глейхенштейну
Тріо № 5 (D-dur) ор. 70 № 1 для фортепіано, скрипки та віолончелі	Присвячене графині Марії фон Ердьоді
Соната № 9 (ор.47) a-moll для скрипки та фортепіано	Присвячена Рудольфу Крейцеру
3 струнних квартети ор. 59 F-dur, e-moll, C-dur	Присвячені графу Разумовському.

- Чуттєва природа романтичного мистецтва надала поштовх публічному прояву інтимно-особистісних думок у висловленні дружніх теплих почуттів у присвяченнях близьким та рідним, створюючи можливість «освідчення в коханні без слів»:

Ф. Шуберт

- Варіації на французьку пісню, ор. 10, Присвячені Л. Бетховену
для двох фортепіано
- Фортепіанний квінтет A-dur ор. 114 Присвячений Сильвестру
«Форель» Паумгартнеру
- Октет для двох скрипок, альту, Присвячений графу фон Тройеру
віолончелі, контрабаса, кларнета,
валторни та фаgotу (1824)

Р. Шуман

- Анданте та варіації для двох Присвячене Гарріетті Париш
фортепіано, ор. 46. Присвячені Ліді Бендеман,
Шість експромтів для фортепіано уродженій Шадов
в 4 руки ор. 66
- «Бальні сцени» для фортепіано Присвячені Генріетті Рейхман
в 4 руки
- Велика соната для скрипки Присвячена Фердинанду Давиду
та фортепіано(d-moll) ор. 121
- Казкові картини. Чотири п'єси для Присвячені І. Вазилевські
фортепіано та альту (ad lib. Скрипки)
ор. 113
- Фантастичні п'єси для фортепіано, Присвячені Софії Петерсен,
скрипки та віолончелі (a-moll) ор. 88 уродженій Петіт
- Тріо № 3 для фортепіано, скрипки та Присвячене Нільсу В. Гаде
віолончелі (g-moll) ор. 110
- Казкові розповіді. Чотири п'єси для Присвячені А. Дитріху
кларнета (ad lib. скрипки), альту та
фортепіано ор. 132
- Квартети № 1, 2, 3 для 2 скрипок, Присвячені Ф. Мендельсону
альту та віолончелі, ор. 41, 2
- Квінтет для фортепіано, двох скрипок, Присвячений Кларі Шуман
альту та віолончелі (Es-dur) ор. 44
- Квартет для фортепіано, скрипки, Присвячений графу
альту та віолончелі (Es-dur) ор. 47 Матвею Вієльгорському

Ф. Мендельсон

Фортепіанний квартет № 2 ор. 2 для скрипки, альту і віолончелі	Присвячений Й. Гете
Струнний октет ор. 20 (Es-dur) для 4 скрипок, 2 альтів, 2 віолончелей	Присвячений Едуарду Ріцу
«Блискуче allegro» для фортепіано на 4 руки	Присвячене Кларі Шуман

Й. Брамс

Соната № 3 для скрипки та фортепіано (d-moll)	Присвячена Гансу фон Бюлову
Скерцо для скрипки та фортепіано (частина «Сонати F.A.E.» колективного авторства Р. Шумана, А. Дітріха, Й. Брамса).	Присвячена Й. Іоахіму

А. Дворжак

«Легенди» для фортепіано на 4 руки	Присвячені Е. Гансліку
------------------------------------	------------------------

Ф. Шопен

Соната для віолончелі та фортепіано g-moll ор. 65	Присвячена Огюсту Франкомму
--	-----------------------------

Б. Сметана

Фортепіанне тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі	Присвячене пам'яті доньки Бедржишки
---	--

С. Франк

Соната для скрипки та фортепіано (A-dur)	Присвячена Ежену Ізаї
---	-----------------------

М. Лисенко

Елегійне капріччіо для скрипки і фортепіано, ор. 32	Присвячене скрипалю Н. Сикард
Тріо для двох скрипок та альту	Присвячене молодшому брату Андрію
«Елегія» для скрипки та фортепіано	Присвячена роковинам смерті Т. Шевченка.

- У постромантичний час й до сучасної доби присвяти (зберігаючи частково й свої попередні призначення) найчастіше виконують меморіальну функцію, закарбовуючи в пам'яті наступних поколінь звукові образи історичного часу та причетної до нього людини:

К. Дебюссі

- Соната для віолончелі та фортепіано Три сонати присвячені дружині,
 Соната для флейти, арфи та альтя Еммі Бардак
 Соната для скрипки та фортепіано

М. Равель

- Соната для скрипки та віолончелі Присвячена пам'яті К. Дебюссі

Е. Шоссон

- Концерт для фортепіано, скрипки та струнного квартету Присвячений Ежену Ізаї

Ф. Пуленк

- Соната для скрипки та фортепіано Присвячена пам'яті
 Ф. Гарсія Лорки
 Соната для гобоя та фортепіано Присвячена пам'яті С. Прокоф'єва
 Соната для кларнета та фортепіано Присвячена Артюру Онеггеру

Б. Бріттен

- Соната для віолончелі та фортепіано Присвячена М. Ростроповичу

В. Барвінський

- Фортепіанний секстет / Варіації на Присвячений М. Лисенко;
 власну тему для двох скрипок, альтя, V варіація присвячена матері
 віолончелі, контрабаса та фортепіано М. Лисенка

В. Косенко

- Соната для віолончелі та фортепіано Присвячена віолончелісту
 Василю Коломойцеву

Є. Станкович

- Елегія для струнного оркестру / Присвячена пам'яті С. Людкевича
 ансамблю
 «Музика рудого лісу» Присвячена Чорнобильській
 трагедії

М. Скорик

- «Мелодія» a-moll для флейти/скрипки Присвячена трагедії Голодомору
 і фортепіано в Україні 1932/33.

Наведені приклади камерно-інструментальних ансамблевих творів, з огляду на *повторюваність* факту застосування композиторами у різні часи різного роду присвят до них, засвідчують важливе змістовно-семантичне навантаження останніх як чинника, що дозволяє висвітлити значимі для автора відносини, зв'язки, особисті життєві

та соціально вагомі події, чий відблиск опосередковано впливає на сприйняття музичного твору.

