

ISSN 2519-4143

**Міністерство культури та інформаційної політики України**

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

# **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

Випуск XXIX

Збірник наукових статей

Харків  
2022

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(*Протокол № 5 від 29 грудня 2022 року*)  
Свідомістю про державну реєстрацію KB № 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 Sorepticus, 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 Миколаша Ромеріка, Вільнюс, Литва.

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

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

*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 (Shapovalova Lyudmyla)* – 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: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васильєва

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. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васильєва. Харків, ХНУМ, 2022. 260 с.

Збірка об'єднує наукові статті різної тематики, які презентують творчий доробок сучасних харківських митців (I розділ); розкривають різні аспекти оперної та хорової творчості, зокрема оригінальність і специфіку музикознавчих та виконавських інтерпретацій, співвідношення авторського задуму твору і його втілення, порівняльний аналіз різних версій оперного твору, дослідження семантики жіночих образів і характеру їх взаємодії (II розділ); узагальнюють історичний досвід формування й розвитку консерваторій Китаю та особливості виконавської стилістики творів китайських композиторів (III 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 XXIX

Collection of Research Papers

Kharkiv  
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts  
(Minutes No. 5 of Desember 29, 2022)

Certificate of State Registration KB № 23370-13210IP 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 for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

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

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

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

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

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

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

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

**Editors-compilers:** Marianna Chernyavska, Yuliia Nikolaievska, Oksana Vasileva

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.

**Aspects of historical musicology:** collection of scientific articles. Issue XXIX. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers M. Chernyavska, Yu. Nikolaievska & O. Vasileva. Kharkiv, KhNUA, 2022. 260 p.

The collection brings together scientific articles of various topics, which present the creative work of modern Kharkiv artists; reveal various aspects of opera and choral creativity, in particular the originality and specificity of musicological and performing interpretations, the relationship between the author's idea of the work and its implementation, comparative analysis of different versions of the opera work, research into the semantics of female images and the nature of their interaction; summarize the historical experience of the formation and development of conservatories in China and the peculiarities of the performance style of the works of Chinese composers.

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. З досвіду харківських митців

<i>Петрик В. І.</i>	Творча діяльність Валерія Алтухова: місія особистості в історії харківської кларнетової школи	7
<i>Янко Ю. В.</i>	Мистецькі обрії Наталії Белік-Золотарьової	27
<i>Чернявська М. С.</i>	Вектори оновлення фортепіанного репертуару	
<i>Тимофєєва К. В.</i>	сучасного виконавця	43

## Розділ 2. Шляхи оперної та хорової творчості

<i>Рощенко О. Г., Чен Ке</i>	«Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи	68
<i>Мельник С. О.</i>	Образ Сесто з опери «Юлій Цезар» Г. Ф. Генделя: виконавська драматургія	91
<i>Ду Лін</i>	Версії «Мазепи» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури	105
<i>Сюн Яхуан</i>	Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу	120
<i>Пей Юнтін</i>	Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер»)	143
<i>Юань Сінь</i>	Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації	160
<i>Козик Д. С.</i>	Меса Франка Мартена для подвійного хору <i>a capella</i> в дискурсі порівняльної інтепретології	184
<i>Цзян Цінь</i>	Тембр-амплуа колоратурного сопрано в смислових орієнтирах оперного твору	204

## Розділ 3. Сучасна китаїстика: фортепіанна педагогіка і виконавство

<i>Пен Жуй</i>	Консерваторії Китаю як вищий щабель національної фортепіанної освіти: історіографія питання	217
<i>Сун Мейсюань</i>	Виконавська стилістика фортепіанних програмних п'єс китайських композиторів (на прикладі твору Ван Цзянчжуна «Червоні лілії розквітли на горі»)	237

## TABLE OF CONTENTS

## Section 1. From the experience of Kharkiv artists

<i>Vladyslav Petryk</i>	Creative activity of Valery Altukhov: the mission of the individual in the history of the kharkiv clarinet school .....	7
<i>Yurii Yanko</i>	Artistic horizons of Natalia Belik-Zolotareva .....	27
<i>Marianna Chernyavska,</i> <i>Kira Timofeyeva</i>	Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer .....	43

## Section 2. Ways of opera and choral creativity

<i>Olena Roschenko,</i> <i>Chen Ke</i>	«Othello» G. Verdi – A. Boito as a game of chess .....	68
<i>Svitlana Melnyk</i>	The image of Sesto from the opera «Julius Caesar» by G. F. Handel: performing dramaturgy .....	91
<i>Du Ling</i>	Versions of «Mazepa» by P. Tchaikovsky through the prism of the value theory of culture .....	105
<i>Xiong Yahuan</i>	The poetics of Borys Lyatoshynsky's solo singing in terms of timbre personification of the singing voice ...	120
<i>Pei Yong Ting</i>	Semantics of paired feminine images in the operatic creativity of R. Wagner (on the example of the Tangheiser opera) .....	143
<i>Yuan Xin</i>	Women's images in G.F. Handel's operas: gender types and their transformations .....	160
<i>Daria Kozyk</i>	Frank Martin's mass for double choir <i>a cappella</i> in the discourse of comparative interpretation .....	184
<i>Jiang Qin</i>	The timbre-role of the colouratura soprano in the semantic reference points of an opera worky .....	204

## Section 3. Modern Chinese studies: piano pedagogy and performance

<i>Peng Rui</i>	China's conservatories are the highest national level piano education: historiography of the issue .....	217
<i>Song Meixuan</i>	Performance stylistics of piano program pieces by Chinese composers (Wang Jianzhong "Red lilies bloomed on the mountain") .....	237

Розділ 1.

**З ДОСВІДУ ХАРКІВСЬКИХ МИТЦІВ**

УДК 780.643.1.071.4(477.54)(092):78.071.4

DOI 10.34064/khnum2-2901

***Петрик Владислав Ігорович***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: petryk.vladyslav@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6047-3203>

**Творча діяльність Валерія Алтухова: місія особистості  
в історії харківської кларнетової школи**

*Статтю присвячено вивченню творчої діяльності Валерія Алтухова, видатного кларнетиста, педагога та засновника сучасної харківської кларнетової школи, шляхом осягнення рис його особистості, які вплинули на розвиток виконавства на кларнеті в Україні. **Мета** статті – на основі аналізу творчої особистості В. Алтухова сформулювати головні настанови авторської виконавської школи гри на кларнеті в Харкові.*

***Новизна** полягає в тому, що вперше проведено комплексне дослідження творчої діяльності В. Алтухова в аспекті універсалізму особистості та її впливу на розвиток кларнетового мистецтва України, становлення харківської школи гри на кларнеті, указано основні засади та принципи творчого методу автора.*

***Висновки.** Сформульовано такі принципи творчого методу В. Алтухова, як технічна підготовка, розвиток виразності гри, освоєння нових сучасних прийомів гри на кларнеті. Запропоновано такі позиції виконавської школи В. Алтухова: історичний досвід, укоріненість традиції та водночас рішу-*

чість у реформуванні застарілих та неефективних методів; високий рівень технічної та ансамблевої майстерності (робота над ритмом, диханням, великий арсенал вправ на розвиток виконавського апарату), орієнтованість на класичний та сучасний репертуар, постійний аналіз та інтеграція світових трендів і новацій. Системність проявів названих принципів дозволили В. Алтухову виховати виконавців нового покоління і створити одну з найуспішніших та конкурентоспроможних кларнетових шкіл у сучасній Україні, яка розвивається й донині. На основі поєднання педагогічної, просвітницької, організаційної, методологічної, наукової діяльності пропонується висновок про універсальність творчої особистості Валерія Алтухова.

**Ключові слова:** харківська школа гри на кларнеті, виконавська школа, творча особистість, універсальність творчої особистості Валерія Алтухова, творчий портрет.

**Постановка проблеми.** Мистецтво та культуру творить особистість. Неможливе існування та розвиток мистецтва без видатних імен. Валерій Миколайович Алтухов – ціла епоха у становленні школи мистецтва гри на кларнеті у Харкові<sup>1</sup>. Він відомий як видатний музикант, блискучий виконавець на кларнеті, засновник величезної кількості фестивалів та конкурсів, директор ХССШМІ, «харків'янин року» (2001, 2002), ім'я якого увійшло до збірки «500 впливових особистостей» у рамках національної іміджевої програми «Лідери XXI століття» (2001). Його багатогранна діяльність охоплює, крім педагогічної, науково-методичну роботу (він є автором статей з історії композиції

---

<sup>1</sup> Валерій Алтухов є заслуженим діячем мистецтв України, професором ХНУМ імені І. П. Котляревського. У 1984–2021 рр. був директором ХССМШІ. Талановитий педагог, музикант, відомий громадський діяч, засновник і творчий керівник Міжнародних конкурсів юних піаністів імені Володимира Крайнева та скрипалів імені Богодара Которовича, міжнародних фестивалів «Музика – наш спільний дім», «В гостях у Айвазовського», «В гостях у Гоголя», засновник благодійної організації «Благодійний фонд “Музична школа майбутнього”». Вихователь лауреатів та дипломантів потужних виконавських конкурсів (30 учнів з 50 здобули звання лауреатів). За плідну творчу діяльність нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня, його ім'я увійшло до збірки «Почесні імена України – Еліта держави».



та виконавств на кларнеті, автором власної методології навчання), *просвітницьку* (йому присвячено безліч творів харківських композиторів, до прем'єр яких він ставився з особливою повагою та відповідальністю), *організаційну* (започатковані ним музичні фестивалі та дитячі музично-виконавські конкурси стали вкрай важливими для підвищення рівня виконавства молодих українських музикантів<sup>2</sup>). Визнання його заслуг увиразнилось у запрошеннях на безліч конкурсів як члена або голови журі (так, у 2013 році він входив до складу журі одного з найпрестижніших – 5-го Міжнародного конкурсу кларнетистів імені Карла Нільсена, Данія).

Два роки, які пройшли після його смерті, дали змогу зі сторони оцінити ту плідну роботу, яку здійснив Валерій Алтухов, – місію розбудови освіти, виховання музикантів, ширше – формування феномена «харківська кларнетова школа», вивченню якої й присвячена пропонувана стаття. Зокрема, основне завдання пов'язане з усвідомленням ролі творчої особистості В. Алтухова у процесі формування школи в останній третині ХХ – початку ХХІ століть.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Заявлена тематика охоплює коло досліджень, що присвячені творчій особистості (Коменда, 2020; Ніколаєвська, 2020). Так, О. Коменда, спираючись на центральне положення теорії О. Леонт'єва про систему діяльності особистості як її основу (ядро особистості), формулює ідею, що саме ролі діяльності митця, зв'язки між ними, їхній розвиток і складає основу вивчення творчого спадку митця та зумовлює прояви універсализму, який є маркером творчої діяльності митців Нового часу.

Вивчення історії харківської школи гри на духових інструментах базується на дослідженнях В. Богданова (Богданов, 2000), В. Апатського (Апатський, 2012), О. Овчара (Овчар, 2017). Окремі ракурси висвітлені у статті С. Третьякова (Третьяков, 2017), який звернувся до історії харківської кларнетової школи. Також автор пропонуваного дослідження залучив енциклопедичну статтю (Алтухов,

---

<sup>2</sup> Це принесло свої плоди у вигляді «масового лауреатства»: фактично кожен учень «десятирічки» може занести до свого активу призове місце на різноманітних конкурсах та фестивалях.

2017), останню з прижиттєвих щодо діяльності митця, посібник і статті В. Алтухова (Алтухов, 2009; 2012; 2013), інтерв'ю, записи майстер-класів, матеріали особистих бесід з автором статті, спогади учнів та членів родини, здійснені протягом 2022–2023 рр.

**Об'єкт дослідження** – кларнетове виконавське мистецтво ХХ століття, **предмет** – творча діяльність Валерія Алтухова у контексті становлення кларнетової виконавської школи Слобожанщини другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

**Мета статті** – на основі аналізу творчої особистості В. Алтухова сформулювати основні настанови авторської виконавської школи гри на кларнеті в Харкові.

**Методологія дослідження.** Феноменологія особистості – один з напрямів когнітивного музикознавства, що розробляється на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основою є також концепція «діяльнісного універсалізму творчої особистості» (О. Коменда, 2020), яка дозволила охопити всі напрями творчих проявів у діяльності В. Алтухова; біографічний метод, необхідний у зв'язку з уточненням певних даних про життя і творчість, та системний, який дозволив узагальнити різновекторні спостереження та скласти об'ємну картину життєтворчості В. Алтухова.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Для усвідомлення ролі В. Алтухова та його впливу на формування нової генерації представників харківської кларнетової школи важливими є розуміння таких вимірів:

– *історичного* (оскільки необхідно усвідомити етапи розвитку кларнетового виконавства у Харкові та відстежити лінію спадкоємності традицій різних виконавських та педагогічних шкіл, які вплинули на становлення харківської кларнетової школи);

– *біографічного* (родина, оточення, роки навчання і творчого зростання);

– *особистісно-психологічного* (риса характеру, особливості темпераменту, що впливають на життєдіяльність);

– *педагогічного* (існування складеної системи принципів при передачі від учителя до учня, що впливає на формування нової формації виконавців на кларнеті).

З історичного погляду<sup>3</sup> важливим є той факт, що у класі Гуго Гека (засновника школи виконавства на кларнеті у Харкові) багато уваги приділялося як *засвоєнню базових навичок* гри на кларнеті (особливо оркестрової майстерності), так і *розвитку творчої особистості* учня, *оволодінню ним мистецтвом інтерпретації*. Учень Г. Гека М. Гольдштейн як викладач створеної Харківської консерваторії (з 1917 р.) продовжив справу свого вчителя й завдяки його творчому підходу до педагогічної діяльності творчі засади Г. Гека набули подальшого розвитку. Загалом високий рівень навчання кларнетистів у 30–50-х роках ХХ століття підтримував випускник Г. Гека Григорій Риков, який, за словами В. Алтухова, «у педагогічній роботі домагався правильної постановки апарату, творчого осмислення тексту музичного твору і виховав велику кількість першокласних кларнетистів» (Алтухов, 2012: 349). Серед випускників Г. Рикова, зокрема, відомий український композитор Левко Колодуб, наслідувач традицій харківської виконавської школи. Далі, у 50–60-х роках ХХ століття клас кларнета очолив В. Козлов – обдарований музикант, який акцентував свою діяльність саме на віртуозному виконавстві, виховуючи учнів на власному прикладі.

У 1968 році, коли в Харківському інституті мистецтв було організовано окрему кафедру оркестрових духових інструментів на чолі з Я. Токарчуком, розпочався новий етап роботи класів духових інструментів – перехід з кларнетів німецької системи на французьку, який відбувався вельми поступово. У цей період у Харкові і розпочав творчу діяльність Валерій Алтухов (1941–2021), з ім'ям якого пов'язана

---

<sup>3</sup> У межах статті ми не будемо викладати відомі факти становлення харківської школи гри на кларнеті на межі ХІХ–ХХ століть. З цього приводу відсилаємо до робіт В. Алтухова (Алтухов, 2012), В. Богданова (Богданов, 2000), С. Третьякова (Третьяков, 2017). Встановленими фактами є те, що педагогічний склад консерваторії у першій половині ХХ століття був вельми професійним та налічував представників кількох шкіл, відомих на той час. Клас кларнета (сформований у межах музичного училища у 1890 році) на початку ХХ століття тільки почав розвиватися. Його очолив Гуго Гек, який заклав основи професійної освіти кларнетистів у Харкові. Перший випуск його учнів складався здебільшого із солістів оркестрів: І. Бутников, Г. Риков, М. Гольдштейн (у подальшому – соліст оркестру Харківської філармонії).

одна із найяскравіших сторінок в історії розвитку кларнетового мистецтва на Слобожанщині. Водночас, ми впевнені в цьому, усвідомлення харківської кларнетової школи як явища та феномена закріпилося серед українських музикантів саме завдяки йому. Багато хто із сучасних музикантів зазначав, що в Україні по суті лише одна «справжня» школа гри на кларнеті – школа В. Алтухова. Аргументи на користь цієї сентенції прості: звичайно, що у всіх великих містах та консерваторіях були видатні та яскраві кларнетисти, але з приходом В. Алтухова можна говорити про підвищення загального («середнього») рівня усіх кларнетистів, які: 1) дотримувались традицій академічного виконавства; 2) були ґрунтовно професійно підготовлені та 3) були готові до будь-яких викликів та змін, яких вимагає творчість сучасних композиторів і розвиток сучасного мистецтва в цілому. Корені такої інноваційної діяльності В. Алтухова слід шукати у процесах формування його особистості протягом усього життя та навчання. Нижче наведено коротку біографію В. Алтухова, що дозволить зацентрувати важливі риси його характеру<sup>4</sup>.

Народився Валерій Миколайович 6 жовтня 1941 року у місті Коканд Ферганської області Узбецької РСР. У 1953 році вступив до спеціальної музичної школи м. Ташкент, яку закінчив із золотою медаллю (1960). Навчаючись у школі, отримав звання лауреата (I місце) на Республіканському конкурсі молодих виконавців (1957). У 1960 році вступив до Ленінградської державної консерваторії імені М. Римського-Корсакова до класу професора В. І. Генслера за спеціальністю «кларнет», яку закінчив з відзнакою у 1965 році. Отже, першу рису, яку хотілося б виокремити – це *перфекціонізм та бажання досягати найліпших результатів*.

Друга риса – *вміння безперервно вчитися та розвиватися*. Після закінчення консерваторії 1966 року Валерій Алтухов з дружиною переїхав до Харкова, де протягом року перебував випадковими заробітками і за рік потрапив на посаду соліста філармонії, зігравши

---

<sup>4</sup> Біографічний нарис складений на матеріалі особистих бесід (автор статті навчався у класі зі спеціальності В. Алтухова), а також – інтерв'ю з родиною В. Алтухова, зроблених протягом 2022–2023 рр.

з дружиною сонату Й. Брамса, що стало ключовим у його кар'єрі. Як часто згадував Валерій Миколайович, «мене врятував Брамс». До речі, основою виконання В. Алтухова був саме звук (в архівах досі збереглися деякі записи його сольних та ансамблевих виступів, що потребують аналізу та опрацювання). Ставлення до звука він унаслідував від свого професора (Валерій Миколайович завжди дуже тепло згадував про свого вчителя, говорив, що він був неймовірно талановитим музикантом з неперевершеним красивим звуком).

Третя риса, що формує уявлення про особистість В. Алтухова, – *уміння приймати рішення*. Так, протягом роботи в оркестрі Харківської філармонії, за його словами, він досить швидко досягнув максимуму в оркестровій грі і думав, яким чином розвиватись далі. Його педагог В. Генслер заповів йому, що треба вміти вчасно піти з виконавства; і в 50 років Валерій Миколайович справді залишив виконавство. Він розповідав, що цей крок був виправданим з усіх боків: «Я в принципі грав хороші програми, їх було багато, і поступово відчув, що вичерпав себе як оркестрант, виконавець. Перестало бути цікаво, не було хороших диригентів, з якими б міг розвиватись як музикант. Стало цікавіше займатися викладацькою діяльністю, бо я саме вів спеціальність і духовий оркестр у десятирічці». До речі, це була одна з трьох його мрій. Перші дві стосувались того, щоб стати піаністом і диригентом. І якщо стосовно фортепіано – він закінчив музичне училище за відповідним класом, знав методику і репертуар, то мрія диригувати духовим та симфонічним оркестрами втілилася в його учнях. Один з них – Дмитро Лісс, ким Валерій Миколайович незмінно пишався, який був прекрасним кларнетистом і став диригентом світового рівня. Або Віталій Ляшко, який, на погляд В. Алтухова, чудово диригував на регулярній основі на фестивалі «Khar'kiv Music Fest» (до речі, розвивається і зараз, оскільки є диригентом Молодіжного симфонічного оркестру). Тож четверта риса, яку ми зацентруємо, – *уміння заряджати оточуючих (учня, студента) мріями та цілями*. Саме це вплинуло на визначні результати діяльності В. Алтухова як на посаді педагога, так і на посаді директора Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату (1984–2021). Без перебільшення керування цим навчальним закладом стало епохою і в творчій діяльності В. Алтухова,

і в житті школи, й було вельми продуктивним у межах мистецької діяльності в Харкові та Україні. Будучи в міру суворим, але справедливим, Валерій Миколайович став «батьком» для всіх учнів та навіть викладачів школи. Він вдавався до реформ та інновацій, а проекти, які він започаткував, стали емблемою школи та міста на довгі роки.

Наступний етап творчої діяльності – чи не найбільш інноваційний і пов'язаний із вмінням В. Алтухова дивитись далеко вперед і *бачити перспективи розвитку*. Мова йде про переорієнтування кларнетистів Слобожанщини на вибір інструментів іншої системи. На той момент у світі відбувався період змін та переходу на нову систему й виникла нагальна потреба змінити застарілий інструментарій на більш сучасний. На Слобожанщині силою свого таланту це здійснив саме В. Алтухов.

З 1994 року він почав працювати у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, і за півтора-два десятиліття на Харківщині відбувся перехід із кларнетів німецької системи на кларнети французької системи, яка, як відомо, відрізняється зручнішою аплікатурою, що надає широкі можливості для технічного вдосконалення. Відправною точкою став приїзд Ф. Купера на початку 90-х років ХХ століття. Саме після концертів та майстер-класів видатного французького кларнетиста прийшло рішення, ініційоване професором В. Алтуховим, про необхідність оновлення. У статті 2012 року В. Алтухов писав: «... було видно, ми дещо відстали від французької кларнетової школи, бо на той час усі кларнетисти Слобожанщини грали на інструментах дуже низької якості» (Алтухов, 2012: 349). Тому він активно стимулював батьків своїх учнів на придбання високоякісних інструментів. Якщо з'являлась нова модель кларнета – він максимально швидко намагався дістати цей інструмент. Навіть якщо цей інструмент був єдиним у класі й не було фінансової можливості придбати його кожному – інші учні слухали та запам'ятовували звучання якісного та насиченого тембру, що, звичайно ж, позитивно впливало на їхній власний звук.

Паралельно з процесом переходу на нові інструменти змінилася на краще і творча обстановка в Харкові. Підтвердження цьому – два регіональні конкурси кларнетистів у 1990-ті роки. В. Алтухов зазна-

чав: «Треба визнати, що ці конкурси стали потужним каталізатором творчого та професійного зростання молодих музикантів» (Алтухов, 2012: 350). Останній із конкурсів патрунувала фірма «Buffet», й головою журі був Ф. Купер. Кларнетисти Харкова були добре підготовлені до конкурсу та вдало виступили, був завойований один із призових інструментів. Відтак прогрес виконавства на кларнеті після зміни інструментарію став очевидним та приніс вагомні результати ці і покращання якості навчального процесу, і перемоги на міжнародних конкурсах. Нагадаємо, що до програм сучасних престижних конкурсів, крім творів класичного кларнетового репертуару (традиційне виконання на III турі Концерту для кларнета з оркестром В. А. Моцарта), зазвичай включено твори сучасних композиторів, що раніше траплялося досить нечасто (як правило, це були твори, написані спеціально для конкурсів). Зараз концерти для кларнета П. Франсе, К. Нільсена, А. Копленда, сонати Е. Денисова, Є. Станковича, Л. Бернстайна, секвенція Л. Беріо стабільно входять до конкурсних програм. Ці твори рясніють складними ритмами, розмірами, а також у них застосовуються сучасні прийоми гри на кларнеті, такі як мультифоніки (багатозвуччя) та мікроінтервали (чвертьтони).

Сучасний кларнетист має освоїти перманентне дихання, подвійне стакато. Крім указаних виконавських прийомів, кларнетисти мають знати і застосовувати вібрато, фрулято, глісандо, гру з шумом повітря, спів з грою та інші специфічні ефекти сучасного виконавства. У методиці навчання кларнетистів класу Валерія Миколайовича завжди була певна кількість творів сучасних авторів, вивченню яких він приділяв особливу увагу. Роботі з технічними прийомами приділялось набагато більше часу, тому що ті прийоми гри, які доволі рідко зустрічалися 10–15 років тому, за певний час починали постійно застосовуватися, що потребувало значно більшої уваги і зусиль.

Успіхи педагогічної діяльності В. Алтухова великою мірою визначалися не тільки *складом особистості, його характером, але й атмосферою занять*. Перше, що вражало при знайомстві з ним, – його велична самобутня особистість. Все, що оточувало його, працювало тільки так, як він цього хотів, робило не тільки можливим, а й неминучим реалізацію фактично будь-якого його задуму. Відчувалось,

що він був цілком відданий своїй справі. З неймовірним ентузіазмом та натхненням Валерій Миколайович брався за будь-яку справу, пов'язану з музикою, – заняття зі студентами, робота над новим проектом, головування в журі конкурсу чи репетиція оркестру. Він відрізнявся вкрай вимогливим ставленням до себе та своєї справи, яка без перебільшення стала сенсом його життя, причому – єдиним сенсом! При першому ж знайомстві ставало зрозуміло: музика – його робота, музика – його творчість, музика – його пристрасть. Валерій Миколайович сповідував лише один підхід – повна самовіддача, професіоналізм, що не знав компромісів, максимально висока якість. Він був суворий і вимогливий до своїх учнів, чекав від них такої самовіддачі, з якою сам ставився до музики.

Однак, незважаючи на всю суворість на уроках, Валерій Миколайович дуже любив усіх своїх вихованців, завжди переживав за них, як за власних дітей. Він намагався контролювати вільний час кожного студента, дзвонив додому, цікавився: чим учень займається, скільки займався музикою сьогодні, як пройшла репетиція у великій залі, як просувається підготовка до конкурсу? І якщо відповіді були незадовільними, то завжди намагався з'ясувати причину. Постійно відчувалася його участь у житті студента не лише як педагога за спеціальністю, а й як людини-наставника. До нього завжди можна було звернутися за порадою у питаннях, що не стосуються безпосередньо спеціальності. Чимало студентів відзначають, що він був для них як батько. Звичайні заняття у класі були подібні до творчої лабораторії. Перевірка нових складних вправ, махання руками, гра на кларнеті з ліктями під колінами та еквілібристика вправ на язик змінювалися задушевними розмовами та жартами. Чим більший потенціал він відчував в учні, тим більш вимогливим ставав до оцінки його творчих результатів.

Але ніколи В. М. Алтухов не поділяв учнів за талантом: у всіх вкладав однакову кількість енергії та сил. У молодші роки, за розповідями студентів, здобути похвалу на уроці завжди було вкрай рідкісною подією, що, відповідно, мало для них величезне значення, оскільки студенти знали, що Валерій Миколайович хвалить лише заслужено і відчували його похвалу як достойне досягнення. Він частіше крити-



кував учнів на заняттях, бували випадки, що навіть виганяв з класу, але все робилося виключно з метою змусити студента старанніше та уважніше займатися. І коли ти після низки уроків, переповнених зауваженнями, раптом чуєш: «Ось, можеш же!» – ніщо не надихає більше, ніж ці слова.

Слід сказати, що своїми учнями Валерій Миколайович продовжував вважати навіть тих, хто багато років тому залишив його клас, хто давно вів власну активну концертну чи педагогічну діяльність. І ніколи не ображався, якщо його колишні учні, здобувши достатній досвід, не приходили до нього за порадою напередодні концерту або періодично не приводили на консультацію своїх учнів. І, звичайно, завжди був безмірно радий, коли до нього приїжджали або дзвонили учні, які після закінчення консерваторії опинялися за межами Харкова та України. У кожної людини серед безлічі вчителів та вихователів, з якими вона зустрічається в житті, є, мабуть, один – головний, чий урок залишається на все життя. Таким був для своїх учнів Валерій Миколайович Алтухов!

Основне місце у *навчальному репертуарі* В. Алтухов відводив творам, що входять до переліку на міжнародних конкурсах. Це, на його думку, мало бути фундаментом, на якому будується як світогляд музиканта, так і його виконавська майстерність, оскільки, вивчаючи конкурсний репертуар, учень засвоює основні виконавські прийоми і зберігає актуальність здійсненої роботи. Найскладнішим концертом В. Алтухов вважав Концерт для кларнета з оркестром і квінтет для кларнета та струнних В. А. Моцарта. Він говорив: для того, щоб виконати музику Моцарта, треба мати найвищу культуру виконання, що стосується абсолютно всіх аспектів – фразування, якості звуку, володіння найчистішою технікою артикуляції, і перш за все ідеальним почуттям ритму. Але класикою не обмежувалось – важливу складову репертуару становили твори сучасних зарубіжних композиторів: «Секвенція» Л. Беріо, «Фантазія» Й. Відмана, «Птахи Безодні» О. Месіана, три п'єси І. Стравінського, Концерти Ж. Франсе та К. Нільсена.

У хрестоматії В. Алтухова «Гами та вправи для розвитку техніки гри на кларнеті» першим розділом практичної частини є *вправи для*

розігрування, що вважаємо основою і фундаментом його авторської школи гри на кларнеті. Як зазначено в передмові, «ніколи не можна починати серйозних занять на інструменті без попереднього розігрування» (Алтухов, 2009: 7). Перші вправи автор рекомендує робити навіть без інструмента: це вправи на дихання, для розігріву м'язів, тулуба, шиї, рук, плечового поясу та м'язів обличчя. В. Алтухов зазначав, що гра на всіх духових інструментах має вокальну природу, тому дуже важливо та корисно використовувати й інтегрувати в систему занять кларнетиста вже існуючий арсенал вправ для вокалістів. Також у цьому розділі використовуються вправи для піаністів та струнних, адаптовані для кларнетистів, – це все не тільки дозволяє ґрунтовно підійти до режиму занять, але є одним з факторів, що може підняти навички кларнетистів на новий рівень. Практично доведено, що, виконуючи щоденно цикл таких вправ, більшість учнів покращує атаку звука, роботу язика та дихання. Здатність приводити свій апарат у робочий стан без наявності інструмента необхідно кожному музиканту не тільки на початку занять, але і в професійній кар'єрі. Дуже часто саме кларнетисти, які багато концертують, не мають можливості та умов для практики на інструменті, але, використовуючи ці вправи, вони нівелюють свої проблеми.

Після вправ без інструмента починається найважливіша частина – комплекс вправ на розвиток фундаментальних навичок кларнетиста. Цикл цих вправ націлений на найголовніший параметр гри – звук. За даними автора статті, у світі майже не існує такої досконалої системи *вправ на роботу над звуком*, які мали б виконуватись. У посібнику Валерія Миколайовича зазначено: «Головна задача кожного духовика – оволодіти правильним професійним звучанням інструмента, тобто поставленим звуком, якому властиві чистота й стійкість, повний об'єм і глибина, пружність, легкість і м'якість, тембр і резонанс: ці якості повинні зберігатися на всіх видах техніки – штрихах, інтервалах, динаміці, пальцевій спритності, а також рівності регістрів, ритмі» [Алтухов, 2009: 12–13]. Валерій Миколайович визначає їх як «вправи для розігрування на інструменті», хоча, на нашу думку, створені В. М. Алтуховим вправи є більше чим «розігрування», це – **засадничі принципи техніки гри на кларнеті**.

Також одним з найголовніших методів Валерія Миколайовича був пошук, як він називав, «прихованої мелодії». Це метод, при якому студент грає лише сильні долі у мелодії, наприклад, кожна перша нота у долі, і намагається максимально якісно та досконало продемонструвати її. Валерій Миколайович завжди наполягав на 5-кратному повторенні цієї мелодії, перед тим як грати звичайний нотний текст. Роками доведено, що після цієї вправи студент набагато краще контролює мелодію та відчуття коливаний гармонії, а його гра стає набагато досконалішою та професійною.

**Висновки.** Основною метою пропонованого дослідження є розуміння ролі особистості Валерія Алтухова в історії харківської школи гри на кларнеті.

Осмислюючи творчу діяльність і особистість В. Алтухова протягом його тривалого мистецького життя, підсумуємо ті домінуючі риси, які є особливо важливими для розвитку нової харківської школи гри на кларнеті. По-перше, з *погляду феноменології особистості* позначимо **універсализм** його творчої діяльності, *макросистема* якої містить виконавство, організацію, адміністрування, педагогіку, диригування, наукову та науково-методичну роботу. Все вищесказане складає лише приблизний спектр того, завдяки чому можна говорити про «епоху Алтухова», зокрема стосовно Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату (зараз – музичний лицей), а також набагато ширше.

По-друге, важливими рисами його особистості, які впливають на формування творчого методу, є пошук нових трендів музично-освітньої сфери, самоорганізація та постійний саморозвиток, які виразились у таких позиціях.

1. *Інноваційність як підхід до всіх аспектів життя і творчості*, що полягає у постійному пошуку нових трендів та оновленні своїх знань і досвіду. Митець не тільки самостійно вивчав нові концепції та методики, але також брав активну участь у заходах, що відбувались на різних локаціях (Харків – Україна – світ). Його просвітницька діяльність означає, що він не обмежувався власними знаннями, а поширював їх серед інших, постійно оновлюючи власні підходи. Він ініціював різноманітні заходи, презентації, семінари

або лекції, щоб поділитися власним досвідом та стимулювати розвиток інших, спровокувати постійний пошук нових можливостей творчого самовдосконалення.

2. *Висока компетентність в області загальнолюдської психології та психології викладання.* Так, В. Алтухов виявляв глибоке розуміння потреб студентів і майстерно використовував стратегії для сприяння їх подальшому особистісному та професійному розвитку.

3. *Системність* виявляється в організованому та структурованому підході до будь-якої діяльності. Він уміло планував власні дії, формулював мету та планомірно її досягав, маючи чітку систему оновлення своїх знань і досвіду, установлюючи пріоритети й раціонально розподіляючи час і ресурси. В. Алтухов усвідомлював значення взаємозв'язку між різними аспектами своєї діяльності і забезпечував їхню взаємодію. Ця системність допомагала йому ефективно реалізовувати свої ініціативи та досягати поставлених цілей.

4. *Відкритість*, яка проявляється в готовності до сприйняття нових ідей, поглядів та досліджень, незважаючи на колосальний досвід та знання. Він завжди був відкритим до ідей, що пропонували його учні, навіть якщо ці ідеї були нестандартними або не збігалися з його власною думкою. Навпаки, якщо певні новації приносили покращення результатів, це надихало його на здобуття нових знань і перегляд усталених підходів. Важливо, що В. Алтухов завжди був готовий до конструктивного діалогу, заохочував до дискусії та з повагою ставився до думок співрозмовника, незважаючи на його вік або статус. Відкритість проявлялася також у його бажанні спілкуватися та співпрацювати з іншими фахівцями, студентами та спеціалістами далеких від музики галузей, що створило дійсно відкрите середовище для обміну ідеями та співпраці.

Все вищезначене складає основу творчого методу В. Алтухова, який сприяв формуванню сучасної виконавської школи гри на кларнеті у Харкові. Будучи вихованцем професора В. Генслера, Валерій Алтухов привніс нове у традиції, що вже сформувалися, і саме з його приходом **остаточно склалася харківська школа виконавців на кларнеті**. Вона відрізняється рядом основних принципів, які є ключовими для системи навчання та формування кларнетистів. Її характер-

ні риси – технічна підготовка, якісне звучання інструмента, освоєння нових сучасних прийомів гри та, відповідно, сучасного репертуару, що в цілому сприяє універсальності виконавця XXI століття.

Нижче узагальнимо основні засади виконавської школи Валерія Алтухова, яка складає **внутрішню структуру його творчої діяльності**.

*Історичний досвід і укоріненість традицій.* Історичний досвід харківської кларнетової школи налічує понад 100 років і свідчить про глибоке коріння цієї школи. Він ґрунтується на діяльності кількох поколінь музикантів-виконавців на кларнеті. Цей досвід є фундаментом для розвитку й успіху школи, а також формує унікальні традиції та підходи до навчання.

Наявність величезної плеяди лауреатів різних міжнародних та всеукраїнських конкурсів підтверджує дію наступності традицій у системі «вчитель – учень». Це означає, що знання та досвід передаються від учителя до учня, збагачуючись та розвиваючись з кожним поколінням. Спадкоємність традицій дозволяє зберегти й передати цінність спадщини кларнетової школи та забезпечити стабільність і високий рівень навчання й у подальшому.

Поруч з укоріненістю традицій слід підкреслити *налаштованість на реформацію застарілих або неефективних методів*, що, безсумнівно, позитивно впливало на професійну підготовку та *конкурентоспроможність*. Кларнетисти-випускники ХССМШ і ХНУМ імені І. П. Котляревського, які навчалися в класі Валерія Алтухова, мають високий рівень професійної підготовки. Це дає їм конкурентоспроможний потенціал для навчання за кордоном та здатність конкурувати із зарубіжними виконавцями, бо статус «школи» прагне формування висококваліфікованих музикантів-кларнетистів, які можуть успішно представляти українське мистецтво на міжнародних сценах. Зокрема, виконавці-оркестранти, які пройшли серйозний конкурсний відбір і навчалися у класі Валерія Алтухова, мають *високий рівень технічної та ансамблевої майстерності*, що завдяки великому арсеналу вправ на розвиток виконавського апарату увиразнюється у вихованому почутті ритму, володінні різними видами дихання, музичності, вмінні чути іншого, здатності до колективної роботи.

Представники школи зараз репрезентують мистецтво гри на кларнеті харківської виконавської школи в оркестрах різних регіонів України, США та країн Західної Європи. Це підтверджує якість навчання та вимогливість, з якою В. Алтухов підходив до формування та розвитку музикантів-виконавців.

*Вивчення класичного та сучасного репертуару* має супроводжуватись постійним аналізом і головне – *інтеграцією світових трендів та новацій*. Представники кларнетової школи Валерія Алтухова обізнані на класиці (вона – основа, база виконавства), але активно вивчають сучасний репертуар, включаючи твори композиторів кінця ХХ–ХХІ століть. Це дозволяє учням розвивати свої навички та смак, а також ознайомлюватися з новими техніками письма та прийомами виконання. Система опанування репертуару, яку пропонував В. Алтухов, є важливою складовою формування комплексної та актуальної музичної освіти.

Названі принципи відрізняють харківську кларнетову школу як одну з представницьких та успішних у сучасній Україні, бо кожний з учнів В. Алтухова є перспективним солістом, ансамблістом, оркестрантом, диригентом! У цьому полягають перспективи авторської методики виховання Валерія Алтухова у вихованні музикантів, це допомагає виконавській школі постійно вдосконалюватись, розширюючи підходи, на яких її побудовано. Школа може розвиватись і розвивається зараз шляхом пошуку нових методик навчання, співпраці з іншими музичними установами та організаціями, поширюючи вплив на спільноту кларнетистів через концерти, майстер-класи та просвітницьку діяльність. Можливо, саме в цьому й полягала місія Валерія Миколайовича Алтухова: змінити вектор історичного розвитку школи й, виховуючи особистостей, дати своїм учням справжні «правила життя».

Наостанок зазначимо: життя Валерія Алтухова – чудовий зразок та приклад служіння музиці, відданості професії. Бути його учнем – велика гордість! Духовний урок, який нам залишив Валерій Миколайович, живитиме нас протягом багатьох років і розвиватиме нашу школу не одне покоління.

Подальше вивчення багатогранної творчої діяльності В. Алтухова не тільки можливе, але й необхідне і складає перспективу пропонованого дослідження, націленого на осягнення ролі особистості в історії.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алтухов, В. М. (2009). *Гами та вправи для розвитку техніки гри на кларнеті*. (Навчальний посібник (хрестоматія)). Харків: ТОВ Оберіг.
- Алтухов, В. М. (2012). Сучасні тенденції розвитку мистецтва гри на кларнеті на Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 344–353.
- Алтухов, В. М. (2013). Наш спільний дім. Більше ніж школа. *ХССМШ-і у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи*. Харків: Планета-Принт.
- Алтухов, В. М. (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія*. У 2 т. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Л. В. Русакова (Ред.-упоряд.). Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 1, с. 389–390.
- Апатський, В. Н. (2012). *Історія духовного музично-виконавчого мистецтва*. Книга II. Київ: ТОВ Задруга.
- Богданов, В. О. (2000). *Історія духовного музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст.* Харків: Основа.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... доктора мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Николаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. (Монографія). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.
- Овчар, О. П. (2017). *Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Третьяков, С. (2017). Історична динаміка кларнетового виконання у Харкові. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 151–165.

## REFERENCES

- Altukhov, V. M. (2009). *Games and Exercises for Developing Clarinet Technique*. (Educational Manual (Anthology)). Kharkiv: TOV Oberig [in Ukrainian].
- Altukhov, V. M. (2013). Our Shared Home. More Than a School. *HSSMSH in the Memories of Graduates. On the 70th Anniversary of the School*. Kharkiv: Planeta-Print [in Ukrainian].
- Altukhov, V. M. (2012). Contemporary Trends in the Development of Clarinet Art in the Sloboda Region. *Problems of Interaction between Art, Pedagogy, Theory, and Practice of Education*, 34, 344–353 [in Ukrainian].
- Altukhov, V. M. (2017). *Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 1917–2017. On the 100th anniversary of its founding*: Small encyclopedia (Vol. 1). Edited by L. V. Rusakova. Kharkiv: Vodnyi spektr JMP [in Ukrainian].
- Apatskyi, V. N. (2012). *History of Spiritual Music Performance Art*. Book II. Kyiv: TOV Zadruga [in Ukrainian].
- Bohdanov, V. O. (2000). *History of Spiritual Music Art in Ukraine from Ancient Times to the Beginning of the 20th Century*. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture: Doctoral dissertation in Art Studies*. (Doctoral dissertation). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kiev) [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Y. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th to early 21st century*. (Monograph). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ovchar, O. P. (2017). *Performing on wind instruments in Kharkiv of the 18th – early 20th centuries: stages of evolution*. (Author's thesis. Candidate of Art Studies). Kharkiv [in Ukrainian].
- Tretiakov, S. (2017). Historical dynamics of clarinet performance in Kharkiv. *Problems of interaction between art, pedagogy, theory, and practice of education*, 47, 151–165 [in Ukrainian].



**Vladyslav Petryk**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis  
e-mail: petryk.vladyslav@gmail.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6047-3203>

**Creative activity of Valery Altukhov: the mission of the individual in the history of the kharkiv clarinet school**

***Statement of the problem** is devoted to the study of the role of the outstanding clarinetist, teacher and founder of the Kharkiv Clarinet School, Valery Altukhov, in the development of musical heritage. The article examines in detail the creative activity of Valery Altukhov and his influence on the formation of the Kharkiv clarinet school. Special attention is paid to the study of the mission of Valery Altukhov's personality and his influence on the history of this school.*

***Analysis of recent research and publications.** The research encompasses articles, scientific manuals by Valeriy Altukhov, interviews, personal recollections of students and family members, discussions, interviews, and masterclasses.*

***Main objective of the study** is to formulate the main guidelines of the author's performing school of clarinet playing in Kharkiv based on the analysis of the creative personality of V. Altukhov.*

***The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, a comprehensive study of Valeriy Altukhov's artistic work and his influence on the development of clarinet art in Ukraine and the establishment of the Kharkiv clarinet school has been conducted. The main principles and principles of Valeriy Altukhov's creative method have been formulated.*

***Methodology.** To achieve the stated objective, a biographical, stylistic, and systemic approach was employed. The study utilized the methodological framework developed by the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (in the aspect of phenomenology of specialness).*

***Results.** The presentation focuses on identifying Valeriy Altukhov's personal mission and his role in the history of the Kharkiv clarinet school. His contribution to the education and training of a new generation of clarinetists is analyzed, as*

well as his active participation in musical events and educational activities. During the formation of the school, aspects such as technical training, development of expressive playing, and mastery of new contemporary techniques of clarinet playing and repertoire are considered.

**Conclusions.** *The analysis of Valeriy Altukhov's creative activity has been conducted in the following directions: performing, scientific/methodological, pedagogical, and organizational/educational. The main positions of Valeriy Altukhov's performing school have been summarized in terms of their interrelatedness and perspectives:*

*Historical experience and rootedness in traditions: This is associated with a constellation of laureates from various international and nationwide competitions, which confirms the continuity of traditions within the «teacher-student» system.*

*High level of technical and ensemble mastery: Demonstrated by solo performers and orchestral musicians who have undergone a rigorous selection process and received education in Valeriy Altukhov's class, enabling them to be competitive among representatives of other world schools.*

*Study of diverse repertoire (classical and contemporary): It is an important component in the formation of comprehensive and relevant musical education, allowing the school to constantly evolve.*

*As a result, Valeriy Altukhov's clarinet school combines deep historical experience, tradition inheritance, high level of professional training, technical mastery, perspectives, and exploration of contemporary repertoire. These principles distinguish it as one of the oldest, representative, and successful clarinet schools in modern Ukraine.*

*Based on the combination of pedagogical, educational, organizational, methodological, and scientific activities, the conclusion is drawn about the universalism of Valeriy Altukhov's creative personality.*

**Keywords:** *Kharkiv school of clarinet playing, performing school, creative personality, universalism of Valeriy Altukhov's creative personality, creative portrait.*

*Стаття надійшла до редакції 21 жовтня 2022 року*

УДК 784.1.071.2(092)(477.54):78.03'06

DOI 10.34064/khnum2-2902

### **Янко Юрій Володимирович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

народний артист України, доцент,

кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: yuriy\_yanko@ukr.net

ORCID iD: 0000-0001-9136-0551

### **Мистецькі обрії Наталії Белік-Золотарьової**

**Постановка проблеми.** У наш час хорове виконавство переживає складний період, надважливо досліджувати творчий шлях видатних хорових диригентів, їх вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва.

**Актуальна мета роботи:** здійснення детермінізації творчої діяльності Н. А. Белік-Золотарьової як яскравої постаті сучасної вітчизняної музичної культури та виявлення констант її творчо-виконавського світогляду і художнього мислення.

**Наукова новизна статті** полягає в осмисленні творчої постаті і розкритті сутності виконавського акме Наталії Белік-Золотарьової.

**Висновки.** Феномен творчої особистості Н. А. Белік-Золотарьової виявлено на генетико-ментальному, психолого-особистісному, загально-суспільному та життєтворчому рівнях. Як результат аналізу творчої діяльності мисткині встановлено, що яскрава творча індивідуальність Н. Белік-Золотарьової виявляється в широті світоглядних орієнтирів, розмаїтті мистецьких уподобань, спираючись на духовно-соціальні константи.

**Ключові слова:** диригент-інтерпретатор, хорове виконавство, педагог, громадянин, феномен творчої особистості, хор оперної студії.

**Постановка проблеми.** Поняття особистості, що ґрунтовно досліджено у працях В. Роменець, Н. Савицької, О. Самойленко, стали підґрунтям до розгляду мистецької діяльності Наталії Белік-Золота-

ршової в генетико-ментальному, психолого-особистісному, загально-суспільному аспектах з виявленням етапів її життєтворчості.

Творча постать Н. А. Белік-Золотарьової – хорового диригента, заслуженого діяча мистецтв України (2002), кандидата мистецтвознавства (2011), професора (2004), професора кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, головного хормейстера оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, лауреата муніципальної премії імені І. Слатіна (2004) та рейтингу «Людина року – 2004» добре відома не тільки у Слобожанщині, але й в усій Україні. Її діяльність у хоровому мистецтві давно здобула повагу музичної громадськості. На особливу увагу заслуговують масштаби її творчої діяльності, широта інтересів. У наш час, коли хорове виконавство переживає складний період, надважливо досліджувати творчий шлях видатних хорових диригентів, внесок яких у розвиток хорового мистецтва є вагомим. Автор пропонованої статті мав змогу особисто спостерігати за всіма етапами становлення та розвитку творчого феномена Наталії Белік-Золотарьової, що і визначає актуальність дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Спеціального наукового дослідження життєтворчого шляху Н. А. Белік-Золотарьової на сьогодні не існує, проте є низка відгуків, рецензій, публіцистичних видань, які певною мірою висвітлюють її постать. Єдиною науковою статтею, присвяченою багатогранній діяльності Н. А. Белік-Золотарьової, є «Гармонія життя і творчості» В. С. Палкіна (2008). Також до дослідження залучено роботи самої мисткині, зокрема монографію «Нариси з історії хору оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського» (2019), статті та науково-методичні розробки.

**Метою дослідження** є репрезентація творчої діяльності Н. А. Белік-Золотарьової як яскравої постаті сучасної вітчизняної музичної культури та виявлення констант її творчо-виконавського світогляду і художнього мислення.

**Методологія дослідження** базується на використанні типологічного підходу до цілісності особистості диригента в професійній діяльності й емпіричних дослідженнях індивідуально-психологіч-

них особливостей творчої постаті Н. Белік-Золотарьової; також задіяні акмеологічний, історико-біографічний, феноменологічний методи з метою системного вивчення шляху диригентки до професійної досконалості.

**Виклад основного матеріалу.** Спираючись на розуміння поняття особистості як віддзеркалення соціальної природи людини, розгляду її як індивідуальності й суб'єкта соціуму, розглянемо чинники, що впливали на формування і становлення Н. Белік-Золотарьової, та виявимо сукупність властивостей, які сприяли прояву її індивідуальності.

**Дитинство. Родина.** Белік (Белік-Золотарьова) Наталія Андріївна народилася у селі на Харківщині – вотчині козака С. Криси в родині вчителів. Її батьки відіграли важливу роль у становленні майбутньої музикантки, оскільки сприяли розвитку професійних якостей. Мати все життя віддала педагогічній праці, свідченням значущості її внеску є не тільки велика кількість вдячних учнів, а й присвоєння їй звання заслуженого вчителя України. Саме від матері успадкувала донька такі якості, як цілеспрямованість, здатність до постійного самовдосконалення, педагогічне обдарування, вольовий характер. З особливою любов'ю згадує Наталія свого батька, який багато часу приділяв вихованню дітей (Наталії та її старшої сестри Тетяни). Саме завдяки йому маленька дівчинка вбирала в себе красу та довершеність української пісенної і поетичної народної творчості, дізналася, що козацького роду, чула розповіді про Запорізьку Січ і голодомор. Мистецька атмосфера, що панувала в родині, мала значний вплив на формування світогляду дитини: батьки співали в хорі, мати ставила драматичні сценки і п'єси, тато гарно малював, а сестра грала на скрипці, навчаючись у Харківській музичній десятирічці<sup>1</sup>. Тож коли представники сектора педагогічної практики Харківської консерваторії їздили по селах у пошуках талановитих дітей, Наталії, яка з дитинства була творчо обдарована, запропонували займатися музикою. Потужна підтримка рідних допомогла їй 1965 року успішно витримати вступні іспити до Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату.

<sup>1</sup> Далі – Харківська середня спеціальна музична школа-інтернат.

**Навчання.** Свідченням визначного таланту Н. Белік є той факт, що вона стала першою ученицею школи, якій було дозволено навчатися з першого класу, оскільки правила прийому того часу передбачали проживання в інтернаті, починаючи тільки з четвертого класу. Найбільше цьому посприяв особисто директор ХССМШ-і А. М. Соколов, який домігся дозволу від Міністерства освіти. Саме навчання в зазначеному закладі стало першим етапом творчого становлення визначної музикантки Н. Белік.

Мистецький шлях Наталії розпочався не з хорового, а з фортепіанного відділу школи (клас Іди Моїсеївни Латман), що на все життя залишило слід – любов до фортепіанного виконавства та уважне ставлення до музичного звуку як до феномена. Ще на початку навчання педагога відзначали наявність у дівчинки потужної енергії та надзвичайних вольових якостей. Тоді ж проявилась безмежна любов учениці-піаністки до хорового співу, що сприяло переведенню у 7-му класі з фортепіанного на диригентсько-хоровий відділ. Саме цей момент стає *відправною точкою становлення Н. Белік як диригента*.

Першим її викладачем була талановитий хормейстер-практик Ольга Миколаївна Коломієць, яка насамперед навчила свою вихованку диригентської виразності, глибини розкриття музичних образів. Фанатична любов до хорової справи, притаманна педагогу, відіграла важливу роль у подальшій долі Н. Белік. З 10-го класу – навчання в класі Агнеси Анатоліївни Мірошникової – видатного педагога, професора, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства. Вона завжди сприяла творчому становленню та самовираженню учнів, до кожного знаходила підхід у навчанні, який базувався на усвідомленні особистості. Підкреслимо, що в класі А. А. Мірошникової ніколи не було учнів, які б диригували однаково – у кожного вона виховувала природний стиль диригування та розвивала індивідуальні виконавські якості. Ставлення педагога до своїх учнів не дозволяло жодному з нас прийти на урок без підготовки, щоб не засмутити вчителя. Пам'ятаю, яким важливим для кожного були побажання і зауваження Агнеси Анатоліївни, її думка була найвагомішою для учнів її класу. Наталія Белік вже тоді вирізнялася надзвичайною енергетикою, проникливою музикальністю і тяжінням

до втілення у диригентстві драматичних колізій, осягнення великих форм. Агнеса Анатоліївна від самого початку відчула це, і першим твором, який вона мисткиня виконала у її диригентському класі, була сцена біля храму з опери «Фауст» Ш. Гуно. У такій атмосфері було закладено підґрунтя її професійної системи.

Творче становлення продовжилося в стінах Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, нині національного університету мистецтв, куди вона вступила 1977 року, одразу на II курс диригентсько-хорового факультету. У студентські роки Н. Белік відзначалася вмінням з легкістю опановувати як акапельні твори невеликої форми, так і масштабні вокально-симфонічні партитури, надаючи їм глибокого та переконливого трактування.

Виокремими чотири, на нашу думку, найважливіші чинники, що сприяли професійному зростанню Н. Белік:

- педагогічна майстерність А. А. Мірошникової, яка зуміла повною мірою розкрити творчий потенціал своєї студентки й розвинути її кращі якості;
- репетиції зі студентським хором Юрія Івановича Кулика, що стали справжньою *хоровою школою*. Недарма у своїй статті Н. Белік підкреслила принципи хормейстерської роботи Вчителя: «Художня інтуїція та бездоганне вокальне чуття, бережне відношення до звуковидобування і продуманість кожного ланцюжка виконавської інтерпретації, осмислена вимова кожного слова і кристальна інтонаційна чистота» (Белік-Золотарьова, 2007: 108);
- постійна практична робота Н. Белік з різними хоровими колективами: Харківського механічного технікуму, Харківського інституту комунального господарства, державного підшипникового заводу № 8 та ін. А на V курсі В'ячеслав Сергійович Палкін запросив її бути хормейстером створюваного ним аматорського камерного хору, і два роки вони працювали пліч-о-пліч. Ця творча співпраця буде продовжуватися у різних напрямках довгі роки, аж до самої смерті В. С. Палкіна;
- прагнення до самовдосконалення, до опанування усіх тонкощів диригентської професії.

На державному іспиті талановита випускниця, яка надзвичайно органічно та майстерно керувала двома хоровими колективами –

студентським та аматорським камерним – привернула увагу харківської музичної спільноти, зокрема, заслуженого артиста України І. С. Штеймана, заслуженого діяча мистецтв України А. В. Калабухіна.

На другий день після державного іспиту А. В. Калабухін запросив Наталію працювати асистентом хормейстера оперної студії інституту мистецтв, яку він очолював. І саме під час роботи з хоровим колективом оперної студії, спілкування з видатним Майстром – хормейстером Дорою Абрамівною Гершман прийшло усвідомлення, що вона має пов'язати життя з оперно-хоровим виконавством.

Саме тому 1982 року Н. Белік-Золотарьова<sup>2</sup> вступила до асистентури-стажування Київської державної консерваторії, нині Національної музичної академії України, бо розуміла необхідність подальшого вдосконалення професійної майстерності. Доленосними для становлення Н. Белік як музиканта стали навчання і плідна співпраця з Левом Миколайовичем Венедиктовим – народним артистом України, професором, головним хормейстером Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, нині Національної опери України, геніальним диригентом і одним із найбільш авторитетних та визнаних вітчизняних хорових діячів. Навчаючись у його класі, Наталія мала змогу одночасно розвивати різні грані своєї особистості: творчу та педагогічну. Професор настільки поважав свою студентку, що доручав їй проводити заняття зі студентами консерваторії, що сприяло розвитку її педагогічного обдарування. Найважливішим чинником виконавського вдосконалення стала робота з хором Національної опери України. Важливо зауважити, що молодій хормейстерці доручали проведення репетицій, ведення закулісних хорів під час вистав («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Лакме» Л. Деліба, «Травіата» Дж. Верді), вона брала участь у постановці опер («Дон Карлос» Дж. Верді). Пам'ятаємо, з яким захопленням Н. Белік розповідала про репетиції, про уроки Л. М. Венедиктова, про звучання хорового колективу національної опери! Саме тоді, на нашу думку, сформувався звуковий еталон, якого прагнула й досягла у своїй творчій діяльності Н. Белік. Це перш за все монолітність хорового звучан-

---

<sup>2</sup> 1980 року Н. Белік вийшла заміж за С. Золотарьова.



ня, ансамбль як головна якість хорового виконавства і надзвичайно виразне слово.

Наступний етап життєтворчості Н. Белік – *праця з хором оперної студії та на кафедрі хорового диригування нашого університету*. Її творчо-виконавська і педагогічна діяльність розвивалася на *crescendo*, і перші значні успіхи – прем'єри опер «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Утоплена» М. Лисенка, «Продана наречена» Б. Сметани; величних вокально-симфонічних творів, зокрема, *Magnificat* Й. Баха, *Te Deum* А. Брукнера. Народний артист України А. Калабухін підкреслював, що хору оперної студії, очолюваному Н. Белік, було притаманне «з одного боку, могутнє монолітне звучання хорового масиву, з іншого проникливе *pp*, а фінальна fuga стала генеральною кульмінацією *Te Deum* завдяки професійній майстерності хорового колективу» (Белік-Золотарьова, 2019: 22).

А. Калабухін став знаковою постаттю на творчому шляху Н. Белік. Саме у співпраці з ним народжувалися найяскравіші творчі проекти. «Митець, який відіграв доленосу роль у моєму творчому житті. Диригент, Вчитель, Людина... Його неперевершена мануальна техніка, яскрава диригентська воля і талант інтерпретатора назавжди лишилися у моїй пам'яті», – так згадує Н. Белік-Золотарьова свого наставника. Крім оперних прем'єр, зокрема, «Дідони та Енея» Г. Перселла, «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, «Травіати» Дж. Верді, «Летючої миші» Р. Штрауса, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, саме з А. Калабухіним були здійснені виконавські інтерпретації низки оркестрово-хорових полотен, серед яких – монументальний *Requiem* Дж. Верді.

Хор оперної студії, очолюваний Н. А. Белік-Золотарьовою з 1986 року і дотепер (з перервою з вересня 2009 по жовтень 2012 рр.), співпрацював з багатьма вітчизняними і зарубіжними диригентами, створюючи досконалі зразки виконавського трактування оперних та вокально-симфонічних творів. Серед диригентів – В. Куценко і Д. Морозов, В. Ковальчук і Ю. Яковенко, Д. Ллойд-Джоунс і Ауреліо Канонічі. Наведемо лише декілька відгуків про майстерність хорового колективу.

Заслужений діяч мистецтв України В. Куценко, згадуючи прем'єрне виконання «*Carmina burana*» К. Орфа (1996), зазначив,

що «кантата, здавалось, була виконана “на одному диханні”, яскраво і переконливо!».

Д. Ллойд-Джоунс про перше виконання у Харкові драматичної симфонії «Ромео і Джульєтти» Г. Берліоза (2003): «...був вражений творчим єднанням та майстерністю двох професійних хорів (*камерного хору Харківської філармонії та хору оперної студії – Ю. Я.*). На концерті успіх був надзвичайний. Переповнений зал філармонії аплодував стоячи» (Кучер, 2009: 381).

Відгук лауреату міжнародного конкурсу В. Ковальчука після прем'єри «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (2019) був лаконічним: «Хор був досконалим!».

Хор оперної студії, керований Н. Белік, виконує *просвітницьку місію*, представляючи вперше у Харкові й Україні як забуті шедеври (Requiem А. Сальєрі, хоровий концерт М. Вербицького «Ангел вопієше»), так і твори сучасних вітчизняних композиторів (кантати «Дробицький яр» О. Литвінова, «Псалми Давидові» О. Похило, хорові твори а cappella В. Стеценка, Г. Гаврилець, А. Шуха).

Низку прем'єрних презентацій було здійснено із симфонічним оркестром Харківської обласної філармонії, керував якими автор цієї статті. Це Фантазія та IX симфонія Л. ван Бетховена, кантата О. Литвінова «Дробицький яр», Український реквієм В. Птушкіна, опера О. Щетинського «Наталка-Полтавка» та ін.

Н. Белік-Золотарьова була захоплена, за її словами, виразним тематизмом «Українського реквієму» В. Птушкіна, що спирався на пронизливі інтонації вітчизняного фольклору. Композитор вважав, що саме це дозволило хормейстерці здійснити переконливу виконавську інтерпретацію. І нам пощастило впевнитися в цьому, бо диригування драматичним оркестрово-хоровим твором В. Птушкіна під час фестивалю «Полтавська ліра – 2004» виявило неймовірне ансамблеве чуття, виразне фразування і надзвичайно проникливе слово у виконанні хору оперної студії.

Творчо-виконавська діяльність колективу під керівництвом Н. Белік продовжує активно розвивати кращі традиції вітчизняного хорового мистецтва і сприяти популяризації видатних творінь українських митців. До ювілею М. Леонтовича 28 грудня 2021 року у великій залі

нашого університету відбулася прем'єра концертної версії його опери «На русалчин Великдень» (диригент – заслужений діяч мистецтв України Юрій Яковенко). Хор, як і завжди, став справжньою окрасою постановки. Він продемонстрував насичене академічне звучання, широку динамічну шкалу, різноманітну тембральну палітру, виразне слово, музичну гнучкість і в підсумку – досконале розкриття композиторського замислу. Прем'єра безпосередньо сценічної версії опери була запланована на 7 березня 2022 року на сцені Харківського академічного театру музичної комедії, проте повномасштабне вторгнення російської федерації знищило всі плани.

З 2019 року, з початком пандемії, хорове мистецтво України отримало розвиток у новому напрямі – «Віртуальний хор». Н. Белік-Золотарьова з хором оперної студії яскраво проявила себе і в цій сфері. Колективом було створено декілька потужних онлайн-проектів, які здобули визнання в Україні: О. Гейло «The rose», хорові обробки українських народних пісень М. Леонтовича «Котилася зірка» та «Щедрик». Свідченням високої художньої цінності віртуальних хорів під керівництвом Н. Белік є участь відеозаписів у міжнародному проєкті «Леонтович єднає континенти» і здобуття 2022 року звання лауреата Всеукраїнської премії імені М. Д. Леонтовича.