З нашої точки зору, авторським присвяченням можна вважати і певне цитування-інтонування відомих творів – своєрідної авторської монограми, що є впізнаваною для виконавців та слухачів. Наприклад, інтонації «Місячної» сонати Л. Бетховена в Сонаті № 2 для скрипки і фортепіано М. Скорика; тема з II частини «Апасіонати» Л. Бетховена, яка звучить у творі М. Скорика «Три парафраза Бетховена» для фортепіанного ансамблю; твір «По сторінках дитячого альбому П. Чайковського» В. Птушкина для фортепіанного ансамблю, який презентує сучасне прочитання відомих мелодій тощо. В цих творах виявляються ознаки свідомого звернення їхніх авторів до творчості інших композиторів, до характерних стильових зворотів, образної сфери, засобів художньої виразності, тобто атрибути образно-стильового «діалогу» епох.

Подібний тип взаємин Ж. Женетт) визначає як *інтертекстуальність*, тобто «відносини співприсутності між двома або кількома текстами», «присутність одного тексту в іншому» (Genette, 1982: 8), вважаючи, що остання змушує авторські тексти взаємодіяти між собою подібно до деталей конструктора, підштовхуючи читача [або слухача – *доп. Л. П.*] по-новому сприймати відомі твори.

На сьогодні жанр присвячення із художньої сфери перейшов до наукової: розповсюдженим стає тип присвячень до сучасних видань монографій або підручників, оскільки присвячення надає авторів / авторам унікальні можливості для вираження власної позиції та проявів індивідуальності, що знаходить відображення не тільки у змісті, але й у формі наукових текстів. Проте можна відмітити певні розбіжності між присвяченням у художньому та науковому дискурсах: якщо в художньому творі присвячення передує його написанню, виступаючи певним емоційним чинником творчого натхнення, то в науковому опусі присвячення найчастіше з'являється після закінчення роботи над текстом, долучаючи твір до певного науково-дослідницького напрямку. Спільною категорією в художньому та науковому дискурсі є образ автора, що постає стрижнем смислової єдності всіх її елементів.

У музичному творі авторське присвячення, незалежно від жанрової спрямованості, завжди надає особливу тональність тексту, і за кожним з них неодмінно постає індивідуальність митця – його світоглядні позиції та життєві орієнтири.

Висновки. Вищевикладене, на нашу думку, дозволяє визначати присвяту, враховуючи її макрорівневий / паратекстуальний / інтертекстуальний статус, як свого роду самостійний текст, що виконує особливі функції, відкриваючи деякі особистісно-психологічні смислові шари авторського задуму, приховані в підтекстах, у фонових значеннях, та формує певний «горизонт очікування» при знайомстві з твором у потенційних читачів / слухачів / виконавців.

Усталена історична традиція супроводжувати композиторські опуси авторськими присвятами, які мають різні форми та змістовне наповнення – присвячення конкретній особі, анонімному адресату, цитата-діалог, де фігурує інший автор, присвячення-меморіал значним історичним постатям або подіям, та інше – демонструє певні *еволюційні зміни*. Етична парадигма Бароко обумовила домінування в музичних творах того часу присвячень Творцю за здатність творити; секуляризація культури в епоху Просвітництва та панування класицистських ідеалів – посвят шанувальникам та покровителям; відкритість почуттів у добу Романтизму – коханим та рідним; глобальні суспільні зрушення у ХХ столітті та сьогодні – пам'ятним подіям і величній особистості митця.

Зібрані у дослідження історичні факти повторюваності явища застосування присвят в камерно-ансамблевих композиціях різних епох засвідчують важливе значення семантики цих авторських «послань» як певного смислотворчого чинника в музичному просторі твору. Як складова його композиційної «рамки», присвяти слугують інтерпретаторові і слухачеві додатковим допоміжним орієнтиром.

У традиції присвячень авторами власних опусів віднайшла особливу форму втілення смислова концентрація на глибинно-психологічних шарах людської свідомості. Кожне авторське присвячення збагачує викладений (музичний / літературний) текст, наповнюючи його новими смислами, «розшифровуючи» недоговорене автором та «перекодовуючи» запропонований зміст твору. І, оскільки кожний з та-

ких опусів призначений для публічної презентації, визначимо жанр присвячення як відкладене, відтерміноване *послання-спілкування* з потенційними виконавцями, читачами, слухачами, для яких поряд з автором твору завжди буде присутньою постать, що надихала на втілення певної митецької ідеї.

Отже, урахування авторських присвячень як потенційно змістовного елементу паратексту / інтертексту при музикознавчому аналізі творів різних епох **розкриває додаткові перспективи** для виявлення глибинних змістів та контекстних зв'язків музичного тексту. Адже, досліджуючи друкований книжковий текст, Ж. Женетт стверджує, що «інші мистецтва мають еквівалент нашого пара-тексту», а найважливіша функція паратекстуальності – «забезпечити тексту долю, яка відповідає меті автора» (Genette, 1997: 407).

ЛІТЕРАТУРА

- Бобир, О. В. (ред.) (2016). *Словник-довідник літературознавчих термінів*. Чернігів: ФОП Лозовий В. М.
- Бодіна-Дячок, В. (2012). Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*, 41, 78–88.
- Бондар, Л. (2015). Присвята, посвята, дедикація. У кн. *Шевченківська енциклопедія*. (Тт. 1–6). Т. 5: Пе – С, сс. 324–326. (Гол. ред. М. Г. Жулинський). Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.
- Гром'як, Т., Ковалів, Ю., & Теремко, В. (Ред.) (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. Вид. 2-е, випр., доп. Київ: ВЦ «Академія». (Nota bene).
- Ковалів, Ю. І. (2007а). *Літературознавча енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 1 (А – Л). Київ: ВЦ «Академія».
- Ковалів, Ю. І. (2007б). *Літературознавча енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 2 (М – Я). Київ: ВЦ «Академія».
- Лесин, В. М. & Пулинець, О. С. (1971). *Словник літературознавчих термінів*. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ: Радянська школа.
- Личковах, В. А. (2006). *Дивосад культури*. (Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва). Чернігів: РВК «Деснянська правда».
- Ліпницька, І. (2010). Жанр вірша-присвяти в поетичній творчості Олександра Олеся. *Філологічні науки*, 2 (5), 28–35.