**Високий професіоналізм** зумовив надзвичайну повагу до Н. Белік з боку учасників хорового колективу, адже «Кожна репетиція Белік Н. А. з хором оперної студії – це яскрава “вистава”, насичена різноманітною, віртуозною та філігранною роботою над хоровою технікою, захоплюючими порівняннями щодо створення виконавського образу. І все це пронизано глибиною творчої думки. А який темперамент! Вона блискуче володіє аудиторією. Емоційність, захопленість, винахідливість, артистизм надають її репетиціям надзвичайної насиченості та змістовності» (Кучер, 2009: 380).

**Бездоганне відчуття виконавської специфіки хору** сприяло створенню низки талановитих обробок і аранжувань, зокрема, перекладенню партитури «Українського реквієму» В. Птушкіна на мішаний склад хору, аранжування молитви Андрія з хором із опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, написанню хорових обробок українських народних пісень «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой літає соколенько»,

«Чотири воли пасу я». А редакція хорової обробки К. Стеценка «Чуєш, брате мій» стала візитівкою хору оперної студії. Під час відкриття Харківського міжнародного хорового фестивалю імені В. Палкіна виконавська інтерпретація цього твору викликала овацію слухачької аудиторії. Докторка мистецтвознавства, професорка О. Рощенко згадує: «Пройшов час... У виконавському прочитанні Н. Белік та звучанні її хору було передчуття трагедії, що не тільки була в історії нашої Батьківщини, а й буде надалі в долі України. Надзвичайно тонке нюансування, дуже пронизливо... Це було втілення вселюдської, вселенської скорботи».

Підкреслимо надзвичайно виразний *диригентський почерк* Н. Белік. Жодного зайвого, не зафарбованого емоцією жесту, ясна диригентська сітка, мінімалізм і разом з тим нереальна енергетика, масштаб і яскравий темперамент! Дивовижне єднання з хором, коли на твоїх очах створюється виконавське трактування, коли артисти хору розуміють натхненного керманіча з одного лише погляду, навіть тоді, коли її руки ніби зупиняються і починається «магія» – хор оперної студії кількістю до 40 осіб перетворюється на цілісний організм, згуртований єдиною художньою ідеєю.

Акапельний репертуар, що загалом не притаманний оперно-хоровому виконавству, у хорі оперної студії дуже різноманітний – від бароко до сьогодення. І про його поповнення Н. Белік турбується по-всякчас: шукає цікаві твори, створює редакції, як, наприклад, коломийки «Чіді-ріді» М. Гобдича. Хормейстерка вважає, що якість, перш за все, акапельного виконання свідчить про професійний рівень хору.

*Диригентський клас Н. Белік.* Паралельно з виконавською діяльністю мисткиня 1984 року розпочинає педагогічний шлях на кафедрі хорового диригування Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. У викладацькій роботі відчувається втілення принципу спадкоємності, що йде від її Вчителя – Л. М. Венедиктова, який протягом усього творчого шляху залишається для неї незмінним взірцем. Н. Белік-Золотарьову як педагога вирізняє дотримання принципу синтезу розуму та почуттів, відвертість і щирість у спілкуванні, глибока повага та індивідуальний підхід до кожного студента. Найбільші досягнення педагога – успішність його учнів. Серед них: народна артистка України М. Гончаренко, заслужена діячка мистецтв України О. Чумак, доктор-

ка мистецтвознавства, професорка О. Батовська, докторка педагогічних наук, професорка В. Тушева; доцентки, кандидатки мистецтвознавства І. Вербицька, О. Заверуха, Ю. Іванова, Т. Сухомлінова, О. Халєєва; лауреатки всеукраїнських і міжнародних конкурсів Д. Козик, Т. Кисельова, С. Мигаль, керівники численних хорових колективів.

**Наукові розвідки.** У 2008–2011 роках у житті Н. Белік сталась кризова подія – втрата можливості працювати з хором. Саме в цей важкий період вона починає розробку теми дисертаційного дослідження. Обізнаність у галузі українського мистецтва дозволила їй 2011 року успішно захистити кандидатську дисертацію на тему: «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку». Нині Н. Белік є автором понад 50-ти наукових статей і методичних рекомендацій, навчального посібника і монографії. Це дійсно значний внесок у вітчизняну хорознавчу науку. Саме їй належить введення до українського музикознавства понять: інтегроване хорознавство, оперно-хорова творчість, оперно-хорова драматургія та оперно-хоровий симфонізм. Підкреслимо, що крім змістовних наукових розвідок, особисто ми постійно звертаємося до програми з диригування для студентів мистецьких ВНЗ, що вирізняється актуальністю й відповідністю навчальним завданням.

О. Самойленко підкреслює, що «найбільш загальна й інтегративна творча функція людини – це її орієнтація у світі, здатність до діалогу зі світом та до самодіалогу. Крім усіх інших творчих завдань, у людини є одне постійне – творчість життя, отже, творчість самої себе» (Самойленко, 2020: 20). За спогадами артистів хору, випускників її диригентського класу і друзів, Н. Белік вміє цінувати людей і товаришувати. **Людяність і повага** до артистів хору – важливі риси керівниці хору оперної студії, що сприяли стабільності складу хорового колективу. У різні роки в хорі оперної студії працювали: народний артист України Г. Кас'яненко, заслужена діячка мистецтв України, професорка, ректорка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Н. Говорухіна; доцентка, завідувачка кафедри музичного мистецтва естради та джазу нашого університету Н. Дрожжина; лауреати й дипломанти національних, міжнародних конкурсів Ю. Косарев, К. Улибін, О. Золотаренко, Ю. Піс-

кун, Д. Козик, С. Анісімова, відомі хорові диригенти та хорознавці О. Бабошина, О. Заверуха, Ю. Шкільняк та ін.

**Вдячність** – ще одна риса її вдачі, бо організація і проведення церемонії встановлення меморіальних дошок пам'яті своїх Вчителів – Ю. І. Кулика і В. С. Палкіна – Н. Белік вважала надважливою особистою справою. Особливою сторінкою концертно-виконавської діяльності хору оперної студії є як участь у концертах, присвячених пам'яті видатних хорових діячів Харківщини, так і проведення великого концерту-меморіалу, де були виконані знакові твори для Ю. І. Кулика, О. М. Коломієць, Д. А. Гершман, В. С. Палкіна, В. І. Ірхи, А. А. Мірошникової.

З В. С. Палкіним Н. Белік поєднували спільність мистецьких пріоритетів, схожість життєвих поглядів і творчі проекти камерного хору, який нині носить ім'я його засновника, та хору оперної студії (драматична симфонія «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза, кантата «Дробицький яр» О. Литвинова, «Hallelujah» з Месії Ф. Генделя та ін.). Здійснення мрії видатного хорового диригента втілювалося у проведенні в Харкові Міжнародного хорового фестивалю ім. В. С. Палкіна (2021), художнім керівником якого було обрано Н. Белік-Золотарьову. Цей проєкт став однією з найбільш грандіозних подій не тільки хорової спільноти Слобожанщини, але й усієї України. У рамках фестивалю було проведено міжнародний конкурс хорових диригентів, майстер-класи фахівців міжнародного рівня, а підсумком став потужний хоровий марафон, який охопив колективи з різних куточків світу.

Підкреслимо ще деякі важливі риси Н. Белік **як жінки, дружини і матері**. Вона завжди, незважаючи на відданість роботі, велику увагу приділяла родині, зокрема вихованню доньки Наталі – талановитої піаністки, лауреатки низки міжнародних конкурсів. Їх творча співпраця сприяла здійсненню таких проєктів, як виконання монументального твору – «Фантазії до мінор для фортепіано, хору та симфонічного оркестру» Л. ван Бетховена і створення віртуального хору «The rose» О. Гейло. Концерт до ювілею Л. ван Бетховена (2020) в Харківській філармонії завершувала його незрівнянна Фантазія. Керування виконавським процесом, де задіяні блискуча піаністка, одна з найкращих на сьогодні в Україні, високопрофесійні хор і оркестр, надало нам відчуття

справжньої насолоди, сприяло досягненню довершеного ансамблю між виконавцями, тембрально збагаченого звучання хору, оркестру й рояля, стильової єдності у виконанні твору віденського класика.

Неабияка глибина душі Наталії Андріївни виявляється у палкій любові до рідної землі, вболіванні за долю свого народу, що дозволяє стверджувати, що вона є справжньою патріоткою України. Ще за часів радянської влади мисткиня досліджувала і популяризувала саме українську хорову музику. Безумовно, національна свідомість хормейстерки відбилася і на репертуарній політиці керованого нею колективу. Хором оперної студії створено одні з кращих виконавських версій таких знакових для держави творів, як Духовний Гімн та Державний Гімн України.

Після прем'єри опери О. Щетинського «Наталка-Полтавка» (2019), що пройшла з великим успіхом, ми щиро сказали, що для диригента – щастя працювати з хором оперної студії, керованим Наталією Белік, який завжди демонструє найвищий рівень професіоналізму!

**Висновки.** Феномен творчої особистості Н. А. Белік-Золотарьової виявлено на генетико-ментальному, психолого-особистісному, загально-суспільному та життєтворчому рівнях. Винятковий диригентський хист у поєднанні з педагогічним талантом і креативністю наукових розвідок, прагнення до досконалості в мистецтві, досягнення еталонного хорового звучання, широка ерудиція дозволили їй стати одним із провідних хормейстерів України.

Перспективою дослідження може бути подальше вивчення сучасних напрямів діяльності відомої мисткині.

## ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. (2017). Белік (Белік-Золотарьова) Наталія Андріївна. Л. Русакова. (Ред.), *Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування*, (с. 405–406). Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2007). Сузір'я майстрів: кафедра хорового диригування. Т. Веркіна та ін. (Ред.), *Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського Про Дото Меа: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, (с. 100–123). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.

- Белік-Золотарьова, Н. А. (2019). *Нариси з історії хору оперної студії*. Харків: Планета-Прінт.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2021). В'ячеслав Палкін: шлях до професійної вершини. *Аспекти історичного музикознавства*, (23), 125–143.
- Гусарчук, Т. В. (2018). Особистість як детермінанта індивідуального стилю музичної діяльності. *II Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття»*, (с. 13–16). Мукачевський державний університет.
- Катрич, О., 2000. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження*. Київ–Дрогобич: Відродження.
- Кучер, Л. (авт.-упоряд.). (2009). *Оперна студія Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. До 70-річчя від дня заснування*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Палкін, В. С. (2008). Гармонія життя і творчості (До ювілею Наталії Белік-Золотарьової). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, 378–382.
- Роменець, В. А. (2001). *Психологія творчості*. (2-ге вид.). Київ: Либідь.
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Самойленко, О. І. (2020). *Психологія мистецтва: мистецтвознавчі проєкції*. Одеса: Гельветика.

## REFERENCES

- Batovska, O. (2017). Byelik (Byelik-Zolotarova) Nataliia Andriivna. L. Rusakova (Ed.) *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National university of arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of its foundation*, (pp. 405–406). Vodnyi spektr G.M.P. [in Ukrainian].
- Byelik-Zolotarova, N. A. (2007). The Constellation of Masters: the Department of Choral Conducting. T. Vierkina & other (Eds.) *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*, (pp. 100–123). KhNUM imeni I. P. Kotlyarevskoho [in Ukrainian].
- Byelik-Zolotarova, N. A. (2019). *Essays on the history of the opera studio choir*. Planeta-Print [in Ukrainian].
- Byelik-Zolotarova, N. A. (2021). Vyacheslav Palkin: the path to professional



- heights. *Aspects of Historical Musicology*, (23), 125–143 [in Ukrainian].
- Husarchuk, T. V. (2018). Personality as a determinant of individual style of musical activity. In *II International scientific-practical conference «Art education in the European socio-cultural space of the XXI century»* (pp. 13–16). Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Katrych, O., (2000). *The style of a performing musician (theoretical and aesthetic aspects): a scientific study*. Kyiv–Drohobych: Vidrozhennia [in Ukrainian].
- Kucher, L. (author-compiler). (2009). *Opera Studio of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. To the 70th anniversary of its foundation*. KhNUM imeni I. P. Kotlyarevskoho [in Ukrainian].
- Palkin, V. S. (2008). Harmony of Life and Creativity (On the Anniversary of Natalia Byelik-Zolotareva). *Actual Problems of Art Practice and Art Criticism*, 1, 378–382 [in Ukrainian].
- Romenets, V. A. (2001). *Psychology of Creativity* (2nd ed.). Lybid [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2008). *A chronology of the composer's life*. Spolom [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. I. (2020). *Psychology of Art: Art Criticism Projections*. Helvetyka [in Ukrainian].

### **Yurii Yanko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
People's Artist of Ukraine, Associate Professor,  
the Department of Choral and Opera and Symphony Conducting  
e-mail: yuriy\_yanko@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0001-9136-0551

### **Artistic horizons of Natalia Belik-Zolotareva**

**Statement of the problem.** *The creative personality of N. A. Belik-Zolotarova, choral conductoris known not only in Slobozhanshchyna but also throughout Ukraine. Kotlyarevsky, winner of the I. Slatin Municipal Prize (2004) and the Person of the Year 2004 rating, is well known not only in Slobozhanshchyna but throughout Ukraine. Her work in choral art has long been respected by the music community. The author of this article personally observed all stages of the formation and development of the creative phenomenon of Natalia Belik-Zolotareva.*

*The analysis of recent research and publications has no special scientific study of N.A. Belik-Zolotarova's life and work. There are a number of responses, reviews, and journalistic publications that to some extent cover her personality. There is one single article «Harmony of Life and Work» by V. Palkin dedicated to the multifaceted devotion of N. A. Belik-Zolotareva. The study also relies on the works of the artist herself.*

*The main objective is implementation of determination of N. A. Belik-Zolotareva's creative activity as a bright figure of the modern national musical culture and to identify the constants of her creative and performing outlook and artistic thinking.*

*The scientific novelty of the article lies in the comprehension of the creative figure and the disclosure of the essence of Natalia Belik-Zolotareva's performing acme.*

*The research methodology is based on the use of a typological approach to the integrity of the conductor's personality in professional activity and empirical research of individual psychological characteristics of N. Belik-Zolotareva's creative personality.*

*The results of the study are based on the understanding of the concept of personality as a reflection of the social nature of a person, on the consideration of him or her as an individual and a subject of society. The article examines the factors that influenced the formation and development of N. Belik-Zolotareva, identifying a set of properties that contributed to the manifestation of her individuality.*

*Conclusions. The phenomenon of N. A. Belik-Zolotareva's creative personality is revealed at the genetic and mental, psychological and personal, general social and life-creative levels. As a result of the analysis of the artist's creative activity, it is established that the bright creative personality of N. Belik-Zolotareva is manifested in the breadth of worldview guidelines, the variety of artistic preferences, and reliance on spiritual and social constants.*

**Keywords:** *conductor-interpreter, choral performance, teacher, citizen, phenomenon of creative personality, opera studio choir.*

*Стаття надійшла до редакції 7 грудня 2022 року*

УДК 780.616.432.083.8:78.071.2'06

DOI 10.34064/khnum2-2903

### ***Чернявська Маріанна Станіславівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, професор,

кафедра спеціального фортепіано

e-mail: pianokisa@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

### ***Тимофєєва Кіра Валерійвна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра спеціального фортепіано

e-mail: k.timofeieva@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5411-7253>

## **Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця**

*Статтю присвячено ролі фортепіанного репертуару як визначального чинника в кар'єрі музиканта. Залучення нових сучасних технологій до виконавського процесу вимагатиме від піаніста ще більшого рівня комплексної глибокої освіченості, основаної на знанні всіх досягнень музичного мистецтва. Сучасні репертуарні вподобання також зазнають постійних змін та перетворень, що зумовлено як вимогами часу, так і культурно-естетичним рівнем слухачів та виконавців. Метою статті є визначення векторів розширення та оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця, зокрема, у навчальному процесі студентів-піаністів на прикладі досвіду кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. Розглядаються такі вектори оновлення та розширення фортепіанного репертуару сучасного піаніста-виконавця, як: звернення до «забутої» фортепіанної музики; розширення творчості конкретного композитора в межах авторських до-*

*робків; нова музика, нещодавно створена композитором; створення національного культурного продукту.*

***Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, піаніст-виконавець, фортепіанний репертуар, шляхи оновлення сучасного фортепіанного виконавства, національний культурний продукт.*

**Постановка проблеми.** Одне з важливих питань виконавської творчості пов'язане з провідною роллю фортепіанного репертуару як визначального чинника в кар'єрі музиканта. Зміна життя вимагає подальшого еволюціонування виконавського мистецтва. Глобалізація сучасного простору, стрімкий розвиток інтернет-технологій, постійна зайнятість, епідемія covid та багато інших чинників вимагають сьогодні від виконавців пошуку нових підходів до творів різних епох, а також до новітніх творів. Змінюються і способи комунікації музиканта з публікою, що дає змогу виконавцеві збільшити й розширити аудиторію, слухачеві – послухати виступ, який зацікавив, у будь-який зручний для нього час з будь-якої точки світу.

У зв'язку із цим сучасні репертуарні тенденції теж зазнають постійних змін та перетворень, що зумовлено і вимогами часу, і культурно-естетичним рівнем слухачів та виконавців. Тому сьогодні постала проблема обговорення змін у звичному руслі фортепіанного репертуару. Цілком виправданою є загальна думка про те, що основою будь-якого концертного або навчального репертуару зазвичай є твори визнаних корифеїв академічного класичного мистецтва, доробок яких цінний через їх художній зміст. Але, на жаль, сьогодні можна констатувати, що разом зі збереженням явно цінних та значущих творів спостерігається репертуарна консервативність поглядів, обмеженість, вузькість інтересів як серед слухачької аудиторії, так і серед виконавців. Разом з тим нагадаємо, що одним з найважливіших педагогічних завдань є не тільки накопичення, але й збагачення репертуару молодого музиканта. Тому назріла необхідність оновлення та розширення як концертного, так і навчального репертуару сучасного піаніста, що надасть можливість пошуку нових підходів для «життя» академічних фортепіанних творів і сприймання їх публікою.

**Метою статті** є визначення векторів розширення та оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця, зокрема, у навчальному процесі студентів-піаністів (на прикладі досвіду кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського). Одним з головних завдань статті є аналіз менш відомого фортепіанного репертуару для його популяризації та включення у виконавський обіг.

**Методологія дослідження** ґрунтується на сукупності історичного, теоретичного та психоаналітичного підходів до вивчення виконавства як спеціальної сфери творчої діяльності людини. Важливого значення набуває історична антропологія як найважливіший метод пізнання, що вивчає людину у всіх проявах її існування.

**Огляд останніх публікацій з теми.** Одним з найактуальніших питань, що обговорюються дослідниками, є взаємозв'язок певного репертуару і виконавського стилю піаніста. К. Мартінсен у книзі «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі життєдайної волі» (Martienssen, 1930) розглядає зв'язок виконавських стилів із суспільним буттям та сучасною йому культурою, естетикою, що й зумовлює індивідуальну варіантність широкого діапазону, де кожен виконавець вирішує питання виразності, а кожен стиль має своє трактування віртуозності та свою техніку. Український піаніст І. Рябов вважає репертуар відмінною ознакою стилю виконавця та значним фактором у визначенні його стилевих пріоритетів. На думку дослідника, завдяки репертуару піаніста ми можемо отримати інформацію про його естетичні та індивідуальні смакові уподобання, а саме – про його стиль. Тому репертуар – це «єдина надійна інформація, на яку можна спиратися у дослідженні виконавського стилю, оскільки інші особливості, зокрема інтерпретація, звуковидобування, технічна оснащеність, залежать не тільки від самого артиста, а й від реципієнта, який сприймає і оцінює ці особливості» (Рябов, 2014: 70).

Неабияке значення підбору репертуару в навчальному процесі підкреслюється у роботі Н. Руденко «Репертуар як основа майстерності студента» (Руденко, 2021). Незважаючи на те, що авторка зазначає в статті пріоритет технічного розвитку студента, при цьому в будь-якому, навіть інструктивному, репертуарі слід зосередитись на поєднанні технічних та художніх завдань (Руденко, 2021: 218). Деякі

дослідники (Madsen & Widmer, 2006; Kosta, 2016) вивчають репертуар з позиції математичних методів, інші (Сирятський, 1998; Сирятська, 2008) – з погляду виконавської енегетики.

Майже єдиною працею, що репрезентує значення постійного розширення та оновлення фортепіанного репертуару, є чотири видання американського музикознавця та піаніста Maurice Hinson «Довідник репертуару піаніста» (1973, 1987, 2001, 2014) та анонси його видань у музикознавчій літературі (Banowitz, 1987–1988; Rogan, 2002; Dumm, 2005; Manildi, 2014). Однак більшість нових творів, що включені до випусків, зорієнтована на творчість авторів американського континенту. Видання може бути дуже корисним для українського виконавця, зацікавленого в розширенні світового фортепіанного репертуару, однак не може слугувати як єдине та універсальне. Тому на сьогодні додаткового вивчення вимагають питання, пов'язані з багатовекторністю розширення та збагачення фортепіанного репертуару сучасного українського виконавця, що дозволило б досягти своєї «рівноваги» у складі самого репертуару, що конче важливо перш за все в навчальному процесі.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному виконавському репертуарі піаніста мають бути твори різних епох, стилів та напрямів, а саме – композиторів-класиків, романтиків, композиторів ХХ століття та сучасні новітні надбання. Питання вибору репертуару навіть для досконалого виконавця, на думку Н. Руденко, є вельми важливим, оскільки воно пов'язане з неповторністю художньої індивідуальності, психологією особистості, системою цінностей та світосприйняттям, художнім смаком та проблемою вибору (Руденко, 2021). Осягнення природи художньої творчості є важливим питанням музикознавства. Разом з тим творчість, безпосередньо пов'язана з особистістю Митця, залишається одним з найзагадковіших явищ життя.

Тому, вивчаючи музичний твір, ми завжди змушені мати в полі зору образ композитора, без якого неможлива адекватна інтерпретація твору, та виконавця, що повинен точно відтворити музику з урахуванням глибоких знань про стиль автора. При цьому максимальне наближення до авторського тексту і стилю не є буквральним копіюванням та не обмежує можливостей піаніста-інтерпретатора. Креативна актив-

ність виконавця скерована не лише на музичний твір, а й на власну самоздійсненість, тобто на самого себе. Ось чому виконанню притаманні і експресія, і емоційність, і роздуми, і воля. Новий обсяг знань збагачує його внутрішній світ, дозволяючи найяскравіше виявляти творчу індивідуальність артиста і точніше передавати музику в особистісному переломленні. Ці питання також пов'язані з поняттям артистичного амплуа, що посідає особливе місце при виборі виконавцем<sup>1</sup> певного репертуару, його прихильністю до музики конкретного композитора, країни, художнього напрямку тощо (Руденко, 2021: 217).

Прослідкуємо деякі репертуарні тенденції (вектори) сучасного фортепіанного виконавства, що спрямовані на збагачення та розширення виконавського досвіду, розвитку самостійності мислення та професійного розвитку музиканта. Сьогодні ми спостерігаємо процес, у якому всесвітньо відомі піаністи все частіше включають у свої програми не дуже популярну, але багату за змістом та художнім наповненням музику.

Однією з репертуарних тенденцій (векторів) можна вважати *звернення до «забутої» фортепіанної музики*. Усім відомо, що фортепіанний репертуар, як концертний, так і навчальний, має охоплювати найрізноманітніші музичні твори і зарубіжних, і українських композиторів, йому повинна бути властива висока художня змістовність, педагогічна доцільність з урахуванням загального музичного розвитку та індивідуальних особливостей самого виконавця.

Порівнюючи нинішню навчальну програму фортепіанного факультету консерваторії з подібною програмою консерваторії півтора століття тому, можна виявити, що, крім відомих нам авторів фортепіанних творів, вона включала твори Ф. Бенделя, Ж. Егхарда, Е. Лангера, Ф. Гіллера, В. Баргієля, Г. Волленгаупта, І. Голі, Ю. Шульгофа,

---

<sup>1</sup> Про це див.: Руденко, Н. І. (2021). Репертуар як основа майстерності студента. Деякі питання його накопичення. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки*, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», с. 217–220. [http://music-art-and-culture.com/advanced\\_training.pdf](http://music-art-and-culture.com/advanced_training.pdf)

З. Тальберга, В. Фейта, Ф. Шимака, І. Гуммеля, К. Лісберга та багатьох інших (список дуже великий – понад 50 прізвищ)<sup>2</sup>. Такий обсяг репертуару давав музикантові повноцінне уявлення про фортепіанну стилістику, що значно збагачувало насамперед образну сферу – найважливішу складову частину мислення музиканта. Однак за радянських часів українська піаністична школа зазнала руйнівного впливу комуністичної ідеології. За останні 80 років значну частину фортепіанного репертуару була безжально відкинута як маловартісну та непотрібну. Аналіз навчальних програм фортепіанних кафедр свідчить, що основу їх змісту складали здебільшого твори західноєвропейських, російських та радянських композиторів, творча спадщина українських композиторів займала незначний відсоток. Подібним чином писалася історія музики – геніїв ставили на службу пролетарським ідеям. А імена музикантів, творчість яких не вписувалася в ідеологічні рамки, викреслювали з історії. Такі перекося за багато десятиліть призвели до часткового спотворення музичного світогляду сучасного виконавця. З руйнацією тоталітарного суспільства з'явилася можливість перегляду низки фактів музичної історії, зокрема деяких питань фортепіанного виконавства.

Одним з прикладів розширення таких уявлень про традиційні рубрики навчального репертуару (поліфонічні твори, крупна форма, п'єси) за рахунок додавання творів «забутої музики» є публікація навчальної хрестоматії Н. Сутулової «Стильова хрестоматія з фаху для фортепіано» (2022). Авторка, керуючись своїм багаторічним педагогічним досвідом, розуміла відповідальність своєї справи. До хрестоматії включено маловідомі твори авторів епох бароко, класицизму, романтизму, сучасної музики. У цьому виданні студенти можуть ознайомитися з клавірною спадщиною Й. Пахельбеля, Й. Фішера, Ж. Руайє, фортепіанними сонатами Й. К. Баха, Д. Чімарози, Г. Жадена, мініатюрами жінок-композиторок М. Шимановської, Ф. Гензель, К. Шуман, сучасними творами Е. Саті та С. Юшкевича. Запропонований у хрестоматії репертуар дозволяє збагатити й урізноманітнити уявлення про

---

<sup>2</sup> Див. як приклад ноти: Thalberg, S. Theme original et Etude pour le piano. Oeuvre 45. St. Petersburg chez M. Bernard, 1902. P. 11.



виразні особливості різних стилів. Цікавою є систематизація репертуару, призначеного для невеликих рук піаністів (Сутулова, 2022: 6).

Жанр фортепіанного етюдів займає особливе місце в житті сучасного піаніста, оскільки він сприяє розвитку технічних навичок та вдосконаленню виконавської майстерності. Ураховуючи технічну та художню складність, етюдів умовно розділяють на інструктивні, характеристичні та художні. У репертуарному плані сучасних музичних вишів недооцінена роль інструктивних та характеристичних етюдів. Часто викладачі включають у програму студента занадто складні художні етюдів, які не відповідають їх технічному рівню. Студенти повинні правильно ставитися до цього, розуміючи, «що включення інструктивного репертуару в консерваторську програму – це “не крок назад”, а допомога для більш якісного “руху вперед”» (Чернявська, 2020: 306).

Тому в навчальній програмі ХНУМ імені І. П. Котляревського на молодших курсах обов'язковою умовою є проходження інструктивних та характеристичних етюдів, серед яких етюдів К. Черни, М. Клементи, Д. Крамера, М. Мошковського. Цей список може бути розширений етюдів Д. Штейбельта ор. 78, створеними на початку XIX століття. Вивчення таких етюдів у класі зі студентами може бути корисним у підготовці до виконання етюдів Ф. Шопена. Порівнюючи фактуру етюдів Д. Штейбельта та Ф. Шопена, можна знайти деякі паралелі. Д. Штейбельт активно шукав нові віртуозні прийоми та значно ускладнив фортепіанну фактуру, залишивши цікаві технічні знахідки<sup>3</sup>. Приблизно до 1810 року Д. Штейбельтом були створені технічні формули, багато з яких стали основою для творчості композиторів-романтиків: подвійні ноти (№ 1); ажурні тріольні фігурації у правій руці у вихровому темпі (№ 2); багатшарова фактура, що поєднує мелодію, бас та мелодизований супровід між ними (№ 4); повільний етюд хорального складу, всередині якого вплетені остинатні фігури (№ 8); октавна техніка в обох руках на тлі висхідних та низхідних фігурацій

---

<sup>3</sup> Більш докладно про це див.: Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва»). Харків.

(№ 22); мелодійний верхній голос у поєднанні з висхідними та низхідними фігураціями (№ 24).

Набагато менше грають сьогодні етюди Ф. Калькбреннера, який продовжив лінію розвитку технічних принципів М. Клементі та збагатив їх новими прийомами. Будучи блискучим педагогом, Ф. Калькбреннер створив цілу серію етюдів від найлегших (ор. 169) до найскладніших. Серед вітчизняних зошитів для розвитку фортепіанної техніки немає збірки етюдів Ф. Калькбреннера, вони розкидані за різними тематичними виданнями. Так, його етюди бачимо в «Подвійних нотах», «Акордах та октавах» як поодинокі твори. Але ж їх значно більше! Октавні етюди цього автора – славетного піаніста-віртуоза – становлять особливу цінність для сьогоднішніх виконавців. Адже саме Ф. Калькбреннер значно розвинув октавну техніку, за що сучасники називали його «героєм октав» (Р. Геніка), у цьому він був прямим попередником Ф. Ліста.

Сучасним піаністам слід «придивитися» до Етюдів ор. 125 Й. Гуммеля, незважаючи на те, що на перший погляд вони можуть здатися перевантаженими різними технічними прийомами. Виконання тим більше здається недосяжним, оскільки сміливе новаторство у сфері віртуозної фактури в Й. Гуммеля поєднується з витонченою манерою листа, яка передбачає романтизм. Насамперед ці етюди корисні для вдосконалення дрібної пальцевої техніки. Особливий вид піанізму – техніка *perle* – вимагає особливої артикуляції, коли дотик до інструмента дуже чуйний і делікатний, при цьому всі інтонаційні співвідношення всередині ланцюжків повинні бути добре проінтоновані. Опанування техніки *perle* дозволяє розширити арсенал виконавчих засобів. Для того щоб опанувати всі види фортепіанного туше, необхідно досягти найтоншого внутрішнього відчуття в кінчиках пальців. Щоб виконувати такі пасажі швидко, звуки потрібно «зібрати» якомога ближче, отже, інтонаційні зв'язки в такому разі значно напружуються. Саме це дасть змогу надати звуку необхідний тон, мінімально втрачаючи час на інтонування. Етюди Й. Гуммеля будуть також дуже корисними для розвитку слухового сприйняття й художнього відчуття в технічно складних творах для виконавців, які вже добре володіють більшістю видів техніки.

Неабиякими художніми можливостями вирізняються етюди Й. Мошелеса, на якого значно вплинули дружба та спільні виступи із чудовим піаністом і композитором І. Крамером. Етюди оп. 51 присвячені цьому талановитому музикантові. Програмні заголовки посилюють образні асоціації музики, наближаючи її до романтичного спрямування. У 1825 році Й. Мошелес написав знамениті етюди оп. 70, присвячені своєму першому вчителю Д. Веберу, які мають значні художні достоїнства. Кожен із них, подібно до етюдів Ф. Шопена, написаний на певний вид техніки. Якщо етюди оп. 70 було створено для учнівських завдань, то «12 характеристичних етюдів для розвитку фразування і бравури» оп. 95 присвячені концертній естраді, вони приваблювали свого часу найбільших віртуозів.

До вибору програм кожного студента слід підходити індивідуально, враховуючи його піаністичні можливості, ускладнюючи поступово та послідовно. Репертуарний список художніх етюдів, крім загально-визнаних зразків вищої піаністичної майстерності, – етюдів Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, І. Стравинського, К. Дебюссі, Д. Лігеті – може також включати етюди Ф. Мендельсона, Ф. Блуменфельда, А. Гензельта, К. Сен-Санса, Ж. Роже-Дюка, Е. Мак-Доуелла та ін.

Наступним вектором оновлення сучасного фортепіанного репертуару може стати *розширення творчості конкретного композитора в межах авторських доробків*. У той час, коли музикознавчий та виконавський інтереси зосереджено на вивченні шедеврів фортепіанного мистецтва, поза увагою залишається величезний обсяг творів композиторів, роль яких у музичній історії та культурі є визначальною в процесі формування головних тенденцій фортепіанного мистецтва. Одним з таких композиторів є Ф. Мендельсон, чия фортепіанна спадщина налічує велику кількість опусів, але лише окрема її частина виконується на концертах. Піаністи дедалі рідше включають до свого репертуару «Пісні без слів», фортепіанні капричіо оп. 5, 14, 16, 22, 33, 118, етюди, фортепіанні концерти, сонати, стильові особливості яких характеризуються віртуозністю й мелодійністю фактури, витонченістю тематизму, сентиментальністю та ясністю викладу, що потребує бездоганного виконання. Слід зазначити, що велика частина творів Ф. Мендельсона залишається неопублікованою та існує у вер-

сіях з автографами, які зберігаються в Німецькій державній бібліотеці в Берліні. Ці рукописи стали доступними західноєвропейським музикантам лише в 1990-х роках. На думку Р. Вернера, «до сьогодні ми можемо лише здогадуватися, наскільки обширною є творчість Ф. Мендельсона. Хоча традиційно відомі твори мають номери опусів, більшість із них (приблизно 750 композицій) все ще не були опубліковані в 1960-х роках» (Wehner, 2009).

Виконавцем та дослідником неопублікованих творів Ф. Мендельсона слід вважати Р. Просседу, відомого італійського піаніста, лауреата багатьох міжнародних конкурсів, на думку якого Ф. Мендельсон досі залишається недооціненим та незрозумілим композитором XIX століття (Roberto Prosseda, 2016). У 2006 році Р. Просседа спланував та здійснив «*Mendelsohn Discovery Tour*», цикл сольних концертів у важливих європейських концертних залах (включаючи Берлінську філармонію, Лейпцігський *Gewandhaus* та Лондонський *Wigmore Hall*), представивши понад 20 світових прем'єр неопублікованих творів Ф. Мендельсона.

Усі фортепіанні неопубліковані твори німецького композитора можна поділити на чотири групи: поліфонічні твори, твори великої форми, твори малої форми і транскрипції. Серед поліфонічних творів представлені шість прелюдій та фуг і Фуга Кляйне сі мінор. Фуга Кляйне, датована 18 вересня 1833 року, є однією з кількох фуг, які Ф. Мендельсон писав протягом свого життя. Твори великої форми представлені чотирма ранніми сонатами (1820), Одночастинною сонатиною *E-dur* (1821), Фантазією *D-dur* (1823), Фантазією *d-moll* для фортепіано в чотири руки *MWV T*. До репертуару Р. Просседі включено 48 Пісень без слів, які входять до старого видання *Breitkopf*, але також існує багато інших, які нещодавно були опубліковані. Однією з них, наприклад, є *Lied ohne Worte F-dur*, написана в 1841 році (BA 6568, за редакцією Міхаеля Тьопеля).

Незважаючи на популярність маловідомих творів Ф. Мендельсона в Європі та США завдяки впровадженню їх у виконавський репертуар піаністами-музикознавцями М. Джонсом, А.-М. Марковіною, Р. Ларрі Тоддом та Р. Просседо, в Україні більша частина творчої спадщини композитора досі є невідомою.

Третім вектором розвитку фортепіанного репертуару, безперечно, є *нова музика, нещодавно створена композитором*. Музику XX–XXI століть відрізняє різноманіття взаємодіючих стилєвих напрямів, течій, тенденцій, що привносить багато нового у фортепіанне мистецтво – у творчість композиторів, у репертуар, манеру виконання піаністів, характер викладання гри на інструменті. Фортепіанна музика XX століття є великим шаром світової музичної композиторської та виконавчої творчості, яка включає різні стилєві напрями, проте провідним композиційним прийомом сучасних композиторів стає полістилістика, що виявляє себе в різних жанрах як музичної творчості, так і мистецтва загалом. Включення сучасних фортепіанних творів до репертуару сприяє розширенню і збагаченню виконавських прийомів, розвитку творчого потенціалу піаніста. Особливо цінним є досвід створення інтерпретацій творів, за якими ще не закріпилася певна виконавська традиція, оскільки саме так відкриваються можливості справжнього творчого пошуку, злету фантазії, свободи музичного висловлення. Дуже цінною може бути співпраця композитора і виконавця, якщо є така можливість.

На думку Т. Веркіної, дефіцит інтересу до сучасної музики зумовлює вузький світогляд студентів-виконавців та односторонність їх професійного й загального розвитку. Результатом стає відсутність практичних навичок і традицій інтерпретації сучасної музики. Заповненню існуючої лакуни сприяє пошук певних підходів до реалізації інтонаційного ладу та звукової матерії твору. Особливу складність освоєння та виконання сучасної музики XX – початку XXI століть являє її інтонаційний зміст, який можна з успіхом виховати на сучасному репертуарі, саме в цьому випадку уявлення про традиції виконання не обтяжують виконавців (Сагалова, 2015: 378).

Зосередимось на окремих зразках непопулярних фортепіанних творів сучасних композиторів з метою введення їх творчості у виконавський та науковий обіг. Творчість композиторів Латинської Америки не дуже часто звучить на академічній сцені, що зумовлено уявленням деяких виконавців про її естрадно-розважальну спрямованість, що не є правомірним. Серед аргентинських композиторів, творчість яких посідає почесне місце у виконавському репертуарі піаністів різних

країн, слід згадати Альберто Хінастеру, автора багатьох фортепіанних творів, серед яких концерти, соната, цикли мініатюр. Поєднання традицій та новаторства синтезує у творчості А. Хінастери різні стилеві принципи: національний фольклор, креольські танці, культуру стародавніх цивілізацій, нововіденські композиторські винаходи, що розширює можливості інтерпретації цієї музики виконавцями. Значне місце у творчості композитора займає його фортепіанна музика – два фортепіанні концерти, три сонати, три аргентинські танці ор. 2, три п'єси ор. 6, Маламбо ор. 7, дванадцять американських прелюдій ор. 12, сюїта «Креольські танці» ор. 15, рондо на дитячі аргентинські теми ор. 19, багато авторських перекладень з власних балетів та опер. Особливостями фортепіанної фактури музики А. Хінастери є широке використання кластерів, остинатність ритму, загострена контрастність динаміки, використання додекафонних методів та політональності, відтворення гітарних прийомів гри.

Ще одним усесвітньо відомим аргентинським композитором є Естебан Бензекрай, твори якого виконуються у престижних концертних залах, зокрема у Карнегі-холі, Сіднейському оперному театрі, театрі Єлисейських полів, Палаці де-Юнеско-де-Парі, на фестивалі в Каннах, та мають низку нагород. Різноманітною є жанрова авторська палітра, що окреслює коло інструментальних пріоритетів митця. Він віддає перевагу оркестровій та інструментально-ансамблевій музиці. Про це свідчать три симфонії, твори для струнного та симфонічного оркестру, поема для духового ансамблю, концерти для солюючих інструментів з оркестром, камерні твори тощо. Е. Бензекрай постає самотнім композитором, який увесь час перебуває в пошуку нових засобів виразності. Його музиці притаманна висока емоційна напруга, насиченість фактурного викладу, атональність музичного мислення, багатство регістрово-динамічних барв, специфічність національного латиноамериканського колориту.

Ще одним усесвітньо відомим аргентинським композитором є Естебан Бензекрай, твори якого виконуються у престижних концертних залах, зокрема у Карнегі-холі, Сіднейському оперному театрі, театрі Єлисейських полів, Палаці де-Юнеско-де-Парі, на фестивалі в Каннах, та мають низку нагород. Різноманітною є жанрова автор-

ська палітра, що окреслює коло інструментальних пріоритетів митця. Він віддає перевагу оркестровій та інструментально-ансамблевій музиці. Про це свідчать три симфонії, твори для струнного та симфонічного оркестру, поема для духового ансамблю, концерти для солуючих інструментів з оркестром, камерні твори тощо. Е. Бензекрай постає самобутнім композитором, який увесь час перебуває в пошуку нових засобів виразності. Його музиці притаманна висока емоційна напруга, насиченість фактурного викладу, атональність музичного мислення, багатство регістрово-динамічних барв, специфічність національного латиноамериканського колориту.

До фортепіанного доробку Е. Бензекрая належать цикл «Три мікрокліматі» (1996), Токата Newen (2005), концерт для фортепіано з оркестром «Нескінченний Всесвіт», виконаний всесвітньо відомим китайським піаністом Ланг Лангом. Особливу популярність серед сучасних виконавців завоювала фортепіанна токато, назва якої в перекладі з мови мапуче означає «енергія». Вона присвячена аргентинському піаністу О. Лавандері, який став її першим виконавцем. У 2017 році ця п'єса була включена до репертуару міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Бузоні. Самобутня колористичність досягається автором за допомогою синтезування атональної музики, пента-тоніки та елементів аргентинського фольклору, який впливає перш за все на образний план та ритмічну організацію.

Фінський композитор Ейноохані Раутаваара (1928–2016, Хельсінкі, Фінляндія) є однією з ключових фігур сучасної фінської музики, чия творчість не дуже популярна та вивчена як серед науковців, так і серед виконавців. На початку своєї творчої діяльності він використовував техніку серіалізму, потім повернувся до традиційної композиторської техніки. Творчий спадок Е. Раутаваари представлений концертами фактично для всіх класичних складів, три з яких написано для фортепіано з оркестром, камерними та хоровими творами, декількома операми, двома фортепіанними сонатами, шістьма етюдами ор. 42.

Цикл фортепіанних етюдів ор. 42 написано в 1962 році, в основі кожного етюд лежить вивчення одного інтервалу (фактурної формули), з подальшим поширенням на весь діапазон клавіатури та заді-

янням усіх реєстрів. Композитор називав свої етюди «інтервальними експериментами», використовуючи в усіх п'єсах, крім першої, дисонантні гармонії, перемінні розміри (7/8, 4/2, 5/4, 7/4, 5/8), динамічні контрасти (від *ppp* до *fff*), кластерів.

Чи не найважливішим важелем розвитку репертуару для будь-якої розвиненої країни є *створення національного культурного продукту*. Сьогодні, коли наша держава виборює свою Свободу на полі бою, відбувається утвердження української національної та громадської ідентичності. Її основними ціннісними орієнтирами, як відомо, є духовна єдність українців, національна самобутність, воля та гідність. Тому питання розширення академічного національного фортепіанного репертуару набуває особливого значення.

Український культурний продукт довгі роки тлумачився тоталітарною країною, яка тримала все у своїх руках століття, як другорядний, незначний, нерозвинений тощо. У часи війни українська музика дає нам змогу якнайкраще відчувати любов до рідної країни та української мови як найвищої національної цінності. Зараз відбуваються радикальні зміни у соціальному житті українського суспільства, що вимагає переосмислення духовних орієнтирів та поглядів, переоцінки цінностей, визначення національних ідей.

Отже, одним з головних завдань музиканта і педагога стає не тільки формування професійно-виконавських навичок молоді, але й виховання національної визначеності, що неможливо без звернення до культурної спадщини, збереження її традицій. У зв'язку із цим виникає потреба в перегляді репертуарної політики в музичному навчальному закладі, створенні національного культурного продукту, поширенні української фортепіанної музики, популяризації культури своєї країни та міста у світі.

Українська фортепіанна музика охоплює широке коло жанрів, різностильових напрямів, окреслених індивідуальною художньо-творчою манерою композиторів, що складає значний пласт національної музичної культури та є потужним вектором розширення фортепіанного репертуару. На прикладі репертуарного плану кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського можна спостерігати, як останнім часом змінюються репертуарні пріоритети студентських



та концертних програм у Харкові. Серед українських творів, безперечно, головне місце належить доробку харківських композиторів – від корифеїв до наймолодших та найсміливіших.

Для студентських програм відкриваються нові можливості – будь-який жанр можна представити твором українського композитора. Наприклад, у поліфонічній музиці, поряд з Прелюдіями та фугами Й. С. Баха з «Добре темперованого клавіру», який є неперевершеним зразком у цьому жанрі, до навчальної, виконавської та концертної діяльності можуть бути включені поліфонічні твори з циклів славетних українських композиторів, зокрема «Тридцять чотири прелюдії та фуги» В. Бібіка, «Шість концертних прелюдій та фуг» М. Скорика, «П'ятнадцять концертних фуг» А. Караманова, «Десять концертних інвенцій» В. Птушкіна, «Фантазія та fuga» Л. Ревуцького, Прелюдія та fuga з партити «Концертні пєси» Л. Шукайло та ін. Саме гармонічне поєднання класичної та сучасної музики у репертуарі піаніста дає змогу виявити у виконавця найкращі риси його творчого амплуа.

Фортепіанні сонати українських композиторів також посідають почесне місце в загальній панорамі української та європейської музики, привертаючи до себе увагу виконавців, педагогів і дослідників. Ці твори привертають до себе увагу яскравою образністю, змістовністю, барвистістю звучання та відчутним зв'язком з українською національною традицією, що виражається в застосуванні відповідних народних мотивів та інших засобів виразності.

Плідність, багатогранність композиторської та виконавської діяльності українських, зокрема, харківських митців різних поколінь свідчить про значний внесок у збагачення репертуару сучасного піаніста. Зауважимо, що фортепіанні сонати В. Бібіка отримали своє життя завдяки інтерпретаціям харківських піаністів Т. Веркіної (Веркіна, 2017), С. Полусмяка та ін., а також увійшли до репертуару студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Першовиконання Сонати В. Дробязгіної здійснила М. Бондаренко, Сонату С. Турнеєва у Великому залі ХНУМ імені І. П. Котляревського вперше у Харкові виконав І. Седюк.

Однак деякі зразки фортепіанного сонатного жанру харківських композиторів досі залишаються поза увагою виконавців. Фортепіанні

сонати В. Птушкіна, Л. Шукайло, О. Щетинського становлять унікальний діапазон утілення жанру, кожна із сонат перетворює культурні стильові традиції минулого (класицизм, романтизм) і втілює новітні стильові течії (сонористика, фонізм, атональність, політональність) завдяки індивідуальному композиторському задуму. На сьогодні існують поодинокі записи Сонати № 3 В. Птушкіна, Сонати для двох фортепіано О. Щетинського, а також декілька записів Сонати № 2 Л. Шукайло, виконані учнями композиторки, що обмежує можливість широкого дослідження інтерпретацій цих творів. З фортепіанних творів крупної форми українських композиторів слід також зазначити сонату-поему В. Барабашова, сонати В. Бібіка, В. Дробязгіної, В. Золотухіна, Ю. Іщенка, В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Сільвестрова та багатьох інших. Ці твори ще чекають на своїх виконавців і слухачів.

Український фортепіанний етюд ХХ–ХХІ століть став значним внеском в історичний розвиток цього жанру. Як відомо, етюд втілює колективний прояв ментального через виконавські прийоми. Його зразки представлені у творчості В. Косенка (що стають «класикою» жанру українського фортепіанного етюд), Б. Лятошинського, А. Штогаренка, С. Борткевича та ін. Художньо-образне світовідчуття циклу етюдів В. Косенка ор. 8 дуже різноманітне та може бути поділеним на декілька сфер, оскільки цикл «являє собою один з яскравих зразків демонстрації не тільки стилю композитора, але й української фортепіанної традиції початку ХХ ст. в цілому та основних напрямків її розвитку» (Гульцова, 2020: 188). «11 етюдів в формі старовинних танців» ор. 19 В. Косенка демонструють синтез старовинних танцювальних жанрів і фортепіанного етюд, продовжуючи на національному ґрунті традиції М. Лисенка, Р. Шумана, Й. Брамса та інших видатних композиторів, які збагатили етюд рисами інших фортепіанних жанрів.

Серед яскравих зразків етюдного жанру у фортепіанній творчості українських композиторів також варто згадати «Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського, що становить масштабну композицію з насиченою віртуозною фактурою, викликаючи аналогії з «Трансцендентними етюдами» Ф. Ліста. Ще чимало творів українських авторів, зокрема, етюди-картини А. Штогаренка і твори багатьох інших

представників українського фортепіанного мистецтва повинні скласти основу розвитку піанізму українських виконавців на різних етапах їхнього професійного розвитку.

**Висновки.** Кожна епоха висуває перед музикантом певні контекстні умови, що вимагають від нього, крім володіння професійним піанізмом, певних дій «співіснування в одній площині» з викликами часу. Тому одним з факторів збереження академічної фортепіанної традиції виконавства у XXI столітті стала його адаптація до сучасних умов глобалізованого суспільства.

У цих нових сучасних умовах піаніст, що вдосконалює свою майстерність, повинен накопичувати великий, різноманітний репертуар, постійно його доповнюючи та поширюючи. Разом з тим сучасне фортепіанне виконавство повинно шукати нові шляхи «донесення» до сучасного слухача шедеврів класичного мистецтва. Одним з таких шляхів є постійний пошук щодо розширення й оновлення виконавського репертуару та способів його репрезентації. Нині неабиякого значення набувають нові форми «спілкування» виконавця з публікою: це може бути не тільки концертний зал, а й засоби медіа тощо. Залучення нових сучасних технологій до виконавського процесу вимагатиме від піаніста ще більшої комплексної глибокої освіченості, основаної на знанні всіх досягнень музичного мистецтва та культури загалом. Тому цей процес повинен відбуватися на всіх щаблях розвитку молодого піаніста.

Важливим фактором розвитку в навчальному процесі студентів-піаністів є вивчення та засвоєння великого арсеналу високохудожніх творів різних стилів та жанрів. Адже формування художнього смаку, музичної культури сприятиме інтенсивному розвитку музично-творчих та інтелектуальних здібностей виконавця і його світогляду. У підборі навчального репертуару студента слід дотримуватися принципу послідовності (від легких до більш складних творів), однак, на думку авторів, доцільно до програми включати твори, які складніші від тих, що їх вивчає учень зараз. Це сприяє підвищенню його виконавської майстерності.

Серед головних завдань, які стоять перед фортепіанними кафедрами музичних вишів, – підготовка студентів і до професійної ви-

конавської, і до педагогічної діяльності в галузі фортепіанного мистецтва. Молоді музиканти повинні доносити до слухача (або до учня в майбутньому) класичну музику видатних композиторів минулого, втілювати художні ідеї їхніх творів у своїх інтерпретаціях.

Таким чином, основними векторами оновлення та розширення фортепіанного репертуару сучасного піаніста-виконавця є такі:

- *звернення до «забутої» фортепіанної музики* шляхом відновлення незаслужено відкинутих імен композиторів минулого. Такі дії дозволять розвинути уявлення виконавців про «вже складені» стильові напрями в музичному мистецтві, переглянути жанрову та образну складову творів, віднайти твори, що імпонують самому виконавцю;

- *розширення творчості конкретного композитора в межах авторських доробків*, що дасть змогу більш детально зануритися у творчість того чи іншого композитора. Цей підхід «розкриє» невідомі грані вже ніби знайомого нам митця, розширить уявлення про його творчість, більш розгалужену жанрову палітру його доробку для вибору концертної або навчальної програми піаніста;

- *нова музика, нещодавно створена композитором*, залишається найбільш проблемною, оскільки переважна більшість молодих виконавців свідомо відмовляються від знайомства з новітньою музикою, бо ця творчість у більшості випадків їм просто незрозуміла. Сьогодні у музичних ЗВО України недостатньо уваги приділяють творам сучасних композиторів, що спричиняє одноплановість світогляду та загального розвитку студентів, які сприймають виключно естетику XIX століття і музику тонального плану. У результаті цього в більшості молодих піаністів відсутні практичні навички інтерпретації сучасної музики, головна складність якої постає передусім через засвоєння новітньої фактурної, темброво-регістрової та звукової специфіки творів. Для цього необхідно проводити більш ретельну роботу з предметів, присвячених курсам сучасної музики. Наприклад, навички щодо опанування серіальної музики повинні викладатися не тільки студентам-теоретикам, а й втілюватися у виконавській спеціалізації;

- *створення національного культурного продукту* є сьогодні в Україні найнагальнішою потребою. Можна з радістю констатувати збільшення загального інтересу до української музики не тільки на її

батьківщині, а й у світі загалом. Тому цей вектор має всі перспективи успішно розвиватися. Великого значення набуває можливість спілкування виконавців з композиторами й отримання «з перших рук» вказівок щодо авторського задуму та виразових засобів.

Кожен музикант (будь то студент чи зрілий виконавець) повинен прагнути до освоєння найбільшої кількості високих художніх зразків фортепіанного репертуару різного плану, розкриваючи максимум своїх здібностей, і завдяки цьому органічно розвивати й збагачувати свою індивідуальність. Вміле, гармонійне поєднання сучасної та класичної музики в репертуарі дозволяє найкраще виявити найважливіші риси сучасного виконавця і зрозуміти перспективи його розвитку в майбутньому.

**Перспективною** нашої теми можуть стати умови та форми сучасного фортепіанного виконавства: «виховання» піаніста-виконавця XXI століття; його виступи у залі та в медіапросторі і т. ін.; збереження академічної традиції фортепіанного мистецтва та адаптація її до сучасних технологій; «збереження» та «виховання» сучасного слухача й заохочення його до академічного фортепіанного репертуару.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Веркіна, Т. (2017). Проблеми інтерпретації сучасної фортепіанної музики (на прикладі п'ятої і сьомої сонат В. Бібіка). *Аспекти історичного музикознавства*, 9, 344–353.
- Гульцова, Д. П. (2020). Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці XIX–XX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 185–191.
- Матяшук, В. М., Шумська, В. С. (2019). Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Інноваційна педагогіка*, 10 (2), 142–146.
- Сагалова, А. (2015). Деякі шляхи актуалізації музичної класики в сучасній культурі України. *Українське музикознавство*, 41, 369–382.
- Сутулова, Н. (2022). Стильова хрестоматія з фаху для фортепіано. Для студентів фортепіанних факультетів вищих музичних навчальних закладів. Харків: Планета-Прінт.
- Рябов, І. С. (2014). Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій XX ст.). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*, 3, 68–76.

- Руденко, Н. (2021). Репертуар як основа майстерності студента. Деякі питання його накопичення. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки*, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». С. 217–220. [http://music-art-and-culture.com/advanced\\_training.pdf](http://music-art-and-culture.com/advanced_training.pdf)
- Сирятський, Віктор. (1998). Технології містичного дослідження в музикознавстві та їх використання в сучасній музичній освіті. *Музично-театральна освіта в Україні: історико-методичний аспект*. Харків, с. 42–46.
- Сирятська, Тетяна. (2008). *Інтерпретація виконавця в аспекті психології музичного виконавця*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафебри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 297–308.
- Чернявська М. (2015). Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків.
- Banowetz, Joseph. (1987–1988). *Guide to the pianist's repertoire* [2th edition]. Piano Quarterly 36, 140, 63.
- Dumm, Robert. (2005). *Guide to the pianist's repertoire*, 41 (5), 28.
- Hinson, Maurice. (1973). *Guide to the Pianist's Repertoire*. Indiana University Press.
- Hinson, Maurice. (1987). *Guide to the Pianist's Repertoire, second edition*. Indiana University Press.
- Hinson, Maurice. (2001). *Guide to the Pianist's Repertoire, third edition*. Indiana University Press.
- Hinson Maurice & Roberts, Wesley. (2014). *Guide to the Pianist's Repertoire, Fourth Edition*. Indiana University Press Bloomington & Indianapolis.
- Kosta, Katerina; Ramirez, Rafael; Bandtlow, Oscar F.; Chew, Elaine. (2016). Mapping between dynamic markings and performed loudness: a machine

- learning approach. *Journal of Mathematics and Music*, 10(2), 149–172. DOI: 10.1080/17459737.2016.1193237
- Madsen, Soren Tjagvad & Widmer, Gerhard. (2006). Exploring pianist performance styles with evolutionary string matching. *International journal on artificial intelligence tools*, 15 (4) Aug, 495–513.
- Manildi, Donald. (2014). Guide to the Pianist's Repertoire, Fourth Edition, 71 (2), 312–324.
- Martienssen, Karl. (1930). Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens (The individual piano technique based on the creative will to sound). Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel.
- Prosseda, Roberto. (2016). Playing Heart, Soul and Feet. *The Wall Street Journal*, <https://www.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90> accessed on February 14, 2022.
- Rogan, Michael. (2002). Guide to the pianist's repertoire, 58 (4), 851–852. DOI: 10.1353/not.2002.0094
- Thalberg, S. (1902). Theme original et Etude pour le piano. Oeuvre 45. St. Petersburg chez M. Bernard, 11 p.
- Wehner, R. (2009). Fantasie und Systematik. Zur Konzeption und Erarbeitung des Mendelssohn-Werkverzeichnisses, [http://www.denkstroeme.de/heft-3/s\\_77-95\\_wehner](http://www.denkstroeme.de/heft-3/s_77-95_wehner) accessed on February 12, 2022.

## REFERENCES

- Verkina, T. (2017). Problems of interpretation of modern piano music (on the example of the fifth and seventh sonatas of V. Bibik). *Aspects of historical musicology*, 9, 344–353 [in Ukrainian].
- Gultsova, D. P. (2020). Evolutionary ways of development of the piano etude in Ukrainian music of the 19th and 20th centuries. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 2, 185–191 [in Ukrainian].
- Matyashchuk, V. M., Shumska, V. S. (2019). Modern trends of the Ukrainian piano repertoire. *Innovative pedagogy*, 10 (2), 142–146 [in Ukrainian].
- Sagalova, A. (2015). Some ways of updating musical classics in the modern culture of Ukraine. *Ukrainian musicology*, (41), 369–382 [in Ukrainian].
- Sutulova, N. (2022). A stylistic textbook on the subject for piano. For students of piano faculties of higher musical educational institutions. Kharkiv: Planeta-Print [in Ukrainian].

- Ryabov, I. S. (2014). Differentiation of pianists (analysis of some concepts of the 20th century). The magazine of P. I. Tchaikovsky National Technical University, 3, 68–76 [in Ukrainian].
- Rudenko, N. (2021). Repertoire as the basis of a student's mastery. Some issues of its accumulation. Music in the system of art education: relationships and countermeasures: materials of the All-Ukrainian Scientific and Pedagogical Advanced Training in Art History, Musicology, Music Pedagogy, Odesa, March 15 – April 23, 2021. Odesa: Helvetica Publishing House, P. 217–220, [http://music-art-and-culture.com/advanced\\_training.pdf](http://music-art-and-culture.com/advanced_training.pdf) [in Ukrainian].
- Syriatskyi, Viktor. (1998). Technologies of mystical research in musicology and their use in modern music education. Music and theater education in Ukraine: historical and methodological aspect. Kharkiv. P. 42–46 [in Ukrainian].
- Syryatska, Tatyana. (2008). *Interpretation of the performer in the aspect of the psychology of the musical performer*. Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of musical art. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2020). The instructive repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 57, 297–308 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). Pianism of the Beethoven era. Formation of piano texture: Study guide to the course “History of piano performing art”. Kharkiv [in Ukrainian].
- Banowetz, Joseph. (1987–1988). *Guide to the pianist's repertoire* [2th edition]. Piano Quarterly, 36 (140), 63 [in English].
- Dumm, Robert. (2005). *Guide to the pianist's repertoire*. 41 (5), 28 [in English].
- Hinson, Maurice. (1973). *Guide to the Pianist's Repertoire*. Indiana University Press [in English].
- Hinson, Maurice. (1987). *Guide to the Pianist's Repertoire*, second edition. Indiana University Press [in English].
- Hinson, Maurice. (2001). *Guide to the Pianist's Repertoire*, third edition. Indiana University Press [in English].
- Hinson, Maurice & Roberts, Wesley. (2014). *Guide to the Pianist's Repertoire*, Fourth Edition. Indiana University Press Bloomington & Indianapolis [in English].



- Kosta, Katerina; Ramirez, Rafael; Bandtlow, Oscar F.; Chew, Elaine. (2016). *Mapping between dynamic markings and performed loudness: a machine learning approach*. *Journal of Mathematics and Music* 10 (2) SI, P. 149–172. DOI: 10.1080/17459737.2016.1193237 [in English].
- Madsen, Soren Tjagvad & Widmer, Gerhard. (2006). Exploring pianist performance styles with evolutionary string matching. *International journal on artificial intelligence tools*, 15 (4), Aug, 495–513 [in English].
- Manildi, Donald. (2014). *Guide to the Pianist's Repertoire*, Fourth Edition, 71 (2), 312–324 [in English].
- Martienssen, Karl. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens (The individual piano technique based on the creative will to sound)*. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel [in English].
- Prosseda, Roberto. (2016). *Playing Heart, Soul and Feet*. *The Wall Street Journal*, <https://www.robertoprosseda.com//en/writing.php?section=90> accessed on February 14, 2022 [in English].
- Rogan, Michael. (2002). *Guide to the pianist's repertoire*, 58 (4), 851–852. DOI: 10.1353/not.2002.0094 [in English].
- Thalberg, S. (1902). *Theme original et Etude pour le piano. Oeuvre 45*. St. Petersburg chez M. Bernard [in English].
- Wehner, R. (2009). *Fantasie und Systematik. Zur Konzeption und Erarbeitung des Mendelssohn-Werkverzeichnisses*, [http://www.denkstroeme.de/heft-3/s\\_77-95\\_wehner](http://www.denkstroeme.de/heft-3/s_77-95_wehner) accessed on February 12, 2022 [in Germany].