- Моклиця, М. (2011). *Вступ до літературознавства*. Луцьк: [б. в.], <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/818/1/vstup%20literat.pdf>
- Повзун, Л. (2018). *Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів*. Одеса: Друкарський дім.
- Фоміна, Н. П. (2012). Парадокси посвящення Первого фортепіанного концерта Сергея Прокоф'єва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 35, 270–282.
- Фоміна, Н. П. (2013). Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 1 (18), 21–29.
- Dijk, T. A., van. (1977). *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London and New York: Longman.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. J. E. Lewin (transl.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jauss, H. R., & Benzinger, E. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, 2(1), 7–37. <https://doi.org/10.2307/468585>
- Mattheson, J. (1739 / 1991). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: C. Herold : Faksimile, Nachdruck. (Hrsg. Von Margarete Reimann). 5. Aufl. Kassel: Barenreiter. <https://books.google.de/books?hl=ru&id=islCAAAAcAAJ&q=invention#v=onepage&q&f=false>

REFERENCES

- Bobyр, O. V. (ed.) (2016). *Dictionary-handbook of literary terms*. Chernihiv: FOP Lozovyi V. M. [in Ukrainian].
- Bodina-Diachok, V. (2012). Author dedication as a phenomenon of musical culture: artistic functions and classification. *Kyiv Musicology: Cultural Studies and Art Studies*, 41, 78–88 [in Ukrainian].
- Bondar, L. (2015). Dedications. In *Shevchenko encyclopedia*. (Tt. 1–6). T. 5: Pe – S, pp. 324–326. (Chief ed. M. G. Zhulynskyi). Kyiv: T. G. Shevchenko Institute of Literature [in Ukrainian].
- Dijk, T. A., van. (1977). *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London and New York: Longman [in English].
- Fomina, N. P. (2012). Paradoxes of the dedication of Sergei Prokofiev's First Piano Concerto. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 35, 270–282 [in Russian].

- Fomina, N. P. (2013). Joseph Haydn: from status dedications to a friendly message. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (18), 21–29 [in Ukrainian].
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré [Palimpsests: Literature in the Second Degree]*. Paris: Seuil [in French].
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. J. E. Lewin (transl.). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Hrom'yak, T., Kovaliv, Yu., & Teremko, V. (eds.) (2007). *Literary dictionary-reference*. 2nd ed. Kyiv: Publishing center "Academy". (Nota bene) [in Ukrainian].
- Jauss, H. R., & Benzinger, E. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, 2(1), 7–37, <https://doi.org/10.2307/468585> [in English].
- Kovaliv, Yu. I. (2007a). *Literary encyclopedia*. (Tt. 1–2). T. 1 (A – L). Kyiv: Publishing center "Academy" [in Ukrainian].
- Kovaliv, Yu. I. (2007b). *Literary encyclopedia*. (Tt. 1–2). T. 2 (M – Ya). Kyiv: Publishing center "Academy" [in Ukrainian].
- Lesyn, V. M. & Pulynets, O. S. (1971). *Dictionary of literary terms*. 3rd ed., rev. and add. Kyiv: Radianska shkola [in Ukrainian].
- Lipnytska, I. (2010). The genre of the verse-dedication in the poetic work of Oleksandr Oles'. *Philological sciences*, 2(5), 28–35 [in Ukrainian].
- Lychkovakh, V. A. (2006). *Garden of culture*. (Selected articles on aesthetics, cultural studies, philosophy of art). Chernihiv: Desnianska Pravda [in Ukrainian].
- Mattheson, J. (1739 / 1991). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: C. Herold : Faksimile, Nachdruck. (Hrsg. Von Margarete Reimann). 5. Aufl. Kassel: Barenreiter. <https://books.google.de/books?hl=ru&id=islCAA AAcAAJ&q=invention#v=onepage&q&f=false> [in German].
- Moklytsia, M. (2011). *Introduction to literary studies*. Lutsk: [b. v.], <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/818/1/vstup%20literat.pdf> [in Ukrainian].
- Povzun, L. (2018). *The phenomenon of chamberiness in the system of instrumental-ensemble genres*. Odesa: Drukarskiy dim [in Ukrainian].

Liudmyla Povzun

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Doctor of Arts,
Professor of the Department of Chamber Ensemble
e-mail : ludmila.povzun@gmail.com
ORCID iD : 0000-0002-1133-6330

**AUTHOR'S DEDICATION AS A SEMANTIC CODE
OF AN ARTIST'S WORLDVIEW POSITION**

Statement of the problem. *The tradition of authors' dedications in composers' works has developed in musical art during several historical and stylistic epochs. According to our observes, there are several types of dedications, which differ in form and content: a dedication to a specific person who inspired or influenced the storyline of the artwork; dedications, in which the addressees remain encrypted in the initial letters of the name and surname, allowing readers/performers to guess the history of the work's creation; dedications, which were composed of quotes from other authors' works that provide the opportunity of a dialogue between the composers; finally, dedications that perform the function of a memorial, imprinting the sound images of a historical time or a significant event. All the types of dedications, together with the title text components, carries a certain semantic code, outlining the worldview position of the author.*

The purpose of the article is to consider the phenomenon of authors' dedications based on the chamber-ensemble works by composers of various stylistic schools using a combination of analytical, historical, cultural, and musicological **research methods**. **The scientific novelty** is the analysis of the semantics of dedications of the chamber instrumental and ensemble works of composers of different historical and stylistic epochs, from Baroque, Classicism, Romanticism to our days.

Results and conclusion. *The author defines the dedication as an independent text that performs special function, revealing the personal and meaningful layers of the author's intention in subtexts and background meanings and forming a certain "horizon of expectation" for future listeners / performers. Meaningful concentration on the deep psychological layers of human consciousness is a special form of embodiment in the tradition of dedication by composers in their own works: in Baroque times to the Creator for the ability to create; in the classicist epoch to*

listeners and sponsors; during Romanticism era – to loved ones and relatives; at the modern stage – to the outstanding personality of the artist and great historical events. Each author's dedication enriches the presented (musical / literary) text, filling it with new meaning, "deciphering" what the author may have intended to say, and "recoding" the proposed content of the work. And, since each of these opuses is intended for public presentation, the author defines the dedication genre as a delayed, timed communication channel with potential performers, readers, and listeners for whom, alongside with the author of the artwork, there will always be a figure who inspired the realization of a certain artistic idea.

Key words: *genre of author's devotions; types of dedications; chamber instrumental-ensemble works; dialogue, ensemble; semantics of repetition.*

Стаття надійшла до редакції. 17 жовтня 2022 року

Розділ 2.

**ХАРКІВСЬКИЙ КОНТЕКСТ:
До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського**

УДК 784.1:78.071.1(477.54)'06]:78.03

DOI 10.34064/khnum2-2808

Вишневецька Анна Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

кафедра хорового диригування

e-mail: nurchahku_A@i.ua

ORCID iD: 0000-0003-3052-2611

**ДУХОВНА ХОРОВА МУЗИКА СУЧАСНИХ ХАРКІВСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ: СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ**

*Харківська композиторська школа багата на митців, які звертаються до сакральної традиції та втілюють її у різноманітних модифікаціях. Концертний тип духовної музики, що відображає стилістику епохи постмодернізму, яскраво виражений в творчості О. Щетинського, В. Мужчиля, І. Гайденка, М. Шуца тощо. Важливим видається звернути увагу також на твори композиторів, які представляють церковний тип культури та відомі тільки у вузьких кругах регентів. **Мета** статті – виявити стильові особливості духовної хорової творчості таких сучасних харківських композиторів, як В. Файнер, Л. Вишневецька, В. Борисенко. **Новизна** обраної теми обумовлена маловивченістю хорової творчості та стильових параметрів мислення названих композиторів. Розгляд музичного матеріалу вибраних хорових творів на основі взаємодії загальних і спеціальних **наукових методів** – історичного, жанрово-семантичного, стильового, функціонально-структурного – дозволив дійти **висновку**, що творчість сучасних харківських ком-*

позиторів В. Файнера, Л. Вишневської та В. Борисенка орієнтована на традиційну жанрову модель духовної музики в її першоконфесійному джерелі із залученням власної авторської мови.

Ключові слова: *духовна хорова творчість; харківська композиторська школа; стиль; церковний тип культури; традиція.*

Постановка проблеми. Духовна традиція була і є надважливою в українській культурі. В епоху постмодернізму, яка характеризується поєднанням різноманітних стилів і жанрів, у тому числі і в духовній сфері, дуже важливо зберегти канонічну складову церковного співу та розвивати її в хоровій творчості. Харківська композиторська школа має багато представників, які звертаються до духовної традиції та втілюють її в різноманітних техніках письма. Особливий інтерес викликають композитори-практики храмового співу, які безпосередньо причетні до ритуалу Богослужінь. Сучасні харківські митці В. Файнер, Л. Вишневська та В. Борисенко – яскраві композитори, які втілюють духовну традицію, зберігаючи її першочергову функцію – а саме, канонічну, Богослужбову. Їхня творчість широко популярна в церковному середовищі та активно затребувана церковними співацькими колективами Харкова, втім залишається маловивченою сучасними музикознавцями. Тому актуальним виявляється дослідження їхнього духовного доробку, у тому числі в аспекті стильових параметрів, які в сучасну постмодерну добу демонструють надзвичайну розмаїтість, перетворюючись на індивідуальний засіб виразності. **Наукова новизна** дослідження полягає в систематизації наявної інформації щодо творчості В. Файнера, а також першому досвіді жанрово-стильового аналізу духовних хорових творів Л. Вишневської та В. Борисенка.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Поняття музичного стилю є достатньо вивченим та обґрунтованим знаними музикознавчими школами в різних аспектах. Серед останніх праць, в яких розглядається цей термін, є стаття харківських музикознавців, частина яких належить до професорсько-викладацького складу ХНУМ імені І. П. Котляревського – Н. Говорухіної, Т. Смирнової, І. Польської, І. Сухленко та Г. Савельєвої (Govorukhina, Smyrnova, Polska, Sukhlenko, Savelieva, 2021). У ній досліджено поняття «музично-виконавський

стиль» та виявлено механізми практичного впровадження даного терміну в педагогічний процес у закладах вищої освіти. Також серед вітчизняних музикознавців проблематику стилю, зокрема творів *a cappella*, зачіпали науковці-дослідники І. Коханик (2003), Л. Шаповалова (2010), О. Батовська (Batovska, 2018), О. Лігус та В. Лігус (2019).

Праці Л. Шаповалої (2014, 2010), Н. Варавкіної-Тарасової (2013), О. Александрової (2018) присвячено аналізу «духовної реальності» (Шаповалова, 2014: 12) музичних творів та методам її досягнення; аналізу духовної хорової музики церковної традиції – статті С. Ангеловської (2010), М. Камінської (2018), М. Антоненко (2020). Еволюцію харківської композиторської школи досліджено провідними музикознавцями ХНУМ імені І. П. Котляревського І. Драч (1999), О. Рощенко-Аверьяновою (2007), а також вітчизняними музикознавцями О. Кравченко та А. Єрьоменком (2021).

Творчість сучасних харківських композиторів у музикознавчому висвітленні представлена по-різному. Якщо хорову спадщину В. Файнера частково розглянуто, зокрема, у статтях С. Ангеловської (Ангеловская, 2010), то творчість Л. Вишневецької та В. Борисенка майже не відображена в наукових дослідженнях, за винятком праці А. Вишневецької (2022), що підтверджує своєчасність та актуальність аналізу духовної музики згаданих митців.

Мета статті – виявити стильові особливості духовної хорової творчості сучасних харківських композиторів В. Файнера, Л. Вишневецької, В. Борисенка.

• **Методологія дослідження.** Висвітлення духовної хорової творчості сучасних харківських композиторів потребувало взаємодії загального і спеціального наукового методичного інструментарію з урахуванням концепції *Homo credens* у літургійних хорових жанрах (Шаповалова, 2010).

• *Історичний метод* дозволяє позначити культурний контекст творчості представників харківської композиторської школи початку ХХІ століття як спадкоємців духовних традицій вітчизняного музичного мистецтва;

• *жанрово-семантичний* – розкрити взаємодію жанрів християнської православної церковної традиції та хорового письма

Новітнього часу як новаційної риси, привнесеної індивідуальним композиторським мисленням;

- *стильовий* – націлений на розуміння хорової спадщини митців як художньої єдності, що увиразнює світоглядні та музично-композиційні засади творчості;

- *функціонально-структурний* – застосований для виявлення ієрархії будови хорового твору в аспекті смислоутворення.

Виклад основного матеріалу. Музичний стиль є системою, що поєднує в собі стиль епохи, національний та індивідуальний композиторський стилі. Головними атрибутами цього поняття є типологічність, духовність, цілісність, змістовність форми. Стиль музичного мислення духовних композиторів ХХІ століття характеризується поєднанням традиції та новаторства, жанровим розмаїттям, стильовими пошуками. Втім, залишається головною метою – прагнення до Богоспівкування, адже, за словами отця П. Мартинюка, «духовна музика формує світогляд особистості, розвиває її духовність, а також займає певне історичне місце в еволюційному процесі музичного мистецтва» (Мартинюк, н. д.).