***Marianna Chernyavska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Ph.D, full Professor, Vice-Rector for Research,  
Professor at the Special piano Department  
e-mail: pianokisa@gmail.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

***Kira Timofeyeva***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Arts, Associate Professor  
at the Special Piano Department  
e-mail: k.timofeieva@gmail.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5411-7253>

**Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer**

**Background.** *The article is devoted to the role of the piano repertoire as a determining factor in a musician's career. It is determined that one of the factors of preserving the academic piano performance tradition in the 21st century was its adaptation to the modern conditions of a globalized society. In these new modern conditions, a pianist improving his skill must accumulate a large, diverse repertoire, constantly supplementing and expanding it.*

**Objectives.** *The purpose of the article is to determine the vectors of expansion and renewal of the piano repertoire of a modern performer, in particular, in the educational process of student pianists (on the example of the experience of the special piano department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevskyi Nationaly University). One of the main tasks of the article is the analysis of the lesser-known piano repertoire for its popularization and inclusion in the performing circuit.*

**Methods.** *The methodology is based on a combination of historical, theoretical and psychoanalytical approaches to the study of performance as a special sphere of human creative activity.*

**Results.** *The involvement of new modern technologies in the performing process will require even greater needs of the pianist for comprehensive deep education, based on knowledge of all achievements of musical art and culture in general. Therefore, this process should take place at all stages of a young pianist's development.*

**Conclusions.** *The following vectors of renewal and expansion of the piano repertoire of a modern pianist-performer are considered, such as:*

– *addressing the «forgotten» piano music by restoring the undeservedly rejected names of composers of the past. Such actions will allow to develop the performers' ideas about «already composed» stylistic directions in musical art, to review the genre and figurative composition of works, to find works that impress the performer himself.*

– *expanding the creativity of a specific composer within the limits of the author's works will provide an opportunity to «uncover» the unfamiliar faces of an artist already known to us, expand the idea of his work, reveal a more extensive genre palette of his work.*

– *new music recently created by the composer remains the most painful problem, as the vast majority of young performers deliberately refuse to get to know the latest music. As a result, the majority of young pianists lack practical skills in interpreting modern music, the main difficulty of which arises, first of all, through the assimilation of the latest textural, timbre-register, and sound specificities of works.*

– *the creation of a national cultural product is the most urgent need in Ukraine today. It is possible to state with confidence the increase of general interest in Ukrainian music not only in its homeland, but also in the world in general. Therefore, this vector has every prospect of successful development. The possibility of communication between performers and composers and obtaining «first-hand» instructions regarding the author's idea and means of expression of the latest Ukrainian works is of great importance.*

**Keywords:** *piano art, pianist-performer, piano repertoire, ways of updating modern piano performance, national cultural product.*

*Стаття надійшла до редакції 1 грудня 2022 року*

## Розділ 2.

**ШЛЯХИ ОПЕРНОЇ ТА ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ**

УДК: 78.071.1(450):781.6

DOI 10.34064/khnum2-2904

***Рощенко Олена Георгіївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

доктор мистецтвознавства, професор,

кафедра історії української та зарубіжної музики

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

ORCID iD: <https://orsid.org/0000-0002-6048-6335>***Чен Ке***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: 380027649@qq.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0901-9029>**«Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи**

*В опері Дж. Верді – А. Бойто «Отелло», що містить безліч актуальних і віртуальних прочитань, у результаті оригінальної музикознавчої інтерпретації виявлено ознаки шахової гри. Метафорику шахової гри здійснено на основі дворівневого аналізу: вивчення оперних персонажів на основі встановлення їх функціональної відповідності фігурам шахової гри і встановлення метафорично репрезентованих ігрових шахових ситуацій в оперній драматургії. Запропонований аналіз «Отелло» дозволив здійснити оригінальну музикознавчу інтерпретацію опери як гри у шахи, що*

дозволяє розуміти її не тільки в аспекті стихійного почуття, але й художнього інтелектуалізму як принципу музичної драми. У підсумку передостання опера Дж. Верді набуває тлумачення як фантазмагорична гра у шахи, постаючи як один із можливих шляхів формування / розкриття художнього сенсу твору.

**Ключові слова:** опера, трагедія, лібрето, персонаж, гра, шахи, карнавал, шаховий глосарій, шахові фігури, сцена-шахівниця, сценічна ситуація, шахова комбінація.

**Постановка проблеми.** Опера Дж. Верді – А. Бойто «Отелло» входить до числа тих шедеврів в історії світового мистецтва, кількість художніх прочитань котрих тяжіє до нескінченності, що зумовлено безмежністю закладених у творі завжди актуальних художньо-філософських змістів. Адже кожне покоління, кожен оперний театр, що має властивості режисерського, протягом XX – початку XXI століть пропонують оригінальну інтерпретацію твору, у котрій неповторне взаємодіє з тим «канонам інтерпретації», що зумовлює безперервність змістовних зв'язків з оригіналом. Кожне прочитання первинного тексту не виключає виникнення появи інтерпретаційної множини в його розумінні. Крім реалізованих творчих інтерпретацій, тобто інтерпретацій, що відбулися, численні потенціальні інтерпретації вердіївського «Отелло» оточують цей твір як своєрідна «хмарина», сповнена віртуальних трактувань безсмертного шедедру.

Серед таких віртуальних прочитань вердіївського «Отелло» на чільне місце можуть претендувати і наукові (музикознавчі) версії, що за певних умов можуть стати основою оригінального режисерського прочитання опери. В історії опери відомо багато шедеврів, базованих на засадах ігрового мислення і властивостях трагічного карнавалу. Таке явище можна пояснити тим, що ігрова концепція зумовлена жанровою природою опери, де гра постає як вираження її загальної атмосфери, поширюючись на героїв як втілення змістовних ознак іпостасі *homo ludus*.

Змістовна багатошаровість як жанрова ознака романтичної опери уповні дозволяє уподібнити музичну драму Дж. Верді – А. Бойто вір-

туозній грі у шахи, «ходи» у котрій заделегідь розписані, а «ставкою» у котрій постає життя і смерть оперних персонажів.

**Останні дослідження і публікації.** Для нашої роботи актуальним є використання наукової літератури за такими галузями, як:

– оперна режисура (праці В. Бондарчук, 2021; А. Солов'яненко, 2005);

– теорія гри (робота В. В. Жовтянської «Мистецтво гри і гра в мистецтві», 2010);

– стратегія і тактика шахової гри (книги В. Ставр'яніді, 2019; І. Б. Хабінець, 2022);

– композиторська інтерпретація драм Шекспіра у вердіївських операх, зокрема в «Отелло» (дисертація McCleary, Mary, 2012).

**Мета статті** – обґрунтувати наявність завульованої логіки шахової гри в оперній драматургії «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто на основі застосування термінів шахового глосарія.

**Завдання статті:**

– розробити типологію персонажів трагедії В. Шекспіра та однойменної опери Дж. Верді – А. Бойто;

– установити функціональні відповідності між оперними персонажами і шаховими фігурами;

– здійснити порівняльний аналіз сценічних ситуацій опери «Отелло» і шахових комбінацій;

– вмотивувати доцільність музикознавчого тлумачення передостанньої опери Дж. Верді ознаками шахової гри.

**Методологія дослідження** полягає у залученні таких видів аналізу:

– типологічного, застосованого для здійснення розподілу персонажів за їх функціями, спостереженими в трагедії Шекспіра і опері Дж. Верді;

– структурно-функціонального, сутність котрого полягає, по-перше, в аргументованому уподібненню оперних персонажів шаховим фігурам за спільністю властивих їм функцій; по-друге, у виявленні ознак шахових ситуацій у сценах музичної драми;

– термінологічного, специфіка котрого базується у нашому дослідженні на необхідності застосування шахового глоса-

рія для визначення ігрових комбінацій в опері і функцій оперних персонажів;

– порівняльного, здійсненого з метою мотивації змін у системах персонажів у трагедії Шекспіра і опері Дж. Верді – А. Бойто.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** З метою встановлення відповідності опери Дж. Верді – А. Бойто шаховій грі доцільно співвіднести героїв оперного «Отелло» з театральними амплуа шекспірівської доби.

У шекспірівському «Гамлеті» головний герой, характеризуючи склад акторської трупи, що прибула до замку (фінальна сцена II дії трагедії), виокремлює театральні амплуа в її складі. «Той, що грає короля, буде бажаним гостем; його величність дістане від мене данину; мандрівний лицар поорудує щитом та списом; полубовник дарма не зітхатиме; дивак докінчить свою роль; штукар посмішить тих, кого легко насмішити; а героїні вільно буде вилити душу в слова, хоч і кульгатиме білий вірш» (переклад українською *Леоніда Гребінки*). У лаконічному монолозі Гамлета виокремлено шість амплуа акторів, з котрих одне – жіноче, п'ять – чоловічих. Але Гамлет у своєму монолозі представив амплуа акторів *мандрівного театру*, сценою для котрих здебільшого була центральна площа і лише іноді – аристократична зала.

Стосовно амплуа акторів шекспірівського театру «Глобус», для котрого і були створені трагедії «Гамлет» і «Отелло» зазначимо, що ця трупа була більш масштабною. Вона містила від 8 до 12 акторів, і кожен з них міг грати в одному спектаклі до трьох (і більше) ролей, що свідчить про поліперсонажність як властивість шекспірівських спектаклів. Від акторів потрібне було оволодіння не одним амплуа, а певним колом амплуа, як і здібність перевтілюватися з одного персонажу в інший протягом одного спектаклю. Серед типових амплуа шекспірівського театру – герой і героїня (король і королева); довірена особа; другий герой (друга чоловіча роль); друга героїня (друга жіноча роль); старий / батько; злий блазень / злодій; штукар; комічний слуга; дивак / простак; невдалий коханець (фальшивий коханець); обдурений пан; роль королівської особи.

Шекспірівські театральні амплуа представлені в трагедії «Отелло». Наприклад, образ Отелло відповідає наведеному Гамлетом

амплуа короля; Дездемона – амплуа героїні (королеви); амплуа «мандрівного лицаря» частково відповідає образу Кассіо – відданого друга генерала Кіпру; в образі Родріго об'єднані два амплуа – кохачка-невдахи і дивака; амплуа штукаря знову лише частково відповідає образу Яго. Зазначимо, що у цьому переліку амплуа, що відповідає образу Емілії, відсутнє.

Водночас специфіка художнього змісту «Отелло» полягає в багатозначності художніх образів героїв, амплуа котрих неможливо визначити однозначно, тобто ототожнити з єдиним амплуа. Натомість образи шекспірівського «Отелло» фактично складаються із суміші декількох амплуа. Неоднозначною є трійка головних героїв. Отелло і Дездемона, безперечно відповідаючи типам героя і героїні, містять ознаки цілого ряду інших амплуа; образ Яго містить суміш театральних амплуа, що проявляються на різних етапах розвитку драми, надаючи персонажу ознак карнавальної травестійності: злий блазень перетворюється на комічного слугу і злодія; Кассіо, як помічник і заступник головного героя, відповідає амплуа другого героя, маючи також ознаки амплуа фальшивого коханця; Емілія представляє другу жіночу роль у трагедії; образ Родріго має ознаки цілого ряду амплуа – чудак/простак, невдалий коханець, обдурений пан. Амплуа королівської особи репрезентують Монтано, Лодовіко і представник королівського почту Герольд. Специфіка «Отелло» – неоднозначність художніх образів героїв, амплуа котрих неможливо визначити однозначно, тобто завдяки уподібненню єдиному амплуа. Образи шекспірівського «Отелло» складаються з декількох амплуа.

Інтерпретація шекспірівського першоджерела в опері Дж. Верді – А. Бойто завдяки скороченню сценічних подій і вилученню «третьорядних» персонажів (дожа Венеції; Брабанціо – батька Дездемони; Грацьано – дядька героїні; куртизанки Б'янки і Блазня – відвертого виразника ігрового мислення В. Шекспіра) набула ознак своєрідної прихованої демонізованої шахової гри. Її етапи, за умов урахування певної відносності, прослідковуються у всій своїй красі і повноті в оперній драматургії «Отелло». Нібито сама *Каїсса* – муза шахів, проявивши своє безмежне покровительство авторам, заклала в основу «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто властивості фантазмагоричної гри.



Гра душами і долями оперних персонажів, уподібнених шаховим фігурам, базована на жорсткому розрахунку, що доволі довго залишається безпомилковим, варіативності і прихованості «ходів» Гравця, наділеному поміркованою фантазією та пекельною виваженістю інтелекті, безмежність сили котрих примножена всевладністю і безжальністю спрямованого на поразку «суперника» фатуму.

Оперна драматургія вердівського «Отелло» оповита не тільки полум'ям фатальних пристрастей, що рвуться на поверхню музичної драми. Їй також притаманний суворий розрахунок і розсудливість, побудування оперних сцен і функцій персонажів дозволяє встановити доволі складно організовану систему співвідношень між музичною драмою і закономірностями шахової гри. Пекельні спалахи помсти і відчаю, що нібито прориваються крізь чітко розмічені клітини оперної сцени-шахівниці та крижаний холод розсудливого гніву і нестримних ревнощів, майстерно розпалених і виплечаних Гравцем – Яго, спрямовують хід розвитку опери-драми в її символах і знаках, що надають їй ознак фантазмагоричної гри у шахи.

Якщо ту смертельну гру, що її розпочав Яго, тлумачити як шахи, то оперну сцену, на котрій відбувається поєдинок, доцільно уподібнити шахівниці. По горизонталі і вертикалі цієї чорно-білої арени розігрується відчайдушна битва між уособленнями помсти, задрощів, підступності і спокутної любові. Діючі персонажі музичної драми, набуваючи аналогій із шаховими фігурами, переходять зі світу до тьми, спускаються з висот раю до пекельних випробувань. Відповідно до свого місця і функцій у структурі шахової гри, оперні персонажі набувають значення «далекобійних», або зречених на мінімізовані пересування у форматі алгебри долі і всевладності фатуму в опері, підкореній шаховому стоїцизму.

Оперних персонажів, що діють в обмеженому і водночас безмежному часопросторі сцени-шахівниці слід розподілити таким чином: холоднокровному й розсудливому у своїй жахливій помсті Гравцю (Яго) доречно протиставити підкорені йому шахові фігури – маріонетки, котрими він розпоряджається як майбутніми жертвами гри. Мета гри, затіяної мстивим Яго, – повергнення Отелло, який за своїми функціями відповідає Королю шахової гри. Тим паче, що за кла-

сифікацією театральних героїв, прийнятою у шекспірівському театрі «Глобус» і відображеною в одному з монологів Гамлета з однойменної трагедії, Отелло як генерал і правитель безперечно відповідає амплу Короля.

Позбавлені свободи і самостійності, шахові фігури оперного «Отелло» від початку обмежені встановленими правилами гри, що регламентують їхні дії. Натомість Яго як Гравець, який майстерно володіє шаховими законами, використовуючи їх на власну користь, примушує шахові фігури грати за власними правилами.

Для цього Гравець вдається, зокрема, до постійних перетворень, «підстроюючись» до різних оперних героїв, трансформуючись до невпізнанності залежно від ситуації, що відбувається на оперній шахівниці, приміряючи на себе множину різних рольових ознак (амплуа), шукаючи та знаходячи потаємні вади і страхи оперних персонажів, відображуючи, ніби у скривленому дзеркалі, їхні приховані побоювання, виправдовуючи їхні гріхи, а потім – примножуючи і збільшуючи недоліки оперних героїв, пробуджуючи в їхніх душах руйнівний сумнів. Рухомий, наче ртуть, Яго ззовні перетворюється то на щирого друга, то на сповідника, то на сміливого критика (обличителя), граючи на довірі одночасно із цілим рядом підкорених йому «шахових фігур». Тому, крім асоціацій із грою у шахи, в опері виникає ще один важливий ігровий контекст – уподібнення оперної дії жахливому карнавалу, правителем і центральним гравцем котрого є Яго – придворний церемоніймейстер шахової трагедії, розгорнутої в опері. Подвійність ролі Яго як Гравця спостерігається у процесі аналізу його співвідношень з іншими персонажами опери, визначеними нами як «шахові фігури», почет Короля. Залишаючись поза угрупованнями шахової гри, немовби оголеної в опері, завдяки скороченню кількості персонажів трагедії і купюрам у музичній дії, Яго, нерідко залишаючись у тіні перебігу відрегульованих ним подій, бере активну участь у спланованій ним операції. Підбираючи «ключі довіри» чи не до кожного оперного героя, Гравець на деякий час перетворюється на його двійника, його «луну» (як у сцені діалогу з Отелло з III дії опери). Таким чином, Яго обережно і впевнено знаходить «слабкі місця» приреченого, проникає в його думки і по-

боювання, щоб у відповідний момент точно влучити по обраній на жертвоприношення «фігурі».

Вагомість ігрового мислення, під знаком котрого відбувається оперна дія «Отелло», взаємодіє з високим ступенем психологізації музичної драми: фантазмагорична гра в шахи набуває підвищеного драматизму завдяки розкриттю внутрішнього світу оперних образів, зовні уподібнених шаховим фігурам, котрим невідомий біль і жаль розчарування та втрати ідеалу.

Очікуючи на поразку Отелло, Гравець залучає до фантазмагоричної гри почет Короля: шахові «фігури» покійно беруть участь у цій грі не на життя, а на смерть; самі того не бажаючи (не знаючи, що творять), вони сприяють поваленню Короля. Удар, нанесений репутації Королеви (Дездемони) як безгрішного янгола, охоронця в цілому беззахисного Короля, є передумовою його загибелі і крах усієї шахової країни.

Тлумачення «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як фантазмагоричної шахової гри спостережено у нашій роботі на таких рівнях змістовтворення, як, по-перше, *символічна відповідність оперних персонажів шаховим фігурам* і, по-друге, *оперних сцен – схемат (комбінаціям) шахової гри, визначеним завдяки введенню до роботи загальноприйнятих термінів шахового глосарія*.

Скорочення кількості дій (з п'яти до чотирьох) і персонажів (з 14 до 9) трагедії В. Шекспіра в опері «Отелло» зумовило такі наслідки: більша опуклість конфлікту; геометрізація дії, що набуває ознак гри у шахи. Обмеження загальної кількості персонажів і концентрація сценічних подій зумовили оголення логіки розвитку оперної дії, що викликало прозорість і наочність асоціацій із шаховою грою.

Для визначення причин того, яких шекспірівських героїв позбавилися Дж. Верді і А. Бойто і чому, слід надати типологію (структурування) персонажів шекспірівської трагедії за декількома типами розподілу.

Один з таких типів полягає в розподілі 14-ти персонажів трагедії Шекспіра, котрого Дж. Верді із величезною повагою називав «Unser aller Vater» (Honolka, Kurt), на групи з погляду їх важливості і варіативної спільності їхньої функціональної природи. За умови наявності

певних винятків, що, як відомо, лише підкреслюють загальні закономірності пропонованого розподілу, групи, об'єднані за спільним (подібним) рівнем участі персонажів у розвитку драми, мають такий вигляд.

Уявимо структурну організацію персонажів трагедії у вигляді своєрідної піраміди, що відіграє роль класифікаційної моделі, за допомогою котрої ієрархічна структура набуде більшої наочності.

У такому випадку герої трагедії Шекспіра можуть бути розподілені за важливістю їх участі у дії на три рівні (зверху вниз) – вищий (перший), центральний (другий) і нижній (третій), на котрих розташовуються потрібні організовані персонажі груп. Три герої вищого (першого) плану (або головні) – Отелло, Дездемона, Яго – мають бути розташовані на «верхівці» піраміди. Тригеройність шекспірівського «Отелло» дозволяє тлумачити цю трагедію як драму трьох персонажів. Перипетії життя трьох головних героїв формують сюжетний плін розвитку дії, тоді як інші 11 персонажів лише спряють її оформленню.

Три другорядні персонажі – Кассіо (має значення *другого героя трагедії* після Отелло), Емілія, Родріго – мають бути розташовані на центральному шарі у запропонованій пірамідално оформленій класифікаційній системі, маючи значення найближчого оточення центральних героїв. Підкреслимо, що і перша, і друга трійці персонажів мають у своєму складі і чоловічі, і жіночі образи. Причому жіночі образи в обох випадках розташовані у центрі чоловічого «оточення».

Нарешті, *герої третього плану*, що оточують персонажів першого і другого класифікаційних рівнів, постають як спостерігачі подій, оголошуючи про доленосні зміни у дії. На цьому структурному рівні трагедії також зберігається потрібна організація персонажів. Причому загальна кількість персонажів третього рівня збільшується, порівняно з трійцями, розташованими на першому і другому шарах «піраміди». Збільшення кількості персонажів «третього рангу» (рівня) зумовлюється їх меншою значущістю у дії, відношенням до «тла» головної дії, належністю до найфундаментальнішого, найширшого «зрізу» умовної «піраміди» (тобто розгалуженої системи персонажів). У третьому (найнижчому) рівні структури спостережено розташування двох персонажних «тріад» і одної «діади», тобто восьми персонажів третього

плану, що залишилися поза колом головних героїв і героїв другого плану.

До першої трійці «третього кола» персонажів трагедії, виокремленого за значенням у сценічних подіях, віднесемо такі постаті: дожа Венеції, Брабанціо – нещасного батька Дездемони і Грацьяно – батька героїні. Це – венеційське оточення Дездемони, що постає як її юнацьке минуле, котре вона, зустрівши кохання, без сумніву і жалю залишає заради нового життя.

Другу трійцю у структурі персонажів третього кола шекспірівської трагедії слід визначити як офіційну, оскільки її складають Монтано, Лодовіко, Герольд – представники венеційської і кіпрської влади.

З персонажів третього кола (їх усього вісім) у трагедії лише Блазень і Б'янка випадають з принципу потрійного угруповання, здійсненого за вагомністю у драматичній дії. Підкреслимо, що Блазень і Б'янка мають епізодичні ролі, лише фрагментарно приєднуючись до головної дії. Б'янка (куртизанка), до якої іноді заходить Кассіо, відтінює щирість кохання Дездемони та відіграє певну роль у спровокованій Яго розмові з Кассіо, котру фрагментарно чує Отелло, який має запевнитися у підозрах щодо невинності власної дружини. Блазень підключений Шекспіром до дії на тому етапі, коли вона підіймається до вершин підозр і ревнощів Отелло, з метою додавання іронічно-злик коментарів, що за своїм змістом дещо нагадують репліки з монологів Яго.

Крім наведеного вище, можливим є і *інший тип розподілу системи персонажів трагедії Шекспіра*. Такий розподіл персонажів має базуватися не стільки на значущості персонажів у дії трагедії Шекспіра, скільки на їх виокремленні за принципом однорідності за статевими і віковими ознаками. У такому випадку формуються дещо інші відповідності у потрійній організації персонажної «піраміди». По-перше, у такому випадку слід виокремити три чоловічих персонажі, між котрими спостерігається певна спільність функцій – Отелло, Кассіо, Родріго; надалі – жіночі персонажі – Дездемона, Емілія, Б'янка, що разом представляють різні типи жіночого начала у житті й мистецтві. Зазначимо, що учасники двох виокремлених персонажних трійок роз-

ташовуються на різних функціональних колах загальної структури персонажів: Отелло і Дездемона – на вищому, Кассіо і і Емілія – на другому, Родріго і Б'янка – на третьому пірамідальному колі. Отже, при такому розподілі спостерігається певна «парність» функціонування персонажів у структурі трагедії, що виникає на основі встановлення парних взаємодій чоловічого і жіночого образів (Отелло і Дездемона, Кассіо і Емілія, Родріго і Б'янка). Причому якщо за сюжетом Кассіо має певні стосунки з Б'янкою, то за рівнем значущості у драматургії трагедії майбутній правитель Кіпру має бути зіставленим з Емілією. Стосовно персонажної трійці Монтано, Лодовіко, Геральд зазначимо, що її місце в ієрархії героїв трагедії не змінюється. Яго ж отримує свою персонажну «пару» в образі Блазня – свого умовного двійника, що частково – як іронічний коментатор – відповідає одній з багатьох функцій Яго.

Збереження і розподіл шекспірівських персонажів в опері Дж. Верді – А. Бойто відбувається відповідно до їх функцій в оперній драматургії, уподібненій шаховій грі, сприяючи геометризації змісту музичної драми.

В опері збережено три перші виокремлені нами функціональні трійці героїв шекспірівської трагедії, утворені з головних, другорядних героїв, а також таких, що належать до офіційного кола третьорядних персонажів (Монтано, Лодовіко, Геральд) у структурі музичної драми. Зі складу оперних трійок вилучені не тільки Блазень і Б'янка, але і представники венеційського оточення Дездемони (дож Венеції, Брабанціо і Грацьяно). Вилучення з опери представників венеційського оточення героїні сприяє посиленню мотиву її остаточного розриву з батьківським колом, венеційським часопростором, що у підсумку дозволило авторам опери цілком виключити I («венеційський») акт з музичної драми з метою її драматизації і динамізації. Геометризації оперної дії слугує і видалення Блазня і Б'янки – героїв третього плану – з числа її персонажів, котрі жодним чином не впливають на хід драматургії.

Отже, героями опери Дж. Верді – А. Бойто постають перш за все ті шекспірівські персонажі, що були найбільшою мірою оплутані «павутинням» гри Яго як її учасники і жертви, а також споглядачі

(Монтано) жорстокої гри демонічного Гравця, які відмічали етапи її розвитку.

Шести фігурам шахової гри відповідають дев'ять персонажів оперного «Отелло» (за умов потрійного дублювання ігрових функцій однієї з таких). Шість шахових фігур слід розташувати на оперній шахівниці за ступенем приближення до ведучої пари – Короля та Королеви. Чим більше віддалена фігура від «центру», тим менше вона задіяна у смертельній грі, затіяній Яго; і навпаки, чим ближче така фігура розташована до центру, тим більшою мірою вона втягнута в смертельну гру, маючи поплатитися кар'єрою, добрим ім'ям (репутацією), життям.

Пішак – Родріго – невдалий і довірливий претендент на кохання Дездемони. Піхота на «шаховій дошці» трагічної гри, влаштованої Яго – гравцем-маніпулятором, режисером. Цілком підкорений волі Яго, котрий перетворює його на власного пішака у підступній грі. Власні дії Родріго мінімізовані на кшталт того, як і рухи пішака на шаховій дошці обмежуються пересуванням лише на одну клітину вперед по вертикалі.

Але пішак у шаховій грі за сприятливих умов може «взяти» (полати) будь-яку старшу фігуру. Метою нападу Родріго – оперного пішака – є Кассіо, який за своїми функціями в шахах відповідає слону – фігурі, що розташовується на шахівниці у безпосередній близькості до Короля як його заступник і (у підсумку) наступник, «права рука» і захисник.

Сповнений агресії нападу, пішак залишається поза підозрою, оскільки «премудрий» Яго залишає цю фігуру у тіні своєї гри; Родріго – джерело збагачення для царедворця; йому Яго відводить роль можливого вбивства Кассіо, ретельно спланованого. Перетворюючись на жертвовну фігуру для Гравця, Родріго вмирає як такий учасник дії, котрий забагато знає (джерело компромату на Яго). Ритуальна смерть Родріго як учасника битви за Дездемону постає як «репетиція» подальшого вбивства Отелло.

Тура – сильна фігура, що пересувається на будь-яку кількість клітин по вертикалі або горизонталі шахівниці, – знаходить свою оригінальну персоніфікацію в опері. Оперну туру, що опиняється поза

всевладністю Гравця, тим не менш не обходить участь у демонічній грі. Ведучи підрахунки у поразках, перемогах, жертвоприношенні, тура має відмічати і фіксувати зміни у розвиткові трагічної гри.

Це єдина шахова фігура у структурі оперної гри, представлена поліперсонажно: її репрезентують три персонажі, третьорядні за своєю значущістю в оперній дії. Репрезентантами функцій цієї шахової фігури постають три оперних персонажі (персонажна трійця), що перебувають на офіційних посадах – Монтано (попередник Отелло з управління Кіпром), Лодовіко (вельможний представник венеційської влади) і Геральд (оголошує волю «сильних світу цього») – голос Фатуму. Потрійне представництво тури на оперній шахівниці зумовлено такою властивістю цієї фігури, як збільшення її сили у разі захисту одна одною і сумісної співпраці. Властивості тури, що посилюються у процесі взаємодії, в опері проявляються у потроєнні епізодичних персонажів, що володіють спільною *функцією глашатая*: трьом уособленням цієї функції в опері доручено оголошувати завершення одного і початок наступного «акту» (тобто події) у музичній драмі як аналогу шахової гри.

Маючи спільні функції, оперні аналоги шахової фігури «тура» як представника зовнішньої драми у структурі музичної трагедії постають у таких спільних функціях: спостерігача за подіями внутрішньої драми; інформатора про події, що відбулися у драмі зовнішній, але впливають на зміну течії драми внутрішньої; виконавця місії фатуму, що нібито здалека вторгається у дію, коли остаточне рішення вже прийнято і ніщо не може його змінити. Оперна «тригеройна група», представлена трьома особами, сприяє своєрідній розгерметизації абсолютно «закритої» внутрішньої драми, відмічаючи її етапи. Представники персонажної трійці, відмічаючи наслідки дискредитації і покарання Кассіо й Отелло, що насмілилися бути обраними представниками влади, фіксують втрати і досягнення героїв на цьому шляху. Персонажі, що символічно відповідають функції шахового офіцера, прекрасно відповідають функції далекобійної фігури. Знаходячись на периферії шахової битви, кожен з них виконує свою роль у «поваленні» Короля (Отелло), який скомпрометував себе в очах доленосного оточення як жорстокий і несправедливий чоловік янголоподібної дружини.



Монтано – як попередник Отелло в управлінні Кіпром. Предмет його «ударів» – Отелло як жорстокий чоловік безневинно страждаючої Королеви – ферзя (Дездемони). За його інформацією Отелло позбавлений влади, віддалений від центру подій і тому мало інформований про їх першопричину. Позбавлення Отелло високої посади – результат жорстокої гри, що її веде Яго. Але не за планом Гравця заступником Отелло цій посаді знову стає Кассіо: другий герой опери зберігає своє амплу і в нових умовах, на новому етапі (у фіналі) розвитку оперної драматургії.

Вокальна різнометровість представників персонажної групи, що відповідає *функції тури* у шаховій грі (Монтано – баритон, Лодовіко і Герольд – басы), не руйнують властивої їм функціональної єдності спостерігачів/інформаторів про хід сценічної дії.

Роль оперної Емілії дозволяє уподібнити її «коню» у структурі шахової гри, організованої Яго. Унікальність «коня» у шаховій грі полягає в тому, що він єдиний може перестрибувати через інші фігури (оперні персонажі), як «свої», так і ті, що належать супернику. Такий «стрибок» Емілія звершує, визволяючись від того павутиння, котрим її оплутав підступний Яго. Це відбувається тоді, коли, співстраждаючи Дездемоні, Емілія поспішає до покоїв нещасної, щоби упередити страшну розплату, зазделегідь підготовлену мстивим Гравцем, і стати як його обвинувач. Відділена на початку дії від епіцентру гри, Емілія довгий час не розуміє, яку роль насправді відіграє її слухняність чоловікові у безжальній грі Гравця: слухняна дружина, вона добуває для Яго злочасну хустку, що набуває значення доказу неіснуючої зради. Емілія наносить Гравцеві той контрудар, після котрого Яго має ретируватися.

Роль шахового «слона» – найближчої фігури до Короля (крім Королеви-ферзя), слід надати Кассіо (другому після Отелло героєві шекспірівської трагедії і музичної драми Дж. Верді). Шахового слона вирізняє здібність стрімко пересуватися на будь-яку кількість клітин по діагоналі, залишаючись у межах виключно відповідного кольору. Його функція як учасника гри – підтримати слабкі місця у шаховій грі, захищаючи таким чином Короля. Роль «слона» цілком справедливо належить Кассіо – заступнику Отелло, який (як і Отелло), потер-

пає від помсти Яго, оскільки обіймає бажану для Гравця посаду. Крім того, для дискредитації Кассіо Яго приписує обманутому пану роль майбутнього коханця Дездемони, щоби націлити ненависть Родріго саме на наближеного до Отелло офіцера. У підсумку Кассіо опиняється під подвійним ударом з боку Яго – і як помічник Отелло, і як удаваний улюбленець Дездемони.

Далі мають іти центральні шахові фігури – Король і Королева, функціям котрих в оперній дії слід пов'язати з Отелло і Дездемоною. Король (Отелло) у шаховій грі – найважливіша фігура і тому безцінна, тоді як найпотужніша – Королева. Коли вони разом, то вони непереможні. Тому Яго наносить свій удар по Королеві, щоби знецінити її в очах Короля. Але, узявши до уваги обмеженість можливого для цієї фігури пересування (рухається лише на одну клітину на всі чотири боки), зауважимо, що вона беззахисна і одна з найслабкіших. Адже її захист цілком пов'язаний із представниками почту Короля і перш за все Королевою (ферзем), яка має необмежені можливості пересування шахівницею, постаючи опорою і захисницею Короля та всього шахового королівства. Безкраї можливості Дездемони, яка відповідає функції шахової Королеви, постаючи для Короля (Отелло) і його оточення втіленням янгольської чистоти, примножуються завдяки колосальному впливу на душу і внутрішній стан головного героя. Тому саме на неї направляє підступний Гравець свій головний удар, руйнуючи підозрою в невірності Дездемони душу і свідомість Отелло, позбавляючи його такого міцного захисту, як абсолютна віра у голубину чистоту дружини.

Крім відповідності героїв опери шаховим фігурам, у вердіївському «Отелло» спостерігається також трансформоване метафоричне відображення типових шахових ситуацій. В опері вони націлені на втілення задуму Гравця – поставити Королю «шах» і «мат». Однак Гравець настільки захоплюється здійсненням запланованою помстою, що поступово випускає з поля зору «другорядні» фігури (наприклад, таку як Емілія, що відповідає «коню» у шахах).

Шахове королівство потерпає від заздрощів і помсти Гравця – Яго, який розпочинає і веде свою гру, підкорюючи собі оперних героїв. Шаховому королівству загрожує загибель, майстерно підготовлена

і запланована Гравцем, який легко маскується під друга, прикриваючи широю дружбою свої руйнівні наміри. Лавірування і заманювання на невідгдані позиції – такою є *тактика* диявольського *Гравця на оперній шахівниці*, застосована ним щодо підвладних йому шахових фігур (оперних героїв).

Битву розпочато, перші ходи Гравця, націлені на руйнацію шахового короля, відбулися. Але чорний Король білого королівства (цій функції відповідає Отелло) не бачить свого справжнього суперника (ворога), не розпізнаючи його у тому, кого вважає своїм відданим і чесним другом. Натомість лють Короля вміло цілеспрямована на того, хто насправді є його найближчим соратником – на Кассіо – фігуру, що знаходиться поруч з ним і Королевою (Ферзем). Омана як найнебезпечніший шаховий прийом постає в опері Верді як головний засіб мучеництва Короля. Не усвідомлюючи власної помилки, що перетворюються на трагічну провину від початку позитивного героя, правитель Кіпру підіймається до вершин страждань, перетворюючись на жертву, вміло спрямовану Гравцем на вбивство Королеви – янгола-охоронця Короля.

У драматургії оперного «Отелло» спостерігається характерна шахова ситуація «*вічний шах*». У стані «вічного шаху», з того самого моменту, як Гравець розпочинає свою гру, перебуває оперний Король (Отелло). Його як Короля постійно атакує не інша фігура (як у шахах), але сам Гравець (Яго), який постає не тільки як досвідчений ляльковод, залишаючись за лаштунками дії, але й безпосередній учасник гри. У ситуацію «вічного шаху» (тобто небезпеки) Гравець уводить також і Кассіо, і Дездемону, завдяки котрим позбавляє Короля відданих фігур-захисників. Оперні герої, перебуваючи у стані «вічному шаху», не намагаються змінити положення, у котрому вони опинилися, завдяки павутинню Гравця.

*Подвійний напад* – характерний для шахів ігровий прийом, властивий оперній драматургії «Отелло». Його сутність полягає у тому, що Гравець нападає на дві «шахові фігури», тобто оперні персонажі, одночасно. Під ударом Гравця перебувають Отелло і Кассіо (1 і 2 герої) – об'єкти помсти, до котрих у функції ігрової жертви додається Дездемона – всесильна захисниця обмеженого у своїх діях Короля.

Що стосується Родріго як пішака, то для Яго «обдурений пан» – не більше, як «позиційна жертва», заздалегідь запланована Гравцем. Підбурений Гравцем, Родріго набуває значення «скаженої фігури»: нападаючи на значно сильнішого суперника (Кассіо), слабка фігура не може його вбити (фінал III дії). Зазначимо, що за задумом Яго, у цій бійці мали загинути обидві «фігури» – Родріго і Кассіо, або один з них, що і « гине » від руки Гравця.

*Гарде* – одна з характерних шахових ситуацій, що у повній мірі можливого трагізму відбувається в опері. Суть цієї шахової «операції» полягає в тому, що Королева (Дездемона) опиняється під безпосереднім ударом Гравця, який має повідомити про це суперника. В опері Гравець повідомляє Королю (Отелло) про ураження підозрою безвинної Дездемони (Королеви, що має бути поза підозр, тобто, бездоганною). Для Отелло сама підозра, набувши значення масштабів реальної зради, постає як руйнація особистої світобудови.

*Блокада* як засіб обмеження рухомості фігур на шахівниці під час гри у шахи знаходить своє втілення в опері «Отелло». Оперна «блокада» відбувається через втрачання головним персонажем музичної драми центральної позиції на «шахівниці». Отелло, поступово занурюючись до вигаданої подружньої зради, поступово втрачає свою центральну позицію на оперній сцені як шахівниці, здійснюючи своєрідне самовитиснення на периферію оперно-шахового часопростору. Занурений у «болото» підозри, страждаючи від нападу «зеленоокої тварюки» (ревнощів), колишній сонячний герой, «світлий лев святого Марка» (фрагмент хорової молитви інтродукції I дії), навіть не помічає трагічних змін у своєму становищі, перетворюючись на позбавлену лицарських чеснот Тінь, сутінкове відображення Яго. Бажання жорстоко покарати безвинного янгола-охоронця позбавляє Короля небесного покровительства, тоді як Кіпр втрачає свого справедливого і відважного правителя. Страждаючи, Отелло нібито власноруч ув'язнює себе до темниці, перетворюючись з солярного на місячного героя.

Здавалося б, перемога Гравця над безпорадними шаховими фігурами білого королівства під орудою чорного Короля є безумовною. Проте на певному етапі розвитку оперної дії починають відбуватися

такі ситуації, що походять із шахової гри, котрі не тільки ставлять під сумнів успішність інтриги Гравця, але й у підсумку позбавляють його бажаної перемоги.

Про це свідчить плин розвитку оперної дії, у якому спостережені ознаки цілого ряду шахових ситуацій. Їх характерною ознакою постає накопичення на останніх етапах розвитку музичної драми, коли, здавалось би, фінальна перемога Гравця у ним спланованій шаховій партії постає незаперечною.

До таких шахових ситуацій, що не сприяють абсолютній перемозі Гравця, слід передусім віднести *цейтнот*, коли Гравцеві не вистачає часу для того, щоб пильнувати дії усіх втягнутих ним до гри персонажів і вийти неушкодженим з неї, не втративши своєї репутації «чесного Яго». Адже саме за таких умов перемога Гравця могла б вважатися безперечно досягнутою. Наслідки такого *цейтноту*, у котрому опинився Яго, повною мірою розкриваються у заключній сцені опери. Втручання Емілії до дії, хай навіть після трагічної загибелі героїні, виявляє підступність методів Гравця, що не може гарантувати йому успішної кар'єри у венеційсько-кіпрському часопросторі. Крім того, доводиться невинуватість Кассіо у драмі ревнощів і розвінчується нав'язане йому Яго амплуа фальшивого коханця. Той факт, що вцілілий після ганебного нападу, організованого Яго і Родріго, Кассіо призначений на посаду володаря Кіпру (що раніше належала Отелло), унеможливує ту перемогу помсти, яку плекав і планував хитрий Яго. Нарешті, Отелло, упевнившись у безневинності дружини, котра у передсмертному видінні являється йому у вигляді янгола, помирає з її святим ім'ям на вустах. Янгольську чистоту Дездемони встановлено. Таким чином, уся жорстока гра, розпочата Яго, постає безглуздою, а сам він вимушений ганебно вбігти.

*Цугванг* як безпорадне становище у шахах, коли будь-який хід у заданій позиції приводить до погіршення становища Гравця або навіть програшу ним партії, також спостерігається, починаючи з фіналу III дії, коли шахові «фігури» починають виходити з-під контролю Гравця. Така ситуація поступово приводить до *пату* – становища, коли жодна з фігур Гравця, що має робити хід, не може його зробити дозволеними правилами (не порушуючи їх). В опері своєрідність

визначає *ендіпіль* – кінцева стадія шахової партії. Оперну розв'язку, попри вбивство Королеви і самовбивство Короля, характеризує також відновлення справедливості та змушений відступ скомпрометованого у підсумку здійснення власної інтриги Гравця, який визнав-таки власну поразку.

**Висновки.** В опері Дж. Верді – А. Бойто «Отелло», що містить безліч актуальних і віртуальних прочитань, у результаті оригінальної музикознавчої інтерпретації виявлено ознаки гри, організованої за типом шахів. Метафорику шахової гри здійснено на основі дворівневого аналізу. Це, по-перше, вивчення дев'яти оперних персонажів «Отелло», організованих у систему ієрархічного типу, на основі їх функціональної відповідності амплуа шекспірівського театру та фігурам шахової гри («пішак» – Родріго; «тура» презентована «королівською трійцею» Монтано, Лодовіко, Геральд; «кінь» (Емілія); «слон» (Кассіо); «Король» (Отелло); «Королева» (Дездемона). По-друге, у драматургії оперного «Отелло» визначені такі метафорично репрезентовані ігрові шахові ситуації, як *вічний шах*, *подвійний напад*, *гарде*, *блокада*, *цейтнот*, *цугванг*, *пат*, *ендіпіль*. Запропонований аналіз «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто дозволив здійснити оригінальну музикознавчу інтерпретацію опери як гри у шахи. Ігрова концепція опери дозволяє розуміти її не тільки в аспекті стихійного почуття, але й художнього інтелектуалізму як принципу пізньоромантичної музичної драми. Отже, передостання опера Дж. Верді набуває тлумачення як фантазмагорична гра у шахи, постаючи як один із можливих шляхів формування / розкриття художнього сенсу твору.

**Перспективами дослідження** постають такі подальші напрями вивчення опери Дж. Верді – А. Бойто «Отелло», як, наприклад, її вивчення із розробленою у новітній філософії типологією ігор, відтворення у музичній драмі семантики трагічного карнавалу, а також осмислення ролі тембрів-амплуа героїв трагедії Шекспіра як передумови формування тембрів-образів.

## ЛІТЕРАТУРА

Бондарчук, В. (2021). Постать Дмитра Гнатюка в українській оперно-режисерській практиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 17/2, 116–121.

- Жовтянська, В. В. (2010). Мистецтво гри і гра в мистецтві. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, 6, 59–70.
- Солов'яненко, А. А. (2005). *Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). КНУКіМ. Київ.
- Ставріаніді, В. (2019). *Шахи. Ключ до успіху*. Вінниця: Твори.
- Хабінець, І. Б. (2022). *Таємниці шахівниці*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- McCleary, Mary. (2012). Dissrtation «Textual composition and the Macbeth, Otello, and Falstaff of Shakespeare and Verdi». Boston University Thesis & Dissertations [8632].
- Honolka, Kurt. Othello. *Der grosse Reader's Digest Opernführer*. Verlag das Beste GMBH. Stuttgart – Zürich – Wien, 412–416.

## REFERENCES

- Bondarchuk, V. (2021). The figure of Dmytro Hnatiuk in Ukrainian opera-directing practice. *Artistic Culture. Actual problems*, 17/2, 116–121 [in Ukrainian].
- Zhovtianska, V. V. (2010). The art of play and play in art. *Collection of scientific works of IPSM NAM of Ukraine Modern problems of art education in Ukraine*, 6, 59–70 [in Ukrainian].
- Solovianenko, A. A. (2005). *Operatic and directorial activity of Irina Molostova*. (PhD thesis). KNUKiM. Kyiv [in Ukrainian].
- Stavrianidi, V. (2019). *Chess. The key to success*. Vinnytsia: Works [in Ukrainian].
- Khabinets, I. B. (2022). *Secrets of the chessboard*. Ternopil: Study book – Bogdan [in Ukrainian].
- McCleary, Mary. (2012). Dissrtation «Textual composition and the Macbeth, Otello, and Falstaff of Shakespeare and Verdi». Boston University Thesis & Dissertations [8632] [in English].
- Honolka, Kurt. Othello. *Der grosse Reader's Digest Opernführer*. Verlag das Beste GMBH. Stuttgart – Zürich – Wien, 412–416 [in German].

***Olena Roschenko***

Kharkiv I. P. Kotyarevsky National University of Arts,  
Doctor of Arts, Professor,  
Department of History of Ukrainian and Foreign Music  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com  
ORCID iD: <https://orsid.org/0000-0002-6048-6335>

***Chen Ke***

Kharkiv I. P. Kotyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Ukrainian and Foreign Music History  
e-mail: 380027649@qq.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0901-9029>

**«Othello» G. Verdi – A. Boito as a game of chess**

*In the opera Otello by G. Verdi – A. Boito, which contains many actual and virtual readings, the original musicological interpretation reveals the signs of a chess game. The metaphor of the chess game is based on a two-level analysis: the study of opera characters on the basis of establishing their functional correspondence to the chess game pieces and the identification of metaphorically represented chess situations in opera drama. The proposed analysis of Othello has made it possible to carry out an original musicological interpretation of the opera as a game of chess, which allows us to understand it not only in terms of spontaneous feeling, but also artistic intellectualism as a principle of musical drama. As a result, the penultimate opera by G. Verdi is interpreted as a phantasmagoric game of chess, appearing as one of the possible ways of forming/disclosing the artistic meaning of the work.*

**Statement of the problem.** *G. Verdi's opera Otello by A. Boito is one of those masterpieces in the history of world art, the number of artistic readings of which tends to infinity, due to the infinity of the artistic and philosophical meanings always inherent in the work. After all, each generation, each opera theatre that has the characteristics of a director's theatre, during the twentieth and early twenty-first centuries, has offered an original interpretation of the*



work, in which it interacts in a unique way with the «canon of interpretation» that ensures the continuity of meaningful connections with the original. Each reading of the original text does not exclude the emergence of an interpretive set in its understanding. In addition to the realised creative interpretations, i. e. the interpretations that have taken place, numerous potential interpretations of Verdi's *Otello* surround this work as a kind of «cloud» full of virtual interpretations of the immortal masterpiece.

**Recent research and publications** Among such virtual readings of Verdi's *Otello*, scientific (musicological) versions can also claim a prominent place, which, under certain conditions, can become the basis for an original director's reading of the opera. In the history of opera, there are many masterpieces based on the principles of playful thinking and the properties of the tragic carnival. This phenomenon should be explained by the fact that the game concept is conditioned by the genre nature of the opera, where the game appears as an expression of its general operatic atmosphere, extending to its characters as the embodiment of the meaningful features of the *homo ludus* hypostasis. Meaningful multilayeredness as a genre feature of romantic opera fully allows us to liken the musical drama by G. Verdi – A. Boito to a virtuoso game of chess, in which the «moves» are predefined, and the «stake» is the life and death of the opera characters.

**Objectives, methods and novelty of the research.** The methodology of the study involves the following types of analysis:

– typological, used to divide the characters according to their functions observed in Shakespeare's tragedy and opera by G. Verdi;

– structural-functional, the essence of which is, firstly, the reasoned comparison of opera characters to chess pieces in terms of the commonality of their inherent functions; secondly, the identification of signs of chess situations in the scenes of musical drama;

– terminological, the specificity of which is based in this study on the need to use a chess glossary to define game combinations in opera and the functions of opera characters;

– comparative, carried out with the aim of motivating changes in the systems of characters in Shakespeare's tragedy and opera by G. Verdi – A. Boito.

The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time in musicology, the opera *Othello* by J. Verdi and A. Boito was metaphorically interpreted as a chess game, which is noted in the establishment of a system of

*correspondences between opera characters and chess pieces, opera scenes and chess combinations.*

**Results and Conclusions.** *In the opera Otello by G. Verdi and A. Boito, which contains many actual and virtual readings, the original musicological interpretation reveals signs of a game organised like chess. The chess game metaphor is based on a two-level analysis. Firstly, the study of nine opera characters of Othello, organised into a hierarchical system based on their functional correspondence to the role of Shakespeare's theatre and chess game figures («pawn» – Rodrigo; «Rook» is presented by the «royal trinity» of Montano, Lodovico, and Herald; «Knight» (Emilia); «Bishop» (Cassio); «King» (Othello); «Queen» (Desdemona). Secondly, in the drama of the opera Othello, such metaphorically represented chess situations as «eternal chess», double attack, garde, blockade, etiquette, zugzwang, checkmate, and endgame are identified. The analysis of «Othello» by G. Verdi – A. Boito allowed for an original musicological interpretation of the opera as a game of chess. The game concept of the opera allows us to understand it not only in terms of spontaneous feeling, but also artistic intellectualism as a principle of late romantic musical drama. Thus, Verdi's penultimate opera is interpreted as a phantasmagoric game of chess, appearing as one of the possible ways of forming/disclosing the artistic meaning of the work.*

**Key words:** *opera, tragedy, libretto, character, game, chess, carnival, chess glossary, chess pieces, chessboard stage, stage situation, chess combination*

*Стаття надійшла до редакції 2 листопада 2022 року*

УДК 78.071.1(430)(092):782.071.2]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2905

**Мельник Світлана Олександрівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка творчої аспірантури

e-mail: aslvmezzo@gmail.com

ORCID iD: 0009-0005-8620-5801

**Образ Сесто з опери «Юлій Цезар» Г. Ф. Генделя:  
виконавська драматургія**

Стаття присвячена характеристиці образу Сесто з опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя, а саме – зосереджена на специфіці виконавської драматургії. Вказано на важливість Сесто, його роль у сюжеті, підкреслено багатство та еволюцію характеру. Здійснено докладний аналіз п'яти арій та дуету, що складають основу партії Сесто, надано переклади текстів, що дозволяє усвідомити нюанси ролі, наведено приклади діапазонів музичних номерів, проаналізовано виконавські труднощі (інтервальні стрибки, пасажі на дрібну техніку, довгі фрази, дихання, контрастні динамічні нюанси, теситура). У **висновках** виконавську драматургію визначено як поступову актуалізацію потенційно закладеного композитором змісту у процесі виконання. Звідси артикульовано такі потенційності партії, як молодість, багатогранність емоційного прояву та його динаміка; наявність у його ролі як арій *lamento*, так і помсти, арій *bravura*. Актуалізацію драматургічних маркерів прослідковано на прикладах інтерпретацій образу Сесто трьома сучасними виконавцями (мецо-сопрано Лоррейн Гант Ліберсон, Ізабель Леонард, контртенор Ф. Жаруськи). Зазначено, що всі виконавці в цілому втілюють багатство почуттів, емоцій, афектів, закладене композитором, демонструють високу технічність, поєднання драматизму та лірики, емоційність, рішучість, мужність.

**Ключові слова:** оперна творчість Г. Ф. Генделя, «Юлій Цезар в Єгипті», виконавська драматургія, партія мецо-сопрано, виконавська інтерпретація.

**Постановка проблеми.** Творчість Г. Ф. Генделя, який присвятив своє життя оперному жанру, у ХХІ столітті є відкритою для сценічних та виконавських рішень. Нині його опери, які стали класикою у вокальному бароковому репертуарі, відкривають нові можливості для інтерпретацій. Яскравим зразком вокальної барокової музики ХVІІІ століття можна вважати оперу Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті» – один з фаворитів творчого доробку композитора, що відбивається у її присутності в постановочних планах найвідоміших оперних театрів та фестивалів барокової музики на роки вперед. У ній композитор створив яскраві образи персонажів, причому незалежно від того, основний він чи другорядний. Поряд з Клеопатрою, Цезарем, Птолемеєм одним з головних персонажів опери є Сесто – син страченого полководця Помпея, який переживає втрату, бореться за честь матері, страждає та демонструє стійкість духу. Роль Сесто спеціально була написана для Маргерити Дурастанті (Margherita Durastanti), відомої італійської співачки й талановитої актриси, яка часто брала участь у постановках Г. Ф. Генделя. Образ Сесто ставить перед дослідниками декілька питань. По-перше, щодо вокальної специфіки партії (як відомо, у М. Дурастанті було сопрано, а з часом голос трансформувався до мецо); по-друге – недостатня вивченість інтерпретаційних сенсів образу Сесто в межах сучасних постановок. До того ж, опера «Юлій Цезар в Єгипті» (саме виконавська драматургія образу Сесто) входить до творчого мистецького проекту авторки статті, присвяченого портретам героїв барокових опер. Тож досвід аналізу власної інтерпретації допоможе академічним вокалістам-виконавцям глибше проникнути в задум автора та обрати шлях відтворення образу Сесто.

**Аналіз останніх наукових досліджень.** Вивчення генделівської творчості потребує великої наукової ерудиції та опанування джерел, що стосуються естетики епохи і принципів виконання в добу Бароко. Існує чимало досліджень творчості Г. Ф. Генделя, і їх корпус постійно поповнюється. З монографій і статей, що торкаються загальної проблематики барокового мистецтва, залучено книгу Н. Харнонкурта (Харнонкурт, 2002), розділи навчального посібника І. Іванової (Іванова, Куколь, Черкашина-Губаренко, 1998), розділи, присвячені оперній творчості Г. Ф. Генделя, у докладних оперних монографіях

ях К. Дешульєра (Deshoulières, 2000) щодо питань синтезу при постановці барокових опер на сучасній сцені та Е. Джудічі (Giudici, 2016), який більш прицільно вивчає риси театральної режисури опер XVII століття.

Згідно з тематикою статті задіяні перш за все дослідження, які в цілому звернені до вивчення оперної творчості Г. Ф. Генделя, – монографії Ч. Хогвуда (Hogwood, 2007) Дж. Кнаппа та В. Діна (Knapp, Dean, 1987). Розкриваючи специфіку генделівських опер, автори наголошують на тому, що тривалий час опери Генделя вважалися нездійсненними і не вартими уваги. Їх неможливо було співати (про це свідчать два покоління співаків), їх вважали безнадійно недраматичними і тому негідними для виконання. Однак тільки з 1950-х років було зроблено серйозну спробу сприйняти опери Генделя в їхньому власному ракурсі і навіть у сьогоденні цей процес далекий від завершення. Також цікавим є рев'ю Стенлі Сейді (Sadie, 1987), яка виокремлює основні положення монографії Дж. Кнаппа та В. Діна.

Стосовно інтерпретаційного аспекту зазначимо, що, наприклад, у статті Ендрю Джонса «Постановка опер Генделя» (Jones, 2006) аналізуються особливості постановок генделівських опер та акторська манера виконання в цілому. Оперні арії Г. Ф. Генделя з точки зору специфіки виконання аналізує А. Козак (Козак, 2022). В. Зайдель (Seidel, 2013) детально звертається до лібрето, музичного матеріалу та безпосередньо арій як основного жанру характеристик героїв опери «Юлій Цезар в Єгипті».

**Мета статті** – виявити специфіку виконавської драматургії образу Сесто з опери «Юлій Цезар у Єгипті» Г. Ф. Генделя та прослідкувати окремі приклади її втілення в інтерпретаціях сучасних виконавців.

**Методологія дослідження** базується на досягненнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського в ракурсі вивчення виконавської поетики, зокрема – виконавської драматургії. Так, базовим є визначення, подане в докторській монографії Ю. Ніколаєвської, яка пов'язує це явище із внутрішньою формою й указує саме на процесуальність у звучному часі. «Це вияв інтенціональності, виявлення “актуальностей та потенціальностей” (Е. Гуссерль) первісного тексту. Драматургічна цілісність виконання –

результат подолання смислових латентностей, які існують у структурі твору» (Ніколаєвська, 2020: 187). Для нашого дослідження це означає увагу до тих параметрів нотного тексту, на які може орієнтуватись виконавець при створенні власної виконавської партитури – фразування, атаки звуку, дихання, тембру, динаміки тощо.

**Новизна статті** полягає у першій в українському музикознавстві спробі дослідити та здійснити аналіз виконавської драматургії образу Сесто з опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя.

**Виклад основного матеріалу.** Опера «Юлій Цезар» (*Giulio Cesare in Egitto*) Георга Фрідріха Генделя – одна з його найвідоміших опер, яка була вперше представлена у Лондоні в 1724 році. В основі опери лежать історичні події та зображені персонажі, що пов'язані з життям римського імператора Юлія Цезаря, і ситуація, що розгортається в одному з його походів (Єгипті), однак опера, звісно, не відображає історичної правди в деталях і швидше наштовхує до роздумів про політику, владу та любов.

Сама опера – типова для жанру *seria*, в ній закладена пишність вистави, збільшено число статистів і вважається, що в ній більшого значення набувають сцени з хором та оркестрові епізоди. Чітко показано дві сфери: благородства (Клеопатра, Цезар, Корнелія, Сесто) та зла (Птолемей, Акілла).

Щодо основних героїв зауважимо, що композитор досить влучно їх підкреслив: їхні характеристики відрізняються за музичним наповненням, тембральним забарвленням, роллю в сюжеті, драматизмом, емоційністю. До того ж усі характери подано в розвитку (Клеопатра, Цезар, Сесто), тому особливе значення приділено не просто арії як основній характеристиці, а великим сценам-монологам і взагалі розгорнутим сценам, до яких залучено хористів та статистів.

У різних редакціях партитур є відмінності в залученні різних типів оперних голосів. Так, наприклад, Цезар в одній редакції – кастрат-альт, а в другій позначається як бас; головного злодія – Птолемея – можуть співати і кастрат, і тенор, і бас; Куріо – бас і тенор. У сучасних реаліях, звісно, залучаються й контртенори. Зокрема, це стосується безпосередньо образу Сесто, якого з однаковим успіхом втілюють на сцені і мецо-сопрано, і контртенори.

З відомих історичних фактів з життя реального героя відомо, що жив Sextus Pompeius у 67–35 рр. до н. е. (саме тоді розгортається й дія опери – 48 рік до н. е., Александрія, Єгипет). Батьки Сесто – трибун та полководець Гней та римська матрона Муція Терція, сам він після страти батька боровся з Цезарем, а потім сам став видатним полководцем. В опері Сесто прописаний як герой, якого змінюють обставини життя. Так, на початку він отримав звістку про смерть батька, а в кінці сповнений рішучості боротись на боці Цезаря. Музика допомагає розкрити глибину цього персонажа, адже його арії за характером вражають емоційністю і пристрасністю. Образ Сесто втілюється у низці сольних арій, котрі підкреслюють його внутрішню боротьбу і як результат – передають процес трансформації з вразливого та приголомшеного підлітка у рішучого і впевненого героя, нащадка свого батька.

Його характеристика представлена у п'яти аріях та дуєті.

У першій арії Сесто з 1 акту – *«Svegliatevi nel core»*/ «Дозвольте мені у серці» – бачимо засмучену молоду людину, яка вирішила помститися за свого батька<sup>1</sup>. Ця арія є однією з найяскравіших в опері: вона має героїчний характер (у вступі втілений через характерний квартовий хід) та строгу мелодичну лінію. Відповідно обрано тональність крайніх частин – с-moll, середня, звернена до образу загиблого батька, написана у Es-dur. За афектом, це типова арія помсти, але наявність середнього розділу збагачує стереотипність вираження афекту. У тексті – емоційний відклик на прийняте рішення: «Прокиньтесь в серці, / Фурії ображеної душі, / Щоб зробити зраднику /Сувору помсту! / Привид мого батька /Поспішає мені на захист / Говорячи: "Від тебе, сину мій, / Очікується непохитність"»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> У речитативі якраз і вибудовується рішучість помсти: «Марні скарги, / Настав час, о Сесто, / Помститися за батька, / Пробудити для помсти / Ліниву душу, / Яка, ображена тираном, / даремно відпочивала» (Текст італійською: Vani sono i lamenti; / è tempo, o Sesto, ormai / di vendicar' il padre, / si svegli alla vendetta l'anima neghittosa, / che offesa da un tiranno invan riposa). (Переклад – авторки статті).

<sup>2</sup> Італійською: «Svegliatevi nel core, /furie d'un alma offesa / a far d'un traditor /aspra vendetta! / L'ombra del genitore / accorre a mia difesa, / e dice: a te il rigor, / Figlio, si aspetta».

Щодо виконання цієї арії варто зазначити, що вона написана у достатньо швидкому темпі, і хоча у зручному для мецо діапазоні (с1–g2), але в мелодиці є велика кількість стрибків. У середній частині задовгі фрази вимагають володіння диханням. Мелодика рухається вгору, що вимагає посилення звучності, динамічні нюанси важливі у середній частині.

Зовсім інакша за настроєм арія I акту «*Cara speme, questo core*», яка має світлий характер. Її основна тональність – Es-dur, середина – c-moll (віддзеркалення тонального плану арії «*Svegliatevi nel core*»), діапазон – d1–g2.

Перед нами постає інакший Сесто – більш дорослий юнак, сповнений надії і заручившись підтримкою Клеопатри, він планує помсту за смерть батька: «Дорогоцінна надія / цьому серцю / ти починаєш лестити / Небо, здається, / прихильне до вас / мої кривди помститися»<sup>3</sup>. Арія є однією з найпрекрасніших в оперному доробку Г. Ф. Генделя. Складність для виконавця полягає у диханні, ритміці (примхливий ритмічний малюнок). Мелодія починається висхідним та низхідним рухом, ніби з небес. Фрази традиційно для такого стилю арій тривалі, багато ритмічної орнаментики, необхідно тримати дихання, володіти *vibrato* (слід пам'ятати, що спочатку треба відчути звук, «закріпити» його, а потім – вібрувати, легко відпускаючи гортань. У цій повільній арії доречно вживати так званий «білий звук», розвинути його і закінчити у аподжатурі трелі. Але це залежить від конкретних слів. Також важливо не «садити» початок фрази, а вести її до смислової кульмінації (зазвичай укінці).

Справжнім діамантом можна вважати дует матері та сина (Сесто та Корнелії) з I акту – *lamento* «*Son nata lagrimar*». Поєднання двох низьких голосів урізноманітнює колористику тембрів та насичує дует драматизмом, підкреслює глибокий відчай, приреченість доль матері і сина: «Я народився, щоб плакати / Я народився, щоб зітхати, / і моя солодка втіха, ах, завжди плакати. / Якби доля нам зрадила, / на спокій і радість, / ніколи більше не зможу сподіватися. / Я народився, щоб

<sup>3</sup> Італійською: «*Cara speme, / questo core /tu cominci a lusingar. / Par che il ciel / presti favore / i miei torti a vendicar.*»



плакати / Я народився, щоб зітхати, / і моя солодка втіха, ах, завжди плакати»<sup>4</sup>.

Дует вирізняє особлива співучість, у стилістиці – елементи плачу, зітхань. За жанром це сициліана. З вокальної точки зору дует написаний у зручному діапазоні, тільки закінчення теситурно ускладнено.

Наступна арія *bravura* «*L'angue offriposa*» з II дії 2 картини знов утілює нову грань персонажа. Сесто живе мрією про помсту, ідея якої наявна вже в речитативі (слова: «Сином не є той, хто не мстить, / хто не піклується про батьківське лихо. / Тож до помсти / готуйся, сильна душа, / і перед смертю дай іншим смерть!»<sup>5</sup>) та розвивається далі: «Ображена душа не спочиває, / якщо отрута спочатку не пошириться в кров злочинця всередині. / Так душа моя не сміє / здаватися гордовитим і великим, / якщо він не розплутає злого серця. / Нечестиве серце»<sup>6</sup>. Арія складна для виконання і насичена технічними задачами: при діапазоні *c1–g2* майже весь час використовуються висока теситура, колоратурна техніка та інтервальні стрибки.