Харківська композиторська школа, як один з найзначніших музичних осередків України, є прикладом спадкоємності поколінь, «здійснення зв'язку минулого та сьогодення» (Кравченко, 2021: 66). Її відомі сучасні представники – В. Птушкін, О. Щетинський, В. Мужчиль, О. Гугель, І. Гайденко та інші – яскраві творчі особистості, для яких характерні «високий професіоналізм, вільне володіння всім технічним арсеналом, глибока змістовність, широка палітра жанрів» (Кравченко, 2021: 66). Відродження духовної вітчизняної традиції, що розпочалося від кінця ХХ століття, безумовно, відбувається й завдяки харківським митцям, які звертаються до духовних жанрів, втілюючи їх складними техніками письма і створюючи композиції, зокрема, й для концертного виконання.

Особливої уваги заслуговують митці, творчість яких зосереджена саме на традиційній моделі духовної музики та Богослужбовій функції духовного жанру. Звернемося до когорти харківських композиторів, які з практичної точки зору осягли духовну традицію, присвятивши багато років саме церковному співу. За твердженням

о. П. Мартинюка, «духовна музика покликана одухотворяти, пробуджувати людину, підносити її до Бога» (Мартинюк, н. д.). Призначені для виконання у храмі співаками, що пропускають молитву через все своє єство, твори, які народжуються, несуть особливу благодать та подяку.

Володимир Файнер – відомий духовний композитор, випускник Харківського інституту мистецтв. Творча особистість митця вражає своєю багатогранністю. В. Файнер проявив себе не тільки в композиторській діяльності, але ще й в дослідницькій сфері, осягаючи корені різноманітних музичних традицій та культур. Його духовна спадщина – дуже ґрунтовна та велика. Звертаючись майже до всіх існуючих церковних жанрів, В. Файнер створив цілий кладезь хорових творів, які значно розширили репертуарну скарбницю вітчизняних церковних піснеспівів. Найбільшу популярність хорова творчість митця здобула у виконанні хору харківського Покровського монастиря (під орудою Г. Щеглової). Стильові параметри музики В. Файнера характеризуються синтезом різних традицій: поліфонічного способу мислення та сучасних технік письма. С. Ангеловська вказує на типові риси стилю композитора, такі як «використання різноманітних поліфонічних прийомів: імітація (пряма), імітація в оберненні, застосування також секвенціювання, включення та виключення голосів, руху неакордовими звуками – прохідні, допоміжні, затримання»¹ (Ангеловская, 2010).

В. Файнер є колекціонером старовинної духовної музики, який все життя присвятив вивченню шедеврів церковного письма, зокрема, створених за допомогою техніки «строного стиля» західно-європейської поліфонічної традиції (Й. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре, Дж. да Палестрина, О. Лассо та ін.), а також композиційних принципів, характерних для старовинних православних знаменних співів. Отже, складне поліфонічне мислення є специфічною стилістичною рисою його власних хорових творів, як і стремління до врівноваженої споглядальної просвітленості емоційних станів. Пройшовши через практичне засвоєння історії християнської музики, він виражає почуття благоговіння глибоко віруючої людини перед Богом.

¹ Переклад наш – А. В.

Звернемося до деяких яскравих зразків духовної творчості В. Файнера.

«Величит душа моя Господа (№ 2)» для мішаного хору – Богородичний піснеспів, втілений чуйними ліричними інтонаціями з рисами сентиментальності. Канонічна структура молитви побудована за строфічним принципом, з повторенням після кожної строфи «приспіву» зі сталим текстом – «Честнейшую Херувим». Композитор також відокремив тембрально ці пласти, доручивши «приспів» чоловічим голосам, у той час як строфи співаються мішаним складом. Фактура теж різниться: строфи викладені поліфонічно, варіаційно розвиваються, «приспів» же – це хорал, що у виконанні чоловічих голосів звучить досить стримано та аскетично. Окремої уваги заслуговує гармонічна мова піснеспіву. Композитор не застосовує складної акордики, гармонії прості, логічні, часто використовуються відхилення у паралельний мажор. Щемливий VI щабель він полюбляє особливо, а багаторазові акордові затримання у кадансах на домінанті назовемо типовою рисою композиторської мови В. Файнера. Мелос, як основа виразності, втілений митцем у поліфонічній фактурі – імітаційному викладенні; звукоряд тональності *e-moll* представлений як у мелодичному, так і в натуральному видах. Драматургія піснеспіву побудована динамічно – завдяки поліфонічному тематичному насиченню фактури від початку до останньої строфи. Накопичення відбувається за рахунок переплетення високих голосів, підвищення теситури, ритмічному розвитку, відповідно до тексту. Таким чином, композитор відтворює два образні пласти: емоційно розвинений (строфи) та аскетичний (хорал-«приспів»).

«Трисвятое № 3» для жіночого тріо чи однорідного хору являє собою чистий зразок поліфонічного мислення композитора. За структурою піснеспів є канонічною імітацією. Загалом, у розгортанні імітаційного руху задіяні два верхніх голоси, а третій виконує гармонічну підтримуючу функцію. Будова «Трисвятого» передбачає повторення тричі молитви «Святыи Боже...», далі слідує фраза «Слава Отцу и Сыну...», і знов – початковий текст. Таким чином побудував піснеспів і композитор. Тричі повторена фраза «Святыи Боже» розвивається в динамічному імітаційному русі за допомогою горизонтально-рухли-

вого контрапункту. Основна тема побудована на висхідному стрибку на квінту з послідувачим поверненням та пощаблевим рухом навкруги тоніки. Під час розвитку теми у каноничному викладенні в різних голосах ця квінта ніби імітує яскраві спалахи, невловиме світло. Епізод «*Слава Отцу и Сыну*» виконує функцію середньої контрастної частини, яка характеризується гармонічною фактурою, зміною ритму з поділенням на більш дрібні тривалості, псалмо-дією. Останнє «*Святыи Боже*», з появою основної теми, можна назвати скороченою репризою, тільки вже у звучанні низьких голосів.

Загалом, цей піснеспів відрізняється архаїчністю через орієнтацію на стилістику стародавніх розспівів, натуральний вид мінору, часте використання унісонів. Втім, саме поліфонічне викладення сприяє мелодизації голосів, повному розкриттю виразних можливостей тембру хору.