У двох наступних аріях спостерігається суттєва трансформація образу Сесто: «*L'aura che spira*» (з II акту) та «*La giustizia ha già sull'arco*» (III акт, сцена 2). Вони продовжують висвітлювати героїчні риси цього героя, про що свідчить бравурність і рішучість характеру виконання.

Тональність арії «*L'aura che spira*» e-moll, середня частина – у паралельному G-dur, діапазон  $h_m - g2$ . Намагаючись стратити Птоломея – вбивцю свого батька, Сесто зустрічає супротив в обличчі радника Птоломея Акілли. Від відчаю він намагається звести кінці з життям, але Корнелія переконує його рухатись далі, і ось він знов сповнений

<sup>4</sup> Італійською: «Son nata a lagrimar / Son nato a sospirar, / e il dolce mio conforto, ah, sempre piangerò. / Se il fato ci tradi, /sereno e lieto di, / mai più sperar potrò. / Son nata a lagrimar / Son nato a sospirar, / e il dolce mio conforto, / ah, sempre piangerò».

<sup>5</sup> Італійською: «Figlio non è, chi vendicar non cura del genitor lo scempio. / Su dunque alla vendetta / ti prepara, alma forte, / e prima di morir altrui dà la morte!»

<sup>6</sup> Італійською: «L'angue offeso mai riposa, / se il veleno pria non spande dentro il sangue all'offensor. / Così l'alma mia non osa / di mostrarsi altera e grande, / se non svelle l'empio cor. / l'empio cor».

рішучості помститися, що відбивається у відповідному ритмічному малюнку.

В арії «*La giustizia ha già sull'arco*» з III акту Сесто в іншому статусі – він об'єднав сили з Цезарем і той хоче довірити йому керування певною частиною своїх військ. Тож Сесто не тільки плекає надію нарешті помститися за смерть батька, але й розробляє план, як пройти підземними коридорами у палац Птолемея: «Правосуддя вже на дузі / готова стріла до помсти, / покарати зрадника. / Наскільки пізніше буде стріла, / настільки жорстокіше він чекає / свого покарання, нечестиве серце»<sup>7</sup>. Арію написано у g-moll, середня частина – у паралельному B-dur, діапазон – d1–g2. Складність для виконавця міститься у довжині пасажів, які спрямовані на верх діапазону, широкіх стрибках, швидкому темпі, фразуванні – усе це складає певне випробування на витримку. До того ж є певна незручність (для неносіїв італійської мови) при виконанні. Зокрема:

- подвійні приголосні вимагають додаткового акцентування при вимові, бо при співі більшість приголосних приглушуються;

- голосні «а», «о», «е» в італійській манері вимови озвучуються з «округлою» артикуляцією, що сприяє правильному звукоутворенню, формуванню високої вокальної позиції, точної інтонації та відповідає гарному звучанню;

- приголосні на початку слова після попереднього, яке закінчується на голосну (немає офіційного правила, це в італійців виходить автоматично) – мають вимовлятися з наголосом;

- не варто приглушувати приголосні на кінці слів.

Підсумовуючи, вкажемо, що Сесто прописаний композитором як емоційний персонаж, який проходить складний шлях від відчуття болю та розпачу до дорослого і рішучого воїна, який здатний також співчувати. З одного боку, Сесто – герой трагічний, бо саме трагедія з батьком рухає його діями. З другого – ліричний, що особливо відчутно у сценах з матір'ю. Композитор ускладнює образ Сесто мотивом морального вибору, і весь цей внутрішній шлях до

<sup>7</sup> Італійською: «*La giustizia ha già sull'arco / pronto strale alla vendetta / per punire un traditor. / Quanto è tarda la saetta / tanto più crudele aspetta / la sua pena un empio cor*».

зрілості закарбовано в аріях та має відтворюватись в інтерпретаціях виконавців.

«Юлій Цезар в Єгипті» – опера, яка цікаво представлена на світових оперних сценах. Існують історичні постановки Рене Якобса, Марка Мінковскі, відомими та гучними були вистави в Театрі Монне в Брюсселі (1988 р.) і Театрі Нантер-Амандьє в Парижі (1990 р.) під орудою Пітера Селларса і диригента Крейга Сміта. Режисер переніс місце дії у майбутнє і на Далекий Схід. Партію Сесто виконала Лоррейн Гант Ліберсон / Lorraine Hunt Lieberson, інтерпретація якої відрізняється великою емоційністю, розкриттям внутрішнього конфлікту персонажа, створила його надзвичайно живим та реалістичним. Виразність її голосу та експресивна гра зробили виконання партії Сесто Лоррейн Гант Ліберсон одним із найяскравіших. У виставі, представленій Deutsche Opera у 2022 році, партію Сесто виконала мецо-сопрано Кеті Ковентрі / Katie Coventry, яка співає близько до оригіналу, має вражаючий вокальний діапазон і техніку, поєднуючи драматизм та лірику, передаючи емоції героя за допомогою змін тембру, динаміки та артикуляції. Можливо, деякі аспекти її акторської гри можуть виглядати менш виразно, порівняно з іншими втіленнями ролі, але саме через спів вона передає перетворення героя протягом опери із вразливого підлітка на мужнього чоловіка.

Також цікавим, на наш погляд, є інтерпретація образу Сесто мецо-сопрано Ізабель Леонард (Паризька опера, 2011 р., постановка Лорана Перрі, диригент Еммануель Хайм). Вокальна майстерність дозволяє співачці перетворювати музичні фрази на виразні оповіді з динамічними акцентами та нюансами. Її тембр здатен легко переходити від інтимності до напруження, створюючи образ героя, який внутрішньо конфліктує сам із собою. Це посилюється радикальним режисерським рішенням (режисер створив театральний простір, що відображає внутрішній світ героя, а також підкреслює соціальні аспекти сюжету), який не суперечить бароковій естетиці.

Наостанок згадаємо виставу, у якій роль Сесто виконує відомий французький контртенор Філіпп Жарускі / Philippe Jaroussky. Його голос уміло втілює почуття та емоції, створюючи звучання, яке відображає внутрішню боротьбу і розвиток персонажа. У концепції режисера

Джованні Антоніні інтерпретація Ф. Жарускі робить Сесто важливим учасником конфлікту.

**Висновки.** Виявляючи специфіку виконавської драматургії образу Сесто з опери «Юлій Цезар у Єгипті» Г. Ф. Генделя, ми дійшли таких висновків.

Базуючись на робочій дефініції «виконавська драматургія», мислимо цю категорію (на розвиток ідеї Ю. Ніколаєвської) як поступову актуалізацію потенційно закладеного композитором змісту в процесі виконання.

Проведений аналіз виконавської драматургії арій у партії Сесто дозволив усвідомити такі потенційно-сміслові маркери ролі:

– Сесто – юнак (тому природно цю партію виконують мецо-сопрано (тим більше, що роль і партія були розраховані на голос і акторські здібності Маргарети Дурастанті) або контртенори, для яких діапазон партії є зручним;

– роль Сесто в сюжетному конфлікті опери є важливою, до того ж він спілкується майже зі всіма героями опери, тому він має бути акторсько доволі багатограним (сучасним виконавцям ролі майже не притаманна статичність);

– багатство образу Сесто підкреслено наявністю в його ролі як арій *lamento*, так і арій помсти, арій *bravura*;

– динаміка ролі вибудовується від першої арії, де представлено страждаючого юнака, до заключної (III дія) – героїчної за формою і змістом;

– важливими засобами виразності в аріях Сесто є колоратурна техніка, інтервальні стрибки, тривалість фраз, володіння диханням, контрастні динамічні нюанси, ритмічна орнаментика тощо;

– арії та дует написані в цілому у зручних тональностях (с -moll, Es-dur, e-moll, g-moll) та зручному діапазоні (від  $h_m$  до  $g_2$ , дві арії – у діапазоні  $c_1-g_2$ , дві –  $d_1-g_2$ ).

Актуалізацію драматургічних маркерів прослідковано нами на прикладах інтерпретацій образу Сесто трьома сучасними виконавцями (мецо-сопрано Лоррейн Гант Ліберсон, Ізабель Леонард, контртенор Ф. Жарускі). Усі виконавці в цілому втілюють багатство почуттів, емоцій, афектів, закладене композитором, демонструють високу

технічність, поєднання драматизму та лірики, емоційність, рішучість, мужність. Саме вивчення інтерпретаційних прочитань може скласти перспективу подальших досліджень пропонованої теми.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина-Губаренко, М. Р. (1998). *Історія опери*. Київ: Заповіт.
- Козак, А. А. (2022). Старовинні барокові арії в академічному репертуарі сучасного співака (на прикладі оперної творчості Г. Ф. Генделя). *Молода музикологія — 2022: наука і практика: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених*. Київ: КНУКіМ, 17–19.
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики*. Суми: Собор.
- Deshoulières, C. (2000). *L'opéra baroque et la scène moderne: essai de synthèse dramaturgique*. Fayard.
- Giudici, E. (2016). *Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia*. Il saggiaatore: Milano.
- Guccini, G. (1988). *Il teatro italiano nel Settecento*. Societa editrice il Mulino. Bologna.
- Hogwood, Ch. (2007) *Handel*. London: Thames and Hudson.
- Jones, Andrew. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34(2). 277–288.  
DOI: <https://doi.org/10.1093/em/cal005>
- Knapp, J. M., Dean, W. (1987). *Handel's Operas 1704–1726*. Clarendon: Oxford.
- Seidel, W. (2013). Händels «Giulio Cesare»: Der Stoff, das Drama und die Arien. *Il Saggiatore Musicale*, 20 (1), 25–78. <http://www.jstor.org/stable/43030179>
- Sadie, S. (1987). Handel as Opera Composer [Review of Handel's Operas 1704 – 1726, by W. Dean & J. M. Knapp]. *The Musical Times*, 128 (1734), 435–437. <https://doi.org/10.2307/965006>

#### REFERENCES

- Ivanova, I. L., Kukul, G. V., Cherkashyna-Gubarenko, M. R. (1998). *The history of opera*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Kozak, A. A. (2022). Ancient baroque arias in the academic repertoire of a modern singer (on the example of the opera creativity of G. F. Handel). *Young musicology – 2022: science and practice. Materials of the All-Ukrainian*

- scientific and practical conference of higher education students and young scientists*. Kyiv: KNUCaA, 17–19 [in Ukrainian].
- Harnoncourt, N. (2002). *Music as a language of sounds. The way to a new understanding of music*. Sumy: Sobor [in Ukrainian].
- Deshoulières, C. (2000). *L'opéra baroque et la scène moderne: essai de synthèse dramaturgique*. Fayard [in French].
- Giudici, E. (2016). *Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia*. Il saggiatore: Milano [in Italian].
- Guccini, G. (1988). *Il teatro italiano nel Settecento*. Societa editrice il Mulino. Bologna [in Italian].
- Hogwood, Ch. (2007) *Handel*. London: Thames and Hudson [in English].
- Jones, Andrew. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2). 277–288. DOI: <https://doi.org/10.1093/em/cal005> [in English].
- Knapp, J. M., Dean, W. (1987). *Handel's Operas 1704–1726*. Clarendon: Oxford [in English].
- Seidel, W. (2013). Händels «Giulio Cesare»: Der Stoff, das Drama und die Arien. *Il Saggiatore Musicale*, 20 (1), 25–78. <http://www.jstor.org/stable/43030179> [in Germany].
- Sadie, S. (1987). Handel as Opera Composer [Review of Handel's Operas 1704–1726, by W. Dean & J. M. Knapp]. *The Musical Times*, 128 (1734), 435–437. <https://doi.org/10.2307/965006> [in English].

### ***Svitlana Melnyk***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Graduate student of the creative graduate department  
e-mail: [aslvmezzo@gmail.com](mailto:aslvmezzo@gmail.com)  
ORCID iD: 0009-0005-8620-5801

### **The image of Sesto from the opera «Julius Caesar» by G. F. Handel: performing dramaturgy**

***Formulation of the problem.*** *The article is devoted to the characteristics of the image of Sesto from the opera «Julius Caesar» by G. F. Handel, namely, to the specifics of performing dramaturgy.*

**Analysis of recent research and publications.** The main studies are those of the aesthetics of the era and the principles of performance in the Baroque period (Harnoncourt, Ivanova, Kukol, Cherkashyna-Gubarenko), the creative work of G. F. Handel (Deshoulières, Hogwood, Knapp & Dean, Sadie, Seidel), the embodiment of his operas on modern stages (Giudici, Jones), and specifics of vocal performance (Kozak).

The **purpose of the article** is to reveal the specifics of the performing dramaturgy of the image of Sesto from the opera «Julius Caesar in Egypt» by G. F. Handel and to follow individual examples of its embodiment in the interpretations of modern performers.

The **scientific novelty** is the first attempt in Ukrainian musicology to research and carry out an analysis of the performing dramaturgy of the image of Sesto from the opera «Julius Caesar in Egypt» by G. F. Handel.

The **research methodology** is based on the achievements of the department of interpretology and analysis of music of the I. P. Kotlyarevsky KhNUA in the perspective of the study of performing poetics, in particular, performing dramaturgy. Thus, the basic definition is the one given in the doctoral monograph by Y. Nikolaievskya, who connects this phenomenon with the internal form and points to the very processuality in sonorous time.

The **results** of the study are a detailed analysis of 5 arias and a duet that make up the basis of Sesto's part, translations of the texts are provided, which allows one to understand the nuances of the role, examples of ranges of musical pieces are given, performing difficulties are analysed.

**Conclusions.** «Performing dramaturgy» is defined as the gradual actualization of the content potentially laid down by the composer in the process of performance (in the development of Y. Nikolaievskya's ideas). The potential semantic markers of the role of Sesto are marked as follows: the emphasized youth of the hero, his connection with almost all the heroes of the opera, the multifacetedness of emotional expression; the presence in his role of arias with affects such as lamento and revenge, bravura arias; the dynamics of the role is built from the first aria, where the suffering young man is presented, to the last aria (act III) – heroic in form and essence. Important means of expression in Sesto's arias include interval jumps, passages for small technique, long phrases that require mastery of breathing, contrasting dynamic nuances, tessitura, various rhythmic patterns, etc.; convenient keys (c-moll, Es-dur, e-moll, g-moll) and range (from  $h_m$  to  $g_2$ ).

*The actualization of dramaturgical markers was followed on the examples of interpretations of Sesto's image by three modern performers (mezzo-soprano Lorraine Gant Lieberson, Isabelle Leonard, countertenor F. Zharusky). It is noted that all performers in general embody the wealth of feelings, emotions, and affects laid down by the composer, demonstrate high technicality, a combination of drama and lyricism, emotionality, determination, and courage.*

**Keywords:** *opera creativity of G. F. Handel, «Julius Caesar in Egypt», performing dramaturgy, mezzo-soprano part, performing interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2022 року*



УДК 782.041.5 (4)

DOI 10.34064/khnum2-2906

*Ду Лін*

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

e-mail: 30151900@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9276-3846

## Версії «Мазепи» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури

*Актуальність дослідження зумовлена суспільним запитом щодо необхідності, з одного боку, вивчення та популяризації вітчизняної культури, а з другого – ціннісного аналізу творів, які довгий час презентували Україну, її національні традиції та побут світові. У цьому сенсі показовою є історія сценічного буття опери «Мазепа» П. Чайковського, авторський задум якої склався під впливом пануючих у Російській імперії настанов щодо зображення постаті гетьмана Івана Мазепи. Досягнення поставленої мети роботи – порівняльного аналізу версій опери крізь призму ціннісної теорії культури – потребувало узагальнення відомостей щодо її створення, сприйняття перших постановок, спроб перекласти вербальний текст і навіть змінити його. Кульмінаційною точкою цього процесу пошуку шляхів актуалізації опери є постановка, що здійснена ХНАТОБом імені М. В. Лисенка у 2017 році, детальний аналіз якої є перспективною дослідження.*

**Ключові слова:** ціннісна теорія культури, оперне мистецтво, лібретологія, гетьман Іван Мазепа, ХНАТОБ імені М. В. Лисенка.

**Постановка проблеми.** Надважливою складовою буття кожної нації є плекання та розвиток власної культури, що ґрунтується на самобутній системі цінностей, яка, крім іншого, окреслює й процеси створення/сприйняття певних артефактів. Важливо, що усталені ціннісні орієнтири не тільки визначають життєву позицію конкретної

особистості, а й здатні формувати образ Майбутнього, до якого прагне суспільство в цілому.

У цьому плані важко переоцінити історично широко використовувану здатність оперного мистецтва впливати на суспільний загал. Найяскравішим прикладом дієвості такого впливу є опера Д. Обера «Мазаньєлло або Німа з Портічі», виконання якої, як відомо, спровокувало заворушення, які, врешті-решт, привели до відокремлення Бельгії від Нідерландів. Утім та сама опера водночас є прикладом того, що навіть знакові музичні твори згодом можуть втрачати свою актуальність через те, що сенси, закладені в них автором, поступово втрачають цінність для суспільства. Крім того, саме в історії оперного мистецтва можна знайти багато творів, які виключено з театрального репертуару, незважаючи на непересічну художню цінність їх музичної складової.

Тут доречно згадати, що, як мистецтво синкретичне, опера поєднує музику та слово, з особливою важливістю останнього. На це, зокрема, вказує Г. Ганзбург, наполягаючи на необхідності розробки теорії лібретології, розуміючи лібрето як «всякий літературний (словесний) текст, що у взаємодії з музикою утворює синтетичне чи синкретичне художнє ціле. Сюди відносяться словесні тексти опер, оперет, мюзиклів, ораторій, кантат, хорів, романсів, пісень, вокальних циклів, мелодекламацій. Іншими словами, лібрето – вербальний компонент літературно-музичного твору» (Ганзбург, 2006). При цьому ми усвідомлюємо, що вербальна складова оперного спектаклю (так само, як будь-якого вокального твору) може змінюватися. Найпростіший та найпоширеніший приклад такої зміни – це переклад іншою мовою, який, природно, вносить суттєві корективи до інтонаційної та метроритмічної організації тексту. Іноді це призводить до розбалансування кульмінаційних точок твору, передбачених композитором. Тут згадаємо про майже хрестоматійний приклад труднощів перекладу однієї з найпопулярніших пісень Р. Шумана «Ich grolle nicht», яка у версії Д. Ревуцького звучить так: «Не серджусь, ні», адже зміна розташування заперечення у реченні суттєво впливає на інтонаційну ідею виконавця.

Однак переклад – це тільки один з безлічі можливих варіантів трансформацій складного тексту оперного спектаклю, що можуть

бути зумовлені багатьма факторами: від намагань актуалізувати певний твір до реалізації прагнення змін певних ідеологічних орієнтирів, закладених у ньому. Тож мета нашої статті – порівняльний аналіз версій опери «Мазепа» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури, що зумовлює необхідність вирішення таких завдань: узагальнення відомостей щодо створення опери (зокрема, художньої інтерпретації біографії Івани Мазепа), суспільного сприйняття перших постановок, спроб перекласти вербальний текст і навіть змінити його.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Тематика дослідження зумовила звернення до наукових робіт за двома векторами наукового пошуку. Перший з них містить праці, пов'язані з дослідженням аксіологічного аспекту буття людської культури. Як відомо, вперше ця проблематика була окреслена на початку ХХ століття у роботах Г. Ріккерта, зокрема у книзі «Науки про природу та науки про культуру» (1898). У ній знаходимо твердження про те, що: 1) розвиток феноменів культури може бути дослідженим в аспекті цінностей, які мають певне значення для суб'єкта; 2) цінності є фільтром для визначення значущості певних історичних подій та фактором, що інспірує інтерпретацію та актуалізацію змісту артефактів.

Розвиток ідей Г. Ріккерта знаходимо у багатьох працях українських науковців. Так, важливою в контексті обраної тематики є стаття С. Возняка, Т. Костюка «Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір», де визначено основні функції культури як соціального явища:

- аксіологічна – представляє культуру у вигляді сукупності цінностей, у яких виражаються найбільш соціально значущі смисли;
- світоглядна – вироблення важливих для індивіда та спільності культурних смислів, які інтегровано втілюються в певній картині світу й мотивують життєдіяльність, духовну творчість людини;
- творча – репрезентує культуру як спосіб творчо-діяльного перетворення й упорядкування природного та соціального середовища, внаслідок чого створюється й удосконалюється середовище людського буття (Возняк, Костюк, 2012).

Тобто саме культура є тим, що, з одного боку, фіксує ціннісні орієнтири суспільства, у тому числі й засобами мистецтва, а з другого – здатна впливати на їх зміну та розповсюдження. В цьому плані на

особливу увагу, на наш погляд, заслуговує питання щодо можливості й методології визначення художньої, і що не менш важливо – суспільної цінності того чи іншого артефакту. Тут звернемося до дисертаційного дослідження «Фортепіанна творчість Луї Вьєрна в аспекті ціннісної теорії стилю» М. Оболенської, яка зазначає, що «ціннісний підхід передбачає наукове обґрунтування категорій добре й погано. Дослідник, який береться судити про музичний твір з цієї точки зору, має вміти виявляти переваги та недоліки з позиції теорії музики. Одним з найбільш очевидних критеріїв композиторської творчості – створення опусу – нам здається наявність чітко вираженої типової структури, на фундаменті якої у процесі відтворення тексту виконавцем зростає інтонаційна драматургія музичного твору» (Оболенська, 2017: 100–101).

Другий корпус – це: 1) посилання на інтернет-джерела, у котрих надано певні аспекти життєдіяльності згаданих у статті видатних українців – Івана Мазепи й Лонгіна Цегельського – та відомості про процес постановки опери «Мазепа» П. І. Чайковського у ХНАТОБі імені М. В. Лисенка; 2) наукові праці, де розкрито певні аспекти сценічного буття опери П. І. Чайковського. Зокрема, стаття М. Стріхи «Максим Рильський та “українізація” опери» (Стріха, 2020) та колективна монографія «Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації» (Гром’як, 2006). Особливу увагу звернемо на фундаментальну працю О. Ковалевської «Приречений на вічне прокляття: доля образу Мазепи на театральній сцені». Важливим є твердження дослідниці про те, що «найменш висвітленим у літературі залишається питання використання образу Мазепи в різножанрових творах, написаних для виконання на сцені. Через брак відповідних джерел повноцінно реконструювати історію абсолютно усіх драматичних постановок, оперних вистав, музичних етюдів, пантомім та циркових номерів з відповідною назвою не уявляється можливим» (Ковалевська, 2007).

**Методологія** дослідження спирається на поєднання історико-стильового, компаративного, інтерпретаційного та аксіологічного підходів.

**Виклад основного матеріалу.** Усвідомлюючи необхідність хоча б стислого звернення до загальновідомих фактів з історії створення

опери «Мазепа» П. Чайковського (і частково її першоджерела – поеми «Полтава» О. Пушкіна), спробуємо зосередитися на тих з них, що зумовили подальші намагання її актуалізувати й навіть переосмислити. Зрозуміло, що центральною фігурою цих процесів є гетьман Іван Мазепа, один з найпопулярніших і водночас недооцінених українських діячів. Сьогодні, коли Україна, як і за життя гетьмана, виборює право на власну історичну долю, його постать привертає увагу не тільки істориків та митців, але й пересічних громадян, багато з яких саме зараз свідомо звертаються до вивчення історії Батьківщини.

Зазначимо, що більшість дослідників погоджуються з думкою, що як людина свого часу (а можливо, й просто як кожна людина), І. Мазепа був суперечливою особистістю, що частково пояснює негативні конотації найвідоміших творів, йому присвячених. До того ж можна припустити, що саме через популярність художнього образу гетьмана поза увагою широкого загалу залишається те, що «період його правління характеризувався відродженням гетьманської України, передусім Києва – її духовного центру, розвитком культури, а також піднесенням соціального та релігійного життя. Піднявшись кар'єрними сходами, Іван Мазепа багато уваги приділив саме розвитку освіти. Він був спонсором будівництва Києво-Могилянської академії та Чернігівського колегіуму. І взагалі був досить щедрим меценатом: будував та реставрував церкви, дарував храмам дорогоцінні речі, опікувався православними святинями за межами України» (Іван Мазепа (1639–1709) – гетьман України, військовий та політичний діяч, меценат). Всі ці факти залишилися й поза увагою О. Пушкіна, який, знаходячись під впливом М. Карамзіна, свідомо й навмисно зобразив І. Мазепу як егоїстичного та жорстокого лиходія, який і в політичному, і в особистому житті поводить себе підступно.

Фактично так само трактує образ І. Мазепа й П. Чайковський (та його лібретист В. Буренін), хоча й концентруючись переважно на ліричній лінії пушкінського сюжету. Втім навіть намагання якнайменше акцентувати увагу глядача на політичних перипетіях не врятувало композитора від справедливих докорів критиків щодо завеликих розбіжностей оперного лібрето з історичними фактами. Так, О. Ковалевська, наводячи цінні відомості про першу постановку опери в Києві, зазна-

чає, що вона «була явно написана поза простором і часом. Музика опери повністю була позбавлена українського колориту (за винятком використання мелодії гопака та пісні п'яного козака), костюми “народного натовпу” не відповідали не лише особливостям XVIII, але й навіть візрцям XIX ст., крім того, поза увагою постановників залишилися деякі спеціальні ремарки актора лібрето щодо історичних деталей на сцені. Навіть незважаючи на те, що київська публіка дала опері вищу оцінку, завдяки створенню українськими оперними співаками І. Тартаковим та М. Лубківською глибоких проникливих образів українського гетьмана та Марії Кочубей, критики провокували опері забуття» (Ковалевська, 2007).

Однак прогнози критиків не справдилися, адже опера «Мазепа» П. Чайковського доволі швидко стала важливою частиною світового концертного репертуару. Чому так сталося? Найочевидніша відповідь – завдяки популярності творчого доробку композитора. Адже не випадково М. Оболенська зазначає, що «ключовим чинником, що визначає цінність духовного продукту музичної творчості, виступає індивідуальний спосіб світовідчуття митця – композиторський стиль» (Оболенська, 2012: 185). Тож цілком можна припустити, що популярність інших творів П. Чайковського, його сприйняття та використання радянською системою як «титального» композитора зумовило чималу кількість постановок опери, яку навряд можна віднести до безперечно вдалих опусів митця.

Водночас необхідно сказати і про те, що в часи Радянського Союзу була прийнята певна версія історії гетьманської України і саме в цьому сенсі опера П. Чайковського не тільки якнайкраще підходила для виконання пропагандистської функції, але й сприймалася як художня цінність. Насамперед тому, що її сюжет збігався з поширеними у тодішньому суспільстві наративами. Саме так окреслює «таємницю» довгого сценічного життя опери О. Ковалевська, яка зазначає, що «своїм успіхом опера повинна завдячувати лише імені свого автора та майстерності виконавців, бо з історичного боку вона давно втратила свою актуальність та будь-яку значимість, а з ідеологічного – твір, який віддзеркалював погляди офіційної російської історіографії на події української історії і задовольняв імперські інтереси Російської

держави, не може відповідати інтересам та потребам українського слухача» (Ковалевська, 2007).

Унікаючи зараз роздумів щодо доречності звернення до оперної спадщини П. Чайковського в сучасній Україні, спробуємо осягнути те, яким чином подібний твір, ідеологічна спрямованість якого вочевидь дисонує із суспільним сприйняттям висвітлених у ньому історичних фактів, може бути актуалізованим, адаптованим до пануючих ціннісних настанов. Найбільш простий і водночас логічний крок – це переклад тексту лібрето українською мовою. Один з таких перекладів було розроблено видатним українським поетом Максимом Рильським під час його роботи завідувачем літературної частини Київської опери (1934–1950 рр.). М. Стріха у статті «Максим Рильський та “українізація” опери» зазначає: «Для багатьох поколінь посполитих читачів поет досі лишається автором тонкої лірики, мудрих епічних полотен і неперевершеної есеїстики на найрізноманітніші теми. Так само загальновідомо: М. Рильський є одним з корифеїв українського художнього перекладу. Його інтерпретації “Пана Тадеуша” А. Міцкевича, “Євгенія Онегіна” О. Пушкіна, французької драматургії та лірики XVII–XIX ст. по праву вважають конгеніальними. Значно менше навіть літературознавці, навіть ті, хто спеціально досліджував творчість поета, знають про те, що понад чверть, а може, й понад третину його перекладів (коли говорити про друковані аркуші текстів) зроблено для музичного театру. Перу М. Рильського належать близько 20 перекладів (чи редакцій перекладів) лібрето...» (Стріха, 2020). Серед цих робіт й опера «Мазепа» П. Чайковського, текст перекладу лібрето якої завдяки зусиллям М. Стріхи розміщено у відкритому доступі на електронному ресурсі «Світова музична класика – українською!»

Зазначимо, що ознайомлення з варіантом лібрето М. Рильського дозволяє зробити висновки про те, що його завданням був саме художній переклад тексту, а не переосмислення ідеологічного підґрунтя твору. Це зрозуміло, адже вже боротьба за виконання опер українською мовою могла катастрофічним чином змінити життя поета.

Ще один варіант країномовного лібрето опери П. Чайковського належить Д. Чутрі та Л. Цегельському. Маючи постійним місцем проживання Канаду, автори, вочевидь, ставили перед собою інше завдан-

ня – за допомогою музики відомого композитора просувати ідеї вільної України, громадяни якої не можуть бути засудженими за боротьбу за незалежність рідного краю. Як зазначено у колективній монографії «Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації», задум авторів полягав саме у зміні смислових акцентів презентації постаті Івана Мазепи – не зрадника, а людини, мрія якої не здійснилася через низку зовнішніх факторів: «У їх інтерпретації урочиста маршова тема репрезентує похід українського козацтва, що виступає проти своїх гнобителів. Проходять відділи сердюків, народ з пошаною поклоняється Мазепі, хоча дія відбувається ще напередодні Полтавської битви. Благословення архімандритом Мазепи та його війська сприймаються як освячення священної боротьби українського народу за свою незалежність і свободу. У митців української діаспори ця сцена стала фінальною. Вони свідомо обрали таке вирішення, немов призупинивши історію і поглянувши на її ходу з позиції “якби”: якби не зрада у Батурині, не поранення короля Карла XII перед відповідальним боєм, не панічні дії шведської армії та незгуртованість українських вояків..., то за логікою всіх історичних і загальнолюдських процесів мазепинська ідея мала б здобути остаточне утвердження» (Гром’як, 2006: 100).

Відомостей щодо особистості і життєтворчості одного з творців цієї версії лібрето опери «Мазепа» Дмитра Чутра знайти не вдалося, проте інший автор – Лонгин Цегельський – постать, добре відома знавцям історії України. Так, у нарисі Г. Білорусець знаходимо відомості, що Л. Цегельський народився 29 серпня 1875 року в місті Камінка-Струмилова й «з молодих років відстоював ідею незалежності України. Він був одним із найактивніших членів таємного проводу української молоді у Львові й одним із редакторів його щомісячного журналу “Молода Україна”, який почав виходити у січні 1900 року. Цей провід започаткував боротьбу за український університет і висунув гасло боротьби за українську самостійну державу» (Білорусець, 2021). Згодом Л. Цегельський сконцентрувався на політичній та публіцистичній діяльності, видавши, зокрема, брошуру «Русь–Україна і Московщина–Росія» (1901).

Г. Білорусець зазначає: «Після розпаду Австро-Угорської імперії Лонгин Цегельський взяв активну участь у розбудові української



держави на території Західної України <...> став творцем соборної України. Він їздив у дипломатичних місіях на Велику Україну, вів переговори із членами Директорії щодо злуки українських земель. Був автором Фастівської угоди 1 грудня 1918 року» (Білорусець, 2021). Проте із втратою надій на створення самостійної української держави Л. Цегельський мігрує, не залишаючи, втім, своєї активної політично-просвітницької діяльності: він є редактором часопису «Український Вісник» та журналу «Шлях», автором монографії «Митрополит Андрій Шептицький. Короткий життєпис і огляд його церковно-народної діяльності» й також одним з авторів українського лібрето опери П. Чайковського «Мазепа», що вийшло друком у 1933 році.

Із зрозумілих причин цей варіант лібрето довгий час залишався невідомим в Україні, і поки що ми не маємо підтвердженої інформації щодо ймовірного сценічного втілення опери «Мазепа» П. Чайковського у такому варіанті у XX столітті. Проте у 2017 році, через 330-років від дня обрання Івана Мазепи Гетьманом України, Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка, вкотре звернувшись до однойменної опери П. Чайковського, обирає лібрето Л. Цегельського та Д. Чутра як основу нової концепції опери.

Що зумовило бажання постановочної команди переосмислити авторський задум твору? Відповідь на це запитання є очевидною – відродження мазепинських ідей щодо існування незалежної, вільної, процвітаючої України та суспільний запит на відновлення історичної правди про життєдіяльність виданих українців. У такому контексті презентація опери П. Чайковського у первісному вигляді була неможлива. Ціннісні орієнтири українського суспільства в цілому та авторів проєкту зумовили необхідність пошуків шляхів актуалізації твору, що визначило не тільки звернення до іншого варіанта лібрето, але й низку рішень щодо оформлення сценічного простору, наявності відеоряду, включення іншого музичного матеріалу (козацької пісні «Чорна рілля ізорана»). Цікавими у цьому сенсі є міркування режисера-постановника Армена Калояна щодо необхідності переосмислення сталих канонів презентації образів Івана Мазепи та Пилипа Орлика:

– «Мазепа! Мазепа створив напрямок у мистецтві, який знає весь світ – це українське бароко, Мазепа побудував стільки церков та

навчальних закладів – навряд чи в Україні хтось стільки зробив ще всього, тому Мазепа для мене – глобальна людина, це глиба для тих часів й для наших часів» (Music-review Ukraine, 2017);

– «я не міг уявити його жорстоким катом, бо це суперечить історичній правді. Орлик був освіченою людиною. Вибачте, але мало-освічений лиходій конституцію написати не зміг би, а Орлик увійшов в історію як творець першої Конституції України» (Зеленська, 2017).

Проте зміна акцентів у фабулі опери – це тільки одна складова її нової концепції, інша пов’язана саме зі сценічної презентацією, у якій широко використані сучасні можливості відеосупроводу театральних постанов. Тут, знов-таки, можна сміливо казати про те, що таке сценографічне рішення не є унікальним, воно логічно вписується у загальну картину буття сучасного академічного мистецтва, яке все частіше звертається до форм презентації, притаманним популярним жанрам. Так, І. Сухленко зазначає: «Елітарність, адресація досить вузькому колу поціновувачів – те, що завжди було однією з характерних рис класичної музики, вже не сприймається як достоїнство ні самими музикантами, ні значною частиною слухацької аудиторії. Це приводить до спроб переглянути “правила гри”, в які тепер все частіше включають елементи, раніше більш характерні для популярної культури, такі як:

- змагальність, однією з найяскравіших проявів якої є розгалужена система музичних конкурсів;
- прагнення до театралізації;
- пошук шляхів демократизації музичного мистецтва, у тому числі і за рахунок використання можливостей суміжних мистецтв, наприклад, відеоряду;
- зміна локацій – виступи під відкритим небом, у парках, на вокзалах тощо» (Сухленко, 2020: 167–168).

Цікаво, що у випадку постановки опери «Мазепа» у ХНАТОБі автори проекту використали одразу два з визначених І. Сухленко засобів. Перший з них – зміна локації, адже презентація постановки відбулася 1 липня 2017 року на відкритому просторі у місті Коламак, ставши фіналом дня, насиченого подіями, так чи інакше пов’язаними з історією українського козацтва.

Другий задіяний засіб активізації уваги сучасного глядача – використання відеоряду, який не тільки посилює сприйняття твору як такого, але й дозволяє авторам провести паралелі між фабулою опери та подіями, свідками яких глядач є просто зараз. Художниця-постановниця Надія Швець так окреслює задум сценічного оформлення опери: «Образ вистави – наша держава як образ храму, що знаходиться на стадії творення, де спогади про минуле живуть паралельно з мріями про майбутнє. Ми наголошуємо на темі спогадів – про тих, хто віддав життя за Батьківщину. Ця тема проходить червоною ниткою, не відволікаючи уваги від того, що відбувається на сцені. Цим “займатиметься” екран, про це буде кульмінаційний момент фіналу» (Зеленська, 2017).

Зауважимо, що ця постановка ХНАТОБу отримала безліч відгуків й не всі з них були позитивними. Проте неможливо заперечувати той факт, що вона привернула увагу суспільства й змусила багатьох ще раз задуматися над складними шляхами, що ведуть кожен з народів до створення та процвітання його Держави.

**Висновки.** Узагальнюючи, зазначимо, що навіть доволі схематичний переказ історії переосмислення опери «Мазепа» П. Чайковського дозволяє дослідити, яким чином зміна ціннісних орієнтирів впливає на мистецтво як форму суспільного буття. Від прийняття заздалегідь ангажованої версії історії власного народу – до намагань якось поєднати два діаметрально протилежних світобачення на основі «позаполітичного» та «позаполітичного» музичного мистецтва, до наділення авторського твору новими сенсами, що втілюють актуальне розуміння цінностей, що єднають націю. Вже очевидно, що наступним етапом розвитку цієї історії буде остаточна відмова від певних творів або навіть авторських стилів, адже виявляється, що сам по собі стиль автора як певний художній феномен не є найвищою цінністю культури.

**Перспективи дослідження** визначені необхідністю ґрунтовного аналізу харківської постановки опери «Мазепа» П. Чайковського 2017 року, узагальнення та інтерпретації в аспекті ціннісної теорії культури відомостей щодо сприйняття такої версії твору публікою та фахівцями з музичного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

- Білорусець, Г. (2021). «Русь – це Україна». Лонгин Цегельський (1875–1950) – будівничий української державності, <https://www.radiosvoboda.org/a/rus-tse-ukrayina-lonhyn-tschelsky/31430941.html>
- В Харьковской Опере готовят премьеру постановки «Мазепа». Музыкальный фестиваль Summer fest (2017). [Відеосюжет]. *Music-review Ukraine*, <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7A639A2CE4394411C225814F0026BE00?OpenDocument>
- Возняк, С. С., Костюк, Т. В. (2012) *Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір*, <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9838/1/vozniak.pdf>
- Ганзбург, Г. (2006). О перспективах либреттологии, <http://www.stihi.ru/2006/12/28-152>
- Гром'як, Р. (ред.) (2006). *Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації*. (Монографія). Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9138/1/Germenevtuka\\_monograf.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9138/1/Germenevtuka_monograf.pdf)
- Зеленская, Д. (2017). В Харьковском оперном театре решили реабилитировать Мазепу, <https://vecherniy.kharkov.ua/news/133789/>
- Іван Мазепа (1639–1709) – гетьман України, військовий та політичний діяч, меценат, <http://www.nbu.gov.ua/node/4948>
- Ковалевська, О. (2007). *Приречений на вічне прокляття: доля образу Мазепи на театральній сцені*, [https://chtyvo.org.ua/authors/Kovalevska\\_Olha/Pryrechenyi\\_na\\_vichne\\_prokliattia\\_dolia\\_obrazu\\_Mazepy\\_na\\_teatralnii\\_stseni/](https://chtyvo.org.ua/authors/Kovalevska_Olha/Pryrechenyi_na_vichne_prokliattia_dolia_obrazu_Mazepy_na_teatralnii_stseni/)
- Оболенська, М. (2017). *Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Стріха, М. (2020). Максим Рильський та «українізація» опери. *Народна творчість та етнологія*, 2 (384), 5–20, [https://chtyvo.org.ua/authors/Strikha\\_Maksym/Maksym\\_Rylskyi\\_ta\\_ukrainizatsiia\\_opyry/](https://chtyvo.org.ua/authors/Strikha_Maksym/Maksym_Rylskyi_ta_ukrainizatsiia_opyry/)
- Сухленко, І. (2020). *Музыкальный фестиваль как социальный проект (на примере международного фестиваля классической музыки «Харьковские Ассамблеи»)*, <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-festival-kak-sotsialnyy-proekt-na-primere-mezhdunarodnogo-festivalya-klassicheskoy-muzyki-harkovskie-assamblei>

Pickert, H. (1989). *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft: ein Vortrag*. Mohr.

## REFERENCES

- Bilorusets, H. (2021). «Rus' is Ukraine». *Lonhyn Tsehelskyi (1875–1950) – builder of Ukrainian statehood*, <https://www.radiosvoboda.org/a/rus-tse-ukrayina-lonhyn-tsehelsky/31430941.html> [in Ukrainian].
- The Kharkiv Opera is preparing the premiere of the production of «Mazepa». Music Festival Summer fest (2017)* [Video story]. *Music-review Ukraine*, <http://ww.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7A639A2CE4394411C225814F0026BE00?OpenDocument> [in Ukrainian].
- Vozniak, S. S., Kostiuk, T. V. (2012). *Culture as a social phenomenon: axiological dimension*, <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9838/1/vozniak.pdf> [in Ukrainian].
- Ganzburg, G. (2006). *On the prospects of librettology*, <http://www.stihi.ru/2006/12/28-152> [in Ukrainian].
- Hromiak, R. (Ed.) (2006). *Hermeneutics and problems of literary interpretation*. Ternopil: Redaktsiinovydavnychiy viddil TNPU, [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9138/1/Germenevtuka\\_monograf.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9138/1/Germenevtuka_monograf.pdf) [in Ukrainian].
- Zelenskaya, D. (2017). *The Kharkiv Opera House decided to rehabilitate Mazepa*, <https://vecherniy.kharkov.ua/news/133789/> [in Ukrainian].
- Ivan Mazepa (1639–1709) – hetman of Ukraine, military and political figure, patron*, <http://www.nbu.gov.ua/node/4948> [in Ukrainian].
- Kovalevska, O. (2007). *Doomed to eternal damnation: the fate of Mazepa's image on theater scene*, [https://chtyvo.org.ua/authors/Kovalevska\\_Olha/Pryrechenyi\\_na\\_vichne\\_prokliattia\\_dolia\\_obrazu\\_Mazepy\\_na\\_teatralnii\\_stseni/](https://chtyvo.org.ua/authors/Kovalevska_Olha/Pryrechenyi_na_vichne_prokliattia_dolia_obrazu_Mazepy_na_teatralnii_stseni/) [in Ukrainian].
- Obolenska, M. (2017). *The piano work of Louis Vierne in the aspect of the value theory of style*. (Dissertation of Candidate of Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskyi. Kharkiv [in Ukrainian].
- Strikha, M. (2020). Maksym Rylskyi and the «Ukrainization» of opera. *People's creativity and ethnology*, 2 (384), 5–20, [https://chtyvo.org.ua/authors/Strikha\\_Maksym/Maksym\\_Rylskyi\\_ta\\_ukrainizatsiia\\_opyy/](https://chtyvo.org.ua/authors/Strikha_Maksym/Maksym_Rylskyi_ta_ukrainizatsiia_opyy/) [in Ukrainian].
- Suhlenko, I. (2020). *Music festival as a social project (on the example of the international festival of classical music «Kharkov Assemblies»)*, <https://>

cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-festival-kak-sotsialnyy-proekt-na-primere-mezhdunarodnogo-festivalya-klassicheskoy-muzyki-harkovskie-assamblei [in Ukrainian].

Pickert, H. (1989) *Cultural studies and natural science: a lecture*. Mohr [in Germany].

### *Du Ling*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis  
e-mail: 30151900@qq.com  
ORCID iD: 0000-0001-9276-3846

## **Versions of «Mazepa» by P. Tchaikovsky through the prism of the value theory of culture**

**Statement of the problem.** *An important component of every nation's existence is the cultivation of its own culture, based on an original system of values that defines the processes of creating/perceiving artefacts. In this regard, it is difficult to overestimate the influence of opera. At the same time, opera is an example of how even iconic musical works can lose their relevance, despite the outstanding aesthetic value of their musical component.*

*Opera combines music and the particularly important lyrics, although the verbal component of an opera performance can change. A simple example of such a change is a translation into another language, which makes adjustments to the intonation and metrical organization of the text. The transformation of the lyrics of an opera performance can also be caused by other factors: an attempt to actualize a particular work, a desire to change its ideological guidelines.*

**The purpose of this article** is a comparative analysis of Tchaikovsky's versions of "Mazepa" opera through the prism of value theory.

**Results and conclusion.** *Hetman Ivan Mazepa is one of the most popular and underrated Ukrainian figures. He had a controversial personality, which partly explains the negative connotations of the works dedicated to him. For instance, Alexander Pushkin portrayed Mazepa as a selfish and cruel villain, which shaped Tchaikovsky's interpretation of his character in the opera. However, the composer*

was reproached for significant discrepancies between the opera libretto and historical facts. Despite these criticisms, Tchaikovsky's opera *Mazepa* quickly became part of the world's concert repertoire. This can be partly explained by the popularity of Tchaikovsky's other works, and partly by the fact that it reflects the version of the history of Hetman's Ukraine that prevailed in the Soviet Union.

Let us try to comprehend how a work like this, whose ideological orientation is obviously at odds with the public perception of the historical facts in it, can be adapted to the prevailing value systems. The simplest thing to do is to translate the libretto into Ukrainian, as was done by the prominent Ukrainian poet Maksym Rylsky. A more difficult task is to change the political emphasis of the work and use the music of a famous composer to promote the ideas of a free Ukraine (libretto by D. Chutra and L. Tsegelsky). This version of the libretto remained unknown in Ukraine for a long time, but in 2017, the Kharkiv M. Lysenko State Academic Opera and Ballet Theatre chose it as the basis for a new concept of the opera. The value orientations of Ukrainian society as a whole and the authors of the project led to the need of finding ways to update the work, which determined not only the use of another version of the libretto, but also a number of decisions regarding the design of the stage space.

Retelling the story of the reinterpretation of Tchaikovsky's opera *Mazepa* allows us to explore how changing value orientations affect art as a form of social life. From accepting a preconceived version of the history of one's own people, trying to somehow combine two diametrically opposed worldviews, to endowing the author's work with new meanings that reflect the current understanding of values.

**Keywords:** value theory of culture, opera, librettology, hetman Ivan Mazepa, Kharkiv M. Lysenko State Academic Opera and Ballet Theatre.

Стаття надійшла до редакції 22 листопада 2022 року

---

УДК 78.071.1(477)(092):784]:781.22-055.2

DOI 10.34064/khnum2-2907

### *Сюн Яхуан*

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

e-mail: 413487536@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

## **Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу**

У вокальній музиці Лятошинського  
“рідко світить сонце”. Та все ж її  
присмеркова атмосфера спонукає  
до розважань над таємницями  
людської душі.

*Олександр Козаренко<sup>1</sup>*

*У статті викладено дослідницький погляд співачки на проблему співвідношення авторського задуму вокального твору та його виконавського втілення. У наміри композитора завжди входить вибір тембру (хоча б вказівка на тип голосу). Співаки в пошуках нового репертуару обирають відповідний звукообраз не лише за технічними, але й за тембровими параметрами. У семантику вокальної мови закладено темброву персоніфікацію ліричного героя твору, хоча, як засвідчує концертна практика останнього часу, вона може варіюватися. Серед китайських вокалістів, які вивчали проблему символу (у тому числі на ґрунті українського солоспіву Ван Сі, Ван Цзо), ніхто не пов'язував розгортання цілісного смислу твору як символу безпосередньо з тембром співацького голосу. Ця обставина вказує на широку перспективу розвитку теми, насамперед в аспекті типологізації жіночих образів у камерно-вокальній музиці класиків ХХ століття. Матеріалом слугують три*

---

<sup>1</sup> Козаренко, Олександр. (2015). «Квіти зла», або «Місячні тіні». Музика, 3–5, 23.



солоспіви Б. Лятошинського різних років на слова Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського. У **висновках** зазначено, що тембр співацького голосу в процесі інтерпретації твору є унікальним інструментом «портретування» духовної сутності музики, її символом; він не піддається «художньому перекладу», його не можна транспонувати, як мелодію, замінити аналогами. Усяка така модифікація з тембром призводить до втрати «внутрішньої форми» твору як художнього цілого.

**Ключові слова:** вокальна музика, духовна лірика, символ поетичний, семантика музичної мови, стиль композитора, співацький тембр, персоніфікація.

**Постановка проблеми.** У глобалізованому світі сучасної музичної культури виконавство займає окрему нішу. Носіям виконавської творчості відома проблема відбору репертуару в аспекті відповідності типу співацького голосу авторському задуму вокального твору.

Спостерігаючи за бурхливим розквітом творчості співаків з Китаю, які опановують західноєвропейську музичну спадщину всіх історичних епох та жанрів, на всіх рівнях творчої практики (конкурсною, концертною, навчальною, фестивальною), зокрема, в Україні, перед дослідником постає питання: яким чином відбувається ця інтеграція? Чи існують аксіологічні механізми пояснення такого органічного входу іноземних виконавців у «чужий» (у ментальному й мовно-стильовому сенсах) мистецький часопростір? Як висвітлюють цю проблему сучасні дискурси когнітивної психології, філософії культури та семіотики? Авторка вивчає означену проблему на ґрунті *української камерно-вокальної музики* в дискурсі виконавської інтерпретології, яка акцентує увагу на місії співака репрезентувати ліричного героя (у тому числі завдячуючи тембровій персоніфікації в цілісності його буття). Крім того – у дзеркалі авторської духовної рефлексії (з одного боку) та в умовах сучасної комунікації зі слухачем (з другого).

Входження іншомовних співаків у «семантичне поле» концертно-камерних жанрів (як правило, ліричного спрямування) виявило проблему символізації параметрів музичної мови, яка націлена на адекватне втілення поетичного першоджерела. Ураховуючи мовний та

психологічний бар'єри творчого спілкування із творами ХХ століття (складними як за стилістикою, так і за образно-поетичним змістом), дослідник-виконавець повинен обирати «ключ» розуміння власного досвіду «зустрічі» з іншомовною виконавською традицією. Таким «спільним знаменником» для музики ХХ століття є *концепт символу*, що поєднує стильові контрасти «ландшафтів» концертно-камерної музики та виконавства (від бароко – до романтичної пісні, вокальних циклів на поезію різних авторів).

*Актуальність теми* дослідження української камерно-вокальної лірики для китайських співаків полягає в пошуках інтелектуальних механізмів співтворчості з європейським «композиторським спадком». Проблему тембрової персоніфікації співацьких голосів (серед інших принципів поезики камерно-вокального жанру), що розробляється на матеріалі українського контенту з позицій виконавської інтерпретології, у наукових працях не виявлено, що актуалізує досвід її постановки в пропонованій статті. Отже, брак новітніх джерел щодо композиторсько-виконавської поезики Б. Лятошинського і, зокрема, ролі співацького голосу, за наявності новітніх нотних видань вокальних творів митця (редактор І. Савчук, 2013), фокусує увагу на постаці українського митця як нагального завдання світової музикології ХХІ століття. Надзавданням авторки є популяризація творів українських класиків, їх упровадження в науковий та концертний обіг інших країн, зокрема Китаю.

**Мета дослідження** – виявити роль тембрової персоніфікації співацького голосу в системі композиторської поезики солоспівів Б. Лятошинського.

**Матеріалом дослідження** обрано вокальні твори для високого голосу, написані в центральний період творчості Б. Лятошинського 30–40-х років століття: солоспіви на поезію Тараса Шевченка («Єсть карії очі», 1927 р.), Івана Франка «Чому не смієшся ніколи», ор. 31), Максима Рильського («Колискова», ор. 39).

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Науковці, розглядаючи вокальну спадщину Б. Лятошинського, частіше звертаються до раннього етапу творчості композитора (1920-ті рр.), тоді як солоспіви наступних десятиліть нечасто стають предметом спеціальної розвідки.

Інтерес до солоспівів композитора виявлено у статтях музикознавців старшої генерації (Самохвалов, 1974; Булат, 1992; Фільц, 2011). Стисла характеристика жанру міститься в дисертації О. Баланко та створеному на її основі навчальному посібнику (Баланко, 2018).

Концептуальну переоцінку ролі фундатора нової української композиторської школи містять праці О. Козаренка, який розкрив національний «генокод» його композиторського стилю і специфіку творчого методу (Козаренко, 2000). Розглядаючи створення національної музичної мови як «універсальної загальнонаціональної семіологічної системи», автор доходить висновку, що її «вищим виявом у середині ХХ ст. стала музична мова Б. Лятошинського: як за глибиною закорінення у національну (і європейську) традицію, так і за оригінальністю, структурованістю, зрештою, «інформаційністю» мовленнєвого коду, підхопленого й розвиненого спадкоємцями композитора. Попри всю неоднозначність мовно-стильових явищ в умовах стратифікації музично-історичного процесу завдяки Б. Лятошинському були забезпечені єдність національного музичного семіозу, його поступальний і незворотний характер» (Козаренко, 2000: 217). З точки зору методології розкриття теми будемо спиратися на усталені канони когнітивного моделювання композиторсько-виконавської поетики, які викладені в працях музикознавців харківської наукової школи: «Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз» (Ніколаєвська, Шаповалова, 2021) та «Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології» (Александрова, Шаповалова, 2020). На розвиток концепцій китайських дослідників-вокалістів, присвячених вивченню жанру українського солоспіву, – дисертації Ван Сі (Львів, 2013) та Ван Цзо (Харків, 2015), отримають розвиток ідеї семіотичного аналізу європейського мистецтва поезії і співу на ґрунті камерно-вокальної лірики Б. Лятошинського.

**Методи дослідження.** Серед інтерпретативних підходів до аналізу вокальних творів:

– *семантичний* – потрактовує поетичні смислообрази та їх музичне втілення в єдності символічної форми мислення, яким необхідно оволодіти співакам-інтерпретаторам вокальної лірики ХХ століття;

- *жанрово-стилістичний* – визначає специфіку трактування певної типової моделі в контексті композиторського стилю;
- *структурно-функціональний* – виявляє ієрархічну організацію твору в єдності тематизму вокальної та інструментальної партій, поезії та логіки композиції.

**Виклад основного матеріалу.** Для китайської національної традиції функцію «генокоду», першоджерела культури (та її носіїв у різних видах творчості) відіграє давньокитайська поезія доби середньовіччя, яка отримала назву «золота доба». В її класичних зразках зберігається в цілності ціннісна семантика китайського образу світу через двоєдність поетичного та музично-інтонаційного логосу, закладеного в символізації і філософській ємності поетичного слова. Символіка давньокитайської поезії, що стає предметом стилізації за її неперевершену красу, обожнення природи, репрезентувала узагальнений ідеальний «образ Сходу», підкоривши з часом увесь світ вишуканістю і філософською глибиною. Крім того, музикантів у кожному з найпоширеніших символів стародавніх текстів «зачепило» відчуття Буття, його універсально-людські сенси (земля, дім, рідний край, музика природи, Любов, кохана / коханий, птах, люття, щастя, розлучення з батьківщиною), що отримують національну специфізацію через індивідуально-авторський контекст творчості. Саме тому мистецький символ є унікальним – водночас універсальним та конкретним – законом художнього моделювання дійсності, що охоплює в своєму полісемантичному «ареалі» діалектику загального й особливого (національного та індивідуального), надаючи інтерпретаторам презумпцію *вільного вибору його трактування*.

Б. Лятошинський – один із перших слов'янських музикантів, хто віддав данину європейському здивуванню східної екзотикою як культурою Іншого (поезія Лі Бо, Ван Вей, Цуй Гофу). Безумовно, композитор сприймав вірші давньокитайських поетів не як етнограф, що вивчає об'єктивні параметри буття народу, а як **митець** – на рівні інтуїтивного осягнення цілісного смислу прочитаного тексту. Ясна річ, ключем до розуміння загальних сенсів давньокитайської поезії постає символ як спосіб «говоріння», як кажуть філософи. «Зустріч» композитора відбулася в духовному часопросторі давньокитайської по-

езії в символічному дискурсі. (Яким чином композитор потрактує в цьому творі високий жіночий голос і відповідно техніку колоратурного співу – тема, яка залишилася в його дослідників «у тіні»).

Ліричний модус вокальної творчості складається з усталеного, напрацьованого досвіду моделювання «лірики цілого народу», який закарбовано в понятті «жанрово-стилістичний комплекс» для передачі традиції від покоління до покоління композиторів. З іншого боку, символіка музичної мови залежить від семантики вербального слова, що виспівується кожен раз персонально в концертно-сценічних умовах комунікації від імені ліричного Я-образу (чоловіка / жінки). Тому знайомство з вокальною лірикою європейської традиції, з «генетичним кодом» культури відбувається через уособлення *ліричного світу* музики посередництвом співацького голосу.

Отже, цілісний образ у вокальній ліриці постає двовимірним явищем: суб'єктивним, *персоніфікованим* через слово Поета / Автора музики – з одного боку, а з другого – об'єктивним, мотивованим соціокультурною стратегією по відношенню суспільства до лірики як способу існування музики. Звідси образ-символ Поета як носія духу свободи та вольності – свободи думки, чуття, чіткої громадянської позиції – один із найпоширеніших у китайській поезії. В європейській традиції цей образ також є уособленням духовної сутності людини і постає символом рівня сформованості культури: якщо існує культ Любові (еросу), то це потребує підготовленого підґрунтя, налаштованості музичного суспільства саме на лірико-психологічний вимір образу людини.

Іншим концептом вокальної лірики є образ Жінки як символ Любові, серед них – мати (Богородиця), кохана (коханий), любов до рідного краю (родини), природа (рай на землі). Увесь цей семантичний компендіум поетичних символів отримує в музиці українських композиторів своєрідне втілення з високим рівнем символізації засобами музичної мови, сенс якого можна охопити спеціальним терміном – *духовна лірика*. І в цьому жанрово-семантичному комплексі одним із яскравих, характеристичних ознак стилю постає співацький голос та його атрибуції (тембр, амплуа, регістровий колорит, технічна вправність). Інакше кажучи, тембр безпосередньо причетний до ство-

рення цілісного «портрету героя» засобами проінтованої музичної символіки (так само, як, наприклад, тональність для Й. С. Баха при написанні «Добре темперованого клавіру»).

Солоспів – один із знакових вокальних жанрів української національної культури, оскільки через вербально-поетичну складову втілює ментальні атрибути народної творчості, мотиви та символи її міфології, філософії, поезики. Поняття ліризму, що складає осердя солоспіву, визначає «надособистісний ліризм української музики» (Шевченко, 2020: 13). Дослідниця вказує на «абсолютизацію ліризму як соціопсихологічного показника буття нації», «перетворення ліризму національної вокальної творчості в інструментальний глобалізм у другій половині ХХ ст.» (там само).

Здатність солоспіву до пересемантизації, трансформації інваріанта в нових стилістиках, його відкритість до взаємодії з іншими мовностильовими системами (фольклор, хоровий спів, інструментальне музикування) породжує багатство семантичного поля жанру, його життєдайну силу. Синтезування музично-класичної і народної (етнонаціональної) концептосфери втілилось на різних рівнях семіотики жанру (поетичних звукообразів, композиції, синтаксису, інших мовно-стильових паралелях), що забезпечило його стійке існування в творчій практиці аж до нашого часу.

Жанрова множинність солоспіву неможлива без таких параметрів виконавської поезики, як: по-перше, темброве амплуа співацького голосу (репрезентанта ліричного героя/героїні) та, по-друге, інструментальний супровід, найчастіше фортепіанна партія, роль якої у створенні відповідної музичної символіки, починаючи від камерно-вокальних творів ХІХ століття, неймовірно значна. У поєднанні із виразністю *canto* створюється неповторний колорит символічного «портретування» людей, подій, природи, міфології – універсум національної камерно-вокальної лірики.

Українські композитори, будучи прекрасними піаністами (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко, Н. Нижанківський, В. Барвінський, Б. Лятошинський), добре розуміли природу вокальної мови, яку треба «оздоблювати» повноцінним фортепіанним тематизмом (часто віртуозного характеру), що стає не просто супроводом для співака, а й ви-

разним драматургічним важелем для розкриття поетичної символіки в музично-інтонаційній проекції. Завдяки цьому удавана, на перший погляд, простота жанру солоспіву розкривається в багатогранному суголоссі вокально-поетичного та інструментального самовиразу. У цьому процесі композитори приділяють важливу увагу співтворчості з вокалістами, а на першому етапі реалізації творчого задуму – вибору тембру-усоблення ліричного героя.

Розвиток лірики в українській вокальній музиці збігається в часі із західноєвропейськими романтичними інтенціями; можливо, через такий «збіг» романтизм «затримається» в музичній культурі України спочатку до 30-х років ХХ століття («останній» романтик – В. Косенко), пізніше відродиться в авторських ліричних піснях 50–70-х років (І. Шамо, Ю. Мейтус), українській пісенній естраді 60–70-х років (з її неперевершеним національним колоритом, зорепадом співаків з унікальними голосами та виконавським стилем); нарешті, перетвориться у неоромантизм 90-х років ХХ століття (вокальні твори В. Сильвестрова). Супроводжуватиме цей шлях саме солоспів у своїх жанрових варіантах. Його становлення розпочинається в творчості М. Лисенка, який свідомо звертається до популярного жанру, надаючи йому іншого академічного звучання. Але, як відомо, кристалізація жанрових рис солоспіву у творчості Лисенка пов'язана із віршами Т. Шевченка.

У класика української музики нового, ХХ століття виконавці знаходять для себе солоспіви, у переважній більшості створені на вірші європейських (П. Б. Шеллі, М. Метерлінк, Г. Гейне) та українських поетів (І. Франко, В. Сосюра, М. Рильський та ін.). Виняток становить *op. 17* на поезії стародавніх поетів Китаю (див.: Вей Сі, 2015), що можна пояснити тяжінням Б. Лятошинського раннього періоду творчості до методу символічного світоспоглядання, відповідного європейському стану перебування художньої свідомості митців (пізній Р. Штраус, К. Дебюссі).

Звернемо увагу на той факт, що більшість композиторів 1920-х років зверталися переважно до поезії сучасників. Б. Лятошинський же розпочав вокальну творчість із романтичних і символістичних текстів європейських поетів (Г. Гейне, П. Б. Шеллі, М. Метерлінк). І лише

згодом обиратиме виключно українські поетичні тексти, що засвідчує зміну творчої парадигми з європейської на *україноцентричну* (починаючи з післявоєнних років), яка на подальше визначить творче *credo* митця у таких відомих творах, як «Український квінтет», «Увертюра на чотири українські теми», «Слов'янський концерт», опера «Золотий обруч». Ця тенденція вперше відзначена О. Козаренком як «рух мовостилю<sup>2</sup> від скрябінської “теософічності” до європоцентричного панславізму» (Козаренко, 2001: 35).

Солоспіви раннього та центрального періодів творчості митця посідають вагоме місце. До певної міри вони відіграли роль «індикатора» емоційної напруги внутрішніх особистих переживань і, можливо, слугували єдиним неприхованим простором духовних рефлексій композитора. На початку молодий композитор у полоні пошуків власного «мовостилю» підкорює експресіоністичну традицію (як продовження пізнього романтизму). Але саме у солоспівах формування специфічної мови Б. Лятошинського як *системи стильових інтонем* (мелосу, ладогармонії, фактурно-тембрового комплексу) та *символічного мислення як світоглядної «надбудови»* творчості відбулося раніше, ніж в інших жанрах. Ось чому камерно-вокальну лірику можна вважати творчою лабораторією митця, що слугувала кристалізації власної **поетики** в умовах нової естетичної ситуації ХХ століття.

Вокальна лірика начебто перебуває в зоні «турбулентності», віддзеркалює духовну кризу мистецької еліти нового суспільства; у ньому композитор переживає досвід буття через страждання, пошук власної ідентичності як митця, громадянина, людини. Отже, вокальна творчість Б. Лятошинського «перекидає арку» від постромантичної «естетики почуття» до символістської експресії, пов'язаної із новими реаліями світовідчуття ХХ століття. Творчий «сплеск» у створенні ним вокальної музики на вірші поетів-символістів тривав усього з 1922 до 1926 років, коли були написані вокальні цикли й окремі солоспіви (35 творів за останнім виданням І. Савчука «Б. Лятошинський.

---

<sup>2</sup> Термін О. Козаренко окреслює семіотичний дискурс феномена Б. Лятошинського: з одного боку, усталений *стереотип мислення* (національно-українська мова) & *оригінальність* композиторського мислення (стиль).



Романси 1920-х», 2015). У цей час композитор ще міг собі дозволити вільно писати музику на улюблену поезію. Після 1926 року уподобання композитора зміняться: камерний жанр поступиться місцем концептуальним жанрам (симфонії). Наступний «замовлений» цикл романсів на вірші О. Пушкіна з'явиться на світ лише через десять років, у 1936 році (у зв'язку з державними заходами з приводу сторіччя з дня загибелі поета).

Межа, яка пройде у мистецтві 1926–27 років, торкнеться всіх композиторів: ліричне, національне, індивідуально-особистісне обернеться заборону, їх треба буде виборювати в несприятливих політичних умовах. Можливо, цим фактом, а також новим явищем кон'юнктурності в мистецтві (коли пишуть не за покликом серця, а як соціально-політичне замовлення) можна пояснити різке зменшення кількості творів вокальної лірики у 1930-х роках, небажання композиторів звертатись до цього жанру.

Проаналізуємо три твори Б. Лятошинського, виокремлюючи три позиції «жанрової картини світу» як ліричного «космосу» української класичної поезії:

- образ ліричної героїні (жінки);
- символіка музично-поетичного смислотворення (+ логіка композиції);
- темброва персоніфікація звукообразу (жіночий портрет, ліричний герой).

Солоспів «Єсть карії очі» для високого голосу і фортепіано написаний на слова **Т. Шевченка** (з поеми «Гайдамаки», перший розділ «Галайда»)³.

Символіка любові-закоханості (очі, серце, святий дух) втілюється через портрет дівчини дещо незвичними для романтичної стилістики музичними засобами. Характерні для пісні розспіви, або романсова

---

³ «Єсть карії очі – як зіроньки, сяють,  
Білі рученята – мліють-обнімають,  
Єсть серце єдине, серденько дівоче,  
Що плаче, сміється, і мре, й оживає,  
Святим духом серед ночі понад ним витає».

кантилена поступаються місцем мелодекламації: кожному складу поетичного тексту відповідає один звук, із інтервальних «знаків» лірики в мелодичній лінії залишається тільки висхідна мала секста та гармонічні фігурації в інструментальному супроводі.

Час написання солоспіву збігається з періодом формування власної стилістики композитора, ознаками якої слугують висхідна «ямбічна кварта» (за О. Козаренком), сполучення її із тритоном, септимою, секундою; ритмічне дроблення – «тріольна юбіляція», «емансипація метро-ритму, “асинхронність” протікання часу в різних фактурних шарах, що асоціюється з постійним становленням музичної матерії, паралельним протіканням кількох думок» (Козаренко, 2000: 198).

У солоспіві «Єсть карії очі» наявні всі елементи стилістики Б. Лятошинського, що розвинулися і закріплюються як мовностильова знакова система в подальших творах. Строфічність віршованої форми поезії Т. Шевченка та синтаксис мелодики солоспіву не збігаються; фрази будуються за принципом підсумовування:

$$\begin{array}{cccc|cccc} a & b & a_1 b_1 & & c & c_1 & c c_1 & \\ 2 \text{ т.} & 3 \text{ т.} & 5 \text{ т.} & & 2 \text{ т.} & 2 \text{ т.} & 5 \text{ т.} & \end{array}$$

Період складається з двох симетричних речень (10+10), однак відсутній серединний каданс; тому тема солоспіву звучить і сприймається як єдина цілісна будова. Цьому сприяє фактурний, динамічний і ладо-гармонічний розвиток. Співтворчість вокалу та інструмента складає для виконавців цього солоспіву певну проблему, якщо вони не мають досвіду виконання творів, написаних у розширеній (хроматичній) тональності. Тому слід репетиційний період присвятити вслуховуванню вокаліста в звукову ауру фортепіано, багаторазово засвоїти їх комплементарне суголосся на рівні обопільного тематизму (ладо-гармонічного, метро-ритмічного, супідрядності синтаксису вокального мелосу та фактурних шарів фортепіано, що не збігаються в часі).

У солоспіві «Єсть карії очі» закладено і специфіку роботи композитора з поетичним першоджерелом, що продовжиться у творах наступного періоду. Фактура мініатюри містить характерні фігура-

ції з тріольною ритмо-формулою (знак-символ «серцебиття»), що в наступних вокальних творах Б. Лятошинського стане невід'ємною часткою як типово романтична атрибуція душевного хвилювання. Низхідні гармонічні фігурації тричі доповнені підголосками верхнього голосу, що завдає елементи полімелодизму й широку амплітуду емоційної хвилі та відбивається на «драматургічному профілі» твору.

Солоспів «*Чому не смієшся ніколи?*» побудовано відповідно до композиції поетичного тексту. У першій строфі суцільні фрази-запитання чоловіка до коханої: «*Чому не смієшся ніколи? Чому в твоїм серці зима? І горе зморозило душу, що сміху у горлі нема?*»; у другій – ствердні відповіді, що розкривають їх «сутінковий» сенс: «*Лежить якийсь смуток тасмний на твоїм чудовім чолі*».

Складається проста двочастинна форма з двох періодів квадратної будови:

A (8т)    B (8т) coda (3т)

a a<sub>1</sub>    b b<sub>1</sub>    a<sub>2</sub>.

Контраст між розділами – на рівні фактури, ритму, характеру. Об'єднує ладо-гармонія: у тональності *h-moll* гармонічний зворот із характерним поєднанням t з IV<sub>2</sub><sup>#1</sup> та t із низьким IV<sub>3</sub><sup>4</sup> (як S однотерцієвої тональності).

У перших двох фразах цей зворот звучить у тональності IV низького ступеня (*es-moll*) в основній тональності; далі, у третій – у паралельній тональності (*D-dur*), у четвертій – особливо загострено в акордах звучить хроматичний хід у верхньому голосі (висхідний і низхідний), як обігравання V ступеня тональності (*fis-eis, fis-g; a-gis, a-b; b-a, b-h*). У розділі «A» акордова фактура, пунктирний ритм і синкопа на другій долі, як тяглі звуки, підкреслюють стриманість і водночас внутрішню напругу. Додаткової експресії надають чергування акордів і сольних фраз у вокальній партії, подібно до оперних речитативів.

Інтонаційну основу *canto* складає рух на висхідну кварту і тріольність мелодичної лінії, суголосну віршовому розміру поетичних фраз. У другому розділі (B) відбувається ритмічне збільшення (тріолі чвертних і затактові чверті замість вісімок). Але укрупнення

не сприймається масивно через постійний фігураційний фон у партії фортепіано. Традиційним є поліритмічне поєднання у фігураціях тріольності і дуольності (у партіях правої і лівої руки).

Гармонічна основа залишається подібною до заданої акордики. Хроматичний зсув у басу (g-Ges) від великого мажорного квінтсекст-акорду (тризвук g-moll з секстою) до великого мажорного септакорду (Ges-dur) змінюється на діатонічний хід баса у *h-moll* ( $IV_7 - I_6$ ); перед кодою (a<sub>2</sub>) звучить великий мажорний септакорд II низького ступеня, утворюючи хроматичний хід у басу *c-h*. Кода, побудована на зворотах експозиції, вносить відчуття репризності, повернення до хвилюючих питань «Чому?..» Але гармонічних зворотів тут непарна кількість – три замість чотирьох, тому останній акорд не ставить крапку: солоспів завершується альтерованим секундакордом IV ступеня ( $IV_2^{#1}$ ). Подібна розімкнутість інтонаційної форми відповідає символічному змісту поезії І. Франка: відповіді на питання немає...

Узагальнюючи вокальний мелос в інших «жіночих» солоспівах Б. Лятошинського на поезію І. Франка, відзначимо, що їх характеризує наспівно-декламаційний синтез: з одного боку, терцієві ходи, пластика руху через поступеневість, хвилеподібність; з другого – системні риси декламації (відсутність розспівів, стрибки на кварта, квінту, що сприймаються як знак активності, напруга висхідного руху з подальшим низпадінням, згасання у протилежному, вільно-акцентований ритм). У межах розширеної тональності вокальна партія являє певну виконавську складність (з точку зору інтонування). Часта зміна тональних опор, відсутність звичної функціональності вимагає від вокаліста відчуття інтерваліки, подібною до додекафонії. Так, у проаналізованому солоспіві на вірш Т. Шевченка є наголошені склади у дієсловах «плаче», «сміється», підкреслені висхідними інтервалами на довгій тривалості із наступним низхідним поверненням. Психологічний ефект сприйняття цієї «інтервальної символіки» – «кардіограма» модуляції від романтичної наспівності до декламації із завищеним градусом експресії.

Звернемося до аналізу лірики іншого роду – *колискової*. Звернення Б. Лятошинського до цього жанру є не випадковим: це – знак-символ духовної рефлексії автора на ґрунті осмислення ним національних ар-



«Колискову» ор. 39 можна вважати стильовою «визітівкою» Майстра, оскільки у ній «проскановано» характерні для *зрілого* композиторського письма тональні співвідношення й гармонічні прийоми: хроматичні зсуви-зіставлення, акорди однотерцієвих ладів, тональності на понижених ступенях ладу. Так, у найбільш «спокійних» куплетах ( $A$ ,  $A_2$ ) є зворот I–VII<sup>b</sup>–VI; перехід до *des-moll* приспіву відбувається через VI<sup>b</sup>. Ладова перемінність (*Ges-dur* – *es-moll*), притаманна народній пісні, тут характеризує якісно інше явище – бітональність. Приспів означений послідовністю нонакордів. Їх «стрічковий» рух по цілих тонах (*ges*, *e*, *d*) апелює до стилістики «Павани» М. Равеля, що споріднює колористику гармонічної мови українського композитора із спорідненими стильовими інтенціями європейського мистецтва межі XIX–XX століть (імпресіонізм, експресіонізм).

Гармонічними опорами «Колискової» є паралельні квінти – вагомий важель символізації музичного пленеру: цей фонізм пов'язаний із гетерофонним складом українського багатоголосся і слугує знаком національної семантики мовостилію Б. Лятошинського; паритетність паралелізмів з тризвуками також апелює до модальності, етнохарактерних прийомів голосоведення народної пісенності та інструменталізму. Особливо яскраво це відтворено у кульмінації гармонічно насиченого середнього розділу (B). Ладогармонічний рух скеровано від *es-moll* до *e-moll* через паралелізми тризвуків усіх ступенів у фрігійському *es-moll*, потім у *D-dur* (I–IV) і *d-moll* (I–IV). Крім того, слова «*б'ється з ворогом лихим*», підкреслені акцентами, звучать на тлі двох паралельних септакордів (до *G-dur* і *fis-moll*). Поряд з етнохарактерними сегментами дещо академічно звучать сектакорди, що належать до «інтонаційного словника» західноєвропейської опери (зокрема, речитативу). Утім вони вписані в загальноприйнятний канон «європейськості».

Щодо супроводу зауважимо, що фортепіанна фактура незмінно містить остинатну формулу «заколисунання» (у малій і великій октавах). Тоді як верхній голос утворює підголосок до мелодії, що іноді дублює *santo*, а інколи звучить вільно-імітаційно (третій куплет  $A_2$ ). Лише в середньому розділі (B) фортепіанна фактура ускладнюється тріольними фігураціями, «знімається» ліричне суголосся *santo* й інструмента; звучання драматизується, набуває героїки.

**Висновки.** Вокальна музика XX століття є найчутливішим «барометром» думок, настроїв, психологічної аури українського суспільства крізь призму авторської творчості (поета і композитора) як духовної рефлексії.

Найяскравішою складовою поезики Б. Лятошинського є *гармонічна інтонація*. Символізація стильового мовлення в його солоспівах відбувається за рахунок таких сегментів, як: кварто-квінтові співзвуччя; опора на септакорди (зокрема, великий мажорний з його оберненнями); акорди із альтерованими тонами; нонакорди, які сполучаються між собою в межах мажоро-мінорної системи, у терцієвому співвідношенні; розширена тональність із розосередженими тональними опорами).

Іншим стилістичним прийомом вокального письма композитора є увага до *декламації*, що породжує «промовленість слова» в партії *canto* через ямбічну кварту, неповторену / неакцентну ритміку, асиметричні будови музичного синтаксису. У вокальній партії декламаційність підкреслена повтореними звуками; інтервал кварта є майже в усіх фразах і у висхідному, і низхідному рухах, але частіше вона ямбічна. Оскільки мелодична лінія міцно пов'язана із гармонічною основою, вокалістам слід розібратись в акордах і тональних опорах для точного інтонування півтонів, енгармонізмів, альтерованих ступенів.

Порівнюючи солоспіви для жіночого голосу на рівні аналізу «мовостилію» Б. Лятошинського, ми спостерігали символізацію музичної образності, значення якої для виконавця важко переоцінити. Надметою інтерпретатора солоспівів українського митця (як співачки, так і співака) є усвідомлене сприймання символічної форми вокальної лірики через інакшу якість жанрової стилістики *canto*: «європейськість» – в ускладненій новаціями звукоутворення творчій практиці межі XIX–XX століть (імпресіонізм, експресіонізм) у синтезі з національно-ментальними впливами фольклорного мистецтва (архаїзми, наспівна декламація, «жіночий» ліризм). Наслідком буде адекватне відтворення поетичного змісту інтонацій-символів.

Роль високого жіночого голосу в солоспівах Б. Лятошинського полягає у тембровій персоніфікації героїні: від поступового «розгор-

танья» музично-поетичного символу до його «згортання» в цілісному портреті (репрезентації ліричного звукообразу). Іншими словами, тембр – це «згорнутий символ» ліричного героя, його «звукове тіло». Якщо в романсах на вірші китайських поетів *op.* 17 це було зумовлено типом музично-символічного мислення у зв'язку з поетичним джерелом і привело до музичного звукопису (звуконаслідування звуків природи, співу птахів), то в солоспівах на тексти Т. Шевченка та І. Франка відтворювався національний аналог європейського романтизму: тема трагічного кохання (Маргарита з «Фауста» Й. В. Гете).

Інший зразок духовно піднесеної «жіночої лірики» – символ Матері («Колискова»). У «Колісковій» *op.* 39 озвучено духовно піднесений образ Матері як символ національного архетипу Божої любові. Місія співачки – увібрати «в себе» відчуття цілісного «згорнутого» символу та репрезентувати свою героїню в інтонаційно-тембровій персоніфікації. Таким чином, в основу типологізації жіночих образів, оспіваних в камерно-вокальних творах українських авторів, покладено архетипи європейської культури, помножені на ментальні ознаки української душі, закладені в народнопісенній творчості українського народу: семантика кохання («еросу індивідуального тяжіння», за виразом Платона); щастя любові або страждання від зради, розлучення, смерті.

За нашою гіпотезою, співацький тембр є унікальним інструментом репрезентації поетичних символів та композиторських рішень; він не піддається «художньому перекладу» (через перенесення його якості на інший звуковий об'єкт), його не можна транспонувати, як мелодію, замінити аналогами. Усяка така модифікація з тембром призводить до втрати «внутрішньої форми» твору як художнього цілого.

**Перспектива подальшого розвитку теми.** Спираючись на викладену ідею, на підставі розлогого корпусу творів можна скласти типологію жіночих образів в українській камерній ліриці ХХ століття. В антологію жанру увійдуть твори В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Гайдамаки, Ю. Мейтуса, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, В. Бібіка, В. Птушкіна як для жіночих, так і для чоловічих голосів. Їх аналіз виявить гендерну компоненту сучасного виконавства, закладену генетично в ліричні вокальні твори. Найчастіше їх складають чоловіки



(поети й композитори), а виконують не тільки співаки, але й співачки, потрактовуючи «образ Поета» та інші символи вокальної класики в нових форматах «зустрічі з Іншим-у-собі» (П. Рікер).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О., Шаповалова, Л. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU*. (Collective monograph). Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing" &quot; Baltija Publishing &quot; р. 1–20.
- Баланко, О. (2018). *Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен*. Житомир.
- Булат, Т. П. Солоспіви. *Історія української музики в 6 т.* Київ: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 175–204.
- Ван Сі (2013). Рівні прояву інтертекстуального семіозису у вокальному циклі «Три вірші старовинних китайських поетів VIII століття» Б. Лятошинського. *Музикознавчі студії*, 27, 70–81.
- Ван Цзо (2014). Інтонційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 40, 726–736.
- Ван Цзо (2015). *Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів.
- Ніколаєвська, Ю., Шаповалова, Л. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*. (Collective monograph). Riga, Latvia: Baltija Publishing, р. 126–143, DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Самохвалов, В. (1974). *Борис Лятошинський*. Київ.
- Фільц, Б. М. (2011). Максим Рильський в історії української музичної культури. *Слов'янський світ*, 9, 174–196.
- Шевченко, Л. (2020). *Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ.

## REFERENCES

- Aleksandrova, O., Shapovalova, L. (2020). Formuvannia myslennia suchasnoho vykonavtsia v systemi intehralnykh zviazkiv teorii muzyky ta interpretolohii. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU*. (Collective monograph). Riga: Izdevniciba «Baltija Publishing», p. 1–20.
- Balanko, O. (2018). *Suchasna ukrainska kamerno-vokalna muzyka yak vykonavskiy fenomen: navch. posib*. Zhytomyr.
- Bulat, T. P. Solospivy. *Istoriia ukrainskoi muzyky v 6-ty tomakh*. K.: Naukova dumka, 1992. T. 4. S. 175–204.
- Van Si. (2013). Rivni proiavu intertekstualnoho semiozysu u vokalnomu tsykli «Try virshi starovynnykh kytaiskykh poetiv VIII stolittia» B. Liatoshynskoho. Naukovi zbirky LNMI imeni M. Lysenka «Muzykoznavchi studii». Vyp. 27. S. 70–81.
- Van Tszo. (2014). Intonatsiino-zhanrovi zasady ukrainskoho solospivu. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity: zb nauk. prats. Khark. derzh. un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, red. ta uporiad. L. Shapovalova. Kharkiv: Vyd-vo TOV «S. A. M». Vyp. 40. S. 726–736.
- Van Tszo. (2015). Ukrainskyi solospiv u konteksti suchasnoho vykonavskoho mystetstva: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv. 18 s.
- Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. Lviv, 286 s.
- Nikolaievska, Yu., Shapovalova, L. Piznavanistsymvolu v muzytsi: interpretatyvnyi analiz. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. R. 126–143. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Samokhvalov, V. (1974). Borys Liatoshynskiy. Kyiv. 47 s.
- Filts, B. M. (2011). Maksym Rylskiy v istorii ukrainskoi muzychnoi kultury. Slovianskyi svit: zb. nauk. pr. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Vyp. 9. S. 174–196.
- Shevchenko, L. (2020). Stylova paradyhma ukrainskoi fortepiannoï kultury XX stolittia u svitovomu prostori (avtoref. ... dok. mystetstvoznav.). Kyiv. 36 s.

**Xiong Yahuan**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 413487536@qq.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9760-6890>

**The poetics of Borys Lyatoshynsky's solo singing  
in terms of timbre personification of the singing voice**

***The substantiation of the topic.** In performing creativity, there is a well-known problem of the repertoire selection in terms of correspondence of the type of the singing voice to the author's idea of a vocal composition. The relevance of the topic of the research of Ukrainian chamber and vocal lyrics for Chinese singers lies in the search for intellectual mechanisms of co-creativity with the European «compositional stock». For the author the «key» to understanding is the concept of a symbol, present in Chinese poetry and the leading one in the musical thinking of B. Lyatoshynsky. The absence of the latest sources on compositional and performance poetics and, in particular, the role of the singing voice, with the presence of the latest musical notes editions (editor I. Savchuk, 2013) stipulates the focus of the researcher's attention on the figure of the Ukrainian artist as an urgent task of musicology of the 20th century.*

***The purpose of the research** is to reveal the role of the timbre personification of the singing voice in the system of compositional poetics of B. Lyatoshynsky's solo singing.*

***The material of the research:** the chosen solo songs by B. Lyatoshynsky **for the female voice:** to the poetry of Taras Shevchenko («There are brown eyes», 1927), of Ivan Franko «Why don't you ever laugh?» op. 31), and of Maksym Rylsky («Lullaby» op. 39).*

***Research methods.** Among the interpretative approaches to the analysis of vocal compositions there is: the semantic one, which interprets poetic meanings and their musical embodiment in the unity of a symbolic form of thinking; genre-stylistic – determines the specificity of the interpretation of a certain typical model of the genre in the context of the composer's style; structural-functional – reveals the hierarchical organization of the composition*

*in the unity of theme of the vocal and instrumental parts, poetry and the logic of the composition.*

**Analysis of recent publications on the topic.** *The subject studies such as the general characteristics of the genre of solo singing in the creative work of B. Lyatoshynsky were revealed (V. Samohvalov, 1974; T. Bulat, 1992; B. Filts, 1915). The role of the founder of the new Ukrainian compositional school is clearly outlined in the works of O. Kozarenko. The dissertations of Wang Xi (Lviv, 2013) and Wang Zuo (Kharkiv, 2015) contain a semiotic analysis of the composer's solo songs. Interpretology, which is related to the methodology of the analysis of the timbre personification of the singing voice, is presented in the works of L. Shapovalova, Y. Nikolaievskia and O. Aleksandrova.*

**The presentation of the main material.** *The entry of foreign-language singers into the «semantic field» of concert-chamber music (as a rule, of a lyrical direction) revealed the problem of symbolizing the parameters of the musical language, which is aimed at an adequate embodiment of the poetic original source. The timbre potential of the lyrical hero (age, gender, social status, as in general and for the opera character-role) is laid down in the symbolism of the poetic text, but his/her timbre personification in the musical composition, as evidenced by the concert practice of the last half century, can vary. The composer's intentions always include the choice of timbre (at least the instructions and voice type). However, none of the specialists who studied the problem of music and speech (including on the basis of the theory of the symbol) connected the unfolding of the meaning of the vocal composition as a symbolic form directly with the timbre of the singing voice. Interpretology focuses on the function of the singer through timbre personification to represent the lyrical hero in the integrity of his/her being: in the mirror of the author's spiritual reflection (on the one hand), and in the conditions of modern communication with the listener (on the other hand).*

*Ukrainian composers, being excellent pianists (M. Lysenko, Y. Stepovy, V. Kosenko, N. Nyzhankivsky, B. Lyatoshynsky) understood well the nature of the vocal language, which must be «decorated» with full-fledged piano thematism (often of a virtuoso nature), which becomes not just an accompaniment for the singer, but also an expressive dramaturgical lever for revealing poetic symbolism in musical and intonation projection. Owing to this, the pretended, at first sight, simplicity of the genre of solo singing is revealed in the multifaceted consonance of vocal-poetic and instrumental sounding. In this process, composers pay great*

attention to co-creativity with vocalists, and at the first stage of realizing their idea, to choosing a timbre that represents the «portrait» of the lyrical hero.

The solo song «There are brown eyes» (a poem by T. Shevchenko) contains all the elements of B. Lyatoshynsky's style, which will develop and be consolidated as a linguistic and stylistic sign system in subsequent compositions. The image of a woman is illuminated by the love of a man. The contrast is the lyrics of the solo song «Why don't you ever laugh?» to I. Franko's poetry – this is an image of love which remains without answer. In the «Lullaby» op. 39 (to the words of M. Rylsky) the spiritually exalted image of the Mother is voiced as a symbol of the national archetype of God's love. The generalization of the vocal melos in other «female» solo songs by B. Lyatoshynsky to the poetry of I. Franko testified to the presence of a chant-declamation synthesis: on the one hand, movements of thirds, movement plasticity due to gradualness, undulation; on the other – systemic features of recitation (absence of chants, jumps to fourths, fifths, which are perceived as a sign of activity, the tension of an ascending movement followed by a fall).

**Conclusions.** The vocal music of the 20th century is the most sensitive «barometer» of thoughts, moods, psychological aura of society through the prism of author's creativity (of a poet and a composer) as a spiritual reflection. At the same time, singing timbre is a unique tool for representing poetic symbols and concepts in chamber and vocal music; it does not lend itself to «artistic translation»; it cannot be transposed, like a melody, find analogues, replace. Any such modification with timbre leads to the loss of the «internal form» of the composition as an artistic whole. The timbre of the singer's voice in the process of interpreting the composition becomes a tool for «portraying» the spiritual essence of music, its symbol.

The role of a high-pitched female voice in B. Lyatoshynsky's solo singing consists in the timbre personification of the heroine: from the gradual «unfolding» of a musical-poetic symbol to its «folding» in an integral portrait (the representation of a lyrical sound image). In other words, the timbre is the «folded symbol» of the lyrical hero, his/her «sound body». If in romances based on poems by Chinese poets, op. 17, it concerned musical sound writing (sound imitation of the sounds of nature, birdsong), then in solo singing to the texts of Ukrainian poets, the national analogue of musical romanticism was reproduced: the theme of tragic love (Margarita from «Faust» by J. V. Goethe). Another example of a spiritually exalted symbol of a woman-Mother («Lullaby»). The singer's mission is to absorb

*figurative and symbolic meanings «into herself» and to represent her «heroine» in intonation and timbre personification.*

**The perspective of further development of the topic.** *On the basis of a large body of compositions, it is planned to compile a typology of female images in Ukrainian chamber lyrics of the 20th century. The anthology of the genre of solo singing will include compositions by V. Kosenko, B. Lyatoshynsky, P. Haydamaka, Y. Meitus, I. Shamo, A. Kos-Anatolsky, V. Bibik and V. Ptushkin for the female and male voices. Their analysis will reveal the gender component of modern performance, embedded genetically in lyrical vocal compositions.*

**Keywords:** *vocal music, spiritual lyrics, poetic symbol, semantics of musical language, composer's style, singing timbre, personification.*

*Стаття надійшла до редакції 1 грудня 2022 року*

УДК 78.071.1(430)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum2-2908

### *Пей Юнтін*

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

e-mail: 519746607@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

## **Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер»)**

*Дослідження семантики образів в оперному творі дозволяє музиканту-виконавцю повною мірою зрозуміти значення тих чи інших засобів виразності, знайти необхідне емоційне забарвлення звука, досягнути концепцію твору в цілому. Метою нашої роботи є визначення характеру взаємодії двох жіночих образів – Венери та Єлизавети – в опері «Тангейзер» Р. Вагнера. Новизна полягає в тому, що вперше досліджується семантика парних жіночих образів за допомогою компаративного аналізу на рівні музичної мови та на образно-емоційному рівні в контексті загальної драматургії опери. У статті запропоновано класифікацію парних образів на жіночі, чоловічі та мішані (чоловік-жінка). Окремі розділи присвячено усвідомленню явища парності крізь призму дуальності всесвіту, звернення до міфологічного та ономастологічного аспектів. У висновках доведено, що семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жіночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнювального контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.*

**Ключові слова:** оперна творчість Р. Вагнера, драматургія, контраст, оперне мистецтво, опера «Тангейзер», парні жіночі образи, семантика.

**Постановка проблеми.** Музична семантика безпосередньо пов'язана з феноменом музичного змісту – моделюванням, осмисленням та узагальненням подій музичного твору. Семантичний підхід оснований на вивченні змістовного наповнення елементів музичної мови. Важко переоцінити важливість розуміння музичної семантики музикантом-виконавцем, адже саме це є запорукою успішного, глибоко осмисленого виконання. Автор цієї роботи зосереджується на проблемі семантики *парних образів*, тобто таких, які тісно взаємопов'язані один з одним в оперному творі. Це зумовлює необхідність дослідження їхньої семантики не окремо, а «у зв'язці». Звернення до парних образів втілює новий погляд на класифікацію оперних персонажів, запропоновану автором статті. Відсутність досліджень з цієї проблематики зумовлює наукову новизну та актуальність обраної теми.

Показовою стосовно до явища парних образів є творчість Р. Вагнера. У його оперних творах такі персонажі утворюють свою драматургічну лінію. На рівні їхнього протиставлення відтворюється повнота життя – співіснування піднесеного і низинного, прекрасного і потворного, трагічного і комічного.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед новітніх досліджень, присвячених вивченню світогляду Р. Вагнера та філософії його творчості, стали в нагоді наукові розвідки Л. Гаврильчик (2015) та Б. Котюк (2013), О. Поліщук, В. Варіор (Warrior, 2016). Проблематику, яка безпосередньо пов'язана з оперою «Тангейзер», а саме – міфологічний аспект і темброву семантику, розглянуто в працях О. Рощенко (2007), С. Літті (Litti, 2014), К. Сейґріфік (Seigrified, 2015).

Окремо слід зазначити дослідження з питань семантики як загальнокультурної та, зокрема, музичної категорії – посібник О. Кюль (Kühl, 2008) та статтю Ф. Можяєва (2014).

*Новизна* роботи полягає в тому, що вперше досліджується семантика парних жіночих образів за допомогою ономастологічного й компаративного методів на рівні музичної мови та на образно-емоційно-му рівні в контексті загальної драматургії опери.

**Мета** дослідження полягає у визначенні семантики парних жіночих образів – Венери та Єлизавети – в опері «Тангейзер» Р. Вагнера. Означена мета потребує вирішення таких завдань:



- визначити композиційні закономірності і складові елементи музичної мови, притаманні образам Єлизавети й Венери;
- виявити взаємодоповнювальний контраст на рівні семантики музичної мови двох жіночих персонажів.

Відповідно до мети і поставлених завдань використано такі *методи дослідження*: ономотологічний (для дослідження імен як знакової характеристики образів героїв), семантичний (для виявлення змістовного значення елементів музичної мови), компаративний (для зіставлення двох жіночих образів – Венери та Єлизавети – на образно-емоційному та музично-драматургічному рівнях), жанрово-стильовий (для дослідження жанрових ознак тих чи інших музичних номерів та особливостей музичної мови обраних для аналізу персонажів опери), функціонально-структурний (для визначення функцій засобів музичної виразності і встановлення ієрархії між ними).

**Виклад основного матеріалу.** Етимологія слова «семантика» (від грец. «*semantikos*» – означальний) визначає тісний зв'язок цього поняття з такими категоріями, як «зміст», «значення». На відміну від лінгвістики (вербального тексту), специфіка музичної семантики полягає в тому, що зміст, виражений музичними засобами, має більш складний для інтерпретування характер і допускає можливість різних тлумачень. Жанр опери є особливим синтетичним жанром, у якому поєднуються музика, слово, сценічна дія. Дослідження семантики оперних персонажів передбачає виявлення змістовного значення елементів музичної мови, притаманних тому чи іншому герою, та їхньої ролі у віддзеркаленні образу, стану, драматургічного розвитку. Окремим питанням є дослідження так званих *парних образів*, у яких спостерігається яскравий контраст музичних засобів.

Усвідомлення дуальності всесвіту закарбоване навіть у найдавніших зразках народної творчості, оскільки навколишній світ завжди був побудований за принципом співіснування добра і зла, світла і темряви, життя і смерті, любові і ненависті, чоловічого і жіночого начала тощо. Вже у зразках глибинних культурних пластів – міфах та легендах – це віддзеркалилось у створенні образу героя, якому відповідає інший герой, наділений такими рисами характеру, зовнішності, світогляду, які або контрастують, або, навпаки, доповнюють образ першого персона-

жа. Якщо між героями переважає контрастність, то такі образи можна вважати *образами-антиподами*, а якщо взаємодоповнювальне зіставлення – то *комплементарними образами*. Сюжетні концепції більшої частини художніх творів дають змогу диференціювати вищеописані *парні образи* на *чоловічі, жіночі та мішані* (чоловік–жінка). Останні найчастіше об'єднують двох головних героїв твору.

Як відомо, Ріхард Вагнер черпав сюжети для своїх оперних творів з німецької та ісландської міфології, а також з легенд середньовічної «лицарської» епохи. Отже, стійка опора на парні образи не випадково є важливою складовою драматургії опер композитора. Яскравими прикладами мішаних парних образів є такі пари персонажів: Голландець–Сента, Лоенгрін–Ельза, Тристан–Ізольда, Парсифаль–Кундрі. Усі вони здебільшого є взаємодоповнювальними і складають своєрідний «стрижень» головних драматургічних «любовних» ліній оперних творів. При цьому історії кохання у Р. Вагнера завжди закінчуються трагічною розв'язкою, а саме – смертю одного чи обох героїв.

Парні чоловічі або жіночі персонажі переважно побудовані за принципом контрасту. У ролі показових зразків парних чоловічих персонажів можна навести образи Лоенгріна–Фрідріха, Трістана–Мелота, Голландця–Еріка, у ролі жіночих – Ельзи–Ортруди, Ізольди–Брангени, Венери–Єлизавети. Слід зазначити, що жіночі або чоловічі парні образи нерідко беруть участь у любовних трикутниках. Зокрема, в опері «Тангейзер» наявні два любовних трикутники, «один з яких (Венера–Тангейзер–Єлизавета) – основоположний, другий (Вольфрам–Єлизавета–Тангейзер) – додатковий (супутній)» (Можаєв, 2014: 245). Таким чином, в основоположному трикутнику спостерігається протиставлення Венери та Єлизавети, а в супутньому – Тангейзера та Вольфрама.

Семантика образів Єлизавети і Венери втілює ідею контрастного зіставлення двох світоглядів. На «міфологічному» рівні, який виконує в операх Р. Вагнера функцію фундаменту, першооснови, простежуються зв'язки з аполлонічним та діонісійським початками. Ці естетичні категорії використовуються «для означення двох рівнів культуротворчості – світлого, інтелектуального, раціонального і темного,

пристрасного, екстатично-іраціонального (названі за іменами давньогрецьких богів – Аполлона та Діоніса)» (Поліщук, 2023). На вищому, «релігійному» рівні, образи Венери та Єлизавети відповідають різним формам віросповідання: язичницькій та християнській.

Вищенаведене семантичне значення закладене вже в самих іменах героїнь. У перекладі з латинської «Венера» («*Venus*») означає «любов», «краса». У стародавніх римлян богиня Венера була символом тілесного кохання, краси, жадання і плодючості. Отже, в опері героїня уособлює *язичницьке світосприйняття*, прославлення відчуттів, закладених у людину природою. Кохання Венери втілює прагнення до фізичної насолоди, провокування на розпутне життя й відсутність уваги до внутрішніх, глибинних переживань коханої людини.

Єлизавета є ім'ям єврейського походження і дослівно перекладається як «та, що шанує Бога». В опері образ Єлизавети є втіленням *християнської віри*, непорушного дотримання людиною Божих заповідей, мудрого сприйняття життєвих випробувань, піклування про ближнього. Таким чином, виникає образна асоціація з образом св. Єлизавети, матері Івана Хрестителя (там само). Кохання Єлизавети до Тангейзера є взірцем цнотливості, стриманості, невинності.

О. Рощенко, досліджуючи оперу «Тангейзер», уводить поняття «образ-ім'я». «Реалізуючись у чудові дії, ім'я, що володіє знаковою природою, стає свого роду “обличчям” образу» (2007: 79), через нього проявляється особистість, сутність персонажа. Єлизавету дослідниця пов'язує з діючим ім'ям-дивом, в якому реалізуються загальні функції «Діви, Молебниці, Заступниці» (там само). На відміну від цього, ім'я Венери не має чудодійної сили, «приховані в ньому можливості пов'язані зі спокусою, солодким баченням, в якому сон і дійсність невіддільні одне від одного» (там само).

В опері «Тангейзер» Єлизавета й Венера є учасницями головного любовного трикутника (Тангейзер–Венера–Єлизавета) і по-різному впливають на долю головного героя опери. Якщо Венера постійно спокушує Тангейзера зовнішньою привабливістю, то Єлизавета молиться за спасіння його душі і врятовує коханого чистотою та щирістю своєї молитви, віддаючи за це усі життєві сили (в останній дії опери героїня вмирає після проникливого звернення до Діви Марії,

не побачивши Тангейзера серед пілігримів, які поверталися з Риму). Лицар Тангейзер протягом розгортання дії кидається «між двох вогнів», і лише в кінці опери знаходить заспокоєння у смерті, вмираючи з ім'ям Єлизавети на вустах. Можна припустити, що в опері Р. Вагнер віддзеркалив власні моральні вагання й усвідомлення складності людського вибору.

Музичний портрет Венери представлений на початку акту I. Перша сцена зображає бурхливий вакхічний танець, сповнений шаленого хвилювання (у давньогрецькій міфології Вакх – бог родючості). Головна роль належить оркестру, який доповнюється хоровими репліками мешканців царства Венери – чарівних сирен. Музика в цілому відрізняється стрімким, поривчастим характером, опорою на нестійкі гармонії та закличні звороти в мелодиці (продовження розвитку головної партії увертюри). У заключному епізоді основний швидкий темп поступається місцем більш повільному – музика набуває рис солодкої знемоги.

У наступній сцені (сцена II) замість традиційної «вихідної арії» героїні Вагнер створює сумісну експозицію образів Венери і Тангейзера, спираючись на наскрізну, вільну форму розгорнутого діалогу. Розмова персонажів відбувається у тому ж гроті богині, у якому щойно відбувалась вакханалія. Невеликий оркестровий вступ виконує звукозображальну функцію. Початкова різка репліка у струнних передає раптове пробудження Тангейзера від сну, наступна «заспокійлива» фраза у дерев'яних духових імітує ласкаві дотики Венери, третя репліка (знову у струнних) віддзеркалює стривожений стан обох головних героїв.

Венера хоче дізнатись, що може турбувати її коханця. Вже її початкові запитання «*Sag was kümmert dich?*», «*Wohin verlierst du dich?*» («Скажи, що тебе хвилює?», «Де ти загубив себе?») звучать досить вимогливо – використовується спів *a'cappella* (ніби все замовкає, коли чути владний голос Венери), квартові та квінтові ходи, пунктирний ритм. Утім героїня поки що намагається стримувати спокій – початкові репліки побудовані в межах обмеженого діапазону. Короткі оркестрові репліки, які передують сольним проловам героїні, за допомогою висхідного руху «передбачають» інтонації запитання.

Більш відвертою Венера постає в розгорнутих сольних епізодах. Вже у першому з них значно підіймається рівень емоційної напруженості. У вокальній партії переважають короткі фрази, висхідний рух, акцентуються мелодичні вершини (за допомогою більш довгих тривалостей та фермат). Незважаючи на те, що голос героїні продовжує звучати *a cappella*, важливу роль відіграє оркестр, який заповнює паузи стрімкими, «розлюченими» пасажами. Кульмінаційною точкою є заключна настанова «*Di Liebe fei're da ihr höchster Preis dir ward*» («Прославляй кохання, бо її найвища ціна була твоєю»): слова «*höchster Preis*» («найвища ціна») підкреслюються за допомогою зупинки на «*g*<sup>2</sup>», після чого відбувається ствердний прихід у тоніку («*b*<sup>1</sup>») (див. нот. приклад 1).

Нотний приклад 1.

Акт I, друга сцена, тт. 81–88

— to be thy slave! Of love sing on-ly, for its treas-ures all —  
 — her dir gewandt! Die Lie-be fei-re, da ihr höch-ster Preis...

(Tambourer, with sudden resolution, strikes his harp and confronts Venus with ear- and mind.)

— are thine! dir ward!  
 — Wind wehret, g'ewige...

У другому сольному епізоді переважають досить тривалі, розмірені фрази. Однак поступова поява акцентів і підвищення теситури в партії героїні в поєднанні з остинатною пульсацією в оркестрі

створює ефект потроху наростаючої тривоги. «Гнівний» октавний стрибок ( $g^2-g^1$ ) у заключному епізоді на слові «*Geliebter*» («коханий») та наступне «вкрадливе» запитання «*wessen klagest du mich an?*» («в чому ти мене звинувачуєш?»), яке звучить контрастно в умовах різкого зниження теситури й уповільнення руху (фермата всередині фрази), ніби засвідчують, що почуття Венери нестримно вириваються назовні.

Наступний розділ за участю Венери відрізняється більшою динамічністю взаємодії персонажів: якщо до цього сольні висловлювання героїв будувались у вигляді окремих блоків, то тут їхні репліки безпосередньо «втручаються» у думки, щойно висловлені іншим персонажем. Венера вже відверто звинувачує Тангейзера у зраді: найбільш важливі слова в її «несамовитих» вигуках (нюанс *f*) підкреслюються за допомогою зупинок на найвищих нотах. Особливо показовою в цьому відношенні є фраза «*Zum Veberdruss ist dir mein Reiz gedich'n*» («Чи тобі набридла моя поетична чарівність?»). Слово «*Veberdruss*» збігається з  $as^2$ , після чого спостерігається спуск по звуках зм. VII, й акценти на кожній ноті забезпечують характер скандування. Останнє словосполучення «*Reiz gedich'n*» («поетична чарівність») відокремлюється висхідним рухом у вигляді стрибка на септіму. Граничне загострення напруги між героями відображається заключним «злиттям» вокальних партій на найвищих звуках ( $g^1$  та  $b^2$ ) протягом декількох тактів з текстом, що передає протилежні бажання: «*Du darfst niechtzieh'n Ach*» у Венери («Тобі заборонено втікати, ах!..») й «*For liberty I flieh'n*» («На волю я втікаю»).

Наступний розділ вносить нові барви у змалювання образу Венери. Тут вона хоче відволікти думки Тангейзера від бажання повернутись до праведного життя і привабити його вихваланням тих солодких почуттів, які манять людей у її царство. Композитор обирає для розділу нову мажорну тональність (*Fis-dur*), темп (*Moderato*) та фактуру оркестрового супроводу. Початкове *tremolo* струнних у високому регістрі створює атмосферу романтичної казковості, з наближенням до кульмінації воно змінюється на остинатну акордову пульсацію, яка віддзеркалює тріумфальний стан героїні, її усвідомлення непереможної сили жіночої краси.

Утім Тангейзер залишається твердим у своїх намірах, через це у заключному розділі, який виконує функцію загальної кульмінації сцени, Венера повертається до попереднього настрою, при цьому її лють і гнів досягають апогею – у вокальній партії панує висока теситура, присутня велика кількість акцентів, «наказне» остинатне повторення звуків і «злісний» низхідний рух по півтонах, що посилюється різкими динамічними контрастами ( $f-p$ ), «несамовитими» пасажами й *tremolo* в оркестрі (*Allegro*). Загальною кульмінацією сцени є фінальний відчайдушний вигук Тангейзера «*Mein Heil ruht in Maria!*» («Мое спасіння в Марії!»), у якому образ св. Марії (слово «*Maria!*») відображається в музиці досягненням мелодичної вершини ( $a^1$ ) й приходом в *D-dur* на *ff*. Одразу після цих слів Венера зникає, таким чином композитор чітко окреслює її нетерпимість до істинного, духовного, божественного начала.

Експозиція образу Єлизавети є аналогічною в тому відношенні, що так само вміщується у діалог з головним персонажем опери – Тангейзером. Але власне розмові двох героїв передує арія Єлизавети, урочисто-піднесена за своїм характером. Її будова спирається на тричастинну форму з ознаками репризності. Арію відкривають захоплені вигуки героїні («*Dich theure Halle, grüss'ich wieder...*» – «Знову вітаю тебе, улюблена зала...»), викликані радісним очікуванням Тангейзера. Вони лунають у високому регістрі й містять висхідні квартові ходи і пунктирний ритм, які надають музиці активності, дієвості (див. нот. приклад 2).

Контрастним є середній розділ. У музиці спостерігається відхилення в паралельний мінор (*e-moll*), ослаблення динаміки ( $p$ , *piano*), а також нова фактура оркестрового супроводу: на зміну енергійній остинатній пульсації й стрімким висхідним зворотам приходять «витриманий» акордовий склад викладу. Це відповідає думкам героїні, сповненим у цей час ліричних спогадів про часи самотності, що були як «похмурий сон» («*düst'rem Traun*»).

Проте Єлизавета недовго залишається в пригніченому стані – через декілька хвилин її настрої знову стає життєрадісним. У музиці заключного розділу це відображається поверненням призивних квартових стрибків, основного мажорного ладу, гучної динаміки (*ff*) й почат-

кової фактури оркестрового супроводу, «упевненим» рухом по звуках тонічного тривуку у вокальній партії.

Нотний приклад 2.

Акт II, Вступ та перша сцена, тт. 75–83

Elisabeth.

(Elisabeth enters in joyous emotion.) Oh hail of song -  
Dich, then - re Hal -

I give thee greet - ing! All hail to thee, thou hal - low'd  
- la, grüss' ich wie - der, froh grüss' ich dich, ge - lieb - ter

Strings.

У другій сцені II акту беруть участь Єлизавета, Тангейзер та Вольфрам. Однак функція останнього персонажа в цій сцені є другорядною, центральне місце належить розмові між двома головними героями. Середній розділ сцени – декілька розгорнутих сольних епізодів – розкриває глибину душевного світу Єлизавети. Початкові репліки її розповіді (*Es-dur, Allegretto, 6/8*) є дуже схвильованими, вони будуються в межах невеликого діапазону і перериваються паузами («*Verzeicht, / wenn ich nicht weiß, was ich beginne*» – «Вибачте, якщо я не знаю, з чого почати»). Проте поступово героїня заспокоюється, віддаючись приємним спогадам. Композитор втілює це через новий тип оркестрового супроводу: фігурації у вигляді арпеджіо в розмірі 6/8 викликають асоціації з нижнім вальсом. У новому соль-



ному епізоді, який відмічений модуляцією на шабель вище (*Es-dur – fis-moll*), з'являються нотки драматизму. Єлизавета мовби звинувачує Тангейзера в тому, що його так довго не було поряд. У вокальній партії це віддзеркалюється появою акцентів, руху по хроматизмах, пунктирних ритмоформул, а також пошквалюванням темпу («... *Schmerz..., bald drang's in mich wie jähe wollt' es mich wie durchleben...*» – «...Біль..., невдовзі він проник в мене раптово...»). Слова, які розкривають тодішній пригнічений стан героїні («*Und als ihr nun von uns gegangen, war Frieden mir and Lust dahin...*» – «Тоді, як ти пішов від нас, не було в мене спокою і радості не було...»), контрастно підкреслюються низхідним тональним зрушенням (*fis-moll – e-moll*), уповільненням темпу й мінімізацією оркестрового супроводу. Особливо проникливо звучать докірливі, завмираючі на ферматах зітхання «*Heinrich!*» («Генріх!»).

Утім Тангейзер натхненно зізнається Єлизаветі, що саме заради неї він і повернувся, і в заключному розділі сцени їхні вокальні партії зливаються разом (ідентичний текст, перевага моноритмічного руху) у світлому *As-dur*. Остання фраза – «*Wunder ich nenn 'es mein*» («Дивом я називаю тебе своїм») – повторюється декілька разів. Останнє повторення є кульмінаційною фінальною точкою (прихід до *as<sup>2</sup>* та *as<sup>1</sup>*, фермати, спів *a'cappella*).

Подальший розвиток образу Єлизавети міститься у наступних сценах II акту: третій (діалог з дядьком – ландграфом) та четвертій (турнір лицарських пісень). Кульмінацією образу є молитва Єлизавети з першої сцени III акту. Композитор обирає тричастинну форму, де крайні розділи в цілому відмічені внутрішньо спокійним, просвітленим характером, а середній розділ відрізняється посиленням драматизму. Це віддзеркалюється в темповому плані (*Lento – A little more animated* → *Slower – Tempo I*). Вокальна партія пройнята численними затриманнями. Початкове звернення Єлизавети «*Allmächt'ge Jungfrau!*» («Всемогутня Діво!») відокремлюється композитором завдяки гучній динаміці (*ff*) – після цього спостерігається швидкий динамічний спад (*diminuendo* → *p*). Основна тональність *Ges-dur* у крайніх розділах багаторазово зіставляється з паралельним *es-moll*, таким чином утворюється мінлива гра світлотіні (міноро-мажорних барв).

Зокрема, у першому розділі декілька разів повторюється вербальний текст «*O! Nimm von dieser Erde mich*» («О! Забери мене з цієї землі»): якщо першого разу Р. Вагнер використовує відхилення в *es-moll*, то другого – спостерігається повернення в основну мажорну тональність (таким чином ніби відтворено відсутність страждань у небесному світі).

Середній розділ, крім більшої рухливості темпу, відрізняється тональною нестійкістю, що зумовлює появу хроматизмів та руху по півтонах у вокальній партії («*Wenn je, in thör'gem Wahn befangen...*» – «Якщо колись спіймана у дурній омані...»). Кульмінаційний вигук «*So rang ich unter tausend Schmerzen...*» («Тож я боролась з тисячею болю...») підкреслюється акцентами, темповим уповільненням, «упертим» висхідним рухом мелодії та подальшим низхідним октавним стрибком (боротьба не привела до щастя).

У заключному розділі Єлизавета повертається у смиренний стан. Вихід за межі тихих нюансів (досягнення *f*) відбувається лише в останньому відвертому проханні: «... *um deiner Gnaden reichster Huld nur an zufleh'n...*» («Просто благаю про найбагатшу щедрість вашої милості...»).

Контраст між парними жіночими образами утворюється завдяки застосуванню різноманітних засобів музичної виразності (див. табл. 1).

**Висновки.** Проведений аналіз дав змогу здійснити узагальнену порівняльну характеристику двох парних персонажів (Венера–Єлизавета) на рівні музичної мови. Образ Венери знаходить своє відображення в музиці бурхливого, експресивного, пристрасного характеру, а в «умовно» спокійних епізодах відтворюється або прихована тривога, або солодка знемога (залежно від сюжетного контексту). Образу Єлизавети притаманна ліричність (більша врівноваженість, стриманість); стрімкі музичні епізоди, які також наявні, відтворюють, як правило, радісний, захоплений стан героїні (а не вакхічне буйство або гнівний, розлючений стан, як це спостерігається у випадку з Венерою).

Семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жі-

ночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнювального контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.

**Таблиця 1.** Порівняльний аналіз семантичних елементів музичної мови образів Венери і Єлизавети

Венера	Єлизавета
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Використання помірних та більшою мірою швидких темпів (<i>Moderato, Allegro, Allegro molto</i>).</li> <li>– Характерною є опора на нестійкі гармонії.</li> <li>– Динаміка відрізняється контрастністю (<i>fp</i>).</li> <li>– У вокальній партії переважають стрибки (особливо закличні квартові ходи), різкі зіставлення різних регістрів, часто зустрічаються рух по хроматизмах, пунктирний ритм, акценти, іноді досягається характер скандування (акценти на кожній ноті), простежується речитативне начало.</li> <li>– Для експозиційної, опосередкованої характеристики образу Венери композитор відтворює в музиці вакхічний танець (акт I, сцена 1. Царство Венери)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Поряд зі швидкими використовуються помірні і повільні темпи (<i>Allegro, Allegro moderato, Andante, Lento</i>).</li> <li>– Характерними є плагальні звороти в гармонії, переважає мажорний лад.</li> <li>– Динаміка відрізняється поступовим посиленням або зменшенням звучності (застосування рухливих нюансів).</li> <li>– Визначною для вокальної партії є плавність мелодії, теситурна врівноваженість, пісенне начало.</li> <li>– В одному із сольних епізодів Єлизавети в її діалозі з Тангейзером (акт II, сцена 2. Єлизавета, Тангейзер, Вольфрам) присутні риси ніжного вальсу (розмір 6/8, хвилеподібні фігурації восьмими в оркестрі у виконанні арфи)</li> </ul>

Серед перспектив дослідження парних жіночих образів в оперному мистецтві вбачаємо плідним: 1) створення типології образної парності на основі виокремлення жіночої, чоловічої та мішаної парності; 2) надання системної характеристики рівнів їх співвідношення та особливостей драматургічного розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Гаврильчик, Л. М. (2015). Музичне світосприйняття Ріхарда Вагнера: музика як містика. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, 18, 277–281.
- Єлисавета (мати Івана Хрестителя), [https://uk.wikipedia.org/wiki/Єлисавета\\_\(мати\\_Івана\\_Хрестителя\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Єлисавета_(мати_Івана_Хрестителя))
- Можасв, Ф. М. (2014). Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер». *Культурологія. Філологія. Музикознавство*, II (3), 244–250.
- Котюк, Б. (2013). *Ріхард Вагнер. Геній людства*. Львів. Вид-во Львівського Товариства Ріхарда Вагнера «Collegium musicum».
- Поліщук, О. П. Аполлонічне і діонісійське. *Велика українська енциклопедія*, [https://vue.gov.ua/Аполлонічне і діонісійське](https://vue.gov.ua/Аполлонічне_і_діонісійське)
- Рощенко, О. Г. (2007). *Число та ім'я у новій міфології музичного романтизму (нумерологічний та ономастологічний методи аналізу музики)*. Харків: ХНУРЕ.
- Семантика. Словник іншомовних слів, <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl>
- Kühl, O. (2008). *Musical Semantics*. Peter Lang.
- Litti, S. (2014). The Dionysian signs in Richard Wagner's Tannhäuser. *Musicological Annual: scientific journal*. Ljubljana, 50 (2), 231–238. DOI: 10.4312/mz.50.2.231-237
- Seigrified, K. (2015). Myth and Legend in Wagner's Tannhäuser, <https://www.norsemyth.org/2015/02/myth-legend-in-wagners-tannhauser-part.html>
- Warrior, V. M. (2016). *Roman Religion*. Repr. ed. Cambridge: Cambridge University Press.

## REFERENCES

- Havrilchuk, L. M. (2015). Richard Wagner's musical worldview: music as mysticism. *Scientific journal of M. P. Drahomanov NPU*, 18, 277–281 [in Ukrainian].
- Elizabeth (mother of John the Baptist), [https://uk.wikipedia.org/wiki/Elizaveta\\_\(mother\\_of\\_Ivan\\_the\\_Baptist\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Elizaveta_(mother_of_Ivan_the_Baptist)) [in Ukrainian].
- Mozaev, F. M. (2014). Semantic functions of the Wagnerian baritone in the vocal dramaturgy of the opera «Tannhäuser». *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, II (3), 244–250 [in Ukrainian].
- Kotyuk, B. (2013). *Richard Wagner. The genius of mankind*. Lviv. Publication of the Richard Wagner Lviv Society «Collegium musicum» [in Ukrainian].
- Polishchuk, O. P. Apollonic and Dionysian. *Great Ukrainian encyclopedia*, [https://vue.gov.ua/Apolloniche and Dionysian](https://vue.gov.ua/Apolloniche_and_Dionysian) [in Ukrainian].
- Roschenko, O. G. (2007). *Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis)*. Kharkiv: Khnure [in Ukrainian].
- Semantics. Dictionary of foreign words, <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl> [in Ukrainian].
- Kühl, O. (2008). *Musical Semantics*. Peter Lang [in English].
- Litti, S. (2014). The Dionysian signs in Richard Wagner's Tannhäuser. *Musicological Annual: scientific journal*. Ljubljana, 50 (2), 231–238. DOI: 10.4312/mz.50.2.231-237 [in English].
- Seigrified, K. (2015). Myth and Legend in Wagner's Tannhäuser, <https://www.norsemyth.org/2015/02/myth-legend-in-wagners-tannhauser-part.html> (accessed: 23.08.2023) [in English].
- Warrior, V. M. (2016). *Roman Religion*. Repr. ed. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

**Pei Yong Ting**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 519746607@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

**Semantics of paired feminine images in the operatic creativity of R. Wagner (on the example of the Tangheiser opera)**

**Statement of the problem.** *Musical semantics is directly related to the phenomenon of musical content – modeling, understanding and generalization of the events of a musical work. The semantic approach is based on the study of the content of the elements of the musical language. Turning to paired images embodies a new perspective on the classification of operatic characters. The lack of research on this issue determines the scientific novelty and relevance of the chosen topic.*

*The work of R. Wagner is indicative of the phenomenon of paired images. In his opera works, such characters form their own dramatic line.*

**Analysis of recent research and publications.** *Among the latest studies devoted to the worldview of R. Wagner and the philosophy of his work, the scientific investigations of L. Havrylchyk (2015) and B. Kotyuk (2013), O. Polishchuk, V. Warrior (2016) proved useful. Issues directly related to the Tannhäuser opera, namely, the mythological aspect and tonal semantics, are considered in the works of O. Roschenko (2007), S. Litti (2014), K. Seigrified (2015).*

*Separately, it should be noted the research on semantics as a general cultural and, in particular, musical category – O. Kühl's manual (2008) and F. Mozhaev's article (2014).*

**Main objective of the study** *is to determine the semantics of paired female images – Venus and Elizabeth – in R. Wagner's opera "Tanghäuser".*

**The scientific novelty.** *The novelty of the research lies in the fact that for the first time the semantics of paired female images is investigated using onomatopoeic and comparative methods at the level of musical language and at the figurative-emotional plan in the context of the general dramaturgy of the opera.*

**Methodology.** *The following research methods are used: onomatological, semantic, genre-stylistic, functional-systemic, structural-functional, comparative, intonation analysis method.*

**Results and conclusion.** *The semantics of the images of Elizabeth and Venus embody the idea of a contrasting juxtaposition of two worldviews. At the “mythological” level, which in R. Wagner’s operas serves as the foundation, the first basis, connections with Apollonian and Dionysian principles can be traced. These aesthetic categories are used to denote the two primary forms of cultural creativity – light, intellectual, rational and dark, passionate, ecstatic-irrational. At the highest, “religious” level, the images of Venus and Elizabeth correspond to different forms of religion: pagan and Christian.*

*In the opera “Tannhäuser” Elizabeth and Venus are participants in the main love triangle (Tannhäuser-Venus-Elizabeth) and have different effects on the fate of the protagonist of the opera.*

*The semantics of the images of Venus and Elizabeth are most appropriate to be considered precisely in the context of their pairing, and not separately. Two female characters are built according to the principle of complementary contrast and during the dramatic development remain two opposite “driving forces” of the main storyline.*

**Keywords:** *operatic creativity of R. Wagner, dramaturgy, contrast, operatic art, opera “Tannhäuser”, paired female images, semantics.*

*Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2022 року*

УДК 78.071.1(430)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum2-2909

### Юань Сінь

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

e-mail: 907265367@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9362-0908

## Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації

*Аналізуються типи жіночих образів в оперній творчості Г. Ф. Генделя через драматургічний та гендерний аспекти. Метою є аналіз окремих жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в аспекті інтерпретації усталених гендерних типів сучасними виконавцями.*

*Новизна пов'язана із формулюванням параметрів гендерно-інтерпретативного аналізу (чотири складових: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці), а також – уведенням у науковий обіг пари понять travestire / vocal travestire та їхньою апробацією на прикладі інтерпретацій жіночих образів опер Г. Ф. Генделя.*

*У висновках зазначено, що типологія жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в цілому підкоряється законам опери-seria, але автор значно розширив горизонти типовості персонажів і характерів, бо орієнтувався на видатних (і зазвичай конкретних) виконавців. Наведені приклади (образи Арміди, Агрипіни, Альцини) демонструють геніальне драматургічне чуття композитора, що дозволило йому навіть у межах типових сюжетів здійснити революцію. За результатами гендерно-інтерпретативного аналізу встановлено, що незважаючи на вокальну типовість представлених творів, отримано різні результати гендерного виконання, розбіжні із статтю виконавця / виконавиці. І це не випадково: фемінні, маскулінні, андрогінні особливості виконання реалізуються шляхом гендерно-виконавської драматургії, поєднуючи гендерні характеристики композиторського тексту*



*й індивідуальне прочитання змісту музичного твору, втілене засобами вокального виконавства.*

***Ключові слова:** опера бароко, творчість Г. Генделя, вокальне виконавство, традиція травесті, тембр-амплуа, жіночий образ, афект, інтерпретація, тендерно-інтерпретативний аналіз.*

**Постановка проблеми.** Сучасна музично-театральна генделіана рясніє прикладами виконавських, режисерських, диригентських версій, у межах яких можливі як акцент на складених амплуа, так і перевтілення, трансформації персонажів (семантичні, культурні, вокальні). Причин цього декілька:

- історична умовність жанру (а відтак – актуальність таких явищ, як традиція, афект, амплуа, тембр-амплуа);
- наявність амбівалентних персонажів, що поєднують декілька амплуа, та розквіт традиції «travestire»;
- інтерпретаційність сучасного мислення, що робить можливим поліваріантність проявів указаної умовності, змінюючи усталені тембри-амплуа.

Опери Г. Ф. Генделя у висвітленні заявлених питань надають широкий простір для міркувань з різних позицій. Звичайно, в операх є типові образи героїнь – Аталанта (з однойменної опери), Альмірена («Рінальдо»), Альміра («Альміра, королева Кастильська»), Поппея («Агрипіна»), Есілена («Родріго»). З другого боку, композитор певним чином долає умовність, створюючи декілька образів, які з погляду на подальший розвиток оперного театру настільки семантично багаті, що передбачають відкриття театру майбутнього. Цікаво, що чи не найбільше це жіночі ролі – прекрасна чаклунка та підступна чарівниця Арміда («Рінальдо»), Медея («Тезей»); Гіневра («Аріодант»), Клеопатра («Юлій Цезар»), Альцина, Агрипіна, Роделінда, Дейдамія з однойменних опер.

Нарешті, сучасна практика надає приклади виконання жіночих партій контртенорами (і навпаки – втілення чоловічих образів жіночими голосами), що складає ще один цікавий аналітичний ракурс.

Тож намагатимемось висвітлити у межах пропонованого дослідження дві проблеми:

- формування в операх Г. Ф. Генделя драматургічно значущих і багатих на різні афекти жіночих образів;
- існування традиції «travestire», приклади якої є в операх Г. Ф. Генделя, у сучасному просторі інтерпретації.