Творчість композиторки *Людмили Вишневської* представляє великий інтерес для дослідників, адже вона є маловивченою у вітчизняному музикознавстві. Жанрову панораму її творів загалом складають хорова та вокальна музика. Л. Вишневська – випускниця кафедри хорового диригування Харківського інституту мистецтв (1991), на цей час є практикуючим хормейстером дитячих хорів, а також співає у храмі. Саме тому її композиторський «погляд» сфокусований на сфері хорової музики, зокрема церковної традиції. Хоровий доробок Л. Вишневської різноманітний: пісні, романси, хорові мініатюри для дитячого та жіночого хорів (нотні збірки творів «Надія, Віра і Любов» 2014 року та «Свята земля» 2020-го), поема для мішаного хору «Без надії сподіваюсь» на вірші Л. Українки, кантата «*Алые паруса*». Втім, духовна музика посідає особливе місце в доробку композиторки та широко виконується церковними колективами Харкова. Її перу належать багато хорових творів на канонічний текст, призначених саме для Богослужіння: хорові концерти «*Богородице, Дево, радуйся*» та «*Царице моя Преблагая*», антифон «*Во Царствии Твоём*», кондак «*Явися мне Милосерд*», «*Херувимская*», «*Милость мира*», концерт до Причастя «*Тело Христово*».

Стиль Л. Вишневської-композиторки характеризується орієнтацією на неокласичну традицію, стилістику стародавніх церковних роз-

співів, превалюванням вокальної природи звуку, домінуванням виразного мелосу та барвистою гармонією. Духовні твори мисткині можуть виконуватися на Богослужіннях, проте в них багато лірико-емоційного внутрішнього «Я» – як каже сама Л. Вишневська, їй близькі духовні твори П. Чайковського, О. Архангельського, П. Чеснокова з їх яскраво вираженою мелодичною природою. Творам Л. Вишневської притаманна «тембральність» забарвлення хорового звучання, що містить у собі як унісонно-монодичні «фонізми», так і розкладені багатоголосі акордові нашарування. Проаналізувавши хоровий доробок композиторки, можна віднести її творчість до стилістики «нової простоти» (див. Овсяннікова-Трель, 2021). Адже її музика написана «консонантною» лаконічною мовою, не обтяженою новаторськими техніками письма, її твори структурно чіткі та логічні, фактура переважно гомофонно-гармонічного складу, а краса мелодії, як основний засіб виразності її хорових творів, безумовно, зацікавлює слухачів.

Центральне місце в творчості Л. Вишневської посідає хоровий концерт *«Богородице, Дево»*. Він існує в двох редакціях – для мішаного та жіночого хорів. Цей неймовірно красивий твір виконується харківськими церковними колективами Свято-Іоанно-Усекновенського храму (регент А. Вишневецька), а також храму Святої Премудрості Софії (регент В. Конарев). Богородичну молитву авторка втілила в мінорному ключі та лірико-драматичному характері.

Розпочинає твір унісон всіх голосів, після чого голоси розходяться у модуляційному русі до паралельного мажору. Далі звучить щемливо виразний мелодичний хід на висхідну септиму в партії сопрано та акордове затримання на домінанті з розв'язанням у основній тональності. Другий розділ побудований на поліфонічному імітаційному русі: розпочинає сопрано, далі підключаються наповнене звучання баса і, наостанок, – альти та тенори. Наступний розділ – динамічний, характеризується спіралеподібним розгортанням імітаційної тканини голосів на тлі стриманого руху півтонами в басовій партії, ніби зіставляються Небо і Земля. Цей активний розвиток готує яскраву динамічну вершину, сповнену драматичного емоційного напруження. В кульмінації на словах *«И благословен»* композиторка застосовує IV_7 з переходом в домінанту, і, після, здавалося б, зменшення напруги

знов посилюється динамізм, із повторенням цього гармонічного звороту, тільки вже з відхиленням у *g-moll* через низхідний рух півтонами в партії сопрано. Остання фраза теж сповнена щемливими інтонаціями (наприклад, низхідний тритон) і містить ще одну кульмінаційну вершину, де тричі стверджується слово «родила», і яка досягається розходженням голосів. Яскраво звучить каданс, спочатку перерваний (VI щабель), і тільки потім із розв'язанням у тоніку.

Таким чином, проаналізувавши семантику інтонаційного наповнення хорового концерту Л. Вишневської, можна сказати, що превалювання лірико-драматичної сфери та щемливих інтонацій *lamento* наближає молитву «Богородице Дево» в інтерпретації композиторки до жанру «*Stabat Mater*».

Антифон Л. Вишневської «*Во Царствии Твоем*» для жіночого хору побудований на елементах грецького розспіву. Про це свідчать виклад основної теми в амбітусі кварта, нерівномірний метроритм (2/4, 3/4, зміна тривалостей), псалмодія, домінуюча роль слова. Архаїчна стилістика доповнюється ще й використанням натурального мінору, ладовою перемінністю, частими унісонами голосів. Втім такий досить аскетичний початковий тематизм розцвічує широка мелодичність, лінеарність, емоційна відкритість у середній частині, що притаманне композиторському стилю Л. Вишневської. Гармонічний план цього епізоду містить відхилення в тональність VI щаблю; зустрічаються акордові затримання.

Отже, хорова духовна творчість Л. Вишневської ґрунтується на використанні стилістичних особливостей традиційної тонально-гармонічної системи та класико-романтичних прийомів письма.

Ще одним представником харківської композиторської школи є *Василь Борисенко (Майкл Азовських)*, композитор та диригент-хормейстер. Окрім навчання хоровому диригуванню в Харківській державній академії культури, на формування цього талановитого молодого митця вплинула й практика співу на церковному криласі протягом багатьох років. За словами самого В. Борисенка, Божественна літургія – найважливіше церковне Богослужіння, оскільки там відбувається причастя Святих Христових Таїн, а Євхаристія дає нам можливість поєднатися з Богом, вкусивши Кров та Плоть Спасителя,

аби врятувати душу та наслідувати вічне життя. Багато піснеспівів В. Борисенка написано саме в жанрі літургії, який справив на нього найбільше враження та знайшов відгук в його серці. Близькими по духу композитор вважає видатних митців хорової музики православної традиції О. Гречанінова, П. Чеснокова, О. Кастальського, О. Нікольського, С. Рахманінова. Отже, він часто використовує вокально-лінійний принцип побудови хорової конструкції та колорит стародавніх розспівів.