Оскільки обсяг статті не дає змоги описати названі проблеми в повному обсязі, виклад сконцентрували на окремих жіночих образах та їхніх втіленнях, розвиваючи позиції *гендерного підходу*, який в аспекті дослідження барокової музики може привести до певних відкриттів як історико-типологічного, так і аналітичного характеру.

**Аналіз останніх публікацій.** У музикознавстві оперне вокальне виконавство епохи Бароко знаходить відображення здебільшого через історію вокального виконавства, жанр опери та оперного мистецтва, а також у ряді монографічних досліджень провідних виконавців світу, робіт методико-виконавського спрямування (Caella, 2012; Schaal, 1996; Budden, 1998; Dean, 2006).

Стосовно гендерного аспекту, який цікавить нас у межах дослідження, варто назвати роботу Б. Робінса (Robins, 2017) – швидше розмірковування стосовно позиції жінок в епоху Бароко. Більш ґрунтовною є монографія Н. Андре (André, 2006), яка на основі документів досліджує гендер стосовно італійської опери та розробила «теорію періодичного вуха», яка б дозволяла відокремлювати жіночі та чоловічі голоси/ролі. Монографія містить багато прикладів та спостережень. Особливо виокремимо нове дослідження П. Деготта (Degott, 2018), який розмірковує щодо ролі голосів контральто й кастратів у системі жанрів у творчості Г. Ф. Генделя, їхньої взаємозамінності в сучасній практиці, питання фізичної або вокальної типології таких співаків-інтерпретаторів та історичних умов сприйняття певних феноменів.

Багато матеріалу щодо безпосередньо опер Г. Ф. Генделя міститься в численних рев'ю, здійснених як до видань (Martin, 1985), так і до записів (Camuto, 1984,), коментування лібрето (Thomas, 1985) та постановок (Jones, 2006; Bohmer, 1989; Lang, 1985; Loney, 2001; Mudge, 1999). Серед критичних статей варто виділити статтю А. Джонса (Jones, 2006), який вбачає, що «більшість постановок опер Генделя

сьогодні дотримуються принципів виконавчої практики XVIII століття у музичних аспектах вистави». Автор ратує за дотримання візуальної естетики в сучасних сценічних рішеннях, бо «повага намірів і очікувань композитора в музичному виконанні, але ігнорування їх у візуальній постановці загрожує виникненням почуття художньої шизофренії» (Jones, 2006). Не без підстав він вважає, що «гра в старовинному стилі може так само розкріпачувати, як і спів, і сучасна аудиторія також готова прийняти перше, як і друге» (Jones, 2006). Не можемо погодитися з досить визначеною думкою автора про те, що «акторський стиль XVIII століття з акцентом на стриманість, елегантність та красу ідеально співзвучний стилю музики Генделя; у межах такого стилю найменше відхилення може дати потужний ефект» (Jones, 2006). Зрозуміло, що музика Г. Ф. Генделя промовиста, але все ж новаторські концепції режисерів ідуть на користь сприйняттю барокової опери слухачем та глядачем театру XXI століття.

**Мета** дослідження – проаналізувати окремі жіночі образи з опер Г. Ф. Генделя в аспекті існуючої типології та інтерпретації усталених гендерних типів сучасними виконавцями.

**Методологія дослідження.** Методологічно ми орієнтуємось на декілька досліджень. По-перше, О. Оганезова-Григоренко пропонує ідею феномена тембру-амплуа й зокрема для опери аналізує його через триєдність функціонального навантаження: «– авторське – точно прогнозована художньо-звукова барва у загальній палітрі твору; – глядацьке – певний характер персонажу (ліричний, драматичний, характерний тощо) пізнається через певний тип тембру-амплуа; – виконавське – тембр-амплуа певного вокаліста – фізичні та психофізіологічні характеристики його апарату, які він знає, у відповідності до яких користується своїм вокальним апаратом». (Оганезова-Григоренко, 2021: 442–443). Також авторка зазначає, що «тип голосу, тембр голосу, манера співу – це константні складники. Тому комунікація оперного жанру передбачає не перевтілення виконавця, а первісно завдані психофізіологічні дані голосу співака – його тембр-амплуа, який є незмінним» (Оганезова-Григоренко, 2021: 444).

Тембр-амплуа важливий для нашої концепції, але не є вичерпним. Тому ми формулюємо позиції гендерно-інтерпретативного ана-

лізу, який розробляється автором статті на продовження та розвиток ідей когнітивно-інтерпретативного аналізу (Ю. Ніколаєвська, 2020) та гендерно-вокального аналізу (Гіголаєва-Юрченко, 2015). До того ж поряд з поняттям *travestire* (усталеним, під яким розуміється виконання жінками серйозних чоловічих ролей) для класифікації амплу сучасного контртенора, який фізично є повноцінним чоловіком, грає чоловічу роль, але співає жіночим голосом, пропонуємо вживати поняття *vocal travestire* (по суті – «вокальне маскування») як нову авторську вокально-сценічну характеристику амплу контртенора, основану на невідповідності статі співака гендерному<sup>1</sup> типу його голосу. Таким чином, під амплу *travestire* ми розуміємо зовнішній план гендерно-театральної підміни (жінка грає чоловіка, чоловік грає жінку), а під *vocal travestire* – внутрішній план гендерно-вокальної підміни.

**Виклад основного матеріалу.** Як герої, так і героїні опер Г. Ф. Генделя відображають колоритні образи, що запам'ятовуються. Жінок-героїнь відрізняє сила, владність і гордість, водночас – підкореність любові та коханню. Але яким би не поставав перед слухачами жіночий образ (ніжним, лиходійським, войовничим, чарівним, підступним), композитор через музику завжди створює його яскравим та вражаючим.

Жанр опери аналізованої епохи оснований на теорії афектів та художньо-естетичних засадах виконавських традицій, автентичні характеристики яких в умовах сучасної театрально-концертної практики можуть поєднуватися з традиціями вокального мистецтва нашого часу. Такі зміни окремих параметрів усередині структурних елементів системи і дозволяють сьогодні багатоваріантність інтерпретації.

Подальший аналіз потребує чіткого уявлення про деякі основні елементи барокового оперного тексту й розуміння того, що таке афект, яким має бути шлях його втілення? Як складається сценічне амплу героїв та тембр-амплуа? Які гендерні типи є стійкими, а які підлягають трансформації?

---

<sup>1</sup> Під поняттям «гендер» розуміється «сукупність стандартів і сценаріїв поведінки, котрі суспільство визначає як “жіночі” і “чоловічі”, котрі виражаються у двох головних категоріях – маскуліність і фемінність» (Юдіна, 2005).

Щодо голосів маємо усвідомити декілька моментів. Зазвичай Г. Ф. Гендель творив у жанрі опера-*seria*, яка презентує типові форми, засоби виразності й типізує почуття в афектах. Нагадаємо, що власне музична сторона будувалася навколо основного персонажа (його виконував соліст-кастрат або примадонна, які вражали публіку своїм голосом), звіди й образи, й вокальні форми були доволі типовими, а опера мала номерну структуру. Варто пам'ятати, що все XVII століття на оперній сцені панували співаки-кастрати, чиї голоси набагато вищі, ніжніші і потужніші за жіночі. Це явище існувало лише в Італії: співакам-хлопчикам робили певну операцію, лише помітивши їхню голосистість і здатність до співу. Але це не гарантувало зіркове майбутнє: кастратів на той час було багато, але якісних, із геніальним голосом – дуже мало. На початку XVIII століття це призвело до «зіркової хвороби» серед них. Кастрат міг розірвати контракт з театром будь-якої миті, знаючи при цьому, що зобов'язаний заплатити серйозну неустойку, адже оплачувалася праця таких співаків нечуваними гонорарами, які дорівнювали максимальній річній платні музиканта оркестру.

До речі, в опері бароко складений типовий розподіл ролей (наприклад, герой/героїня (інколи інженю), злодійка/злодій/інтриганка, воїн, друг/подруга, трагесті тощо). Тембри-амплуа також доволі усталені. Зокрема, О. Оганезова-Григоренко вказує, що тембр-амплуа – «своєрідний "підтип" оперного голосу, який виступає "куратором" художніх завдань персонажів оперної вистави» (Оганезова-Григоренко, 2021: 442), а власне їхня типологія «ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів» (Там само). У тембри-амплуа, на погляд авторки, «вже закладено характер персонажу (комічний, ліричний, драматичний), його тип темпераменту (сильний чи слабкий), його головна драматургічна дія (творення, розв'язання конфлікту чи загострення конфлікту, руйнування тощо)» (Оганезова-Григоренко, 2021: 445). Дослідниця розглядає тембр-амплуа як «проекцію психотипу персонажа, на кшталт драматичного театру, де проекцією психотипу персонажу є амплуа актора. І якщо в драматичному театрі успіх втілення сценічного образу визначає точний вибір на роль актора певного амплуа, то в театрі оперному цю невловиму, але дуже вагомую складову частину загальної успішності творчого продукту

несе тембр-амплуа співака» (Оганезова-Григоренко, 2021: 446–447). До речі, відомим є факт, що саме вокальні можливості сопрано були, за визначенням В. Діна, «основою барокової опери для будь-якої драматичної чи психологічної характеристики: асоціація молоді з високими голосами — основа вокального стилю Генделя» (Dean, 2006: 210).

На відміну від театральних ролей гендерні є доволі прогнозованими (чоловік-жінка), але в інтер'єрі барокової опери також є варіабельними (зокрема, традиція травесті). Несамовитість, істеричність і непростійність багатьох кастратів змушували композиторів писати для них такі партії, щоб будь-якої миті їх можна було б легко замінити співакою-жінкою. Як правило, для подібних партій «*travestire*» використовувалося контральто, найнижчий жіночий голос із густими та м'ясистими низами, оскільки в основних складах оперних вистав тих років співачки цього регістру задіялися вкрай рідко. Згодом деякі композитори стали писати чоловічі партії спеціально для жінок, переконавшись на живих прикладах у їхній працездатності, відповідальності та спокої. І справді, контральто виконували поставлені перед ними композитором завдання, оскільки ніколи не могли претендувати на звання ні *prima donna* (яке фактично завжди діставалося сопрано), ні *seconda donna* (яка майже завжди була меццо-сопрано або знову ж сопрано)<sup>2</sup>. Починаючи з опери

---

<sup>2</sup> Епоха бароко диктувала композиторам манеру написання. Партії писалися під тих співаків, які були в трупі театру. Безумовно, досить часто залучалися зірки-легіонери, але здебільшого це були разові акції – переважно композитор виходив із того, що є. Здебільшого співачки контральто не були дефіцитними та геніальними виконавицями – у них просто були гарні голоси з багатими обертональними низами. Саме тому їх почали використовувати для чоловічих партій. Під впливом цього італійські оперні школи почали активно вкладатися в контральто, витрачаючи на їхню «вокальну дресуру» набагато більше часу, ніж раніше. Саме це дозволило згодом тому ж самому Генделю віддавати контральто вже партії *seconda donna*, а часом і *secondo uomo*, якщо йшлося про партію чоловічу. У цьому сенсі Ф. Генделю дуже пощастило з солісткою – він запросив у свою трупу знамениту Фаустину Бордоні, венеціанське контральто, яка мала приголомшливу рухливість голосу та унікальний тембр. Її здатність неймовірно довго тримати одну ноту і розганяти швидкість звуку обеззброювала слухачів. Вона пропрацювала у Ф. Генделя досить довго в парі з іншою дивою бароко, сопрано Франческою Куццоні. Їхні непрості взаємини та постійне суперництво стали темою для безлічі анекдотів того часу.

«Радаміст» 1720 року і майже всю оперну кар'єру Ф. Гендель практично завжди передбачав в опері наявність двох рівноцінних жіночих партій – сопрано і контральто. При цьому поділ на *prima donna* і *seconda donna* суто формальний – композитору було необхідно задовольнити обох зіркових примадонн. Якість музики при цьому завжди була вишукана. Г. Ф. Гендель ніби знав, що отримає в свою трупу в 1723 році Фаустину Бордоні, заздалегідь підготувавшись і виробивши правильний алгоритм. В одній зі своїх опер, «Оттон, король Німеччини», композитор навіть написав настільки прекрасну музику як для сопрано, так і для контральто, що дами побилися між собою за право співати кожну з партій, тому композитору довелося кілька разів переробляти партитуру, щоб Гізмунду і Матильду могла співати і одна, і друга солістка<sup>3</sup>. Посилаючись на різні дослідження, П. Деготт указує, що у творчості Генделя відбулась певна еволюція, згідно з якою «концепція різних ролей все більше і більше асоціювалась з вокальною та драматичною особистістю виконавців, встановлюючи співвідношення між співаком та типом персонажу» (Degott, 2018).

Отже, Г. Ф. Гендель значно розширив горизонти типовості персонажів та характерів, бо орієнтувався на видатних (і зазвичай конкретних) виконавців. І це яскраво можна прослідкувати на прикладах жіночих образів.

Як приклад наведемо образи Гіневри з опери «Аріодант», яку на прем'єрі 1735 року виконала сопрано Ганна Марія Страда дель По. Образ не є одноплановим. Уже навіть те, що оригінальне лібрето Салви, яке є основою «Аріоданта», називається «*Ginevra, Principessa di Scozia*», докорінно змінює драматургічні пріоритети. Незважаючи на те, що Г. Ф. Гендель назвав оперу іменем персонажа-чоловіка, саме Гіневра залишається центральним персонажем, навколо якого й відбувається вся дія, вона змінюється по ходу опери, презентуючи різні

<sup>3</sup> Однак тоді в його трупі партію контральто співала Анастасія Робінсон. Фаустина Бордоні з'явилась лише за кілька місяців. Пізніше Фаустина Бордоні одружилася з іншим знаменитим композитором, Йоганном Адольфом Гассе, з яким познайомилася у Венеції. Тепер вона почала співати в його операх, причому як чоловічі, так і жіночі партії, періодично повертаючись і до Ф. Генделя і співпрацюючи з іншими композиторами – Орландіні, Бонончіні, Аріості і Джакомеллі.

стани та афекти. Наприклад, саме з її характеристики починається опера. Перше аріозо презентує закохану, молоду, світлу дівчину. Буквально слідом – арія гніву (звернення до Полінесса). Цікаво, що тембр-амплуа сопрано в цій опері подано композитором ще більш різнопланово – саме цей тембр є характеристикою Далінди (парний персонаж, подруга Гіневри, яка закохана у Полінесса). Характеристичність настільки прописана Генделем, що дійсно затребуваними є два різних голоси: більш дзвінкий, легкий, блискучий у високій теситурі, світлого тембру голос Далінди та голос з вираженим центральним регістром, ліричне сопрано у Гіневри. Цікаво, що сучасні режисери акцентують на різниці тембрового забарвлення, підкреслюючи саме характерні протилежності героїнь, як і варіантність їхніх гендерних типів: підкреслену фемінність – у Далінди, грані фемінності/маскулітності – у Гіневри.

«Альцина» з точки зору жіночих персонажів з першого погляду схожа на існуючі амплуа опери-серія. Пару головних героїв – Альцини та її сестри Моргани Г. Ф. Гендель писав для італійських відомих артистів – Анни Стради, Сесилії Янг і кастрата Джованні Карестіні. Основні жіночі партії вкрай різнобарвні. Характер Моргани увиразнений у легкій та яскравій музиці вступної арії «*O s'apre al riso*» (№ 1), сповненої грайливої мелодійності. Але у подальшому Гендель змінює її характеристику. В *Ama, sospira* (№ 21) тон Моргани є задумливим (бо вона сподівається на кохання Рікардо, під якого замаскувався інший персонаж), жалоба і мольба звучить у №30 (*Credete al mio dolore*). Щоб відтінити жіночий голос, Гендель додає соло скрипки (№ 21) та соло віолончелі (№ 30).

Альцина через музичні характеристики стає чи не найскладнішим жіночим персонажем оперної творчості Г. Ф. Генделя, бо вокальна віртуозність чи її відсутність завжди залучаються для певного драматичного рішення<sup>4</sup>. На початку опери Альцина – досвідчена зваблива жінка, впевнена у своїх чарах. Її перша арія, *Di', cor mio, Quanto*

---

<sup>4</sup> Запис 2015 р. з французького театру La Monte з Сандрін Пйю в ролі Альцини за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=SF5vhXuvx5o&ab\\_channel=%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%91%D0%B0%D0%B6%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0](https://www.youtube.com/watch?v=SF5vhXuvx5o&ab_channel=%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%91%D0%B0%D0%B6%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0).



*t'amai* (№ 7) – сповнена лагоди, ніжності, що, до речі, ненадовго виникає в № 2 як постійна риса образу. Але по ходу опери магичні чари покидають її, вона стає більш відчайдушною, а інколи жалюгідною, бо кохання начебто має суперечити її чаклунській натурі. Так, друга арія, *Si, son quella! Non più bella* (№ 13), презентує інший тон, вона звинувачує та ображається, а в арії *Ah! mio cor* (№ 24 з II акту) на тлі звучання струнного квартету, стакато, дисонансів вибудовується образ розгубленої жінки, якій боляче від некохання та зради. У № 27 (*Ah! Ruggiero!*) відчутний відчай, що підкреслено речитативом з акомпанементом, а в деяких фрагментах – звучанням голосу без акомпанементу, що дійсно вражає. У наступному номері знов відчутний страх залишитися на самоті без коханого (Г. Ф. Гендель знову використовує звучання струнних). Наприкінці (арія «*Mi restano le lagrime*», № 35) Гендель виявляє геніальну музичну інтуїцію і представляє схожі почуття героїні різними музичними засобами (наприклад, тріо *Non è amor, ne gelosia*, № 38 звучить напружено та з глибоким почуттям). Так, виходить, що Альцина власне поєднує амплу героїні, злодійки, інтриганки, закоханої, а з гендерної точки зору – представляє багатство фемінності як основної її характеристики.

Г. Ф. Гендель часто залучав декілька типових амплу для створення сильного та драматичного образу (або навпаки, коли волів додати іронії, знов-таки, змішуючи типові риси). Саме вони є в сучасному театрі найбільш цікавими як з погляду інтерпретацій, так і з погляду режисерських рішень. Зокрема, одним з найвидатніших жіночих образів генделівських опер є Арміда («Рінальдо») – персонаж, вельми популярний в оперному жанрі (згадаємо твори К. Монтеверді, Ж. Б. Люллі, А. Вівальді). На наш погляд, це немов глюківській або навіть вердівській образ, настільки неоднозначний, динамічний, пристрасний та багатий на емоції – від пристрасті до люті, від зваблення до кохання й покори. Незважаючи на те, що це не центральний персонаж, у будь-якій версії постановки образ та виконавиця Арміди привертає увагу<sup>5</sup>. До речі, спочатку композитор виписав її в сопрановому

<sup>5</sup> Серед цікавих інтерпретацій – сопрано Aurore Bucher (запис з Ensemble Le Caravansérail, диригент Bertrand Cuiller, неймовірною сценографією Claire Dancoisne

варіанти, а потім, у більш пізній редакції, замінив на контральто, що додало містичності звучанню її ролі. Г. Ф. Гендель старанно виписав образ Арміди та всі її психологічні трансформації: в I акті вона вражаюча (арія, з якою з'являється героїня – «*Furie terribili*»<sup>6</sup>) та впевнена у власній силі (віртуозна мажорна арія di bravura «*Molto voglio, molto spero, Nulla devo dubitar*»). У II – трохи розгублена та ніжна (в дуетній сцені з Рінальдо), покинута (Арія «*Uomo crudele*», коли Рінальдо її відмовив, сповнена страждання й низхідних інтонацій і водночас – твердості та сили почуттів), але жадає помсти для Арганто, який закохався в Альмірену (арія помсти «*Vo' far guerra, e vincer voglio*» з *клавесином*)<sup>7</sup>; пристрасна (у сцені примирення з Арганто, дует «*Al trionfo del nostro furore*» з III акту<sup>8</sup>), весела й впевнена (в кінці опери, коли приймає християнських богів і співає разом з усіма «*Vinto è sol della virtù/Degli affetti il reo livor*»<sup>9</sup>).

Ще одним сильним та неоднозначним персонажем з багатим тембром-амплуа сопрано є Агрипіна з однойменної опери. Її образ окреслено опукло й яскраво, вона є одним із найсміливіших і найзавзятіших у своїх прагненнях жіночим персонажем чи не всіх опер композитора. Навіть увертюра презентує образ сильної та впевненої, цілеспрямованої жінки. Протягом опери нею керують мотиви жаги влади (2 сцена, I акт), зради (Агрипіна стає противником

---

– за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=f8GWFx5qsW0&ab\\_channel=ALTEAMEDIA%2FIFOVETV](https://www.youtube.com/watch?v=f8GWFx5qsW0&ab_channel=ALTEAMEDIA%2FIFOVETV)); Marie Fajtova (у прекрасній за підібраними голосами та сценічним рішенням, звучанням оркестру виставі з диригентом Václav Luks з Празьким бароковим оркестром Collegium 1704 за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=HeCbbVS8z1s&ab\\_channel=FelicesCantusH%C3%A4ndel](https://www.youtube.com/watch?v=HeCbbVS8z1s&ab_channel=FelicesCantusH%C3%A4ndel)); неймовірно сильний та власний образ створено Анною Прохазка/ Anna Prohaska (на її запис знято кліп із залученням сучасних медіатехнологій: [https://www.youtube.com/watch?v=T-4fjXJ2vB0&t=96s&ab\\_channel=SasoVelickovski](https://www.youtube.com/watch?v=T-4fjXJ2vB0&t=96s&ab_channel=SasoVelickovski)).

<sup>6</sup> За сценарієм вона з'являється на кареті, яка парить у повітрі і яку направляють два дракони з вогняними пастками. Музика вкрай драматична і взагалі сцена незабутня! Арія віртуозна з яскравим виходом у верхній регістр.

<sup>7</sup> Взагалі сцена з II акту презентує гранично різні грані її образу.

<sup>8</sup> У цілому в сценах з Аргантом (4 та 5) містяться афекти «розлюченості», «гніву», «пристрасті, бажання влади, радощів від передчуття перемоги».

<sup>9</sup> «Перемагає лише чеснота/Від прихильностей кривдик страждає».

Оттона, який урятував її чоловіка Клаудіо і був названий його спадкоємцем), гніву (на власного сина, який не підкоряється волі матері), підступності (у 1 сцені I акту, дізнавшись про смерть Клаудіо, Агрипіна хоче посадити на трон сина Нерона і просить підтримки вільних відпущеників Палланте і Нарчисо, обіцяючи кожному нагороду – правління з нею), обману. Так, у речитативі 3 сцени II акту Агрипіна, вдаючи, що відчуває любовні почуття до Сенеки, намагається підговорити його отруїти Нерона, обіцяючи місце на троні (арія «*Entschliebe dich nur*»), а у 10 сцені III акту Агрипіна заявляє про те, що Нерон здійснив підпал і Рим горить з його вини. Обманює вона й Оттона, й Поппею, закоханих один в одного<sup>10</sup>. Дивно (але тривіально для барокових сюжетів), що Агрипіна уникне покарання за зрадницький вчинок стосовно до правителя (знов-таки завдяки своїй винахідливості й підступності) і досягне своєї мети – Клаудіо оголошує Нерона спадкоємцем трону.

З точки зору гендерного типу Агрипіна поєднує риси маскулінності й фемінності, які кожного разу по-різному залучає на власну користь<sup>11</sup>. Їй протистоїть інший тембр-амплуа сопрано – Поппея, більш одноплановий та прогнозований, **хоча також не є «ідеальним» сопрано**. Агрипіна та Поппея — дві справжні жінки, зріла та юна; вони варті одна одної, і кожна вважає себе найхитрішою і найчарівнішою

---

<sup>10</sup> Після того, як Оттон зізнається Агрипіні, що любить прекрасну Поппею, та вирішує зіграти на любовних почуттях і позбутися суперника. Вона знає, Клаудіо також небайдужий до Поппеї. Прийшовши до дівчини, Агрипіна розповідає, що Оттон бажає отримати в імператора корону в обмін на відмову Поппеї на користь Клаудіо. Агрипіна радить Поппеї помститися: повідомити Клаудіо, коли той прийде до неї, що Оттон звелів відмовити йому в побаченні. Поппея, пригнічена новиною про зраду коханого, так і робить. Імператор віддаляється в гніві, а Агрипіна обманює Поппею, вдаючи, що обман ніколи не зіпсує їхню нову дружбу (арія «*Non ho che per amarti*» / «Я можу тільки любити тебе»), і переконує її в щирості своїх намірів, щоб зруйнувати шанс Оттона зійти на трон.

<sup>11</sup> На жаль, обсяг статті не дозволяє окреслити аналіз сценічних втілень образу Агрипіни, однак постановки цієї опери презентують прекрасний образ, зокрема у виконанні Вероніки Жанс / Véronique Gens (soprano) (за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=8d\\_HfrmViWU&ab\\_channel=us4es](https://www.youtube.com/watch?v=8d_HfrmViWU&ab_channel=us4es)) – сильний, але поданий з іронією (надмірні грим, колір волосся, одяг головної героїні).

(аналіз однієї з арій Поппеї надано нижче). На відміну від тих героїв, хто є носіями типових (типізованих) афектів та ролей (Палланте, Нарцис, Лесбо, Юнона) і навіть більш індивідуалізованих (ніжний, але «недалекий» Нерон), інтриганка Агрипіна та кокетлива Поппея долають межі звичних типів.

Представимо гендерно-інтерпретативний аналіз однієї з найвідоміших арій Поппеї – «*Bel Piacere*»<sup>12</sup>. За сюжетом арія – символ жіночості і щасливого кохання.

### Оригінал

*Bel piacere*

*e godere fido amor!*

*questo fa contento il cor.*

*Di bellezza non s'apprezza*

*lo splendor*

*se non vien d'un fido cor.*

### Переклад

Приємне задоволення

насолоджуватися вірним коханням

Це тішить серце.

Не цінують красу краси

Якщо воно не походить від вірного серця.

Приклад 1

The image shows a musical score for the aria 'Bel Piacere'. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics: 'si - da - a - mor! bel pia - ce - re'. The score is in 3/4 time and G major.

За характером «*Bel Piacere*» чарівно граціозна та повітряно-легка, з контрастним чергуванням швидких та повільних розділів; вимагає від виконавиці володіння всім арсеналом як віртуозно-технічних, так

<sup>12</sup> Також ця арія звучить в опері «Рінальдо» у виконанні Альмірени (у III акті).

і емоційно-виразних засобів, закликаючи до теситурної та реєстрової свободи, бездоганної голосової рухливості й вишуканої точності інтонування та фразування.

В силу теситурної і технічної складності арія виконується виключно жінками-співачками, хоча в сучасних умовах не тільки сопрановим тембром. Для аналізу обрано виконавські інтерпретації: сопрано Рене Флемінг та мецо-сопрано Чечілії Бартолі. Так, граціозно, динамічно, з піднесено-емоційною та яскравою акцентуацією звучить арія у *фемінному* виконанні підкресленого «кришталевого» тембру *сопрано Рене Флемінг*<sup>13</sup>. Арія у *маскулінному* виконанні насиченого грудними обертонами колоратурного *мецо-сопрано Чечілії Бартолі* звучить стримано у більш повільному темпі, залишаючи враження вдумливого звучання<sup>14</sup>.

Наступний приклад дозволяє більш повноцінно представити модель гендерно-інтерпретативного аналізу, яку ми апробуємо в межах дослідження барокових опер. Жіночий персонаж – Альмірена з опери «Рінальдо» – буде охарактеризовано з точки зору чотирьох аспектів: основний афект, тембр-амплуа, гендерний тип та його інтерпретація в сучасній виконавській практиці. Далі на прикладі оперних зразків Г. Ф. Генделя проаналізуємо гендерну специфіку виконавських версій – жіночих *travestire* та чоловічих *vocal travestire* – що дозволить виявити особливості інтерпретації протилежних образів співачками й співаками та класифікувати отримані результати згідно з гендерною типізацією виконання.

*Альмірена* («Рінальдо») – образ достатньо типовий для барокової опери, написаний для сопрано. Амплуа героїні втілює афекти кохання та страждання. На початку опери вона з радістю чекає на весілля з полководцем Рінальдо, розділяє його схильність до боротьби. У II акті (після викрадення Армідією) вона самотньо оплакує свою долю. Афект страждання передано в одній з найвідоміших арій-плачі – «*Lascia ch'io pianga*».

<sup>13</sup> Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=7xE4sTy5W14>

<sup>14</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=xRnfc\\_mCoGQ](https://www.youtube.com/watch?v=xRnfc_mCoGQ) (вказана арія з опери «Рінальдо», яка є повною копією арії Поппеї).

**Оригінал**

*Lascia ch'io pianga  
mia cruda sorte,  
e che sospiri  
la libertà.  
Il duolo infranga  
queste ritorte,  
de' miei m  
sol per pietà.*

**Переклад**

Нехай я плачу над  
моєю жорстокою долею,  
і нехай я зітхну  
про волю.  
Нехай смуток скине  
ці ланцюги,  
бо мої муки  
тільки із жалості.

Афект *lamento* досягається за рахунок жанру сарабанди, у якому другий такт трохи розтягнутий. До того ж залучення хроматизму та паузи і створюють «мотив зітхання». Цей ефект чується на самому початку (приклад 2).

## Приклад 2

Soprano *p* La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te

Violin I *p*

Композитор незабаром підносить голос до «небесного» G, створюючи після перших нестійких тактів чудовий контраст (приклад 3).

## Приклад 3

S *p* pi - età, e che so - spi - ri la li - ber -

Vln. I *p*

Частина В (в мінорі) написана у високій теситурі (приклад 4).

Приклад 4



Реприза (арія *da capo*, форма А-В-А) зазвичай орнаментується співаком.

Основний гендерний тип – підкреслено жіночий, хоча його інтерпретація в сучасній виконавській практиці має різні акцентування.

Так, маскулінне виконання мецо-сопрано Мерилін Хорн створюється лапідарністю у використанні прикрас, наприклад, у I частині арії співачка взагалі їх не використовує). Емоційно стримано ідеальним легато на рівному та нескінченно довгому диханні звучить маскулінна версія лірико-колоратурного мецо-сопрано Джойси ДіДонато. З простим фортепіанним акомпанементом ми чуємо патетично насичену і в той же час емоційно стриману маскулінну інтерпретацію мецо-сопрано Джессі Норман.

У феміній інтерпретації сопрано Монсерат Кабальє домінує її фірмове *piu*issimo, що надає твору піднесеності й небесної легкості. Інтерпретація стилістично не є барочною, але звучання зворушливе. Ніжну фемінну інтерпретацію сопрано Патрісії Петібон органічно доповнює супровід ансамблю, який гнучко слідує за голосом героїні. До того ж обрано повільний темп і переважно середню (навіть тиху) динаміку. Фемінна версія Соні Йончевої створюється завдяки «небесному» тембру її сопрано; контртенора Деніела Тейлора – завдяки м'якому голосоведінню та *mezza di voce*; виконавська версія контртенора Філіпа Жаруськи створюється за рахунок чистого та ніжного голосу, зворушливого та схвильованого співу з його неповторним *messa di voce i legato*.

Андрогінно – зворушливо й томно, емоційно та стримано одночасно – співає «темне» колоратурне мецо-сопрано Чечілія Бартолі.

Таким чином, представлена арія органічно звучить у всіх видах гендерного типу виконання: андрогінні, фемінні або маскуліні риси художньо достовірно втілюються однаковою мірою як співаками, так і співачками.

<b>Арія Альмірени з опери Ринальдо «Lascia ch'io pianga»</b>			
<u>жіночі версії</u>		<u>чоловічі</u> <i>vocal travestire</i>	<u>Гендерно-виконавські</u> <u>типи</u>
<i>сопрано</i>	<i>меццо-сопрано, контральто</i>	<i>конттенор</i>	
	Мерилін Хорн		маскулінний
Мансерат Кабальє			фемінний
Патрісія Петібон			фемінний
	Джойс ДіДонато		маскулінний
	Чечілія Бартолі		андрогінний
		Деніел Тейлор	фемінний
		Філіп Жаруські	фемінний

**Висновки.** Підсумовуючи розмірковування щодо жіночих образів в операх Г. Ф. Генделя, підкреслимо таке.

1. Типологія жіночих образів з опер Г. Ф. Генделя в цілому підкоряється законам опери-seria. Наведені приклади, без сумніву, не вичерпують усіх характеристик, створених автором, але демонструють його геніальне драматургічне чуття, що дозволило композиторові навіть у межах типових сюжетів здійснити революцію. Жінки в оперній творчості Г. Ф. Генделя поступово займали сцену, для них писались не тільки партії основних героїв, але й образи *seconda donna* та ролі травесті.

2. У свою чергу, обсяг статті не дає змогу описати названі проблеми в повному обсязі, тому в межах пропонованого дослідження



нас більше цікавило, поряд з драматургічним аналізом жіночих партій, існування традиції «travestire» в сучасному просторі інтерпретацій генделівських опер. Залучений гендерний підхід та запропонований варіант гендерно-інтерпретативного аналізу (що містить чотири складових), а також – уведення в науковий обіг пари понять *travestire / vocal travestire* дозволив зробити такі спостереження.

Зокрема, арія «*Bel Piacere*» у жіночих версіях звучить підкреслено фемінно, динамічно та емоційно-піднесено в сопрано Рене Флемінг, маскулінно стримано та вдумливо у виконанні колоратурного мецо-сопрано Чечілії Бартолі.

Арія «*Lascia ch'io pianga*»:

– у жіночих версіях звучить маскулінно-патетично у мецо-сопрано Мерилін Хорн, зворушливо-фемінно – у сопрано Мансерат Кабальє та Патрісії Петібон, маскулінно-стримано – у лірико-колоратурного мецо-сопрано Джойс ДіДонато, андрогінно емоційно й водночас стримано – у Чечілії Бартолі, фемінно-гнучко – у сопрано Соїні Йончевої;

– у чоловічих *vocal travestire* звучить фемінно-м'яко у контртенора Деніела Тейлора, фемінно-схвильовано – у контртенора Філіпа Жаруські.

3. За результатами гендерно-інтерпретативного аналізу встановлено, що, незважаючи на вокальну й теситурну однотипність наведених творів, отримано різні результати гендерного виконання, розбіжні із статтю виконавця / виконавиці. І це не випадково: фемінні, маскулінні, андрогінні особливості виконання реалізуються шляхом гендерно-виконавської драматургії, поєднуючи гендерні характеристики композиторського тексту й індивідуальне прочитання змісту музичного твору, втілене засобами вокального виконавства.

Кожен з представлених співаків / співачок у своєму певному гендерному типі виконання віртуозно демонструє:

– технологію співу (чистота інтонації, точна атака та філірування звука, ідеальне поєднання грудного та головного регістрів, контроль дихання, дикція);

– розшифрування музично-риторичних фігур у контексті теорії афектів;

– різноманітні колоратурні прийоми, типологія яких також виходить з теорії афектів.

Систематизувавши отримані результати, ми бачимо, що вокально-виконавська мобільність жіночого голосу в бароковому репертуарі є очевидно лідируючою порівняно із контртенорами.

Це, по-перше, пов'язано з вокальної фізіологією (у жінок голосові складки менші за розміром, більш рухливі та витривалі, але дихання при цьому слабше). По-друге, через розвинутий вокальний апарат голосові складки контртенорів органічно працюють лише в мецо-сопрановому та контральтовому регістрах, тому що через довжину та швидкість коливання не можуть дати настільки насиченого головного резонування, як жіночі (наприклад, арія Альмірени «*Lascia ch'io pianga*» навіть у ліричного контртенора Філіпа Жаруські звучить достатньо камерно на відміну від жіночих версій).

**Перспективою** пропонованої теми є подальша апробація запропонованого гендерно-інтерпретативного аналізу та позицій *travestire / vocal travestire* на матеріалі інтерпретацій інших барокових опер.

## ЛІТЕРАТУРА

- Гендерний розвиток у суспільстві*. (Конспекти лекцій). (2005). Упоряд. С. П. Юдіна. Вид. 2-ге. Київ: Фоліант.
- Гіголасва-Юрченко, В. О. (2015). *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459.
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Indiana University Press.

- Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift fur Musik*, 150 (11), 35–36.
- Budden, J. Opera semiseria (1998). *The Grove Dictionary of Opera* [in 4 vols.]. Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London: Macmillan.
- Carella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*. 67 (2), 90–92.
- Camuto, A. (1984). Handel ‘Agrippina’. *Opera*. London: Opera magazine, 35 (3), 270–271.
- Dean W. (2006). Handel’s operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471.
- Degott, Pierre (2018). Genre and gender: contraltos and castrati in Handel’s operatic production. *Etudes Episteme*. V. 34. <https://doi.org/10.4000/episteme.3465>
- Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2), 277. DOI: 10.1093/em/cal005
- Lang, P. H. (1985). Handel, 300 years on + His works in historical-perspective. *Musical Times*. Harrow: Orpheus publications LTD, 126(1704), 77–84. DOI: 10.2307/963465
- Loney, G. (2001). Munich gets a Handel on Two Baroque operas (David Alden and his design team revive Handel’s ‘Rinaldo’ and ‘Ariodante’ at the Bavarian State Opera). *Entertainment Design*, 35 (1) (Jan.), 12–14.
- Martin, G. (1985). Handel – Hogwood, C: Book Review. *Opera Quarterly*. Duke Univ Pressbox, 3 (3), 126–131. DOI: 10.1093/oq/3.3.126
- Mudge, S. J. (1999). Handel ‘Alcina’. *Opera news*. NY: Metropolitan Opera Guild, 64 (3), 102–103.
- Robins, Brian (2017). Women of the Baroque. *Opera*. March. Opera Magazine: London, 68 (3), 287–287.
- Schaal, S. (1996). Dramaturgy of Baroque Opera – German – Marx, HJ: Book Review. *Musiktheorie*. Laaber, 11 (11), 82–83.
- Thomas, Christopher J. (1985). *Rinaldo* and *Rinaldo* highlights. *The Opera Quarterly*, 3 (3), 183–186, <https://doi.org/10.1093/oq/3.3.183>

## REFERENCES

*Gender development in society* (lecture notes) (2005). Arranged by S. P. Yudina. 2nd edition. Kyiv: Tome [in Ukrainian].

- Gigolayeva-Yurchenko V. (2015). *Gender identification in the performing interpretation of Russian and Ukrainian vocal lyrics of the 19th – early 20th centuries*. (Author's dissertation ... candidate of art studies). Kharkiv [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Oganezova-Grygorenko, O. V. (2021) Timbre-role as the basis of a musical image in vocal art. Modern Ukrainian musicology: from musical artefacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 440–459 [in Ukrainian].
- André, N. A. (2006). *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Indiana University Press [in France].
- Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift fur Musik*, 150 (11), 35–36 [in English].
- Budden, J. Opera semiseria (1998). *The Grove Dictionary of Opera* [in 4 vols.]. Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London: Macmillan [in English].
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*. 67 (2), 90–92 [in English].
- Camuto, A. (1984). Handel 'Agrippina'. *Opera*. London: Opera magazine, 35 (3), 270–271 [in English].
- Dean, W. (2006). Handel's operas, 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Presse, 285–471 [in English].
- Degott, Pierre (2018). Genre and gender: contraltos and castrati in Handel's operatic production. *Etudes Episteme*. V. 34. <https://doi.org/10.4000/episteme.3465> [in English].
- Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2), 277. DOI: 10.1093/em/cal005 [in English].
- Lang, P. H. (1985). Handel, 300 years on + His works in historical-perspective. *Musical Times*. Harrow: Orpheus publications LTD. 126 (1704), 77–84. DOI: 10.2307/963465 [in English].
- Loney, G. (2001). Munich gets a Handel on Two Baroque operas (David Alden and his design team revive Handel's 'Rinaldo' and 'Ariodante' at the Bavarian State Opera). *Entertainment Design*. 35 (1) (Jan.), 12–14 [in English].
- Martin, G. (1985). Handel – Hogwood, C: Book Review. *Opera Quarterly*. Duke Univ Pressbox. 3 (3), 126–131. DOI: 10.1093/oq/3.3.126 [in English].

- Mudge, S. J. (1999). Handel 'Alcina'. *Opera news*. NY: Metropolitan Opera Guild, 649 (3), 102–103 [in English].
- Robins, Brian (2017). Women of the Baroque. *Opera*. March. Opera Magazine: London., 68 (3), 287–287 [in English].
- Schaal, S. (1996). Dramaturgy of Baroque Opera – German – Marx, HJ: Book Review. *Musiktheorie*. Laaber, 11 (11), 82–83 [in English].
- Thomas, Christopher J. (1985). *Rinaldo* and *Rinaldo* highlights. *The Opera Quarterly*, 3 (3), 183–186, <https://doi.org/10.1093/oq/3.3.183> [in English].

**Yuan Xin**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis  
e-mail: 907265367@qq.com  
ORCID iD: 0000-0002-9362-0908

## **Women's images in G.F. Handel's operas: gender types and their transformations**

**Formulation of the problem.** *The article analyses the types of female images in G. F. Handel's opera creative work through dramaturgical and gender aspects. Analytical attention is aimed at: 1) the typical images of heroines from the operas «Rinaldo» (Almirena), «Agrippina» (Poppaea); 2) the images that dramaturgically go beyond typicality (Armida from the opera «Rinaldo», Ginevra from the opera «Ariodante», Alcina, Agrippina, Rodelinda, Deidamia from the operas of the same name); 3) the existence of the «travestire» tradition in the composer's creative work and in the modern space of interpretation.*

**Analysis of recent research and publications.** *The study is based on the study of the vocal art of the Baroque era (Calella; Schaal; Budden; Dean); in particular in the aspect of the issue of gender (Robins; André; Degott), analysis of publications and reviews of opera performances of different years (Martin; Camuto; Thomas; Jones; Bohmer; Lang; Loney; Mudge).*

**The purpose of the article** *is to analyse individual female images from the operas of G. F. Handel in the aspect of the existing typology and interpretation of the established gender types by modern performers.*

The **scientific novelty** is connected with the formulation of the parameters of gender-interpretative analysis (4 components: main affect, timbre-role, gender type and its interpretation in modern performing practice), as well as the introduction into scientific circulation of the pair of concepts travestire / vocal travestire and their approbation on the example of interpretations of female characters in G. F. Handel's operas.

The research **methodology** involves the modelling method (O. Oganezova-Grygorenko's idea of «timbre-role» as a constant component of the opera genre) and gender-interpretative analysis (Nikolaevska, Gigolaeva-Yurchenko). Within the latter, along with the concept of travestire, the concept of vocal travestire (essentially it is a «vocal disguise») is proposed as an author's new vocal and stage characteristic of the countertenor's role, based on the mismatch between the singer's gender and the gender type of his/her voice.

**Results:** 1) it is indicated that starting with the opera «Radamist» in 1720 and almost throughout his whole opera career, G. F. Handel almost always provided the presence of two equal female parts in the opera – soprano and contralto. At the same time, the division into prima donna and seconda donna is purely formal, while the quality of the music was always exquisite; 2) we have analysed the images and timbre-roles of the soprano on the example of Guinevere-Dalinda (opera «Ariodante»), Alcina, Armida, Agrippina, which made it possible to single out the processes of transformation of established typical roles and characters and to mark the path of their complication, which for Handel was always subordinate to the dramatic decision; 3) taking into account the fact that the role of travestire is the external plan of gender-theatrical substitution (a woman plays a man, a man plays a woman), and vocal travestire is the internal plan, an analysis of various performances of Poppea's arias «Bel Piacere» (R. Fleming, C. Bartoli), and Almirena's aria «Lascia ch'io pianga» from the opera «Rinaldo» (Marilyn Horn, Joyce DiDonato, M. Caballe, S. Yoncheva, P. Pettibon, Ph. Jarussky, D. Taylor, C. Bartoli) has been presented.

**Conclusions.** In the conclusions, it is stated that the typology of female images from G. F. Handel's operas generally obeys the laws of the opera-seria, but G. F. Handel significantly expanded the horizons of typical characters and characters, because he focused on outstanding (and usually specific) performers. The given examples (images of Armida, Agrippina, Alcina) demonstrate the composer's brilliant dramaturgical sense, which allowed him to make a revolution

---

*even within typical plots. According to the results of the gender-interpretative analysis, it has been established that despite the vocal and tessitura homogeneity of the presented compositions, different gender performance results were obtained, which differed from the gender of the performer. And this is no accident: feminine, masculine, androgynous features of performance are realized through gender-performing dramaturgy, combining gender characteristics of the composer's text and individual reading of the content of the musical composition, embodied by the means of vocal performance.*

**Keywords:** *baroque opera, creative work of G. F. Handel, vocal performance, travestire tradition, timbre-role, female image, affect, interpretation, gender-interpretative analysis.*

*Стаття надійшла до редакції 2 листопада 2022 року*

УДК 78.071.1(494)(092):783.21]:721.68

DOI 10.34064/khnum2-2910

### *Козик Дар'я Сергіївна*

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

e-mail: kozykdaria@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7851-5176>

### **Меса Франка Мартена для подвійного хору *a cappella* в дискурсі порівняльної інтерпретології**

*У статті викладено перший досвід музикознавчого аналізу маловідомого твору видатного швейцарського композитора XX століття. Відсутність праць вітчизняних науковців, присвячених вивченню його хорової творчості, актуалізує необхідність її дослідження як цілісного феномена для подальшої популяризації в Україні. Метою статті є обґрунтування специфіки виконавських інтерпретацій обраного твору Ф. Мартена на прикладі відомих колективів RIAS-Kammerchor (диригент – Д. Роїс) та The National Youth Choir of Great Britain (диригент – С. Лейтон). Здійснено компаративний аналіз Меси виконавських версій. У висновках визначено їх специфіку. Так, інтерпретація The National Youth Choir of Great Britain позначена легкістю звуковидобування, «романтизованою» подачею, що не властиво стилю композитора. Версію RIAS-Kammerchor характеризують насичена фактура, філігранна обробка деталей, відповідна задуму композитора темпова драматургія, масштабні кульмінації та проникливе, осмислене ставлення до канонічного тексту.*

**Ключові слова:** хорова творчість, виконавська інтерпретація, порівняльна інтерпретологія, стиль, композиторське мислення, меса, Ф. Мартен.

**Постановка проблеми.** Франк Мартен (Frank Martin, 1890–1974) став одним з перших швейцарських композиторів, які отримали широке визнання за межами своєї батьківщини. Його інструментальні та



вокально-хорові твори, представлені на багатьох європейських сценах, поступово привертають увагу й українських виконавців. Так, наприкінці 2017 року Академічним камерним хором Харківської обласної філармонії під керівництвом Андрія Сиротенка з успіхом було виконано Месу для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена<sup>1</sup>. Проте у вітчизняному музикознавстві творчість швейцарського композитора на сьогодні не стала об'єктом ґрунтовних досліджень, що актуалізує необхідність її вивчення як цілісного феномена в різноманітних дискурсах (соціокультурному, жанрово-стильовому, виконавському) для подальшої популяризації поміж виконавців та слухачів.

Ф. Мартен розпочав творчий шлях у часи модерністських пошуків 1910-х – 1920-х років. Знайомство в Парижі з Емілем Жаком-Далькросом привело молодого музиканта до вивчення його ритмічної теорії і залучення її принципів до власного методу письма. Ф. Мартен на початку творчого шляху всотує і переробляє численні техніки, що демонстрували різні погляди на ставлення до традиції. Так, композитор спирався на принципи старовинної поліфонії, що позначилося на стилістиці його композицій з їх модальними мелодіями та безпосередніми асоціаціями з духовною музикою XV–XVI століть. Наприкінці 1920-х років вивчення індійської та болгарської народної музики привело до суттєвого збагачення ритмічного й гармонічного письма Ф. Мартена, а вже на початку 1930-х років він починає вибірково використовувати у своїй творчості принципи додекафонії. Загалом 1920-ті роки – час закріплення основних стильових засад музики композитора, тож необхідним є ретельне вивчення творчого доробку Ф. Мартена саме цього періоду, зокрема цілісний аналіз монументальних хорових композицій. Виконання вже у XXI столітті європейськими хоровими колективами його музики свідчить про її суголосність із сучасними проблемами, а специфіка окремих виконавських інтерпретацій потребує питомої наукової оцінки. Отже, *актуальність теми* статті зумовлена вибором матеріалу та першим

---

<sup>1</sup> Авторка статті була серед слухачів прем'єрного виконання твору в Харкові. Зрештою, партитура Меси слугувала матеріалом для ґрунтовного вивчення твору в класі хорового диригування.

досвідом музикознавчого аналізу невідомого в Україні хорового добруку Ф. Мартена, зокрема, Меси для подвійного хору *a cappella*. Порівняння кращих виконавських інтерпретацій твору слугуватиме введенню його не лише в науковий, але й в концертний обіг.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Закордонні вчені неодноразово обирали його творчість об'єктом вивчення. Так, Чарльз В. Кінг (King, 1990) та Зіглінд Брюн (Bruhn, 2011) в англійських дослідженнях постають біографами Ф. Мартена, які подають оглядову характеристику найвідоміших творів композитора. У монографії Ч. Кінга подано не лише інформацію з життя Ф. Мартена, але й статті, що відображають реакцію музичної критики на творчість композитора, та значну кількість його творів. Висновки Ч. Кінга про особливості художнього світогляду і стилю швейцарського композитора ґрунтуються на аналізі змісту статей, лекцій, листів, програмних нотаток та інтерв'ю Ф. Мартена.

Розумінню сутності творчості композитора та особливостей соціокультурної ситуації появи його композицій сприяють спогади удови Марії Мартен, видані у перекладі англійською мовою Ерікою К. Пентуд (Martin, 2009). Програмні тези щодо місця музики в житті суспільства, творчості окремих митців, власних світоглядних принципів, а також листи, лекції та нариси самого композитора складені Марією Мартен вже після його смерті у збірку (Martin, 1984). Опосередковано художній світогляд Ф. Мартена втілюється і в його музикознавчих працях: зокрема, у монографії про Еміля Жака-Далькроза (Martin, 1965), чий погляд на музику були суголосними художнім принципам митця.

Дослідниками музичної мови Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена є З. Малджієва (Maldjjeva, 2004) та Дж. К. Кілгор, який розглядає Месу у контексті положень булли Папи Римського 1903 р. *Motu Proprio* (Kilgore, 2008). Р. Глазман здійснив аналіз партитури Меси з позиції хорового диригента (Glasmann, 1987). Проте наявність низки сучасних інтерпретацій різними хоровими колективами Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена потребує окремої уваги як предмет порівняльної інтерпретології, відсутній у працях як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників.

**Мета статті** – обґрунтувати специфіку виконавських інтерпретацій обраного твору Ф. Мартена з урахуванням його художнього змісту і стилю мислення композитора.

**Матеріалом дослідження** слугують партитура Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена та її виконання колективами RIAS-Kammerchor під керівництвом Д. Ройса (Daniel Reuss) у 2004 році та The National Youth Choir of Great Britain під орудою С. Лейтона (Stephen Layton) на основі відеозапису 2017 року (The National Youth Choir of Great Britain).

**Методологія дослідження** спирається на цілісний аналіз музики та принципи порівняльної інтерпретології. Дієвість цілісного аналізу неодноразово продемонстровано в українському музикознавстві, зокрема у колективних статтях О. Батовської, Н. Гребенюк, Г. Савельєвої (Batovska, Grebeniuk & Savelieva 2020); Л. Шаповалової, М. Чернявської, Н. Говорухіної, Ю. Ніколаєвської (Sharovalova, Chernyavska, Govorukhina & Nikolaievska, 2021); О. Верещагіної-Білявської, Т. Грінченко, О. Плакидюк, О. Черкашиної, І. Мазур (Vereshchagina-Bilyavska, Hrinchenko, Plakydiuk, Cherkashyna & Mazur, 2020); Л. Серганюк, Л. Шаповалової, Ю. Ніколаєвської, О. Копелюка (Serhaniuk, Sharovalova, Nikolaievska & Kopeliuk, 2021). Використання цілісного аналізу сприяє усвідомленню змісту музичного твору у певному соціокультурному контексті й розумінню його жанрово-стильових особливостей. Компаративний аналіз як метод інтерпретології сприяє виявленню специфіки різних виконань одного твору та їх відповідності авторській концепції. Аналіз виконавських версій Меси Ф. Мартена здійснено на розвиток ідей компаративного методу, застосованого в дослідженнях К. Тимофєєвої (Тимофєєва, 2009), Т. Понтари (Pontara, 2015) та Г. Савельєвої (Савельєва, 2021).

**Виклад основного матеріалу.** Ф. Мартен працював над Месою для подвійного хору *a cappella* у 1922 році, завершивши роботу над чотирма частинами, а над фіналом *Agnus Dei* – у 1926 році. Інтерес до жанру католицької духовної музики у композитора-кальвініста за віросповіданням (сина кальвіністського пастора) був спровокований значною мірою його перебуванням протягом 1921–1922 років у Римі та вивченням григоріанського хоралу. Жанрово-стильовими моделя-

ми для композитора слугували mesi епохи Відродження з п'ятьма частинами, відповідно до п'ятих розділів mesi *Ordinarium*. В їх інтерпретації сучасним автором використовуються поліфонічні та метроритмічні техніки, типові для Ж. Дебре, Дж. П. да Палестрини та інших композиторів XV–XVI століть. Особливо яскраво вплив музики епохи Відродження демонструє принцип двохорності, на якому вибудовано весь твір. Відчуття антифону особливо посилено у розділах *Benedictus* та *Agnus Dei*, де два хори чітко відмежовуються і зіставляються один з одним. Цей прийом викликає безпосередні асоціації з венеціанським стилем доби Пізнього Відродження, представленого у партитурах Джованні Габріелі.

Поряд із цими, свідомо «вплетеними» в сучасну композицію історичними елементами, у Месі присутні ритмічні і гармонічні деталі, що відображають інтерес композитора до народної та «незахідної» музики. На думку Дж. Кілгора, стиль Меси Мартена найкраще можна позначити терміном «архаїчний модернізм», який базується на ідеї поєднання методів композиції докласичної доби новоевропейської культури із сучасними композиторськими техніками (Kilgore, 2008).

У результаті цілісного аналізу Меси виявлені ознаки стилю Ф. Мартена раннього періоду, з-поміж яких маркуємо найхарактерніші. По-перше, у музичній мові Меси віднаходимо стильові ознаки музики Середньовіччя і Відродження, зокрема, ремінісценції Венеціанської поліхоральної традиції композиторів Базиліки святого Марка, які проявляються: в антифонному діалозі двох хорів; у наявності модальних та речитаційних сегментів середньовічної музики в контурах окремих мелодичних ліній та змінної метрики, яка цілковито підкорюється архітектоніці тексту, створюючи відчуття безкінечного потоку, притаманного середньовічній монодії; у застосуванні імітаційної техніки, коли використання всієї теми, а також її частин створює імітаційну структуру. По-друге, композитор звертається до великого діапазону регістрів (часто до трьох октав) та витонченої альтерації акордів, що свідчить про засвоєння гармонічних прийомів пізнього романтизму, притаманних музиці Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера. По-третє, часте використання перемінних ладів, додаткових тонів до акордів терцієвої структури, бі/політональності вказує на

впливи французького імпресіонізму, а «ковзання» як принцип «руху тональності», або непомітний процес модулювання (Glasmann, 1987), свідчать про опанування композиторськими техніками першої чверті XX століття.

Звертаючись безпосередньо до компаративного аналізу виконавських інтерпретацій Меси для подвійного хору *a capella* Ф. Мартена, зазначимо, що у випадку виконання хорової музики її інтерпретатором першочергово постає хормейстер, який витлумачує композиторський текст і прагне відтворити задум автора виражальними засобами хору. Специфіка виконавської інтерпретації музики полягає в її процесуальності. Це означає, що, вибудовуючи виконавську форму, інтерпретатор репрезентує слухачу музичний текст у власному тлумаченні, в єдності форми і змісту.

У хоровому виконавстві спостерігаємо варіантну множинність інтерпретацій, яка зводиться до єдиного знаменника завдяки мистецькому обдаруванню диригента хору, адже саме його прочитання хорового твору має знайти відгук та розуміння у свідомості кожного артиста хору. Для цього диригент повинен переконати хоровий колектив, що його виконавська версія найбільш досконала з погляду розкриття задуму композитора. Цьому передує тривалий процес не тільки вивчення партитури твору з хоровим колективом, а й підготовча робота хормейстера, необхідність якої безсумнівна і на якій наголошують майже всі видатні диригенти. Одним із напрямів самостійної та дорепетиційної роботи хорового диригента є ознайомлення зі звучанням твору у виконанні різних хорових колективів та здійснення компаративного аналізу їх виконавських трактувань.

Порівнюючи виконавські версії, треба першочергово звернути увагу на темпові співвідношення, на розуміння драматургії Меси (у цілому та окремих частин твору), на способи звуковедення, динаміку, наповненість хорового звучання в кульмінаціях та особливу, зосереджену, «сувору» молитовність, закладену Ф. Мартеном у цій композиції, побудованій на основі жанрової моделі літургійної музики.

Для компаративного аналізу було обрано виконання двох колективів, що презентують різні національні виконавські школи – німецьку (RIAS-Kammerchor під орудою Даніела Ройса) та англійську (The

National Youth Choir of Great Britain під керівництвом Стівена Лейтона). Ці хорові колективи відрізняються за віковими, кількісними та якісними (аматорський чи професійний) показниками. Виконавські трактування наочно демонструють, якою широкою палітрою різноманітних смислів і «звучань» вирізняється цей твір.

Голландський диригент **Даніел Ройс**<sup>2</sup> (Daniel Reuss, 1961 р. н.), що керує RIAS-Kammerchor, – випускник Роттердамської консерваторії (клас Баренда Шуурмана). Отримавши у 1990 році посаду директора Амстердамської капели (Cappella Amsterdam), диригент зміг перетворити її на високопрофесійний колектив, який на сьогодні є одним із найбільш затребуваних у Нідерландах. З 2003 по 2006 роки Д. Ройс був головним диригентом берлінського колективу RIAS-Kammerchor, з яким здійснив низку успішних записів монументальних творів. У лютому 2007 року Д. Ройс дебютував в Англійській національній опері в ролі оперного диригента на постановці «Агрипини» Г. Ф. Генделя. З 2008 по 2013 роки він також був художнім керівником та головним диригентом Камерного хору Естонської філармонії (Eesti Filharmonia Kammerkoor).

У 2010 році Д. Ройс був номінований на нагороду «Греммі» у категорії «найкраща хорова вистава» за диск з «Golgotha» Ф. Мартена. Запис під його орудою здійснили два хорові колективи: хор Амстердамської капели та Камерний хор Естонської філармонії за участю симфонічного оркестру Естонської філармонії.

**Стівен Лейтон**<sup>3</sup> (Stephen Layton, 1966 р. н.) – відомий англійський диригент, володар двох нагород Gramophone (і ще десяти номінацій), п'яти номінацій «Греммі», французької премії Diapason d'Or de l'Année, німецької премії Echo Klassik, премії «Запис року “Limelight”» в Австралії. Хоча в дитинстві він був хористом у Вінчестерському соборі, Королівський коледж в Кембриджі С. Лейтон закінчив у класі органу Стівена Клеобері. Вже у час навчання був засновником змішаного хору Polyphony, що нині є одним з найкращих хорів у світі. Він був призначений музичним керівником Holst Singers в 1993 році,

<sup>2</sup> Поданий матеріал взято з офіційної сторінки диригента [danielreuss.com](http://danielreuss.com)

<sup>3</sup> Поданий матеріал взято з офіційної сторінки диригента [stephenlayton.com](http://stephenlayton.com)

замінивши на цій посаді засновницю колективу Хіларі Даван Веттон (Hilary Davan Wetton). З 1999 по 2004 роки був головним диригентом Netherlands Kammerkoor (Нідерландський камерний хор). З 2000 по 2012 роки – запрошений головний диригент DR Vokalensemblet (Датський національний вокальний ансамбль). У 2006 році став Директором музики в Трініті-коледжі (Кембридж).

Під орудою Стівена Лейтона проходили прем'єри багатьох творів сучасних композиторів, серед яких – Арво Пярт (Arvo Pärt), Томас Адес (Thomas Adès), Джеймс Макміллан (James MacMillan). Значна дискографія Стівена Лейтона варіюється від творів Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха з використанням автентичних інструментів до Арво Пярта (Arvo Pärt), Павела Лукашевського (Paweł Łukaszewski), Еріка Вітакре (Eric Whitacre) і Ерікса Ешенвальдса (Eriks Ešenvalds). Багаторічне партнерство з Арво Пяртом привело до прем'єрних виступів та записів, позначених нагородами. Пристрасний у своєму дослідженні нової музики, С. Лейтон представив велику кількість нових хорових творів у Великобританії та у всьому світі, перетворивши цю музику на одну із найпоширеніших у виконавській практиці сьогодення.

RIAS-Kammerchor, яким керував **Д. Ройс**, – один з десяти найкращих хорів у світі (за версією британського журналу Gramophone). Заснований 1948 року при німецькомовній радіостанції Західного Берліна «Мовлення в американському секторі» (Rundfunk im amerikanischen Sektor, або RIAS), хор спочатку був відомий як Хор радіо RIAS (Rundfunkchor des RIAS). Його засновники мали на меті, зокрема, популяризацію сучасної музики, тому, крім виконання класичного репертуару, хор презентував багато творів сучасних композиторів.

Незважаючи на те, що колектив був заснований як хор регіональної радіостанції, він швидко завоював собі національну та міжнародну репутацію.

У 1954 році Гюнтер Арндт (Günther Arndt) зайняв посаду головного диригента. За вісімнадцять років керівництва він визначив нові напрями розвитку колективу: відтепер багато уваги приділялося виконанню сучасної музики, що стало пріоритетом у творчій діяльності RIAS-Kammerchor.

Уве Гроностай (Uwe Gronostay), який очолював колектив у 1972–1986 роках, установив курс на автентичну практику виконавства та сформував гнучке, але потужне звучання голосів, створивши еталонний варіант, якого у хорі дотримуються й сьогодні. Маркусу Кріді (Marcus Creed), що керував хором колективом у 1987–2001 роках, вдалося здійснити інтернаціоналізацію репертуару колективу, поєднуючи музику попередніх століть із сучасною.

Данієл Ройс, під орудою якого хор працював у 2003–2006 роках і здійснив запис Меси Ф. Мартена, зосередився на класичному модернізмі та зміцнив творчі зв'язки з іншими колективами у країні та за кордоном. У цей час репертуар хору було розширено за рахунок музичних творів доби Відродження та бароко. З 2007 по 2015 роки колектив очолював Ганс-Крістоф Радеманн (Hans-Christoph Rademann), який ще більше розширив репертуар, зробивши особливий акцент на автентичній музиці Центральної Німеччини XVII–XIX століть. З 2017 року головним диригентом та художнім керівником RIAS-Kammerchor є Джастін Дойл (Justin Doyle), який успішно розвиває традиції своїх попередників.