В. Борисенко – дуже плодовитий композитор. Одним з його яскравих піснеспівів є твір *«На реках Вавилонських»* для мішаного хору. В основі – тема, ядром якої є висхідна квінтова інтонація. Серед особливостей музичної мови – тематизм в дусі церковних розспівів, вузький амбітус мелодії, опора на плагальність, натуральний вид мінору. За формою твір має заспівно-приспівну структуру, заспів звучить в одній чи двох партіях в унісон, а далі підключається весь хор. Часте використання органного пункту та «пустих» квінтових співзвуч теж вказують на архаїчні риси стилістики стародавніх піснеспівів. Фактура переважно гомофонно-гармонічна, з плавним голосоведінням, тематизм відрізняється силабічною структурою викладення, має риси псалмодії. Задіяні такі темброво-композиційні принципи, як зіставлення солюючих хорових партій та співу всього хору, рельєфне виокремлення голосів на тлі витриманих тонів – педалей, поліфонічні імітації з використанням тембрових фарб.

«Предначинательный псалом № 3» для мішаного хору містить в основі одну тему, побудовану за типом розгортання. Не дивлячись на строфічність тексту молитви, куплетно-варіаційна форма пісне-співу характеризується цілісністю за рахунок підголоскової поліфонії, широкого фразування, плавних мелодичних переходів з куплету в куплет. Ладотональний план твору відзначений мажоро-мінорними «переливами» в дусі народно-пісенної традиції. Домінування мелодизованої, виспіваної гармонії, терцієвих структур у побудові акордової вертикалі, інтонаційне наповнення мелодичної лінії дозволяють говорити про національно орієнтований стиль мислення композитора.

Висновки. Отже, сучасна композиторська творчість характеризується розмаїттям жанрово-стильових пошуків. Духовна традиція

України продовжує свій розвиток у різних напрямках. Перший – це церковна, Богослужбова музика, яка включає піснеспіви, написані виключно на канонічні тексти. Другий – концертний тип духовної музики, яка за своїми стилістичними параметрами не входить в рамки Богослужбового обіходу. Творчість харківських духовних композиторів В. Файнера, Л. Вишневської та В. Борисенка характеризується орієнтацією на традиційну жанрову модель в її першо-конфесійному джерелі із залученням власної авторської мови. Названі митці є співаками церковних хорових колективів та безпосередніми учасниками Богослужінь, тому посвячені у всі тонкощі композиційної системи піснеспівів та досягнули стилістичні особливості й жанрову семантику церковної традиції.

В. Файнер створив власний оригінальний стиль церковних творів, застосовуючи поліфонічні прийоми. Втім, не дивлячись на глибоко контрапунктичне мислення, музична мова його творів не обтяжена складними риторичними фігурами. На першому місці – молитовна семантика та яскрава інтонаційна виразність.

Л. Вишневська у своїх духовних творах надає перевагу емоційній, експресивній мелодиці, розвиненій барвистій гармонії: застосовує широкі інтервали, перервані кадансові обороти, яскраві кульмінації. Стиль мислення композиторки характеризується також майстерним використанням тембрових можливостей хорової звучності за рахунок, зокрема, зручної теситури голосів. Попри невеликий масштаб піснеспівів, хорові твори Л. Вишневської мають розвинену драматургію та можуть виконуватися як на Богослужіннях, та і в концертному форматі.

В. Борисенко тяжіє до традиції стародавніх церковних розспівів, часто будує матеріал на одній темі, в подальшому варіюючи її в гармонічному та фактурно-тембровому плані.

Таким чином, підсумовуючи аналіз духовної хорової творчості В. Файнера, Л. Вишневської та В. Борисенка, яка базується на традиції православного співу, слід зауважити, що їхні твори позначені щирою молитовною спрямованістю та високою духовністю, що апелює до етичних цінностей християнства, глибоко вкорінених у національній самосвідомості українців.

Перспективою подальших розвідок є дослідження хорової творчості більш широкого кола сучасних композиторів харківської школи, які презентують церковний тип культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 4–18.
- Ангеловская, С. (2010). Специфика композиторского прочтения песнопения «Свете тихий» в хоровом творчестве современных композиторов. *Музична наука на початку третього тисячоліття. Збірник статей молодих музикознавців України*, вип. 1, б. п. (Інтернет-видання). У доступі на: Музыковедческий портал, на http://musikology.com.ua/upload-files/Angelovskaya_Svetlana_Spetsifika_kompozitorskogo_prochteniya.pdf
- Антоненко, М. (2020). *Православна духовна музика в системі української культури кінця XX – початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Варавкина-Тарасова, Н. П. (2013). *Духовное содержание музыкального произведения*: монографія. Харьков: ХНУИ имени И. П. Котляревского.
- Вишневецька, А. С. (2022). Дитяча хорова лірика Людмили Вишневської. *Eurasian scientific discussions. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference*, pp. 407–411. Barcelona: Barca Academy Publishing. URL: <https://sciconf.com.ua/i-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiyaeurasianscientific-discussions-13-15-fevralya-2022-godabarselona-ispaniya-arhiv/>
- Драч, І. (1999). Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. *Зеленая лампа*, 1–2, 61–63, <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm>
- Камінська, М. М. (2018). Сакральне хорове мистецтво як один з чинників формування духовності студентів. *Молодий вчений*, 11 (63), 175–177.
- Коханик, І. (2003). Проблема музичного стилю і стилізація в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*, 4 (2), 29–41.
- Кравченко, О. & Єрмоєнко, О. (2021). Шляхи розвитку харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайдєнка та питання спадкоємності по-

- колінь. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35, 63–67, DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-2-10>
- Лігус, О. & Лігус, В. (2019). Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 40, 106–111, DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172685>
- Мартинюк, П. (н. д.). Роздуми про українську духовну музику. Retrieved from <http://mubis.com.ua/index.php/articles/4-rozdumy-pro-ukr-duh-muzyku>
- Овсяннікова-Трель, О. А. (2021). *«Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Рощенко-Аверьянова, Е. Г. (2007). История Харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей. *С. Рахманинов: на зламі століть*, 4, 55–65.
- Шаповалова, Л. (2010). Литургия как «архетип» творчества Номо credens. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 28, 91–110.
- Шаповалова, Л. (2014). Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, вип. 40: Когнітивне музикознавство, 11–32.
- Batovska, O. M. (2018). Contemporary academic choral art a cappella in the content of musical culture. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 5, 65–70.
- Govorukhina, N., Smyrnova, T., Polska, I., Sukhlenko, I., Savelieva, G. (2021). Style as a topical category of modern musicology and music education. *Studia UBB Musica*, LXVI, 2 (p. 49–67), DOI: 10.24193/subbmusica. 2021.2.04.