Заснований понад 70 років тому, RIAS-Kammerchor і сьогодні встановлює стандарти хорового виконавства. Він відомий своїми автентичними (історично інформованими) виконаннями творів епохи Відродження та бароко. Зокрема, трактування творів епохи романтизму приводить до нового звукового сприйняття музики XIX століття. Крім того, хор невпинно продукує світові прем'єри, які сприяють переосмисленню можливостей сучасної вокально-хорової музики. У виконавській діяльності RIAS-Kammerchor постійно втілюються нові концертні форми та концепції інтермедіального музичного виконавства на незвичних і нетрадиційних концертних майданчиках Берліну.

The National Youth Choir of Great Britain (Національний хор молоді Великої Британії) є провідним колективом, що визнаний одним з найбільших молодіжних хорів у світі. З 2018 р. члени Національного хору молоді щороку проходять конкурс на право участі у Річній програмі навчальних та виконавських проєктів, яка слугує своєрідним стартом для молодих обдарованих співаків.



Заснована 1983 року Майком Бревером та Карлом Браунінг спільнота національних хорів The National Youth Choirs of Great Britain перетворилася на одну з найбільших молодіжних музичних організацій світу, що завжди отримує високу оцінку своєї діяльності. The National Youth Choir of Great Britain створений як хор із 100 найкращих молодих співаків у країні й сьогодні забезпечує глибокий та неповторний музичний досвід для понад 750 молодих людей віком 8–26 років, які працюють разом із відомими диригентами: Джоном Раттером (John Rutter), сером Девідом Уїллоксом (Sir David Willcocks), Гаррі Крістоферсом (Harry Christophers), Еріком Вітакером (Eric Whitacre).

Навчальна структура The National Youth Choirs of Great Britain складається з чотирьох молодших хорів для дівчат від 11 років та хлопчиків від 8 років, двох навчальних хорів для співаків 13–18 років, Національного молодіжного хору для співаків 16–22 років та всесвітньовідомого камерного хору «Laudibus».

З моменту першого концерту в 1983 році тисячі талановитих співаків пройшли навчання у The National Youth Choirs of Great Britain, а ще багато тисяч були зворушені потужними виступами молодих музикантів. Курси, що проводить ця хорова спільнота, мають на меті розвивати виконавські навички, формувати гнучкий і творчий підхід до музичного виконання.

Від самого початку звучання хорів у Месі відчутні відмінності у тлумаченні темпу композиції. Так, у частині *Kyrie* висхідний темп, який обирає **Д. Ройс**, диригент RIAS-Kammerchor, повільніший із двох представлених варіантів ( $\text{♩} \approx 42$ ). Цьому темпу підпорядковується подальший музичний тематизм, що створює молитовний стан, який, імовірно, прагнув втілити композитор. Щодо *Christe eleison* *значимо*, що RIAS-Kammerchor витримує один темп протягом усього розділу ( $\text{♩} \approx 75$ ), що створює відчуття монументальності, вічності, глибокого роздуму, незважаючи на «пристрасність» кульмінації (тт. 80–93). У розділі з авторською ремаркою *subitement beaucoup plus lent* («раптово набагато більш протяжно») мелодія вибудовується розлого, спокійно, майже так само повільно, як у першому розділі ( $\text{♩} \approx 45$ –49). Цей темп налаштовує слухачів на витончений стиль вислову, дозволяючи почути кожен нюанс гнучкої виразної мелодії сопрано. Отже,

диригент RIAS-Kammerchor свідомо обирає образ зосередженої молитовності вже з першої частини.

**С. Лейтон**, диригент The National Youth Choir of Great Britain, вже у першій частині обирає більш рухливий темп для комфорту своїх співаків, бо для непрофесійних молодих голосів повільні темпи з насиченою фактурою є досить складними для виконання ( $\downarrow \approx 62$ ). С. Лейтон досить вільно трактує темп, то сповільнюючи, то прискорюючи, використовуючи фразування та нюанси як орієнтир, оздоблюючи музичну тканину своїми виразними *rubato*, а його співаки натхненно відтворюють його особистісне прочитання музики Ф. Мартена. Таким чином, фраза стає гнучкою, живою, але втрачається середньовічна монументальність, яку задумав композитор. Саме у виконанні цього хору репліки-вигуки, репліки-благання «Christe!.. eleison» звучать як звертання, чітко виокремлюючись із музичної тканини. У кульмінаційних моментах хор звучить дуже насичено, а наприкінці розділів диригент не «ховає» тембри юнацьких голосів на *diminuendo*, а дотримується динаміки досить глибокого, насиченого *piano*.

**Gloria**, незважаючи на свої контрастні за характером і темпом розділи, у виконанні RIAS-Kammerchor набуває гармонічно вибудованої архітекtonіки. І якщо на початку частини, відповідно до ремарки композитора *calme sans traîner* («спокійно, не затягуючи»), Д. Ройс обирає спокійний темп, майже *Andante* ( $\downarrow \approx 60$ ), створюючи більш розмірений, величний характер, то в наступному розділі «Et in terra pax hominibus» («А на землі мир людям доброї волі») ним обирається достатньо рухливий, але одночасно непоспішний темп ( $\downarrow \approx 85$ ). У такому темпі гармонійно і мудро, без зайвого кваплення, звучать слова «І на землі запанує мир». Наступні розділи – *rapide-lié* («швидко, зв'язано») на слова «Quoniam tu solus sanctus» («Бо Ти один Святий») та *un peu plus rapide* («трохи швидше») на слова «Cum sancto spiritu...» («Зі Святим Духом») – витримані в одному темпі ( $\downarrow \approx 110$ ), енергійному, «палкому», що споріднює їх трактування з виконанням The National Youth Choir of Great Britain.

З точки зору динаміки навіть *mf* у цього хору звучить насичено, повноцінно, а *crescendo* на словах «Gloria in excelsis Deo» мають спря-

мовування до наповненого тембрами та обертонами об'ємного звучання у розлогих акордах, що прославляють велич Бога.

Виконання The National Youth Choir of Great Britain частини Gloria підпорядковується іншому принципу. Розділ *calme sans traîner* («спокійно, не затягуючи») виконується в рухливому темпі ( $\text{♩} \approx 86$ ), завдяки чому він набуває більш піднесеного, але дещо поспішного характеру, що гармонує з тембровою свіжістю молодих голосів. Усі наступні розділи мають таку ж спрямованість піднесеного, енергійного образу: наприклад, розділ *rapide-lié* («швидко, зв'язно») ( $\text{♩} \approx 110$ ) та розділ *un peu plus rapide* («трохи швидше») ( $\text{♩} \approx 110$ ). На контрасті з цим *crescendo* на словах «Gloria in excelsis Deo» приводить до акуратних, майже тендітних, «скошених» вершин. Це відчуття і характер звуковедення пролонгуються на всю частину. Тож велич Бога у виконанні The National Youth Choir of Great Britain набуває характеру *dolce*.

Темп для **Credo** композитор визначає *Avec décision, assez rapide* («рішуче, досить швидко»). Д. Ройс обирає досить рухливий темп ( $\text{♩} \approx 110$ ) і дотримується його, не роблячи жодних темпових відхилень. Розділ *Lent* («повільно») на словах «Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est» («*І воплотився з Духа Святого і Марії Діви*») у динаміці *pp* звучить піднесено, світло, сакральне, а обраний темп тільки підсилює це відчуття – світ наче завмирає, спостерігаючи святе диво ( $\text{♩} \approx 42$ ). Наступний розділ *Vite* («швидко»), навпаки, має юбіляційний, енергійний, радісний характер. Обидва диригенти обирають найкомфортніший темп ( $\text{♩} \approx 145$ ), який дозволяє проспівати усі віртуозні пасажі досить рухливо, але не занадто швидко.

С. Лейтон використовує гнучкий темп, рухаючи його, як і в попередніх частинах, відповідно до особливостей побудови фраз, тим самим увиразнюючи музичний тематизм. Вже у першому розділі *Avec décision, assez rapide* («рішуче, досить швидко») С. Лейтон обирає темп  $\text{♩} \approx 105$ , який згодом у розділі «Descendit de coelis» («*Зійшов із небес*») трансформується у більш вільний, спокійний ( $\text{♩} \approx 90$ ). Такий темповий вибір дозволяє продемонструвати красу тембрів голосів, вишуканість вокальних ліній та, що найважливіше, підкреслити глибокий зміст слів.

На відміну від інтерпретації Д. Ройса, розділ *Lent* («повільно») має більш рухливий, емоційно насичений, зворушливий характер, по-

збавлений глибокого духовного роздуму ( $\downarrow \approx 54$ ). Однак у розділі *Plus rapide* («швидше») темп набуває більшої свободи: з кожною фразою «crucifixus» («розп'ятий»), що «переходила» від одних груп обох хорів до інших, диригент потрохи сповільнював рух, акцентував атаку фрази, підкреслюючи у такий спосіб муки Христа, про які йдеться у цьому розділі ( $\downarrow \approx 100-80$ ). Це створило контраст між цим та наступним розділом *Vite* ( $\downarrow \approx 150$ ).

С. Лейтон на власний розсуд додає штрих *marcato*, усупереч авторській ремарці “dolce”, як, наприклад, у розділі «Deum de Deo, lumen de lumine» («Бога від Бога, Світло від Світла»; тт. 22–28). Фрази нашаровуються одна на одну, не підкреслюючи свого початку, йдучи одним спрямованим потоком до кульмінаційного акорду у динаміці *ff* на слова «Verum de Deo vero» («Бога істинного від Бога істинного»). Характерно, що у розділі *Vite* динамічний рельєф імітацій (тт. 68–86) не дуже різноманітний: голоси вступають і залишаються на тому ж динамічному рівні, без *diminuendo*, на яке вказував композитор. Проте фактура звучить досить наповнено, щільно, що, напевно, і складало інтенцію диригента.

Через позначення *Aves mouvement mais très calme* («З рухом, але дуже спокійно») у **Sanctus** Д. Ройс обирає достатньо спокійний темп, що, однак, не уповільнює виразний рух мелодії ( $\downarrow \approx 52$ ). Її кульмінаційні зони забарвлені делікатним звучанням (*dolce*), з насиченою усередині фактурою й виразною мелодичною лінією сопрано. Теми, що імітуються, звучать, «переливаючись» тембрами в різних партіях, не наче розчиняючись одна в одній настільки, і неможливо розчути, де кінець і початок теми. Вражає вокальний та тембральний ансамбль співацьких голосів колективу RIAS-Kammerchor.

Незручний метр 5/8, який провокує на сповільнення та гальмування кожної першої долі, у версії RIAS-Kammerchor має бездоганне метроритмічне виконання. Кожен голос прослуховується в акорді, що є свідомством професійно вивіренних різновидів ансамблю (динамічного, ритмічного, тембрового).

Виконанню Sanctus The National Youth Choir of Great Britain його диригент С. Лейтон додає більшої гнучкості, більше мінливості імітаційним фразам, але полишає достатньо спокійний характер, якого

вимагав композитор ( $\text{♩} \approx 65\text{--}75$ ). Дуже «свіжо» і блискуче звучать репліки всього хору на слова «Sanctus, Sanctus» (тт. 31–34), створюючи дивовижно світлий образ. Контрастом слугує наступний розділ *Plus vite* («швидше»), де диригент обирає досить марковану манеру звуковедення й дещо стриманіший темп ( $\text{♩} \approx 80$ ). Метр 5/8 провокує молодих співаків на сповільнення у кожному такті, особливо це помітно на за-тактах. Таким чином, кожна сильна доля нового такту зміщується на долю секунди, через що загальний темп теж уповільнюється. Можна помітити, що тембр сопрано домінує у хорovій фактурі, однак кожен раз імітації звучать по-різному, то на *f*, то на *p*. Колектив демонструє володіння тембральними фарбами й повністю заповнює звучанням усю хорovu фактуру, особливо в кульмінаціях.

Спокійний, вдумливий, непохитний, але постійно наповнений внутрішнім діалогом *Agnus Dei* – саме так можна визначити образ музики і темп, який обирає Д. Ройс у цій частині ( $\text{♩} \approx 48$ ), яка найменш «наповнена» ремарками композитора й позначена непохитністю, незмінюваністю акордової фактури із силабічно розспіваним текстом «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis» («Агнецъ Божий, Ти, що береш на Себе гріхи світу») у хорі II. Нанизуючи кожен акорд на фрази, RIAS-Kammerchor демонструє не тільки темброву однорідність співацьких голосів, але й витонченість, філігранність роботи над архітектонікою і виразністю мелодії, вивіреним ритмічним ансамблем. Навіть достатньо висока теситура у сопрано ( $a^2$ ,  $g^2$ ) звучить делікатно, не виділяючись на тлі всього акорду на *ppp* (тт. 44–45).

У виконанні заключної частини Меси Ф. Мартена відчутна глибока, прихована емоційність, філігранне оздоблення динамічних деталей тембрами RIAS-Kammerchor відповідно до ремарок композитора. Так, С. Лейтон обирає більш рухливий темп, який, однак, не суперечить зосередженості цієї музики ( $\text{♩} \approx 60$ ). Тембри молодих голосів яскраво забарвлюють хорove звучання. Це стосується і гармонії: у першій фразі замість тону *c*, зафіксованого у тексті, звучить *cis*, перетворюючи середньовічно-забарвлений фрігійський лад на натуральний мінор (*h-moll*) (т. 3).

На відміну від безкінечних, розлогих фраз RIAS-Kammerchor, що використовують ланцюгове дихання, С. Лейтон вимагає розмежову-

вати кожну фразу, через що втрачається відчуття непохитного, «нескінченного» акордового *ostinato*: композитор не вказував жодного «люфта» (') і не застосував жодної паузи у партії Хора II. Висока теситура вимагає достатньої опори, особливо в розділах з дуже тихою динамікою, тому замість *ppp* співаки The National Youth Choir of Great Britain вимушені співати у більш насиченій динаміці – *mp*, *mf*.

Виконання The National Youth Choir of Great Britain під орудою С. Лейстона набуває відкритої, щирої емоційності, що, однак, контрастує зі стильовими засадами Меси і становить, на нашу думку, протилежність задуму композитора.

**Висновки.** У результаті компаративного аналізу двох виконавських версій Меси Ф. Мартена, здійснених RIAS-Kammerchor та The National Youth Choir of Great Britain, встановлено специфіку тлумачення ними змісту твору. Так, німецький камерний хор повністю насичує фактуру Меси Ф. Мартена звучанням професійних голосів, обробка деталей у його звучанні є філігранною. Колектив має вивірений тембральний ансамбль, манера його звуковидобування наближена до легкої, округлої, не обтяженої зайвим вібрато або надмірною гучністю. Інтерпретації Меси Ф. Мартена цим хором властиві, відповідно до задуму композитора, темпова драматургія, масштабні кульмінації та проникливе, осмислене ставлення до канонічного тексту.

Виконання The National Youth Choir of Great Britain позначено легкістю звуковидобування, наближеною манерою співу з деяким плоским формуванням голосних, що характерно для більшості молодіжних європейських хорів. Їх виконавській інтерпретації притаманна «романтизація» духовного змісту, деяка захопленість і піднесеність, що не властиві жанру меси.

На нашу думку, виконавська версія RIAS-Kammerchor під керівництвом Д. Ройса максимально відповідає задуму композитора. Диригентська інтерпретація базується, з одного боку, на принципі “*al fresco*”, а з другого – вражає психологічною деталізацією і тонким відтворенням духовної образності. Саме такий творчий синтез і становить основу еталонної виконавської інтерпретації RIAS-Kammerchor Меси для подвійного хору *a cappella* Ф. Мартена.

## ЛІТЕРАТУРА

- Савельєва, Г. В. (2021) «Lux aurumque» Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 143–157. DOI: 10.34064/khnum1-5809
- Тимофєєва, К. В. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Batovska, O., Grebeniuk, N. & Savelieva, H. (2020). Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 205–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865>
- Bruhn, S. (2011). Frank Martin's Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music [ed. Mark DeVoto], no. 11. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Glasmann, R. Jr. (1987). A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin: dissertation. University of Wisconsin.
- Kilgore, J. (2008). Four Twentieth-Century Mass Ordinary Settings Surveyed Using the Dictates of the Motu Proprio of 1903 as a Stylistic Guide: PhD dissertation. The University of Southern Mississippi.
- King, C. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. *Bio-Bibliographies in Music*, ed. Donald L. Hixon. Westport, CT. No. 26.
- Maldjieva, Z. (2004). Structural Analysis and Analytical Comparison of Style and Compositional Technique Between a "Mass For Double Choirs Acappella" And "Five Songs Of Ariel" Based On The "Tempest" By Shakespeare Composed By Frank Martin: PhD dissertation. University of Southern California.
- Martin, F. (1965). *L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique*. Neuchatel.
- Martin, M. (1984). *Frank Martin A propos de...commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres*. Publies par Maria Martin. Neuchatel.
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin* [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers.
- Perroux, A. (2001). *Frank Martin ou L'insatiable quête*. Geneva: Editions Papillon.
- Pontara, T. (2015). *Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical*

- Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46 (1), 3–41.
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Y. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research* . Vol. 11. Issue 2. Sp. issue 20, 136–140.
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V. & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
- Vereshchagina-Bilyavska, O. Y., Hrinchenko, T. D., Plakydiuk, O. Yu., Cherkashyna, O. V., Mazur, I. V. (2020). Alfred Schnittke's Requiem: to the question of the embodiment of signs of ancient models of spiritual genres in modern music. *Astra Salvensis is a double-blind peer-reviewed journal edited by "Transylvanian Association for Romanian Literature and Culture of Romanian People*. ASTRA, Năsăud Department, Salva Circle, 631–641.

## REFERENCES

- Batovska, O., Grebeniuk, N. & Savelieva, H. (2020). Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 205–216. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2865> [in English].
- Bruhn, S. (2011). Frank Martin's Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music, [ed. Mark DeVoto], no. 11. Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Glasmann, R. Jr. (1987). A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin: dissertation. University of Wisconsin [in English].
- Kilgore, J. (2008). Four Twentieth-Century Mass Ordinary Settings Surveyed Using the Dictates of the Motu Proprio of 1903 as a Stylistic Guide: PhD dissertation. The University of Southern Mississippi [in English].
- King, C. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music, ed. Donald L. Hixon. Westport, CT. no. 26 [in English].
- Maldjieva, Z. (2004). Structural Analysis and Analytical Comparison of Style and Compositional Technique Between a "Mass For Double Choirs Acappella" And



- “Five Songs Of Ariel” Based On The “Tempest” By Shakespeare Composed By Frank Martin: PhD dissertation. University of Southern California [in English].
- Martin, F. (1965). *L’Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique*. Neuchatel [in French].
- Martin, M. (1984). *Frank Martin A propos de...commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres*. Publies par Maria Martin. Neuchatel [in French].
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin* [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers [in English].
- Perroux, A. Frank (2001) *Martin ou L’insatiable quête*. Geneva: Editions Papillon [in French].
- Pontara, T. (2015). Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46 (1), 3–41 [in English].
- Savelyeva, G. V. (2021). «Lux aurumque» Erika Uitakera v aspekti porivnialnoho analizu vykonavskoi interpretatsii. [Eric Whitaker’s «Lux aurumque» as a comparative performance interpretation]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 58, 143–157. DOI: 10.34064/khnum1-5809 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Y. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol. 11. Issue 2. Sp. issue 20, 136–140 [in English].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V. & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist’s mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Timofeyeva, K. V. (2009). *Porivnialnyi analiz yak metod interpretolohii (na prykladi fortepiannoho vykonavstva)*. [Comparative analysis as a method of interpretation science (on the example of piano performance)]. (Extended abstract of Candidate, PhD Thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 18 [in Ukrainian].
- Vereshchagina-Bilyavska, O. Y., Hrinchenko, T. D., Plakydiuk, O. Yu., Cherkashyna, O. V. & Mazur, I. V. (2020). Alfred Schnittke’s Requiem: to the question of the embodiment of signs of ancient models of spiritual genres in modern music. *Astra Salvensis is a double-blind peer-reviewed journal*

edited by “Transylvanian Association for Romanian Literature and Culture of Romanian People. ASTRA, Năsăud Department, Salva Circle, 631–641 [in English].

### ***Daria Kozyk***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: kozykdaria@gmail.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7851-5176>

## **Frank Martin’s mass for double choir *a cappella* in the discourse of comparative interpretation**

**Statement of the problem.** *The legacy of Frank Martin (1890–1974) has never been studied in Ukrainian musicology before, although his music is performed on many European stages. The absence in Ukrainian musicology of works devoted to the study of the style and peculiarities of the performance interpretation of the Swiss composer’s music actualises the need to study it as a holistic phenomenon in various discourses (socio-cultural, stylistic, performing) and to further popularise it among Ukrainian performers and listeners. This article develops a method of comparative interpretation.*

**Recent research and publications.** *Foreign musicologists, including Z. Maldjjeva, J. Kilgore, R. Glasmann, have repeatedly chosen F. Martin’s works as an object of study. However, a number of contemporary interpretations of F. Martin’s Mass for Double Choir *a cappella* by different choirs call for comparative analysis, which is absent in the works of both foreign researchers and Ukrainian musicologists.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the paper is to present an argument for the specifics of performance interpretations of the selected work by F. Martin based on rendering its artistic content using performing versions of the RIAS-Kammerchor (conducted by D. Royce) and The National Youth Choir of Great Britain (conducted by S. Layton) as a case study.*

*The research methodology includes musicological analysis of the artistic content of music and the principles of comparative interpretation. Comparative*

analysis helps to identify peculiarities of different performances of the same work and their compliance with the author's concept.

**Results and conclusions.** In the Mass, one can find typical features of F. Martin's early style, which boldly and organically combined the stylistic principles of music from different eras from the Middle Ages to the twentieth century.

Based on a comparative analysis of two performance interpretations of F. Martin's Mass by the RIAS-Kammerchor and The National Youth Choir of Great Britain, we have specified the main features of their interpretation of the author's artistic text. Thus, the German chamber choir fully saturates the texture of F. Martin's Mass with the sound of professional voices, and the arrangement of details in its tone is filigree. The choir has a well-balanced timbre ensemble, the manner of its sound production is close to light, rounded, not burdened by excessive vibrato or excessive volume. The performance interpretation of F. Martin's Mass by this choir is characterised by tempo dramaturgy appropriate to the composer's intentions, large-scale climaxes and a penetrating, meaningful attitude to the canonical text.

The performance of The National Youth Choir of Great Britain is marked by the ease of sound production that is characteristic of most European youth choirs. Their performance interpretation is characterised by a "romanticisation" of the spiritual content, a certain enthusiasm and sublimity that are not typical of the Mass genre.

In our opinion, the performance version by the RIAS-Kammerchor under the baton of D. Royce corresponds to the composer's intention to the maximum extent possible. The conductor's interpretation is based on the principle of "al fresco", on the one hand, and on the other hand, it impresses with its psychological detailing and subtle reproduction of spiritual imagery. It is this creative synthesis that forms the basis of the RIAS-Kammerchor's reference performance of F. Martin's Mass for double choir a cappella.

**Keywords:** choral oeuvre, performance interpretation, comparative interpretology, style, composer's thinking, mass, F. Martin.

Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2022 року

УДК 784.071.2: 781.22]:782.0

DOI 10.34064/khnum2-2911

### *Цзян Цінь*

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

e-mail: 923225851@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-126107895

## **Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах оперного твору**

*Наріжним питанням осмислення таємниць вокального мистецтва є специфіка звучання людського голосу, що зумовлює існування багатьох відповідних класифікацій. Тож метою пропонованої статті є окреслення базових підходів до трактування тембру-амплуа колоратурного сопрано в західноєвропейському оперному мистецтві.*

*Виявлено декілька різних трактувань поняття «колоратурне сопрано», історично перше з яких походить від техніки виконання. Також до колоратурних сопрано відносять співачок, які володіють відповідним діапазоном звучання. Зокрема, це видатна представниця української вокальної школи Євгенія Мірошниченко. Не викликає сумніву, що певні оперні партії призначені саме для виконання колоратурним сопрано, найчастіше це або молоді дівчата, або казкові персонажі. Тому в умовах сучасної оперної практики для адекватного втілення композиторського задуму оперного твору необхідно враховувати не тільки тембральні характеристики голосу конкретної співачки, але й її зовнішні дані та вік.*

**Ключові слова:** *тембр, тембр-амплуа, колоратурне сопрано, вокальний стиль, оперне мистецтво.*

**Постановка проблеми.** Опера – один з найпопулярніших і, мабуть, найбільш складних для наукового осмислення музичних феноменів. Вже п'яте століття історія європейського мистецтва не просто

пов'язана, а багато в чому визначається розвитком опери, що обумовлює напрацювання незбагненої кількості наукових досліджень, присвячених тим чи іншим аспектам цього явища культури. Природньо, що увагу музикознавців при цьому незмінно привертає вокальний компонент, адже саме мистецтво співу є тим фактором, що вплинув на появу, еволюцію, чисельні реформи та сучасні трансформації *dramma per musica*.

Очевидно, що унікальність оперного мистецтва розкривається через синтез драматичного та музичного, проте маємо визнати й той факт, що основною домінантою оперного спектаклю є краса звучання людського голосу. І якщо у драматичному театрі для осмислення колізій сюжету нам необхідно чути й розуміти буквально кожне сказане на сцені слово, то в опері це не обов'язково й, скажемо більше – неможливо. Адже навіть коли спектакль йде на рідній нам мові ми скоріше відчуваємо, ніж розуміємо що саме люди співають. Проте це не заважає нам слідкувати за розвитком сюжету, що розкривається на поза понятійному, суто музичному рівні, де особливе значення людський голос. Саме тому, приналежність до конкретного амплуа в оперному мистецтві визначають не стільки за зовнішніми/акторськими даними, скільки за типом голосу співака. Мета пропонованої статті – окреслити базові підходи до трактовки тембр-амплуа колоратурного сопрано у західноєвропейському оперному мистецтві.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Зазначимо, що питання специфіки співочих голосів й особливостей роботи з ним, завжди привертало увагу музикантів-практиків. Тож, напрацьована достатньо велика кількість відповідної науково-методичної літератури, серед якої звернемо увагу на перший україномовний підручник «Історія вокального мистецтва» Б. Гнидь (1997), де висвітлено етапи розвитку вокального мистецтва та історію становлення європейських національних шкіл, та посібник О. Стахевича «З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки», автор якої влучно зазначає, що «необхідно поставити проблему вокально-виконавських стилів, які фіксують і відображають особливості співу певної епохи. Ці особливості впливають на композиторську творчість і визначають характер вокального інтонування музичного твору, теситуру співу

й вокальний діапазон, формування типу голосу людини) (Стахевич О., 2013: 6). Також згадаємо про змістовну монографію «Історія вокального мистецтва» О. Шуляр (2014).

Проте останнім часом з'являється все більше досліджень, де фокус наукового пошуку спрямований не на технологію співу, а на взаємозв'язок художніх завдань, визначених авторським задумом оперного твору, та специфіки індивідуального виконавського стилю конкретного співака. Зокрема, увагу дослідників привертає феномен тембр-амплуа та його значення в оперному мистецтві. Тут назвемо статтю Є. Авраменка «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голосооброзу” (на прикладі драматичного тенора), де надано визначення поняття тембр-амплуа, яке трактується як «тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голос» (Авраменко, 2020: 94). Також важливими для нашої роботи є спостереження професора кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової В. Мітюшкіна, викладені у статті «Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака». Зокрема, неможливо не погодитися з тим, що «Тембр-амплуа є:

- для автора – точною художньо-звуковою фарбою в загальній палітрі твору;
- для глядача – певним типом характеру сценічного персонажа (ліричний, драматичний, характерний);
- для вокаліста – фізичними та психофізіологічними характеристиками його апарату, які він знає і, відповідно до яких, користується своїм вокальним апаратом» (Мітюшкін, 2020: 405).

**Методологія дослідження** спирається на поєднання історико-стильового, компаративного та інтерпретаційного підходів.

**Виклад основного матеріалу.** Історія західноєвропейського вокального мистецтва сягає декількох століть, протягом яких суттєво змінювалися зміст, мовленнєві ресурси, система жанрів та сфери му-

зикування. Це провокувало переосмислення звукозображальних й динамічних можливостей людського голосу й, відповідно, зміни підходів до класифікації співацьких голосів. Формування однієї з перших таких класифікацій у XII столітті було обумовлено розвитком поліфонічного мистецтва. Перехід від монодії до багатоголосся визначив необхідність розподілу функцій, й відповідно, осмислення специфіки чоловічих (адже жінки не співали у храмах) голосів. Таким чином склалася система, що подібна до сучасної:

- тенор;
- дискант (який пізніше отримав назву сопрано);
- альт;
- бас.

Ця класифікація зберігалася й п'ять століть потому, коли на концертних сценах почали звучати жіночі голоси, які позначали як сопрано або альт; вона була дієвою, адже тоді переважали ансамблеві форми музикування. Водночас, розвиток сольного вокального виконавства та оперного мистецтва, з характерним поєднанням музичної та драматургічної складових, вплинув на переосмислення виразних можливостей людського голосу. Так, якщо у вокальній традиції Ренесансу, що склалася з орієнтацією на простір собору, голос соліста мав звучати як аналог найвіртуознішого інструменту, то у передмові до «Нової музики/ Le Nuove Musiche» Дж. Каччіні (1602) зафіксовано нове бачення вокального мистецтва, що базується на відмові від імпровізованої колоратури, «більш придатної для гри на струнних чи духових інструментах, ніж для голосів», тяжінні до натурального звучання голосів та намаганні максимального наближення до мовленнєвого інтонування (Caccini, 1970).

Втім, як відомо, віртуозність ще довго панувала у вокальному мистецтві, вплинувши, крім іншого, й на формування стилю *bel canto*, розквіт якого пов'язаний з творчістю співаків-кастратів. Неперевершена майстерність останніх значно вплинула на оперне мистецтво тих часів, перетворивши музичну драму на низку розгорнутих, майже відокремлених номерів, основним художньо-естетичним завданням яких було вразити, приголомшити публіку. Більшість партій в італійських операх того періоду доручалася кастратам або

жінкам, адже звучання верхнього регістру мало виняткове значення у культурі Бароко. В інструментальному мистецтві відповідний голос, записаний у сопрановому ключі доручався скрипці, флейті, гобою, а у вокальному – сопрано, етимологія якого походить від італійського *sopra* та латинського *super*, що позначає верховенство цього голосу у партитурі. Захоплення звучанням сопранових голосів й обумовило той факт, що наприкінці XVII століття чоловічі та низькі жіночі голоси майже зникли з партитур «серйозних» опер, й навіть партії Ксеркса та Юлія Цезаря виконували жінки.

Проте з часом естетичні настанови змінювалися й поступово вокальні педагоги починають використовувати техніку *bel canto* у роботі з натуральними голосами. Як зазначає О. Стахевич «Пристосування теоретичних та практичних установок класичного *Bel canto* до процесу виховання природних жіночих і чоловічих голосів сприяло виявленню їх співацьких можливостей, які значно відрізняються від можливостей голосів співаків-кастратів. Змінився характер використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві. Через це акустичні властивості голосового апарату виявилися зовсім іншими, що призвело до корінних перетворень співацької діяльності» (Стахевич, 2013: 8). Одним з наслідків цих перетворень стало уточнення класифікації співацьких голосів й кристалізація відповідних сценічних амплуа, що вперше сформувалися в опері-буффа, де «сопрано стає уособленням жіночої безпосередності, молодості, чарівності, в той час як менш привабливі героїні наділялися голосами з темнішим забарвленням – меццо-сопрано, контральто. Поруч з тенорами в опері-буффа почали співати баси, які не допускалися в неаполітанську оперу-серія. Басам доручалися комедійні ролі різних опікунів, старих холостяків, залицяльників» (Гнидь, 1997: 22).

Підкреслимо, що наявність усталених уявлень щодо взаємообумовленості певного типу голосу співака та типової поведінки його сценічного персонажу, стала важливою складовою розвитку оперного мистецтва. Адже композитори писали музику з урахуванням амплуа героїв, що, крім іншого, покращувало комунікацію з публікою. Проте поступово система співацьких голосів ще більше ускладнилася, що багато в чому пов'язано з оперною творчістю Дж. Россіні,



Дж. Верді, Г. Доніцетті та інших. У чоловічих голосах завдяки особливостям формування верхньої частини діапазону найбільш суттєві зміни відбулися у звучанні тенорів та баритонів, а от у жіночих йшлося про розшарування на колоратурне, ліричне та драматичне сопрано. Водночас, все більш відчутною стає тенденція психологізації оперного мистецтва, більш тонкої деталізації характеру діючих осіб: «так звана “романтична опера” вимагала нової школи співу. Захоплення колоратурами та вокальними “хитрощами” змінювались бажаннями виконавців глибше проникати у “світ схвильованої душі”». Підкреслена експресивність, живописність, одухотвореність співу, “лірична зачарованість” звуку, ставала характерною ознакою нового романтичного вокального стилю. В опері потрібно було не тільки виразно і красиво співати, але й “прагнути бути актором”» (Шуляр, 2014: 118–119). Все це разом призвело до нівелювання сталих канонів трактовки тембр-амплуа, хоча й сьогодні ми цілком погоджуємося з влучним висловом Б. Шоу щодо сутності опери, представлені як взаємини тенора-сопрано й баритона.

Тож, спробуємо більш детально проаналізувати яке саме місце в оперному спектаклі відводиться колоратурному сопрано. Для цього, перш за все, визначимося з використанням понять: амплуа, тембр-амплуа, колоратурне сопрано. У відповідній статті «Великої української енциклопедії» знаходимо відомості про те, що слово «амплуа» має французьке походження й означає «сукупність ролей, які за своїм характером і змістом відповідають сценічним даним актора» [<https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0>]. У драматичному театрі налічують 17 амплуа, кожне з яких передбачає відповідність певним віковим та зовнішнім даним акторів. У якості прикладу наведемо найбільш поширені з них:

- чоловічі – герої, королі/старці, опікуни;
- жіночі – героїні, куртизанки, свахи.

Зрозуміло, що такі самі характерні персонажі діють і в оперних спектаклях, проте, на відміну від драматичного театру, немає вимог щодо обов’язкової відповідності зовнішніх даних актора та його сценічного героя. Більш важливим тут є тембр голосу, що виступає як носій певного художнього образу, «жанр опери диктує обов’язкову

виражену приналежність вокаліста до певного типу голосу та певного тембру-амплуа» (Мітюшкін, 2020: 404). Тобто, композиторський задум оперного твору містить уявлення не просто про висотні характеристики голосу конкретного персонажу, а саме про його темброве забарвлення (наприклад, ліричний чи драматичний тенор, або середнє чи колоратурне сопрано). Погодимось тут із думкою В. Мітюшкіна про те, що «музичний оперний образ є постійним, не схильним до змін трактування. Саме рішення вистави може бути парадоксальним, але типовість вокально-сценічного образу не зміниться – у рамках музичної партитури це просто неможливо, адже теситура вокальної лінії, щільність оркестрування і т. п. специфіка музичного матеріалу не дозволяє іншому типу голосу (навіть іншому тембру-амплуа цього типу голосу) переконливо прозвучати у цьому матеріалі. Іншими словами, для здійснення вокальної партії необхідний лише певний тип голосу і лише певного тембру-амплуа. Спроби відступу від цього правила ламають всю конструкцію конкретного оперного твору та порушують “правила комунікації” оперного театру як особливого жанру сценічного мистецтва (Мітюшкін, 2020: 407–408).

Проаналізуємо в цьому аспекті вокально-сценічний потенціал колоратурного сопрано, зазначивши, що й досі існує декілька різних трактувань цього поняття. Історично перший з них, походить від техніки виконання, а саме «прикрашування вокальної партії технічно блискучими, віртуозними пасажами, трелями, руладами і т. ін.» (Велика українська енциклопедія), що стало основою колоратурного стилю, який панував у вокальній музиці у XVII–XIX століття. Зауважимо, що в той час колоратура як технічний прийом використовувалася вокалістами будь-якого типу голосів. Найвідоміший й найяскравіший приклад цього – опера «Попелюшка» Дж. Россіні, де навіть партія баса вирішена у колоратурному ключі.

Що ж стосується саме визначення «колоратурне сопрано», маємо визнати, що використання такого поняття, під яким мається на увазі «високий жіночий голос з необхідною для виконання колоратури гнучкістю й рухливістю» (Велика українська енциклопедія), не є загальноприйнятим. Значна кількість вокальних педагогів схилиються до думки, що найбільш відповідним практиці є такий розподіл жіно-

чих голосів: сопрано – меццо-сопрано – контральто. Хоча неможливо заперечувати той факт, що в історії вокального є видатні співачки, однієї з показових характеристик голосу яких була саме здатність співати у високому регістрі. Відомо, що діапазон відомих колоратурних сопрано сягає від до першої октави до фа третьої, а деякі співачки володіли діапазоном у чотири октави. Це, зокрема українка Євгенія Мірошниченко, «видатна італійська співачка XVIII століття Лукреція Агуярі та сучасниця Євгенії Мірошниченко французька Робен Мадо» (Велика українська енциклопедія). Тут також необхідно згадати про ще одну видатну представницю українського вокального мистецтва, колоратурне сопрано М. Донець-Тессейр, яка наголошувала на тому, що робота з високими жіночими голосами має свою специфіку.

Звернемося до інших класифікацій жіночих голосів, що пов'язані не тільки з технічними та звуковисотними характеристиками голосу, але й композиторськими стилями (тобто, певною системою музично-мовленнєвих ресурсів, спрямованих до досягнення відповідного художнього результату). Так, в італійській практиці система розмежування жіночих голосів дуже розлога. Тут розрізняють: сопрано любовне (amoruso), легке, ліричне, лірико-драматичне (spinto), драматичне, россінієвське, беллінієвське, доніцеттієвське, вердієвське, пуччінієвська, вагнерівське, сучасне (moderno) тощо. Як бачимо, тут немає визначення колоратурного сопрано, хоча, розуміючи специфіку оперної творчості згаданих композиторів, можна провести певні аналогії. Так, не викликає сумніву призначення партій Ельвіри («Пуритани» В. Белліні), Лакме («Лакме» Л. Деліба), Джильди («Ріголетто» Дж. Верді), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні).

Найбільш ж поширеною у сучасній оперній практиці є Fach System, створена у диригентом Рідольфом Клойбером у середині минулого століття. Ця система «базується на аналізі виконавських властивостей оперних співаків і систематизує їх щодо запитів сучасного оперного виконавства, враховуючи не тільки сам голос, але й психотип людини та вокальну майстерність, які й утворюють відповідність з певним фахом» (Кречко, Рязько, 2022: 48) Задля визначення відповідності співака певному типу голосу (й відповідно певному сценіч-

ному амплу) ураховуються не тільки діапазон, теситура, рухливість, тембр голосу, але й фізичні характеристики та вік. Так, у класифікації за системою Fach знаходимо декілька згадувань про колоратуру – ліричне колоратурне сопрано, колоратурне меццо-сопрано, драматичне колоратурне сопрано. Важливо, що цей поділ достатньо умовний. До партій, призначені для драматичного колоратурного сопрано (наприклад, Донна Анна або Цариця Ночі в операх В. Моцарта) «часто звертаються ліричні колоратури або ліричні сопрано, що розуміють всю специфіку певної партії та власні професійні можливості. Так, лірична колоратура, що володіє дзвінким і сріблястим тембром, але може додати певні “м’які” і “теплі” тембральні фарби у свій голос і має доволі озвучений середній регістр, може звернутися до окремих партій з цієї групи. Або ліричне сопрано, що вільно співає в крайньому верхньому діапазоні й здатне в деяких моментах “облегшити” звук заради рухливості голосу, також може у свій арсенал залучити ряд партій означеного фаху» (Кречко, Ряжко, 2022: 51).

Проте є і протилежна думка. Так, українська співачка Наталія Степаняк зазначає, що: «репертуар сопрано є надзвичайно широким. Кожна співачка може знайти свій відповідний фах. Під фахом я розумію наступне: є барокові співаки, “моцартівські”, “вагнерівські”, є ті, хто досконало володіють технікою виконання опер Пуччіні. Є виконавці, які поєднують декілька фахів. Але надзвичайно рідко буває так, щоб оперний співак був блискучим в усіх напрямках та стилях» (Степаняк, 2021). Крім того, необхідно зазначити, що останнім часом суттєво змінилися вимоги оперних режисерів щодо підбору головних героїв спектаклю; ураховується не тільки голос, а й вік та зовнішні данні виконавців. Тож, у якості **висновків дослідження** висловимо думку, що володарки колоратурного сопрано «приречені» на виконання партій молодих дівчат та представниць потойбічного світу. Так, як, наприклад, це передбачено в опері Ж. Оффербаха «Казки Гофмана», де за задумом композитора жінка-мрія постає перед головним героєм у декількох іпостасях, сутність якої виражається через обрання певного вокального тембру: Стелла та співачка Антонія – сопрано, лялька Олімпія – колоратурне сопрано, куртизанка Джульєтта – меццо-сопрано.

## ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура*, 30 (1), 89–96.
- Велика українська енциклопедія, <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0>
- Гнидь, Б. (1997). *Історія вокального мистецтва* (Підручник). Київ, НМАУ, 1997. 320 с.
- Євгенія Мірошниченко актриса й співачка від Бога. (2015). *Музика*, 2 жовтня, <http://mus.art.co.ua/evheniya-miroshnychenko-spivachka-j-aktrysa-vid-boha/>
- Кречко, Н., Рязько, О. (2022). *Практика*, 5 (1), 46–55, <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192>
- Мітюшкін, В. (2020). Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*, 30 (2), 400–413, <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/582/957>
- Степаняк, Наталія (2021). Проживати кожен день і ставати кращою версією самої себе. *Музика*, 26 травня, <http://mus.art.co.ua/nataliia-stepaniak-prozhyvaty-kozhen-den-i-stavatyi-krashchoiu-versiieiu-samoii-sebe/>
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. (Посібник). Вінниця: Нова книга, 176 с.
- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва*. (Монографія). Ч. II. Івано-Франківськ: ПНУ, 360 с.
- Saccini, G. *Le Nuove Musiche*. Ed. H. Willey Hitchcock. Madison, 1970

## REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2022). Timbre as a tool for expressing operatic “voice” (on the example of a dramatic tenor). *Music art and culture*, 30 (1), 89–96 [in Ukrainian].
- Velyka ukrainska entsyklopediia, Retrieved from <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0> [in Ukrainian].
- Hnyd, B. (1997). *History of vocal mysticism* (Handyman). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian]
- Krechko, N., Riazhko, O. (2022). *Practice*, 5 (1), 46–55. Retrieved from <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192> [in Ukrainian].

- Mityushkin, V. (2020). Timbre-role as a biological characteristic of the vocal apparatus and a creative instrument of an opera singer. *Music art and culture*, 30 (2), 400–413, <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/582/957>
- Stepaniak, Nataliia (2021). Live every day and become the best version of yourself. *Music*, May 26. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/nataliia-stepaniak-prozhyvaty-kozhen-den-i-stavaty-krashchoiu-versiieiu-samoi-sebe/> [in Ukrainian].
- Stakhevich, O. G. (2013) *On the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. A manual. Vinnytsia: Nova Kniga, 176 p. [in Ukrainian].
- Shulyar, O. D. (2013) *History of vocal art*. (Monograph). Part II. Ivano-Frankivsk, 360 p. [in Ukrainian].
- Caccini, G. *Le Nuove Musiche*. Ed. H. Willey Hitchcock. Madison, 1970

### ***Jiang Qin***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music  
e-mail: 923225851@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-126107895

## **The timbre-role of the colouratura soprano in the semantic reference points of an opera work**

***Statement of the problem.*** *Opera is one of the most popular and most difficult musical phenomena for scientific comprehension. The attention of musicologists is consistently focused on the vocal component, because it is the art of singing that has affected the emergence, evolution, numerous reforms and modern transformations of *dramma per musica*. While in dramatic theatre, in order to comprehend the plot's conflicts, we need to hear and understand literally every word spoken on stage, in opera this is not necessary and does not prevent us from following the development of the plot, which is revealed on a musical level, where the beauty of the human voice is of particular importance. Therefore, belonging to a certain role in opera is determined by the type of singer's voice.*

*The purpose of this work is to outline the basic approaches to the interpretation of the timbre-role of the colouratura soprano in Western European opera.*

**Results and conclusion.** *The history of Western European vocal art goes back several centuries, during which the content, language resources, genre systems and areas of music-making have changed significantly. This provoked a rethinking of the sound-expressive and dynamic capabilities of the human voice and changes in approaches to the classification of singer's voices. For example, in the twelfth century, the transition from monody to polyphony determined the need to divide the functions of male voices (because women did not sing in churches). A system similar to the modern one was developed: tenor; discant (later named soprano); alto; bass.*

*However, the development of solo vocal performance and opera art influenced the reconsideration of the expressive capabilities of the human voice. If in the Renaissance vocal tradition, the soloist's voice was supposed to sound like an analogue of the most virtuoso instrument, then gradually requirements for natural voice sound were formed. However, virtuosity prevailed in vocal art for a long time, influencing the formation of the bel canto style, the heyday of which is associated with the work of castrato singers. However, over time, aesthetic guidelines changed, and gradually vocal teachers began to use the bel canto technique in their work with natural voices. One of the consequences of these transformations was the clarification of the classification of singing voices and the crystallisation of the corresponding stage roles.*

*Let us analyse the vocal and stage potential of the colouratura soprano in this aspect, pointing out that there are still several different interpretations of this concept. Historically, the first of them comes from the technique of performance, but as for the definition of "colouratura soprano" itself, its use is not generally accepted. A significant number of vocal teachers are inclined to believe that the most appropriate distribution of female voices is the following: soprano – mezzo-soprano – contralto.*

*Nevertheless, in the Fach System, which is the most widespread in contemporary opera practice, we find references to colouratura: lyric colouratura soprano, colouratura mezzo-soprano, and dramatic colouratura soprano. And while this division is conditional and does not deny the performance of roles*

*intended for a different voice, the requirements of contemporary opera directors to match not only the voice, but also the age and appearance of the performers to the chosen character still make their own adjustments. herefore, as a **conclusion of the study**, we would like to express the opinion that colouratura sopranos are “doomed” to perform the roles of young girls and representatives of the otherworld.*

**Keywords:** *timbre, timbre-role, colouratura soprano, vocal style, opera art*

*Стаття надійшла до редакції 27 жовтня 2022 року*



## Розділ 3.

**СУЧАСНА КИТАЇСТИКА: ФОРТЕПІАННА ПЕДАГОГІКА  
І ВИКОНАВСТВО**

УДК 378.6(510):78

DOI 10.34064/khnum2-2912

*Пен Жуй*

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

e-mail: 976188107@qq.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-6830-361X>**Консерваторії Китаю як вищий щабель національної  
фортеп'яної освіти: історіографія питання**

*Поширення фортеп'яної музики в Китаї на початку століття, формування основ методики викладання фортеп'яно, творчий міжнародний обмін досвідом із представниками виконавчих шкіл різних країн – це ті етапи, на яких сформувався китайський піанізм. Метою статті є наукове узагальнення історичного досвіду формування та динаміки розвитку вищого ступеня китайської піаністичної школи – консерваторій, що привело до небувалого піднесення фортеп'яного мистецтва в країні. Розглянуто процес формування китайської професійної фортеп'яної педагогіки на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю. Досліджено виконавську, педагогічну, методичну та організаторську діяльність представників китайської фортеп'яної школи. Конкретизовано особливості різних фортеп'яних шкіл у персоналіях провідних китайських піаністів в аспектах їхньої освіти, концертно-гастрольної діяльності й участі в міжнародних конкурсах, виконавської манери та*

*вибору репертуару, педагогічної діяльності, визначено їхній внесок у сучасну світову піаністичну школу.*

**Ключові слова:** *фортепіанне виконавське мистецтво, музична освіта, фортепіанна педагогіка, історична динаміка розвитку фортепіанної школи, піаністи-педагоги, консерваторії Китаю.*

**Постановка проблеми.** У ХХІ столітті фортепіанне виконавство та педагогіка в Китаї досягли успішного розвитку. Після подолання наслідків Культурної революції було відкрито велику кількість державних установ: консерваторій, факультетів в університетах та педагогічних інститутах, безліч шкіл, у тому числі приватних. У країні збільшилася кількість фортепіанних конкурсів; сотні юних та молодих піаністів розпочинають у них свою виконавську кар'єру, готуючись до майбутніх міжнародних перемог. Переконливим свідченням високих позицій у світовому виконавському рейтингу стали численні успіхи молодих китайських виконавців на багатьох сценах світу. Тому багатьох цікавить питання такого несподівано високого рівня піанізму китайської молоді майже за одне століття розвитку фортепіанного виконавства в Китаї. За цей час музична освіта в країні також досягла певних висот. Поширення фортепіанної музики на початку століття, формування основ методики викладання фортепіано, творчий міжнародний обмін досвідом із представниками виконавчих шкіл різних країн – це ті етапи, на яких сформувався китайський піанізм. За твердженням Сюй Бо, в епоху, «коли у світі починають говорити про кризу фортепіанного мистецтва, падіння інтересу до інструмента та його репертуару, Китай виховує та демонструє видатних піаністів» (Сюй Бо, 2011: 6). Дослідник вважає важливим також розібратися щодо відчутної критики «на адресу блискучих представників китайського фортепіанного виконавства» (там само) та з'ясувати причини масової оснащеності китайських музикантів.

Тому на нинішньому історичному етапі назріла потреба узагальнення досвіду, прогнозування подальшого розвитку фортепіанного мистецтва та освіти в країні. Формування цілісного уявлення про динаміку розвитку китайського піанізму, про його вплив на сучас-

не фортепіанне виконавство та педагогіку є сьогодні актуальним завданням.

**Аналіз останніх публікацій.** Основні зусилля національної музикознавчої думки спрямовані на дослідження процесу становлення та розвитку національного фортепіанного мистецтва (Бянг Менг, 1996; Ліан Маочунь, 2001; Тун Даоцзинь, 2001; Хень Пейчунь, 2004); фортепіанної творчості китайських композиторів (Ван Юйхе, 1992; Сунь Тянь, 2019; У На, 2009; Бай Є, 2018). Важливою складовою вивчення історіографії розвитку вищої фортепіанної освіти в Китаї стали роботи, присвячені окремим аспектам національної фортепіанної педагогіки та виконавства (Ван Бінчао, 1994; Сюй Бо, 2011; Цзя Хуйлінь, 2013; Фен Їжань, 2022, Чжу Іюй, 2022), загальним питанням китайської музичної педагогіки (Лю Мейхуань, 2021), праці українських дослідників з проблем становлення та розвитку феномена фортепіанної виконавської школи (Дедусенко, 2002; Чернявська, 2018). Серед досліджень, що становлять методологічну базу нашої статті, варто відзначити ті, які пов'язані з діяльністю видатних піаністів-педагогів у різних навчальних закладах Китаю (Тан Ке, 2007; Цінь Цінь, 2012; Чі Лін, 2002; Хсу Келі, 2001; Ян Янь, 2009), методичні роботи піаністів та інтерв'ю з ними (Жао Шимін, 1994, 1997; Лі Хуанг, 2001; Лі Цифан, 1991; Су Лан Шень, 1999; Чжоу Гуанрен, 1990; Чі Лін, 2001; Янг Юнь, 1998). Формування цілісного уявлення про динаміку розвитку китайського піанізму, про його вплив на сучасне фортепіанне виконавство та педагогіку нині є актуальним завданням.

**Метою статті** є наукове узагальнення історичного досвіду формування та динаміки розвитку вищого ступеня китайської піаністичної школи – консерваторій, що привело до небувалого піднесення фортепіанного мистецтва в країні.

Відповідно до поставленої мети у роботі вирішуються такі **завдання**:

– позначити основні етапи у процесі формування китайської професійної фортепіанної педагогіки на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю;

- дослідити виконавську, педагогічну, методичну та організаторську діяльність представників китайської фортепіанної школи;
- конкретизувати особливості різних фортепіанних шкіл у персоналіях провідних китайських піаністів в аспектах їхньої освіти, концертно-гастрольної діяльності й участі в Міжнародних конкурсах, виконавчої манери та вибору репертуару, педагогічної діяльності;
- визначити їхній внесок у сучасну світову піаністичну школу та виявити міжнародне значення їхньої діяльності.

**Методологія дослідження.** Основними методами, використаними у статті, стали: аналітичний – під час дослідження творчої діяльності; теоретичний – для з'ясування концептуальних засад взаємозв'язку різних видів діяльності китайських піаністів; історичний – під час аналізу музично-культурного життя Китаю; історико-типологічний – для вибудови історичної картини різних ланок китайського музичного мистецтва; порівняльного аналізу – для порівняння різних представників китайської фортепіанної школи.

**Виклад основного матеріалу.** Вивчення історії китайської фортепіанної школи не лише приваблює дослідників фактами співіснування та взаємодії різнонаціональних фортепіанно-виконавчих традицій, а й дає можливість пізнання та проектування шляхів розвитку сучасного китайського піанізму.

Найстаріша в країні Шанхайська консерваторія була першим вищим навчальним музичним закладом у Китаї. Вона була заснована 27 листопада 1927 року знаменитими педагогами Кей Юанпеєм і доктором Сяо Юмеєм і називалася Національна консерваторія музики. Нині консерваторія підпорядковується Міністерству культури Китаю. Консерваторія уповноважена присуджувати ступінь бакалавра, спеціаліста та науковий ступінь доктора. Шанхайська консерваторія кілька разів перейменовувалась: Національна школа навчання музиці (1929), Філія Національної консерваторії музики (1943), Шанхайська національна школа навчання музиці (1945), Шанхайська та Хуадонгська філія китайської консерваторії музики (на початку). Нинішню назву навчальний заклад отримав у 1956 році (Chi Lin, 2002).

За наступне десятиліття (1927–1937) у фортепіанній освіті в Китаї стався справжній прорив. Сичуаньська консерваторія була заснована

восени 1939 року як Сичуаньська провінційна експериментальна театральна школа. Теперішню назву – Сичуаньська консерваторія музики – заклад отримав у червні 1959 року. Нині Сичуаньська консерваторія є вищим навчальним закладом, у якому студенти навчаються цілої низки художніх предметів, з чудовим викладацьким складом, з усіма необхідними технічними засобами навчання та з відмінними досягненнями у навчальному процесі.

Шеньянська консерваторія, найвідоміша школа музики та танцю на Північному Сході Китаю, була заснована за вказівкою лідерів Комуністичної партії Китаю Мао Дзедуна та Чжоу Енляя у 1938 році та називалася Люксуньською академією мистецтв. Розташовувалася консерваторія у місті Яннань провінції Шаньсі на Північному Заході Китаю. У період становлення нового Китаю, 1958 року, школу перевели до міста Шеньян та перейменували на Шеньянську консерваторію музики.

Заснована 1958 року, Консерваторія Тяньцзіня називалася Музичною консерваторією Хебея. Консерваторія була створена силами викладачів, що залишилися в місті, які не побажали переїжджати до Пекіна разом з Центральною консерваторією музики, коли її переводили з Тяньцзіня до столиці.

З 1949 року центром розвитку піанізму в Китаї стала Шанхайська та з 1950 року – Пекінська консерваторії. У Шанхайській консерваторії фортепіанний факультет очолювала професор Лі Чуйжен, яка здобула освіту в Англії. Центральну консерваторію музики Пекіна вважають найкращим навчальним закладом Китаю, який пропонує найвищий рівень музичної освіти в країні. З дня свого заснування (1950), фортепіанний факультет ЦКМП був національним центром навчання, виконавства та наукових досліджень. За цей час ЦКМП навчила сотні піаністів, багато з яких очолили музичні школи, художні колективи країни, науково-дослідні інститути на всій території Китаю. Багато її випускників стали лауреатами міжнародних конкурсів піаністів. Протягом п'ятдесяти семи років зусиллями китайських піаністів та завдяки впливу іноземних, а особливо російських піаністів ЦКМП створила унікальну навчальну систему гри на фортепіано, яка охоплює різні фортепіанні методики, а також вплив китайської та західноєвропейської філософії.

Центральна консерваторія музики, розташована в Пекіні, була офіційно заснована в 1950 році урядом Китайської Народної Республіки. Вона виникла в результаті об'єднання досягнень та досвіду її попередників: Музичного факультету Інчинського університету (заснований 1927 року), музичного факультету Північного китайського університету (заснований 1939 року), Національної консерваторії (заснована 1940 року), музичного факультету Національної пекінської школи мистецтва (заснована 1946 року), музичного факультету Північно-східного інституту літератури та мистецтва міста Лу Хсун, а також Консерваторії Чанг Хуа (у містах Шанхай та Гонконг). З 1960 року ЦКМП була єдиною консерваторією, визнаною китайським урядом як ключовий вищий навчальний заклад у Китаї. У 2000 році ЦКМП перейшла з підпорядкування Міністерству культури до підпорядкування Міністерству освіти китайського уряду (Ян Янь, 2009).

Найперші професори, що викладали фортепіано в ЦКМП, були відомими китайськими педагогами: Йі Кайї, Хонг Шигуй, Лі Ченгсун, Жу Гонгай і Чжоу Гуанрен. Більшість фортепіанних професорів у консерваторії здобули освіту за кордоном або в іноземних піаністів у Китаї. Дослідниця Бянг Менг у книзі «Формування та розвиток китайської фортепіанної культури в Китаї» зазначає, що з 1930 по 1960 роки до Китаю приїжджало багато іноземних піаністів, щоб викладати фортепіано (Бянг Менг, 1996). Російські піаністи Шиянов (дата народження невідома, викладав тільки в Шанхайській консерваторії з 1954 по 1956 роки), Арам Татурян (1915–1974) і Тетяна Кравченко (р. н. 1916) були запрошені китайським урядом для викладання в ЦКМП у середині 1950-х. Наслідком приїзду російських фортепіанних експертів став прямий вплив російського піанізму на китайський, що розширювало освітній та виконавський рівень у ЦКМП (там само).

У 1950-х – на початку 1960-х років зі стін ЦКМП вийшло безліч здібних молодих піаністів. Серед піаністів, які закінчили або навчалися у російських викладачів, що приїхали в ЦКМП, були: Чжоу Гуанрен, Гуо Жихонг, Лі Руйксін, Лю Шикунь, Гу Шеньжин, Лі Мінксін, Бао Хуксяо, Лі Ці, Ін Чензонг. Усі ці піаністи виграли на-

городи в основних міжнародних фортепіанних конкурсах, таких як Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Чайковського, Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Шопена, Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Ференца Ліста у Будапешті.

Старше покоління викладачів фортепіано у ЦКМП представлене Чжоу Гуанрен, Лі Цифаном та Ян Юном. Вони викладали у ЦКМП ще із 1950-х чи 1960-х років. Їхні творчі шляхи є прикладами кар'єр типових викладачів кафедри фортепіано в ЦКМП протягом періоду від 1950-х до наших днів. Навіть при тому, що їхні долі не схожа, їх поєднують певні спільні риси. Спочатку всі вони навчалися з іноземними викладачами, з Росії чи зі східноєвропейських країн. Їхня методика навчання невіддільна від їхнього початкового навчання викладачами з цих же країн. По-друге, усі вони присвятили свої життя фортепіанній освіті в Китаї. Вони навчали численних студентів у ЦКМП, і багато з них зараз самі є ключовими фігурами у музичних школах, художніх організаціях та науково-дослідних інститутах на всій території Китаю. Деякі з їхніх студентів або студентів їхніх студентів виграли нагороди у головних міжнародних конкурсах, таких як Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Фредеріка Шопена (Chi Lin, 2002).

З середини 1950-х років у ЦКМП встановлено повну систему музичної освіти, що охоплює всі рівні: від початкової школи (4 роки), передколеджу (6 років) та навчання за програмою коледжу (4 роки). Спеціалізовані програми навчання було прийнято у 1983 році. Додатково фортепіанний факультет пропонує курс навчання для викладачів фортепіано з інших музичних шкіл та художніх інститутів з усього Китаю.

З 1950-х років на фортепіанному факультеті в ЦКМП було ухвалено рішення розділити учнів на два потоки, які навчаються на курсі для підготовлених студентів та на курсі для непідготовлених. За термінологією, прийнятою в Україні, цей поділ відповідає поділу на кафедру спеціального та загального фортепіано. Сенс такого підходу був у тому, що учні на першому потоці навчалися на найвищому рівні, тоді як на другому отримували елементарні знання, потрібні для студентів усіх факультетів.

З перших днів свого існування фортепіанний факультет приділяв першорядне значення розвитку фортепіанної методики та наголошував на важливості повної музичної освіти, яка дає уявлення про цілісність музичної форми, її змісту й виразності. Щоб дати студентам самим оцінити ефективність навчання та перевірити здібності виконавця, набуті на факультеті, фортепіанний факультет завжди не лише сприяв виступу студентів на різних ювілейних чи святкових концертах, організованих консерваторією, але також організовував їхню участь у спонсорованих концертах, у яких виступали і студенти, і їхні викладачі. Кожні два тижні протягом семестру фортепіанний факультет проводить конкурс на найкраще студентське виконання. Кожен студент повинен брати участь у такому конкурсі, принаймні кілька разів на семестр, щоб бути допущеним до іспитів.

Культурна революція (1966–1976 роки) створила десятирічну перерву у літописі ЦКМП. Протягом цих десяти років ЦКМП припинила всі свої функції. Студенти не вступали на навчання, і викладачі були змушені залишити консерваторію. Західне мистецтво вважали контрреволюцією, більшість професорів суворо переслідувалися.

ЦКМП відновив прийом студентів із 1977 року. Деякі з найкращих викладачів фортепіано, включаючи Жоу Гуанрен, Лі Ціфан, та Янг Джуна, повернулися до ЦКМП та стали основою фортепіанного факультету. Вони стандартизували навчальну систему на фортепіанному факультеті, розробили нову програму навчання, сформувавши критерії рівня підготовки абітурієнтів та виробили екзаменаційні вимоги.

ЦКМП почав реформувати свою систему навчання у 1985 році. Акцент ставився на поступовому перетворенні старої академічної системи освіти на т. зв. довірчу (інакше – кредитну) систему, яка покликана підвищити якість навчання у виші. Прийнята академічна система навчання використовується в багатьох вищих навчальних закладах у всьому світі, і вона має на увазі, що студенти повинні відвідувати заняття відповідно до встановленої навчальної програми. Стара система навчання допускала більш вільний вибір програми навчання. Наразі студенти повинні обов'язково вивчати всі предмети, включені до програми навчального року, та підтвердити отримані знання на



іспиті чи атестації. Без виконання цієї умови перехід до програми наступного року навчання неможливий. Перевага такої системи навчання полягає в тому, що студенти навчаються за єдиним навчальним планом, методика навчання суворо систематизована, програми курсів узгоджені та затверджені, стало легше планувати розклад занять і розміщення учнів за аудиторіями.