REFERENCES

- Aleksandrova, O. (2018). A spiritual-semantic approach to the study of a musical work. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
- Anhelovskaia, S. (2010). The specificity of the composer's reading of the chant "Quiet Light" in the choral work of contemporary composers. *Music science at the beginning of the third millennium. A collection of*

- articles by young musicologists of Ukraine*, vol. 1, n. p. (Internet edition). Retrieved from *Musicological portal*, http://musikology.com.ua/upload-files/Angelovskaya_Svetlana_Spetsifika_kompozitorskogo_prochteniya.pdf [in Russian].
- Antonenko, M. (2020). *Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late 20th – early 21st centuries*. (Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev [in Ukrainian].
- Batovska, O. M. (2018). Contemporary academic choral art a cappella in the content of musical culture. *Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education*, 5, 65–70 [in English].
- Drach, I. (1999). Kharkiv school of composers: fate and position in culture. *Green Lamp*, 1–2, 61–63, <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> [in Ukrainian].
- Govorukhina, N., Smyrnova, T., Polska, I., Sukhlenko, I., Savelieva, G. (2021). Style as a topical category of modern musicology and music education. *Studia UBB Musica*, LXVI, 2 (p. 49–67), DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.04. [in English].
- Kaminska, M. M. (2018). Sacred choral art as one of the factors in the formation of students' spirituality. *Young scientist*, 11 (63), 175–177 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2003). The problem of musical style and style formation in the context of postmodernism. *Music Art and Culture*, 4 (2), 29–41 [in Russian].
- Kravchenko, O. & Yeromenko, O. (2021). Ways of development of the Kharkiv School of Composers. Ihor Haydenko's work and the question of succession of generations. *Humanities Science Current Issues*, 35, 63–67 [in Ukrainian].
- Lihus, O. & Lihus, V. (2019). Theoretical aspects of the problem of style in musicological studies of the 20th and early 21st centuries. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series "Art History"*, 40, 106–111 [in Ukrainian].
- Martyniuk, P. Reflections on Ukrainian spiritual music. Retrieved from <http://mubis.com.ua/index.php/articles/4-rozdumy-pro-ukr-duh-muzyku> [in Ukrainian].
- Ovsiannikova-Trel, O. A. (2021). *"New simplicity" as a systemic genre-style phenomenon in modern music*. (Extended abstract of Candidate's thesis). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Roshchenko-Averianova, E. G. (2007). The history of the Kharkiv school of composers in the aspect of typology of creative personalities. *S. Rachmaninov: at the turn of the century*, 4, 55–65 [in Russian].

- Shapovalova, L. (2010). Liturgy as an “archetype” of the creativity of Homo credens. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 28, 91–110 [in Russian].
- Shapovalova, L. (2014). The spiritual reality of a musical work and methods of its cognition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, Vol. 40: Cognitive Musicology, 11–32 [in Russian].
- Varavkina-Tarasova, N. P. (2013). *Spiritual content of a musical work*. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky KhNUA [in Russian].
- Vyshnevetska, A. S. (2022). The children’s choral lyrics by Lyudmila Vishnevskaya. *Eurasian scientific discussions. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference*, pp. 407–411. Barcelona: Barca Academy Publishing. URL: <https://sciconf.com.ua/i-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-aurasianscientific-discussions-13-15-fevralya-2022-goda-barselona-ispaniya-arhiv/> [in Ukrainian].

Anna Vyshnevetska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer, the Choral Conducting Department,
e-mail: nurchahku_A@i.ua
ORCID iD: 0000-0003-3052-2611

SPIRITUAL CHORAL MUSIC OF MODERN KHARKIV COMPOSERS: STYLISTIC PARAMETERS

Statement of the problem. *The Kharkiv composer school is rich in artists who turn to the tradition of church music and embody it in various modifications. The concert type of sacred music, reflecting the style of the postmodern era, is clearly expressed in the work of O. Shchetynsky, V. Muzhchil, I. Haidenko, M. Shukh, and others. However, it is important to pay attention to the work of composers representing the church type of culture and known only in the narrow circle of regents.*

The purpose of the study *is to identify the stylistic features of spiritual choral works by modern Kharkiv composers Volodymyr Fainer, Liudmyla Vyshnevskaya, Vasyl Borysenko, whose creative activity is connected with the direct practice of temple singing.*

Recent research and publications showed that the choral works by V. Fainer is explored rather well, first of all, in the articles of S. Anhelovska (2010), while L. Vyshnevskya's and V. Borysenko's compositions almost are not researched.

The scientific novelty of the paper lies in systemating of information about V. Fainer's work, as well as in the first experience of genre-stylistic analysis of spiritual choral works written by L. Vyshnevskya and V. Borysenko.

Research methods. The study of the spiritual choral work of modern Kharkiv composers required the interaction of general and special scientific tools (historical, genre-semantic, stylistic, functional-structural research methods) taking into account the concept of 'Homo credens' in liturgical choral genres (Shapovalova, 2010).

Results and conclusion. The style of thinking of the 21st century spiritual composers is characterized by a combination of tradition and innovation, by genre diversity, and stylistic searches. The artists, whose work is focused on the traditional models and liturgical function of the spiritual genres, deserve on special attention.

So, V. Fainer created his own original style of church works, using polyphonic techniques subording to contemplative prayer moods. L. Vishnevskya masterful uses emotional expressive melody, colorful harmony and choral timbres, developed dramaturgy, bright climaxes, due to that her choral works can be performed both at Divine services and in concert format. V. Borysenko gravitates to the tradition of ancient orthodox church chants, varying often only one theme by harmonic and textural-timbral means.

In general, their creative work is oriented towards the traditional genre model in its primary confessional source with the use of the individual author's music language. Their works are marked by a sincere prayer orientation and high spirituality, which appeals to the ethical values of Christianity, deeply rooted in the national self-consciousness of Ukrainians.

Key words: spiritual choral work; Kharkiv composition school; style; church type of culture; tradition.

Стаття надійшла до редакції 18 червня 2022 року

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXVIII

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова,
Я. О. Сердюк

Редагування англomовних текстів – Л. В. Бабаєвська, Ю. І. Лаптінова, К. І. Шишкіна

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 28.12.2022 р. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 9,1. Об. вид арк. 9,2.

Зам. № . Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*