За словами професорів Чжоу Гуанрен (1990) і Бянга Менга (1996), нова програма ЦКМП була значною мірою основана на аналогічній програмі, що застосовувалася в російських консерваторіях. Сучасна версія навчального плану не контролюється так суворо, як це було у 1980-х, тому що професори вважають за краще сьогодні давати більше свободи та можливостей студентам. Проте вимоги на іспитах залишаються дуже строгими.

Вступний іспит у ЦКМП складається з іспиту із сольфеджіо й теорії музики, а також із двох відділень прослуховувань. Перше відділення прослуховування вимагає, щоб кожен претендент представив три твори. Кожен абітурієнт має зіграти два віртуозні етюди, включаючи один етюд Шопена, а також прелюдії та фугу з ДТК Й. С. Баха.

У другому прослуховуванні відібрані абітурієнти зобов'язані виконати два твори: першу частину класичної сонати або класичні варіації, а також будь-який твір на вибір претендента. Після другого туру 10 студентів із групи відбираються як кандидати для навчання на фортепіанному факультеті ЦКМП. Але навіть якщо абітурієнта визнано кандидатом на навчання за результатами вступного іспиту ЦКМП, він все одно ще має скласти встановлені національні іспити для вступу до навчального закладу, що проводяться Відділом культури китайського уряду. Національний іспит для вступу до навчального закладу включає контроль знань із шести дисциплін, включаючи китайську, англійську мови, математику, історію, географію та політику. У попередні роки кількість студентів, яких приймали до ЦКМП, була меншою за десять, тому що деякі кандидати не могли скласти іспитів для вступу до навчального закладу.

Від середини 1990-х років ця кількість трохи збільшилася. ЦКМП тепер приймає тринадцять студентів, щорічно відбираючи їх за результатами виконання на іспиті у ЦКМП. Збільшення кількості

успішних претендентів та наявність черги не дозволяє значно знижувати кількість прийнятих студентів. Якщо кандидат не спроможеться скласти національний іспит вступу до навчального закладу, то першу людину з черги зараховуватимуть за умови, що вона складе іспити.

За минулі п'ятдесят років ЦКМП створила свою власну навчальну систему, яка була значною мірою сформована під впливом навчальних методів російських фортепіанних педагогів. Її фортепіанний факультет був одним із перших факультетів, створених у ЦКМП. З 1950 по 1966 роки авторитет і репутація фортепіанного факультету ЦКМП швидко зміцнювалися і факультет досяг великих успіхів. Швидкий успіх, досягнутий на фортепіанному факультеті ЦКМП, можна пояснити кількома чинниками. Починаючи з моменту створення ЦКМП, китайський уряд приділяв їй першорядне значення, розуміючи її роль у питаннях впливу на культуру та мистецтво Китаю, і надавав консерваторії велику підтримку. Китайський уряд запросив іноземних піаністів викладати в ЦКМП. Також уряд Китаю сприяв навчанню розвнених студентів, посилаючи їх на навчання до інших країн.

Професорсько-викладацький склад фортепіанного факультету щорічно складає навчальний план та план наукової роботи. Відповідно до цього плану, викладачі зобов'язані регулярно видавати статті з навчальної та наукової тематики, проводити семінари або виступати в концертах, щоб показувати студентам приклад ставлення до роботи й постійно покращувати якість навчання та виконання.

ЦКМП зібрала найкращих китайських піаністів, включаючи Йі Кайжі, Жу Гонгай, Чжоу Гуанрен, Гуо Жихонг, Лю Шікунь, Янг Юн, та включила їх до викладацького складу фортепіанного факультету. Ці викладачі допомагали створити ЦКМП репутацію кращого навчального закладу Китаю в галузі фортепіанного навчання та залучити до навчання в ньому найкращих студентів.

Протягом минулих десятиліть фортепіанний факультет ЦКМП швидко виріс і не лише утримав свої лідерські позиції у галузі фортепіанної освіти в Китаї, але й отримав міжнародне визнання. Західні піаністи та педагоги з музики часто відвідують ЦКМП, щоб підвищити свій професійний рівень або самі дають тут уроки. Водночас збільшилася кількість китайських фортепіанних викладачів, які їдуть

у західні країни для обміну досвідом або на навчання. Все більше китайських піаністів відвідують музичні школи у зарубіжних країнах, включаючи Сполучені Штати, Східну та Західну Європу, Велику Британію. Цілком імовірно, що ЦКМП продовжить традицію поглинання нових ідей та методів викладання фортепіано інших країн, розробляючи свою унікальну систему освіти, і збереже завдяки цьому свою провідну роль у Китаї.

Викладачів фортепіанного факультету ЦКМП неодноразово запрошували до складу журі міжнародних фортепіанних конкурсів. Багато викладачів та студентів отримали можливість викладати чи навчатися за кордоном. Ці міжнародні зв'язки не тільки допомагали порівнювати й використовувати навчальні методи інших країн ЦКМП, але також відчинили двері для китайських піаністів, які вийшли та підкорили світ своєю грою. Більшість молодих викладачів фортепіанного факультету в ЦКМП мають вчені ступені зарубіжних країн. Їх вплив, безсумнівно, збагачує і навчальну філософію, і навчальний рівень у консерваторії. До ЦКМП неодноразово запрошувалися з майстер-класами відомі іноземні піаністи, такі як Алісія Ді Ларроча, Володимир Ашкеназі, Раду Лупу та Поль Бадур-Скода.

Сьогодні Китайська центральна консерваторія є всебічним вищим навчальним закладом, який спеціалізується головним чином на навчанні виконавців та дослідженні традицій китайської народної музики. Головне завдання консерваторії полягає в тому, щоб сприяти професіоналам, які спеціалізуються на створенні музики та дослідженні музичної теорії. Також у консерваторії навчаються фахівці у сфері музичної педагогіки та будь-яких інших напрямів, пов'язаних з музикою.

На думку Лю Мейхуаня, культура репрезентує «національні особливості кожного народу» (Лю Мейхуань, 2021: 223). Культура багатонаціонального Китаю є однією із найдавніших у світі. У зв'язку із цим дослідник зазначає, що для неї характерна єдність, своєрідність та унікальність: «Концепцію естетичного та музичного виховання визначають музичні ідеї стародавнього філософа Конфуція, естетичні ідеї нового культурного руху Кан Ювей, Лян Цічао, які орієнтовані на вдосконалення особистості, наснагу, збагачення душі; само-

вдосконалення, виховання чесноти, нормативної поведінки» (там само). На сучасному етапі розвитку музичної освіти Китаю «також орієнтуються на цю лінію, виховують особистість з активним ставленням до життя, здатну сприймати та любити красу навколишнього світу» (там само).

**Висновки.** Історична динаміка китайського фортепіанного мистецтва пов'язана з професіоналізацією виконавства та композиторської творчості. Цей процес забезпечується найбільшими вищими музичними навчальними закладами Китаю – Сичуаньською, Харбінською, Шеньянською, Ксинхайською консерваторіями. Багато китайських піаністів, які повернулися до Китаю після навчання за кордоном та набули виконавського досвіду, увійшли до професорсько-викладацького складу вищих музичних навчальних закладів країни. Деякі з музикантів, повернувшись з-за кордону, започаткували нові музичні навчальні заклади. Такими ентузіастами були відкриті Шанхайська, Тяньцзинська та Пекінська консерваторії, музичні відділення в кількох університетах.

Найвагоміший внесок у розвиток піаністичного мистецтва у Китаї належить пекінській фортепіанній школі, представленій Центральною консерваторією музики Пекіна (ЦКМП). Ключову роль у формуванні виконавської стилістики китайських піаністів відіграла діяльність перших професорів – відомих китайських виконавців та педагогів Чжоу Гуанрен, Лі Ціфан, Янг Джуна та ін.

Китайська фортепіанна школа сформувалася під впливом концертної та педагогічної діяльності західноєвропейських та російських піаністів, які здобули освіту у вищих навчальних закладах Європи: Парижа, Лондона, Відня, Лейпцига, а також Петербурга та Москви, а також у приватних студіях видатних музикантів Європи. Своєю власною діяльністю в Китаї кожен із них привносив у виконавський стиль та методику викладання найцінніші знання, отримані від європейських наставників. Найважливішим чинником збагачення виконавських і педагогічних досягнень китайської фортепіанної школи була діяльність російських піаністів, які приїжджали в Китай і працювали в музичних навчальних закладах різних рівнів. Усе сказане вище дозволяє зробити висновок, що китайська піаністична школа має сут-

теві досягнення і по праву може займати гідне місце в загальній системі сучасного світового піаністичного мистецтва.

Навчання та практика гри на фортепіано – досить нове явище в Китаї, яке веде відлік від початку ХХ сторіччя. За підтримки китайського уряду набуває поширення практика направлення молоді для здобуття музичної освіти в інші країни, зокрема США та країни Європи. Метою студентів стає привнесення до своєї музики нової культури, пов'язаної з досягненнями музичного мистецтва інших країн. Після культурної революції у сфері музичної освіти, виконавчого мистецтва та композиції намітився помітний прогрес.

Вісім консерваторій з прикріпленими до них школами, які було створено у Пекіні, Шанхаї, Шеньяні, Ченду, Тяньцзіні, Сіані та Гуанчжоу, утворюють єдину систему музичної освіти всіх рівнів. У консерваторіях є відділення композиції, народної музики, вокалу, оркестрової та фортепіанної музики. Центральна консерваторія також має диригентське відділення, відділення музикознавства та сучасної опери. У консерваторіях працюють понад тисяча досвідчених професорів та викладачів. Такі знамениті музиканти, як Люй Чжі, Чжао Фен, Лі Лін є педагогами цих навчальних закладів. Музичні відділення та курси існують і в Академії мистецтв Китаю, у Центральному інституті національностей, педагогічних інститутах та училищах практично всього Китаю. Навчання ведуть як досвідчені професори та викладачі, так і музиканти молодого та середнього віку.

Своєрідною ланкою, яка поєднувала досягнення китайських піаністів із сучасною світовою фортепіанною культурою, стало навчання багатьох китайських піаністів у провідних консерваторіях світу. Чимало піаністів, залишивши Китай, продовжували свою діяльність на концертних естрадах та у навчальних закладах інших країн – США, Канади, Англії, Франції, Італії. Кожен із них своїми концертно-виконавськими та педагогічними успіхами підтверджував високий професіоналізм та якісний рівень музичної освіти, здобутої у світових навчальних закладах, досвід і педагогічний талант своїх наставників.

У свою чергу, багато китайських піаністів, які поверталися додому після навчання за кордоном та набуття виконавського досвіду, увійшли до професорсько-викладацького складу вищих музичних на-

вчальних закладів Китаю. Деякі з музикантів, повернувшись з-за кордону, започаткували нові музичні навчальні заклади.

Таким чином, стрімкий темп зростання рівня фортепіанного виконавства в Китаї забезпечила діяльність, спрямована на вихід країни з тисячолітньої ізоляції, і жорстка послідовна орієнтація на досягнення світової фортепіанної культури. Визначальним чинником досягнень фортепіанного виконавства Китаю у XXI столітті є спрямованість на високі результати в оволодінні майстерністю.

### ЛІТЕРАТУРА

- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Лю Мейхуань. (2021). Формування та становлення музичної культури у закладах вищої освіти Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 44 (2), 221–224.
- Сунь Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сюй Бо. (2011). *Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на межі XX–XXI ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). 28 с.
- Тан Ке. (2007). Внесок китайських піаністів у розвитку фортепіанного виконавства і педагогіки: магістерська робота. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- У На. (2009). *Фортепіанна музика Дін Шанде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Фекете, О. В. (2009). *Формування виконавської концепції музичного твору*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Фен Їжань. (2022). *Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть у проєкції діалогу культур*. (Дис. ... доктора філософії). Львів.
- Цінь Цінь. (2012). Феномен універсалізму творчої особистості на прикладі життя та діяльності Чжоу Гуанжень. *Суспільство. Середя. Розвиток (Terra Humana)*, 4 (25), 197–201.

- Цзя Хуйлінь. (2013). Шляхи розвитку фортепіанного виконавства в Китаї: магістерська робота. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Чжу Іюй. (2022). Репертуарні передумови та конкурсні фактори китайської піаністичної творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 35 (2), 251–263.
- Янь Ян. (2009). Виконавські та методичні принципи діяльності видатних піаністів Пекінської консерваторії: магістерська робота. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Bai Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology*.
- Chernyavska, M. (2018). Celebrating 100 years of Kharkiv Piano School. *Piano Journal*. European Piano Teachers Association. London, 114, March, 33–35.
- Chi Lin. (2002). Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China. Central Conservatory of Music, Beijing, China.
- Xu Keli. (2001). *Piano teaching in China during the Twentieth Century*. (D.M.A. diss.). University of Illinois at Urbana-Champaign [USA].
- Zhao Shimin. (1997). Female pianist Zhou Guangren, translated by Elaine Chew. New York: Routledge, Vol. 4: East Asia: China, Japan, and Korea. P. 45–53.
- Zhao Shimin. (1994). The Piano is My Life – female pianist Zhou Guangren. *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Wei Tingge (ed.) translated by Elaine Chew. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press, p. 1099.
- 卞萌. (1996). 中国钢琴文化之形成与发展. 北京 : 华乐. 399页. (Бянґ Менґ. (1996). Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін: Хуа Юе).
- 王秉昭. (1994). 中国音乐教育简史. 北京 : 文化艺术, 371页. (Ван Бінчжао. (1994). Коротка історія освіти в Китаї. Пекін: Література і мистецтво. 371 с.).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. 北京 : 文化艺术, 89页. (Ван Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 89 с.).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (下册) . 北京 : 文化艺术, 216页. (Ван Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін: Література та мистецтво, 216 с.).

- 魏廷格. (2001). 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概. 钢琴艺术. – № 2. 20–21 页. (Вей Тінге. (2001). Теоретичний погляд на китайське фортепіанне мистецтво. *Мистецтво фортепіано*, 2, 20–21.).
- 梁茂春. (2001). 百年音乐之声. 北京: 中国经济, . 39页. (Ліан Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін: Китайська економіка, 39 с.).
- 李欢. (2001). 李其芳教授访谈. 钢琴艺术杂志№3,北京, 5–8页 (Лі Хуанг. (2001). Інтерв'ю з професором Лі Цифан. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 3, 5–8).
- 李其芳. (1991). 钢琴作品诠释的重要原则、教学法/李其芳 – 北京: 高等教育, 103页 (Лі Цифан. (1991). Важливі принципи інтерпретації фортепіанних творів. Методична робота. Пекін: Вища освіта, 103 с.).
- 苏兰生. (1999). 著名钢琴家杨峻访谈. 钢琴艺术. 杂志№ 2,北京, 4–8页 (Су Лан Шень. (1999). Інтерв'ю з видатним піаністом Янг Юном. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 2, 4–8).
- 童道锦. (2001). 钢琴艺术研究文集. (上 册). 上册载《钢琴演奏教育》. 北京: 人民音乐, 280 页. (Тун Даоцзинь. (2001). Дослідження з питань фортепіанного мистецтва. Т. 1. Навчання фортепіанної гри. Пекін: Народна музика, 280 с.).
- 韩佩君. (2004). 琴韵”中国钢琴音乐作品的教学与演奏// 中国音乐. № 2. 12–13页. (Хень Пейчунь. (2004). Основи фортепіанної освіти і практика китайської музичної творчості. *Китайська музика*, 2, 12–13).
- 周广仁. (1990). 钢琴演奏基础教育. 北京: 高等教育, 252页. (Чжоу Гуанжен. (1990). Основи навчання фортепіанного виконавства. Пекін: Вища освіта, 252 с.).
- 齐林. (2001). 我的音乐生活: 周广仁教授访谈.“钢琴艺术”杂志№2, 北京, 4–7页 (Чі Лін. (2001). Моє життя – музика: Інтерв'ю р професором Чжоу Гуанжен. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 2, 4–7).
- 杨峻. (1998). 钢琴教学法/杨峻 – 北京: 高等教育, 87页 (Янг Юнь. (1998). Методичний посібник з фортепіанної гри Янга Юня. Пекін: Вища освіта, 87 с.).

## REFERENCES

- Bai Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology*.



- Byang Meng. (1996). Formation and development of piano culture in China. Beijing: Hua Yue. 399 с.
- Chernyavska, M. (2018). Celebrating 100 years of Kharkiv Piano School. *Piano Jurnal*. European Piano Teachers Association. London, 114, March, 33–35.
- Chi Lin. (2002). Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China. Central Conservatory of Music, Beijing, China.
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *The performing piano school as a kind of cultural tradition*. (Autoref. thesis ... candidate art studies). NMAU named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv.
- Liu Meihuan. (2021). Formation and development of musical culture in higher education institutions of China. *Current issues of humanitarian sciences*, 44 (2), 221–224.
- Sun Tian. (2019). *The sound world of Juan An-Luna's piano works: compositional and performing projections*. (Thesis of the Candidate of Art History). I. P. Kotlyarevskiy National Academy of Sciences.
- Xu Bo. (2011). *The phenomenon of piano performance in China at the turn of the 20th – 21st centuries*. (Autoref. thesis ... candidate myst).
- Tang Ke. (2007). Contribution of Chinese pianists to the development of piano performance and pedagogy. Master thesis. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevskiy, 73 p.
- Wu Na. (2009). *Piano music of Ding Shande: a combination of Chinese national tradition with modern techniques of European writing*. (Autoref. thesis ... candidate art studies).
- Fekete, O. V. (2009). *Formation of the performance concept of a musical work*. (Autoref. thesis on of science candidate degree art critic). Kharkiv.
- Fen Yizhan. (2022). *The formation and development of the Chinese piano school of the 20th – early 21st centuries in the projection of the dialogue of cultures*. (Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy). Lviv.
- Qin Qin. (2012). The phenomenon of universalism of creative personality on the example of the life and activities of Zhou Guangren. *Society. Wednesday. Development (Terra Humana)* 4 (25), 197–201.
- Jia Huilin. (2013). Ways of development of piano performance in China: Master's thesis. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevskiy.

- Yang Yang. (2009). Executive and methodical principles of outstanding pianists of the Beijing Conservatory: Master's thesis. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevskiy.
- Xu Keli. (2001). *Piano teaching in China during the Twentieth Century*. (D.M.A. diss.) University of Illinois at Urbana-Champaign. [USA].
- Zhao Shimin. (1997). Female pianist Zhou Guangren, translated by Elaine Chew. New York: Routledge, Vol. 4: East Asia: China, Japan, and Korea. P. 45–53.
- Zhao Shimin. (1994). The Piano is My Life – female pianist Zhou Guangren. *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Wei Tingge (ed.) translated by Elaine Chew. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press, p. 1099.
- Zhu Yiyu. (2022). Repertoire prerequisites and competitive factors of Chinese pianistic creativity. *Musical art and culture*, 35 (2), 251–263.
- Wang Bingzhao. (1994). A Brief History of Education in China. Beijing: Lit. and art. 371 p.
- Wang Yuhe. (1992). An overview of the work of modern Chinese musicians. Part 1. Beijing: Literature and Art, 89 c.
- Wang Yuhe. (1992). An overview of the work of modern Chinese musicians. Part 2. Beijing: Literature and Art, 216 c.
- Wei Tinghe. (2001). A theoretical view of Chinese piano art. *Art of the piano*. No. 2. P. 20–21.
- Lian Maochun. (2001). Musical sounds of the century. Beijing: Chinese Economy, 39 h.
- Lee Huang. (2001). Interview with Professor Li Qifang. *Piano Art* No. 3, Beijing, p. 5–8.
- Li Qifang. (1991). Important principles of interpretation of piano works. Methodical work. Beijing: Higher education 103 p.
- Su Lan Shen. (1999). An interview with the eminent pianist Yang Yoon. *Piano art*, 2, Beijing, 4–8.
- Tong Daojin. (2001). Studies on piano art. T. 1. Learning to play the piano. Beijing: Folk music, 280 p.
- Heng Peichun. (2004). The basics of piano education and the practice of Chinese musical creativity. *Chinese music*, 2. 12–13.
- Zhou Guangren. (1990). Fundamentals of teaching piano performance. Beijing: Higher Education, 252 p.

- Chi Lin. (2001). My Life is Music: Interview by Professor Zhou Guangren. *Piano Art*, 2, Beijing, 4–7.
- Yang Jun. (1998). Yang Jun's Methodical Guide to Playing the Piano. Beijing: Higher Education, 87 p.

### ***Peng Rui***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis  
e-mail: 976188107@qq.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-6830-361X>

## **China's conservatories are the highest national level piano education: historiography of the issue**

**Background.** *The spread of piano music in China at the beginning of the century, the formation of the foundations of piano teaching methods, the creative international exchange of experience with representatives of performing schools of different countries – these are the stages at which Chinese pianism was formed. The article examines the process of formation of Chinese professional piano pedagogy on the example of the activities of the most significant higher educational institutions and the network of music schools in China. The performing, pedagogical, methodical and organizational activities of representatives of the Chinese piano school are analyzed. The peculiarities of various piano schools in the personalities of leading Chinese pianists are specified in terms of their education, concert-tour activities and participation in international competitions, performance manner and repertoire selection, pedagogical activities, and their contribution to the modern world piano school is determined.*

**Objectives.** *The purpose of the article is a scientific generalization of the historical experience of the formation and dynamics of the development of the highest degree of the Chinese piano school – conservatory, which led to an unprecedented rise of piano art in the country.*

**Methods.** *The main methods used in the article were: analytical, theoretical, historical, historical-typological comparative analysis.*

**Results.** *The historical dynamics of Chinese piano art is related to the professionalization of performance and composer creativity. This process is provided by the largest higher music educational institutions in China – Sichuan, Harbin, Shenyang, and Xinhai Conservatories. Many Chinese pianists, who returned to China after studying abroad and gained performance experience, joined the teaching staff of higher music educational institutions in China. Some of the musicians, returning from abroad, started new musical educational institutions. Such enthusiasts opened the Shanghai, Tianjin, and Beijing conservatories, as well as music departments at several universities. The most significant contribution to the development of piano art in China belongs to the Beijing Piano School, represented by the Beijing Central Conservatory of Music (CCMP). Many pianists, having left China, continued their activities on concert stages and in educational institutions of other countries – the USA, Canada, England, France, Italy. Each of them, with their concert performance and pedagogical successes, confirmed the high professionalism and high-quality level of musical education obtained in international educational institutions, the talent, experience and pedagogical talent of their mentors.*

**Conclusions.** *Thus, the rapid rate of growth of the level of piano performance in China was ensured by activities aimed at the country's exit from a thousand-year isolation, and a strict consistent orientation towards the achievement of world piano culture. A decisive factor in the achievements of Chinese piano performance in the 21st century is the focus on high results in mastering mastery.*

**Keywords:** *piano performing art, music education, piano pedagogy, historical dynamics of piano school development, pianist-pedagogues, Chinese conservatories.*

*Стаття надійшла до редакції 3 листопада 2022 року*

УДК 78.071.2.03:78.071.1(510):78.04

DOI 10.34064/khnum2-2913

### *Сун Мейсюань*

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 523354005@qq.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8517-2588>

## **Виконавська стилістика фортепіанних програмних п'єс китайських композиторів (на прикладі твору Ван Цзянчжуна «Червоні лілії розквітли на горі»)**

*У статті розглядається фортепіанна п'єса «Червоні лілії розквітли на горі» китайського композитора Ван Цзянчжуна. З метою виявлення універсального механізму фортепіанної інтерпретації програмних п'єс китайських композиторів аналізуються характерні риси та специфіка китайського національного художнього мислення, що відбивається на виконавській стилістиці, яка включає осягнення образної сфери, питання технологічного характеру, стилістичну достовірність виконання. Розглядається загальна характеристика жанру програмної п'єси, образність, символічність або фольклорність назв фортепіанних творів, що допомагають конкретизувати образний зміст за допомогою вербального розшифрування, наближаючи виконавця і слухача до образно-емоційної сутності китайської національної інструментальної творчості. Виконавцеві необхідно також зосередитися на необхідності точного відчуття ладотональних зв'язків у тематизмі та фактурі твору, відчуваючи внутрішнім слухом звуковий ідеал автентичного звучання.*

**Ключові слова:** фортепіанна музика Китаю, програмна фортепіанна п'єса, виконавська стилістика, піаністичні прийоми, композитор, виконавець.

**Постановка проблеми.** Фортепіанна музика Китаю сьогодні привертає увагу музикантів та слухачів не тільки в самій країні, а й за її межами. Однак недостатність виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на естраді. У зв'язку із цим питання виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів постає у всій повноті своєї проблематики: від образної сфери, питань технологічного характеру до стилістичної достовірності виконання. Особливу роль у фортепіанному доробку китайських композиторів посідають програмні п'єси. Яскраво образні, символічні чи фольклорні назви багатьох китайських фортепіанних творів дійсно допомагають конкретизувати образний зміст п'єси за допомогою вербального розшифрування, що наближає виконавця і слухача до образно-емоційної сутності китайської національної інструментальної творчості. Таким чином, на прикладах фортепіанних програмних п'єс варто розглянути специфічні риси та особливу традицію китайського національного художнього мислення, що відображається на виконавській стилістиці.

**Аналіз останніх публікацій.** Останнім часом китайській фортепіанній музиці було присвячено багато робіт, які можна умовно розподілити за такими напрямками: історичний розвиток національного фортепіанного мистецтва (Бянг Менг, 1996; Ван Юйхе, 1992; Вей Тінге, 2001; Ліан Маочунь, 2001; Лю Цзинь-гао, 2007); зв'язки фортепіанної творчості з китайською філософією, каліграфією, музично-драматичним театром (Фен Юлань, 1985; Цай Чунге, 2004; Куанг-мінг Ву, 2003); фортепіанна творчість композиторів (Лі Юнь, 2019; Сун Тянь, 2019; У На, 2009); аналіз стародавніх тактатів, що безпосередньо впливають на музичну культуру (Лао Цзи, 2008; Сима Цянь, 2006), синтез східних та західних музичних традицій, що відбиваються у деяких фортепіанних жанрах (Бай Є, 2018; Тун Даоцзин, 2001; Янь Чжихао, 2018), та ін.

У всьому різноманітті тематики історичних і теоретичних праць, що розглядають різні аспекти китайської фортепіанної музики, один із аспектів висвітлено недостатньо. Йдеться не просто про фіксацію факту поширеності програмної музики в інструментальній творчос-

ті, а про виявлення специфічних особливостей програмності у цьому шарі інструментальної національної культури. Тобто фактично відсутній ракурс розгляду образної сфери фортепіанних творів, який втілюється через програмну назву твору, способів її виконавського втілення, без чого практично неможливо проникнути в глибини змісту жодної п'єси.

Для розкриття зазначеної проблематики важливим є визначення специфічних типів китайської фортепіанної музики, що яскраво виявляють свою неповторну ментально-архетипічну сутність (Цинь Тянь, 2012; Лу Цзе, 2017; Хуан Чжулін, 2008). Значна кількість фортепіанних програмних п'єс мають фольклорну основу, а отже, деякі з них розглядаються в роботах, присвячених визначенню типологічних рис обробок та аранжувань (Янь Чжихао, 2018; Чжан І, 2005; Ін Сяо, 2018). Але в жодній з праць не розглядаються проблеми виконавської стилістики програмних п'єс для фортепіано, не обговорюються питання, яким чином втілювати з піаністичної точки зору ту чи іншу програмну п'єсу.

Для вирішення цього питання доцільно звернутися до досліджень українських та зарубіжних музикознавців, присвячених виконавській стилістиці та її реалізації за інструментом (Веркіна, 2008; Касьяненко, 2003; Катрич, 2003; Москаленко, 1988, 2013; Ніколаєвська, 2017, 2020; Приходько, 1997; Фекете, 2010; Чернявська, 2023; Шаповалова, 2010; Шукайло, 2004, 2017).

**Мета статті** – на прикладі п'єси «Червоні лілії розквітли на горі» Ван Цзянчжуна виявити універсальний механізм фортепіанної інтерпретації програмних п'єс китайських композиторів, що функціонує у всьому різноманітті авторських стилів.

**Методологія дослідження** вимагає системного музикознавчого підходу до вивчення обраного музичного матеріалу, що, у свою чергу, зумовило використання таких методів, як: історико-типологічний, музично-естетичний, жанрово-стильовий, інтерпретологічний, компаративний.

**Виклад основного матеріалу.** Оскільки образність китайських програмних п'єс ґрунтується на принципово інших засадах та філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей, цей ас-

пект вимагає спеціального тлумачення кожного програмного символу та відповідних йому засобів музичної виразності. Одним з найдавніших архетипічних образів у Китаї є квітка. Її багатогранний образ означає для китайців людину, яку вони наділяли ідеальними риси характеру. Колір квітів також має значення, оскільки саме він визначає унікальність характерного образу, який надавали рослині. Тому важливо проаналізувати виконавську стилістику фортепіанних програмних п'єс, пов'язаних із цим образом.

Багато різних квітів оспівано в китайських народних піснях, які стали основою фортепіанних творів. У Китаї особливою популярністю користуються фортепіанні п'єси Ван Цзянчжуна (1933–2016), які наділені яскравими національними образами-символами. Композитор зібрав величезну кількість народних вокальних та інструментальних мелодій у роки Культурної революції, він також записував сольну та ансамблеву музику, яку виконували на китайських традиційних інструментах. На основі цієї роботи з'явилися чудові фортепіанні п'єси «Сотні птахів славлять Фенікса», «Срібні хмари ганяються за Місяцем», «Свято свободи», «Цвітіння абрикоси Муме», «Річка Ліуянґ», «Вишивка прапора золотими нитками», «Червоні лілії розквітли на горі» та ін., які сьогодні займають гідне місце серед концертного та навчального національного фортепіанного репертуару.

Одним з найяскравіших фортепіанних творів Ван Цзянчжуна, де оспіваний образ квітки, є програмна п'єса «Червоні лілії розквітли на горі». Треба вказати на неоднозначність перекладів назви щодо квітки. Так, англійський переклад у нотах «Shandandan Blossoms Red and Bright» не зазначає, яка саме квітка мається на увазі. Точність перекладу дуже важлива, оскільки кожна квітка має свій символічний зміст. Зокрема, Лі Юнь у праці, присвяченій творчості Ван Цзянчжуна, дає переклад цієї п'єси як «Червоні піони розквітли» (Лі Юнь, 2019: 72). Звертаючись до символічних змістів, зауважимо, що піон вважається символом аристократизму, а також юності і любові.

Однак композитор вибрав усе ж таки іншу квітку, а саме – лілію. Доказом цього є шанбейська народна пісня «山丹 丹花开红艳艳», де йдеться саме про один з різновидів лілії – червону лілію, яку в Китаї обоюють як символ єдності, великої дружби та засобу позбутися



сумних думок. Червоний колір також має свій символічний зміст, вважається, що він приносить щастя, радість, удачу. Недарма всі святкові заходи, такі як Новий рік, весілля, тощо, супроводжуються виключно цією кольоровою гамою. Червоними в Китаї називалися також армія та революційні зміни, що, на думку влади, несли прогрес китайцям і покращували їх життя. Отже, поява червоних лілій на горі може означати поступову зміну суму на радість, звільнення від поганих думок і «розквіт» життя, вдачу та благополуччя.

Культурна цінність фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна полягає в тому, що твір є яскравим відбитком свого часу і має всі основні характерні риси національної китайської музики. Головні, «базові» почуття та емоції, втілені у творі, – ентузіазм, радість і відчуття очікування – гармонійно вписуються в загальний національний стиль п'єси.

Загалом музика п'єси створює багату, розкішну, радісну атмосферу, що поєднує в собі мальовниче зображення квітучих шаньдаських лілій, що поступово розкриваються на горі, вони дивовижні у своїй природній красі. Крім того, важливу роль у смисловій складовій твору відіграє безмежна любов до природи провінції Шеньсі та її унікальних пейзажів, що відобразилася у всій музиці п'єси. Художня складова твору містить у собі ще один вельми значущий чинник: багату гаму людських почуттів та переживань, талановитих та оригінально втілених у музиці композитором. Повнота емоційного забарвлення надає мелодійній лінії п'єси особливого шарму, робить зовнішню простоту звучання естетичною і гармонійною.

Основний настрій та головні ідеї фортепіанної п'єси Ван Цзяньчжуна «Червоні лілії розквітли на горі» відображають настрій та ідеї оригінального першоджерела – одноголосної народної пісні. Стиль фортепіанного втілення ідеї, закладеної в пісні, також багато в чому схожий на стиль оригіналу. Однак у своєму фортепіанному творі Ван Цзяньчжун прагне не тільки зберегти всі особливості національного стилю, а ще й доповнити їх, покращити оригінал власним творчим внеском: надати музиці першоджерела більше фактурної насиченості й емоційності, підкреслити китайські національні характерні риси мелодії за допомогою частого використання широких, близьких

до октави інтервалів та інших прийомів, які посилюють загальну величну атмосферу п'єси. Змінний метроритм у п'єсі є надзвичайно пластичним засобом існування музично-виразного інтонаційного образу, що дозволяє відчувати закономірності авторського сприйняття метроритму.

У фортепіанній обробці композитор додає до музичного тексту оригінальної пісні особливих пентатонічних гармоній для підкреслення характерної китайської національної атмосфери. Унікальне поєднання пентатоніки з класико-романтичною гармонією та багатошаровим фактурним розвитком, використане Ван Цзяньчжуном у цій фортепіанній п'єсі, не тільки збільшує художню цінність твору, але ще й допомагає найбільш повно і цілісно висловити ідеї, які лягли в основу сюжету народної пісні. Такий метод подачі музичного матеріалу поєднує риси, характерні для західної музики, з китайськими національними характерними рисами, зберігаючи при цьому загальну традиційно-китайську сутність музики.

Незважаючи на те, що композитор виставляє при ключі три бемолі, особливо виділяється серед інших гармонія, основою якої служить лад з опорою на *f*. Музика фортепіанного твору спрямована головним чином на те, щоб передати образ чарівної картини природи – лісового плато, розташованого в північній частині провінції Шеньсі, яскраво та барвисто зобразити все багатство цієї мальовничої місцевості, на якій усюди розквітають червоні лілії.

Природа провінції Шеньсі поєднує в собі розкіш, простоту й унікальність, тому її зображення в музиці має бути насиченим, емоційним і водночас легким, нібито «літаючим». Композитор поєднує у своїй п'єсі різні музичні техніки для повноцінної передачі зорових образів, що становлять смисловий зміст твору. Серед таких музичних технік можна виділити особливий стиль гри, за якого звучання фортепіано імітує звучання інших музичних інструментів та звуки природи для створення певної сцени сюжету. П'єсу можна умовно поділити на три розділи із невеличкою кодою.

На початку першого розділу *Ad libitum* замість розміру композитор використовує знак ритміки *сань-бань*. Метроритмічне і темпове оформлення музики в ритміці *сань-бань* надає виконавцеві необмеже-

ну свободу. Ці складності зумовлені неможливістю зафіксувати музику в ритміці *сань-бань*, оскільки її природа і специфіка полягають у принциповій невідтворюваності тієї чи іншої композиції, що прозвучала, або її фрагмента.

*Ad libitum* починається з двох акордів, позначених вишуканими та витонченими музичними прикрасами, що імітують мелодійне звучання флейти – одного з найпоширеніших у північно-західній гірській місцевості інструментів, а також одного з інструментів, найбільш характерних для народної музики північної частини провінції Шеньсі. Хвилеподібні рухливі лінії, що нагадують імпровізацію китайського інструмента *цин*, виступають своєрідним тлом, що пов'язує між собою основну смислову канву мелодії та гармонії.

Важливу роль у створенні необхідної атмосфери твору та адекватному зображенні сюжетних образів у виконанні грає правильне використання педалі. У цій п'єсі використовується прийом так званої «запізнювальної» педалі. У міру розвитку основної мелодійної лінії такий метод використання педалі застосовується дедалі частіше. Також у деяких уривках композитор застосовує інтервальний метод використання педалі, щоб забезпечити чіткість і цілісність мелодії та зв'язність гармонії.

Виконавцю слід звернути увагу на координацію рук та ніг при виконанні фрагментів, де насичена фактура, оздоблена складним ритмом, вимагає найбільшої слухової уваги щодо точної зміни педалі. Так, доволі складно у швидкому темпі використовувати «запізнювальну» педаль, коли перед натисканням клавіш педаль уже утримувалася раніше, а в момент взяття нової гармонічної вертикалі потрібно негайно підняти ногу, щоби почути нову гармонію. Тримаючи її пальцями, треба дати відзвучати обертонам від попередньої гармонії і тільки після цього треба взяти нову педаль. Такий метод використання педалі допомагає звучанню залишатися чистим і не ставати каламутним при частому перемиканні між двома різними гармоніями, а також сприяє тому, що звучання музики в цій частині особливо автентично імітує співи.

Поступово *сань-бань* поступається місцем перемінній метриці, де гучність, тембр та ритм мають бути чітко вивіреними. Пальці не по-

винні розташовуватись на клавішах довільно. Виконавцю слід бути чуйним та уважним, щоб правильно передати емоційне забарвлення мелодії. Звучання початкових нот, що відкривають мелодійну лінію цього уривка, може задати тон усьому вступу, а разом із ним і твору загалом. Завдання виконавця полягає в тому, щоб потрібною манерою дотику до клавіш відразу створити атмосферу тихої, просторої та відокремленої долини. Інтонція тут повинна бути обережною, м'якою та обволікальною, але не порожньою та безформною, а, навпаки, чіткою, глибокою та насиченою.

Арпеджіо, що поперемінно переходить з мелодії правої руки в мелодію лівої руки і назад, має плавно й гармонійно поєднувати частини цього уривка, роблячи звучання ціліснішим і логічним. Крім того, прийом із чергуванням рук, що виконують арпеджіо, покликаний імітувати звучання гучжена – традиційного китайського інструмента, що набув широкого застосування у виконанні китайської народної музики.

Оскільки діапазон гучжена суттєво відрізняється від діапазону фортепіано, для реалістичної імітації звуку цього народного інструмента композитор вибрав ті октави фортепіанної клавіатури, які за своїм звучанням найбільш близькі до звучання гучжена. Проте реалістичність імітації залежить від виконавця не менше, ніж від композитора. Для створення необхідної атмосфери звук фортепіано при грі має бути таким же глибоким, щільним та об'ємним, як бас, що створюється гучженом.

Для створення подібного глибокого звучання під час натискання на клавіші фортепіано рука виконавця повинна бути в розслабленому стані, однак водночас кінчики пальців мають бути зосередженими, чуйними та сильними; вони повинні опускатися на потрібну клавішу точно і чітко, щоб перша нота мелодійної лінії прозвучала якомога об'ємніше.

Головне завдання виконавця полягає в тому, щоб викликати в слухача сильний емоційний відгук від глибокої психологічної насиченості музики. Налаштування виконавця на «спів» на фортепіано є найважливішою і невід'ємною складовою мелодійної лінії не тільки у цій частині, а й у всьому творі загалом. Правильне роз-

міщення пауз, що досягається за допомогою особливого методу використання педалі, забезпечує співучість, мелодійність і зв'язність музики. Уривки безперервного енергійного звучання мелодійної лінії чергуються з інтонаційними «комами» та «крапками», які обрамляють музичні фрази, надаючи їх звучанню цілісності і логічної завершеності.

Перша нота мелодійної лінії, що задає необхідний тон усьому уривку, є основою для всіх наступних нот. Виконавцю слід створювати при грі відчуття деякого тяжіння «фонових» нот до «основних», іншими словами – відчуття, що мелодійна лінія розвивається за рахунок усунення нот, що відбувається ніби за інерцією. Дотик до клавіш при грі має бути таким, щоб звучання фортепіано імітувало звучання гучжена та характерний для цього інструмента щипковий метод виконання. Принцип імітації тяжіння та інерції використовується протягом усього уривка. Також виконавцю необхідно звернути особливу увагу на спосіб об'єднання мелодії правої та лівої руки: він має бути таким, щоб мелодії обох рук гармонійно поєднувалися та в результаті звучали як єдина цілісна мелодійна лінія.

Подібну манеру звучання ми можемо спостерігати і на початку наступного розділу *Allegro vivo*. Темп зрушується вдвічі швидше, проте мелодійна основа залишається тією ж самою, але отримує значний розвиток. Основною подібністю з методом виконання, що використовувався в попередній частині, є те, що тут мелодії правої і лівої руки так само об'єднані і ніби переплітаються, створюючи таким чином витончений і оригінальний музичний візерунок. Через деякий час у мелодію обох рук плавно вплітаються численні пасажі, що використовуються тут для посилення ефекту динамізації при збереженні цілісності стильових особливостей та змісту.

При зміні темпу п'єси застосовується особливий ритмічний спосіб використання так званої «прямої» педалі. Такий метод служить для підкреслення загальної урочистої, святкової атмосфери музики та яскравішого вираження радісних сцен, які зображує звучання мелодії. Наприклад, вже у першому такті другого розділу, а також у подальших тактах педаль і сильна доля припадають на той самий чітко визначений момент; при виконанні їх необхідно брати акуратно

та одночасно і так само акуратно та одночасно знімати. Наприкінці третього такту у другому розділі використовується та сама педаль, що і в першому такті. Це відбувається за рахунок акцентування сильної долі, а також підкресленої синкопи та стрункості звучання, що досягається завдяки тому, що в партіях обох рук використовується однаковий ритм і звучить та сама тональність. Строго визначений чіткий ритм і точно, акуратно розставлені акценти, поєднуючись, створюють необхідні відтінки звучання – об'ємні, глибокі та барвисті. Разом ці відтінки формують яскравий музичний образ, що тонко передає всі унікальні характерні риси традиційної китайської національної музики.

Стосовно внутрішньої динамічної структури твору зазначимо, що вона побудована композитором особливим чином: така музична структура покликана при виконанні створювати у слухача відчуття «зльотів» і «падінь», що чергуються. Музичний текст п'єси побудований так, що форма руху музики надає мелодійній лінії певного емоційного забарвлення: перед нами відкривається дивовижне багатство метроритмічних знахідок, які надають музиці вибагливої ритмічної пластики. Звучання мелодії поступово розвиває та накопичує тону емоційного стану музики, наростання і потім спад напруження, послідовно змінюються почуття й емоції.

Починаючи з моменту, коли музична дія другого розділу досягає кульмінації, на найвищому щаблі напруги розпочинається третій розділ п'єси, що відкриває нову фазу музичного розвитку. Темп усього уривка змінюється на *Allargando*. Тут в обох руках по черзі звучать складні акорди, що виконуються арпеджіо, а мелодійна лінія містить у собі велику кількість музичних прикрас, які при правильній манері виконання будуть не відволікати слухача від основної мелодії, а, навпаки, підкреслювати цю мелодію, тембрально відтіняти її та забарвлювати.

Завдання виконавця – тонко відчувати всі особливості стилю та настрої п'єси під час гри, щоб правильно визначити, у яких тактах уривка варто зробити контраст між основною мелодією і тлом інтенсивнішим, а в яких – м'якшим, розмитим. Головним елементом тут, як і раніше, залишається психологічна складова музики і смисловий

зміст, а основною метою при виконанні кульмінаційного розділу так само є прагнення викликати у слухача сильний емоційний відгук. Ноти, що звучать на початку кожного нового такту, повинні інтонаційно підкреслюватися під час гри за рахунок поєднання смислового наголосу, потрібного тембру, а також правильного темпу, ритму та розміру.

Поступово динамізм музики стихає і все повертається до початкового образу, побудованого на вільному русі. Знову з'являються прозорі гармонії, оздоблені музичними прикрасами, зокрема додатковими декоративними нотами, що відіграють важливу роль у створенні об'ємного та протяжного звучання, забарвленого обертонами. Таким чином, у коді необхідно зробити звучання рівним, логічним, послідовним та досить плавним. Для досягнення такого ефекту виконавцю слід звернути увагу на загальну пластичність музики, а також на співучість і виразність окремих мелодійних ліній та їх гармонійне поєднання. Музика цього уривка повинна звучати ніжно і витончено, створюючи у слухача відчуття м'якого, обволікального об'єму.

У фортепіанній п'єсі Ван Цзянчжуна художня складова і стильові особливості є важливою та невід'ємною частиною розкриття змістового наповнення. На відміну від живопису, де лінією прийнято називати кривизну контуру, що сприймається візуально, мелодійна лінія музики – абстрактне поняття, що характеризує особливості звучання музичного твору. У фортепіанній п'єсі «Червоні лілії розквітають на горі» основна мелодійна лінія проходить крізь усі частини твору, проте в кожній частині вона виконується з різним ступенем експресії, а музичні наголоси в ній інтонаційно підкреслюються за допомогою виконавчих прийомів. При цьому весь твір загалом звучить гармонійно та складно, його структура залишається ясною та стрункою.

Головна мелодійна лінія твору складається здебільшого з різних октав і тризвуків, що звучать переважно в партії правої руки. Середній діапазон звучання тризвуків підкреслює характер п'єси загалом та її основної мелодійної лінії зокрема, тоді як мелодія лівої руки починається з діапазону басових октав, надаючи музиці величності й урочистості. Шістнадцяті ноти, які звучать у середньому діапазоні

мелодії правої руки, розташовані щільно один до одного. Вони доповнюють ефект, що створюється тризвуками, тонко відтіняючи його, а також роблять мелодійну лінію виразною, рухливою, живою і водночас більш плавною. Тон мелодії, який можна порівняти з кольором, що використовується в живописі, у музичних творах визначається не тільки тембром, а й багатьма іншими, не менш важливими характеристиками твору. Однією з найістотніших складових тону є гармонійне забарвлення. Музичні прикраси з використанням додаткових декоративних нот, які композитор використовує як фон для основної мелодійної лінії та як плавні зв'язки між уривками п'єси, звучать переважно в середньому діапазоні. Вони імітують звучання гучжена та спів птахів. Декоративні ноти, які виконуються у високих октавах, імітують своїм тембром звуки флейти, а також додають деяких інтонаційних відтінків до тієї імітації співу птахів, що створюється мелодією середніх октав.

Єдність естетики і творчості є важливою рисою музичного твору, що значною мірою впливає на його художню цінність. Прослуховування композиції, її аналіз та докладний розбір також належать до естетичної діяльності. Проте найактивнішою естетичною діяльністю є творчість музики. Написання музичної композиції – це творча праця, у якій переважає естетичний досвід. Успіх фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна зумовлений не лише актуальністю теми та глибоким патріотизмом твору, а й оригінальністю звучання, унікальністю використаної композитором гармонії, тонким умінням передати всю гаму емоцій через музику. Фактура, засоби виразності тощо відповідають усім естетичним вимогам музичного мистецтва. Загальноприйнятий універсальний естетичний стандарт, на основі якого відбувається оцінювання музичного твору критиками, ділить композицію на кілька самостійних рівнів: рівень сприйняття, естетичний рівень і виконавський рівень.

**Висновки.** Розглянувши програмну п'єсу для фортепіано Ван Цзянчжуна, можна запропонувати деякі рекомендації щодо її реалізації в аспекті виконавської стилістики. Голландський дослідник китайської музики Frank Kouwenhoven у книзі «Meanings and Structure: The Case of Chinese Qin» написав: «Майже у всій китайській тради-



ційній музиці велике значення має програмний та естетичний зміст музичного твору, що додається до неї; у той час як на практиці більшість виконавців часто стикаються з безліччю різних інтерпретацій, що суперечать один одному» (Kouwenhoven, 2004: 53).

На основі проведеного аналізу можна запропонувати виконавцеві деякі способи для найефективнішої реалізації його піаністичних здібностей та професійних навичок і артистизму в розглянутому творі. Правильний підхід до розкриття потенціалу виконавця дозволяє розкрити творчий потенціал піаніста для досконалого виконання п'єси. Це сприяє не тільки максимально автентичному і водночас унікальному звучанню самого твору, дозволяючи цьому звучанню відповідати високим очікуванням аудиторії та критиків; він також сприяє професійному зростанню виконавця, розвитку його піаністичних навичок та творчої самореалізації через виконання яскравої, насиченої емоціями музики.

Характерними рисами розглянутого твору є плавне, мелодійне поєднання різних фрагментів у єдине ціле, природне і гармонійне звучання мелодійної лінії, що не викликає дисонансу в сприйнятті слухача, різноманітність інноваційних композиційних технік, які застосовуються у фортепіанній обробці оригінальної пісні, вишуканість, а також чітка структура, у деяких уривках підкреслено сувора і така, що потребує особливо виразного виконання.

Крім того, однією з найважливіших характерних рис п'єси є відбиття на фортепіано звучання китайських традиційних інструментів, що в оригіналі виконується на гучжені, цинь, флейті та ін. Ця імітація стає можливою завдяки унікальним музичним прийомам, які композитор застосовує у фортепіанному творі. У фактурі фортепіанної п'єси ми бачимо, що розвиток ритмічного малюнку тут такий самий плавний, розмірений і природний, як і в музичному тексті оригінальної народної пісні. Слід також зауважити, що і в основній темі, і в багатьох тематичних варіаціях кульмінація супроводжується підйомами та спусками мелодії, при виконанні яких виконавець повинен передати всі відтінки інтонацій, щоб слухачі змогли повною мірою відчути пристрасний, живий та схвильований тон відповідного музичного висловлення.

Аналізуючи твір на естетичному рівні, можна умовно виділити у виконавських вимогах дві складові: психологічну та суто естетичну. Вимоги до психологічної складової, у свою чергу, можна також поділити на дві такі категорії:

– рішучість і впевненість настрою, твердість у своїх переконаннях та ідеалах, що відображаються в музиці п'єси завдяки певним музичним технікам та композиційним прийомам;

– природна рухливість і легкість мелодії, загальна узгодженість її звучання, а також гармонійне поєднання таких музичних характеристик, як плавність і контрастність звуку.

Вимоги до естетичної складової спрямовані переважно на дослідження національної унікальності твору, віддзеркалення його краси та символічного змісту, а також на детальний аналіз синтезу національних і західних музичних традицій. Наявні спроби нотації музики в ритміці *сань-бань* слід віднести до найбільш загальних вказівок виконавцям, особливо тим, хто не має достатнього досвіду у сфері музичного самовираження у традиціях китайської музики. *Сань-бань* стає однією зі специфічних рис творчості китайських композиторів, які прагнуть передати у новій формі, зокрема у фортепіанній музиці, своєрідність традиційної музичної культури Китаю.

Виконавцеві необхідно також зосередитися на таких аспектах, як:

– усвідомлення різних філософських ідей, що безпосередньо впливають і на символічний зміст та образність самої китайської музики, і на творчий процес, пов'язаний з її відтворенням та виконанням на сцені;

– важливість розуміння назви твору, його історичного та культурного контексту;

– необхідність точного відчуття ладотональних зв'язків у тематизмі та фактурі твору, щоб відчувати внутрішнім слухом звуковий ідеал автентичного звучання.

Якщо піаніст повністю розуміє характер п'єси й основні ідеї китайської філософії, то ці знання матимуть тенденцію спрямовувати виконання будь-якого твору саме на процес творчості. Тому перш ніж почати використовувати своє власне уявлення про звучання та музичний характер китайського фортепіанного твору, треба набути чіткого

розуміння китайських музичних елементів, які складають основу виконуваної музики.

**Перспективною** теми може стати визначення виконавської стилістики інших жанрів фортепіанної творчості китайських композиторів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Ін Сяо. (2018). Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавської естетики, <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20fortepiannaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Касьяненко, Л. (2003). *Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанних творів*. Київ: НМАУ.
- Катрич, О. (2003). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.
- Лі Юнь. (2019). *Фортепіанна творчість Ван Цзяньчонга в контексті національних традицій і сучасного музичного мислення*. (Дис. канд. ... мистецтвознавства).
- Лю Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.* (Дис. канд. ... мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Лю Цзинь-гао. (2007). *Нерегулярна ритміка в фортепіанній музиці китайських композиторів: теорія та виконавська практика*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Москаленко, В. Г. (1988). Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*, 1, 87–93.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.

- Приходько, В. І. (1997). Музична фактура та виконавець. Харків: Фоліо.
- Сунь Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. канд. ... мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- У На. (2009). *Фортепіанна музика Дін Шанде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Фекете, О. В. (2010). *Формування виконавської концепції музичного твору*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 20 с.
- Хуан Чжулін. (2008). Відображення філософської категорії «Чі» в фортепіанній музиці Китаю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*, 21, 109–116.
- Цінь Тянь. (2012). *Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Шаповалова, Л. (2010). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549–565.
- Шукайло, В. (2004). *Педалізація у професійній підготовці піаніста*. Харків: Факт.
- Шукайло, В. Ф. (2017). *Шлях до майстерності піаніста: навч.-метод. посіб. Запоріжжя: ЗНУ*.
- Янь Чжихао. (2018). *Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Bai Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49 (1) (June), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- Chen Xi, (2012). Chinese piano music: an approach to performance. LSU Doctoral Dissertations. 101 p. [cit. 20-03-2023]. Available at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2153](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153)
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., Mits, O. (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXVIII, Special Issue 2, P. 166–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10

- Wei Tingge. ed. Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai, 1998.
- 卞萌. (1996). 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐. 399页. (Бянг Менг. (1996). Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін: Хуа Юе. 399 с.).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. 北京: 文化艺术, 89页. (Ван Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 89 с.).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (下册). 北京: 文化艺术, 216页. (Ван Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін: Література та мистецтво, 216 с.).
- 魏廷格. (2001). 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概. 钢琴艺术. – № 2. 20–21 页. (Вей Тінге. (2001). Теоретичний погляд на китайське фортепіанне мистецтво. *Мистецтво фортепіано*, 2, 20–21.).
- 吴光明. (2003). 美学. 中国哲学百科全书. 纽约; 伦敦: Routledge, 215 页. (Куан-мин Ву. (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge, 215 с.).
- 老子. (2008). 道德经. 西安: 三秦出版社, 146 页. (Лао Цзи (2008). Дао Де Дзін. Сіан: Видавництво Санчін, 146 с.).
- 梁茂春. (2001). 百年音乐之声. 北京: 中国经济, 39页. (Ліан Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін: Китайська економіка, 39 с.).
- 司马迁. (2006). 史记. 北京: 线装书局, 552 页. (Сима Цянь. (2006). Ши цзи. Історичні записи. Пекін: Threadbound Book Company, 552 с.).
- 童道锦. (2001). 钢琴艺术研究文集. (上册). 上册载《钢琴演奏教育》. 北京: 人民音乐, 280 页. (Тун Даоцзинь. (2001). Дослідження з питань фортепіанного мистецтва. Т. 1. Навчання фортепіанної гри. Пекін: Народна музика, 280 с.).
- 冯友兰 (1985). 中国哲学简史/冯友兰 京: 北京大学出版社 276页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т, 276 с.).
- 蔡仲德 (2004). 中国音乐美学史/蔡仲德北京: 人民音乐出版社 866页 (Цай Чунгде. (2004). Історія музичної естетики в Китаї. Пекін: Народна музика, 866 с.).

- 张怡. (2005). 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点. 齐鲁艺苑. № 3. 49–55页.  
 (Чжан І. (2005). Виконавські особливості китайських фортепіанних аранжувань. Цзинань: Чи Лу Юй. № 3, с. 49–55).

## REFERENCES

- Bai Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49, 1 (June), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635> [in English].
- Byang Meng. (1996). Formation and development of piano culture in China. Beijing: Hua Yue [in China].
- Chen Xi. (2012). Chinese piano music: an approach to performance. LSU Doctoral Dissertations. 101 p. [cit. 20-03-2023]. Available at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2153](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153) [in English].
- Chernyavska, M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXVIII, Special Issue 2, 2023. P. 166–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10 [in English].
- Ing Xiao. (2018). Chinese piano processing: a concept of performing aesthetics. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20fortepiannaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Huang Zhulin. (2008). Reflection of the philosophical category “Chi” in the piano music of China. *Problems of the interaction of art, pedagogy and educational practice*, 21, 109–116 [in Ukrainian].
- Kasyanenko, L. (2003). Pianist’s work on the texture: a guide to studying the performance interpretation of the texture of piano works. Kyiv: NMAU, 2003 [in Ukrainian].
- Fekete, O. V. (2010). *Formation of the performance concept of a musical work*. (Autoref. thesis ... candidate art studies Kharkiv) [in Ukrainian].
- Feng Yulan. (1985). A brief history of Chinese philosophy. Beijing: Peking University, 276 p. [in China].
- Katrych, O. (2003). *The style of a performing musician (theoretical and aesthetic aspects)*. Drohobych: Renaissance [in Ukrainian].
- Kuan-ming Wu. (2003). Aesthetics. *Encyclopedia of Chinese Philosophy*. New York; London: Routledge, 215 p. [in China].

- Lao Tzu. (2008). *Tao De Jing*. Xi'an: Sanchin Publishing House. 146 p. [in China].
- Lian Maochun. (2001). *Musical sounds of the century*. Beijing: Chinese Economy, 39 h. [in China].
- Lee Yun. (2019). *Wang Jianchong's piano work in the context of national traditions and modern musical thinking: thesis of the candidate of art history*. 246 p. [in Ukrainian].
- Lu Jie. (2017). *Concept spheres of Chinese program piano music of the 20th and early 21st centuries*. (Dissertation of a candidate of art history). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko [in Ukrainian].
- Liu Jin-tao. (2007). *Irregular rhythms in the piano music of Chinese composers: theory and performance practice*. (Abstract of the thesis of a candidate of art history) [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. G. (1988). Creative aspect of musical style. *Kyiv musicology*, 1, 87–93 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. G. (2013). *Lectures on musical interpretation. Tutorial*. Kyiv: National. music Acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Yu. V. (2017). Authentic executive strategy and its modern transformations. *Aspects of historical musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph*. KHNUM named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, Fakt [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical invoice and performer*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Sun Tian. (2019). *The sound world of Juan An-Luna's piano works: compositional and performing projections*. (Thesis of the candidate of art history). I. P. Kotlyarevsky KhNU [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2010). Executive reflection as an object of interpretology. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 29, 549–565 [in Ukrainian].
- Shukaylo, V. (2004). *Pedalization in the professional training of a pianist*. Kharkiv: Fakt, 158 p. [in Ukrainian].
- Shukaylo, V. F. (2017). *The way to the mastery of a pianist: teaching method. manual*. Zaporizhia: ZNU [in Ukrainian].
- Sima Qian. (2006). *Shi tzu Historical Records*. Beijing: Threadbound Book Company, 552 p. [in China].

- Tong Daojin. (2001). Studies on piano art. T. 1. Learning to play the piano. Beijing: Folk music, 280 p. [in China].
- Tsai Chungde. (2004). History of musical aesthetics in China. Beijing: Folk Music, 866 p. [in China].
- Verkina, T. B. (2008). *Topical intonation as a performance problem*. (Autoref. thesis ... candidate art critic). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Wang Yuhe. (1992). An overview of the work of modern Chinese musicians. Part 1. Beijing: Literature and Art, 89 c. [in China].
- Wang Yuhe. (1992). An overview of the work of modern Chinese musicians. Part 2. Beijing: Literature and Art, 216 c. [in China].
- Wei Tinghe. (2001). A theoretical view of Chinese piano art. *Art of the piano*, 2, 20–21 [in China].
- Wei Tingge. ed. Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai, 1998 [in English].
- Wu Na. (2009). *Piano music of Ding Shande: a combination of Chinese national tradition with modern techniques of European writing*. (Autoref. thesis ... candidate art studies) [in Ukrainian].
- Zhang I. (2005). Performance features of Chinese piano arrangements. Jinan: Chi Lu Yu. No. 3, 49–55 [in China].
- Yan Zhihao. (2018). *Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries*. (Thesis for obtaining a scientific degree of the Candidate of Arts). M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Qin Tian. (2012). *The image of the native land in the piano works of Chinese composers*. (Diss. ... candidate art studies). Kharkiv [in Ukrainian].



## *Song Meixuan*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis  
e-mail: 523354005@qq.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8517-2588>

### **Performance stylistics of piano program pieces by Chinese composers (Wang Jianzhong “Red lilies bloomed on the mountain”)**

**Background.** *The article examines the piano piece «Red Lilies Bloomed on the Mountain» by the Chinese composer Wang Jiangzhong. The general characteristics of the genre of the program piece, the imagery, symbolism or folklore of the names of piano works are considered, which help to specify the figurative content with the help of verbal decoding, bringing the performer and the listener closer to the figurative and emotional essence of Chinese national instrumental creativity.*

**Objectives.** *In order to identify the universal mechanism of piano interpretation of program pieces by Chinese composers, the specific features and specificity of Chinese national artistic thinking are analyzed, which is reflected in the performing style, which includes the understanding of the figurative sphere, issues of a technological nature, and the stylistic authenticity of the performance.*

**Methods.** *The research methodology requires a systematic musicological approach to the study of the selected musical material, which, in turn, led to the use of such methods as: historical-typological, musical-aesthetic, genre-stylistic, interpretological, comparative.*

**Results.** *If the pianist fully understands the character of the piece and the main ideas of Chinese philosophy, then this knowledge will tend to direct the performance of any piece to the creative process. The psychological aspect of performance requirements consists of two aspects:*

– *determination and confidence of mood, firmness in one's convictions and ideals, which are reflected in the music of the play thanks to certain musical techniques and compositional techniques;*

– the natural mobility and lightness of the melody, the overall consistency of its sound, as well as the harmonious combination of such musical characteristics as the smoothness and contrast of the sound.

The requirements for the aesthetic component of the work are aimed mainly at researching the national uniqueness of the work, reflecting its beauty and symbolic content, as well as at a detailed analysis of the synthesis of national and Western musical traditions. Existing attempts at music notation in san-ban rhythms should be classified as the most general instructions for performers, especially those who do not have sufficient experience in the field of musical self-expression in the traditions of Chinese music.

**Conclusions.** The performer must also focus on such aspects as: awareness of various philosophical ideas that directly affect both the symbolic content and imagery of Chinese music itself, and the creative process associated with its reproduction and performance on stage; the importance of understanding the title of the work, its historical and cultural context; the need for an accurate sense of latitudinal relationships in the theme and texture of the work, feeling the sound ideal of authentic sounding with the inner ear.

**Keywords:** piano music of China, program piano piece, performance style, pianistic techniques, composer, performer.

Стаття надійшла до редакції 8 листопада 2022 року



Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

## **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**ВИП. XXIX**

Збірник наукових статей

**Відповідальний за випуск –**

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

Редактори-упорядники: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська,  
О. В. Васильєва

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 29.12.2022 р. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк.15,1. Об. вид арк. 15,2.

Зам. № . Тираж 10 прим.

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