

ISSN 2519-4143

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

# **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

Випуск XXXII (32)

Збірник наукових статей

Харків  
2023

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

**Головний редактор:** ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

**Редакційна колегія:** ► *Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, Дніпровська академія музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Копелюк Олег Олександрович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Ніколасєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *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. ► *Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка 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. ► *Шаповалова Людмила Володимирівна (Sharovalova Liudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Caterina)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

**Редактори-упорядники:** Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

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

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XXXII (32). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 202 с. ISSN 2519-4143

Збірник наукових статей поєднує проблематику, пов'язану з різножанровою творчістю представників харківської композиторської школи (1 розділ), та розмаїттям світової музичної практики в її історичному та сучасному вимірах (2 розділ). Актуалізується творча спадщина недостатньо відомих в українському музичному просторі музикантів та осмислюються реалії глобалізованої музичної культури нашого часу.

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 XXXII (32)

Collection of Research Papers

Kharkiv  
2023

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

**Editorial board:** ► *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.  
► *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* – Dr. habil. in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine ► *Kopeliuk Oleh* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Nikolaivska Yuliia* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.  
► *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ► *Rakochi Vadim* – Dr. habil. in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine. ► *Roshchenko Olena* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 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 in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Schöning Kateryna* – PhD in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.  
► *Shapovalova Liudmyla* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

**Editors-compilers:** Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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

**Aspects of historical musicology:** collection of scientific articles. Issue XXXII (32). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 202 p. ISSN 2519-4143

A 90

The collection of scientific papers combines issues related to the multi-genre creativity of representatives of the Kharkiv school of composers (Section 1) and the diversity of world musical practice in its historical and contemporary dimensions (Section 2). The creative heritage of musicians not well-known in the Ukrainian musical space is updated, and the realities of the globalized musical culture of our time are understood.

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. Харківські контексти

<i>Чередниченко О. В.</i>	Фортепіанний стиль С. Борткевича .....	7
<i>Маклюк Д. М.</i>	Камерно-вокальна творчість Ю. Мейтуса: жанрово-стильові та виконавські аспекти ..	22
<i>Костенко Н. Є.</i>	Концертні твори Ігоря Ковача для чотири- струнної домри в сучасній виконавській практиці .....	39

## Розділ 2.

## З минулого та сьогодення світової музичної культури

<i>Михайлова О. В.</i>	Суаре для однієї персони: мікросвіт «Інтимної музики» Флорана Шмітта .....	56
<i>Краснощок К. Ю.</i>	Семантика вокально-інструментального циклу Луї Дюрея «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» .....	73
<i>Лисичка О. М.</i>	Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів .....	94
<i>Козик Д. С.</i>	Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Франка Мартена .....	113
<i>Воропаєва О. В.</i>	Логіка формування музичного тексту в сольній фортепіанно-джазовій імпро- візації М. Петруччіані на тему «'Round midnight» Т. Монка .....	134
<i>Зима Л. В.</i>	Багатовимірний рояль в камерній му- зиці Джорджа Крама (на прикладі «Макрокосмосу І») .....	154
<i>Лю Цзюньї</i>	Естетичний конфлікт у китайській традиційній музиці в аспекті глобаліза- ційних процесів сучасності ..	169
<i>Кисляк Б. М.</i>	Музичний маркетинг у сучасному суспільстві .....	187

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Kharkiv contexts**

<i>Olha Cherednychenko</i>	S. Bortkiewicz's piano style .....	7
<i>Dmytro Makliuk</i>	Chamber and vocal work by Yuliy Meitus: genre-style and performance aspects .....	22
<i>Nataliia Kostenko</i>	Ihor Kovach's concert works for the four-string domra in the modern performance practice .....	39

Section 2.

**From the past and present of the world's musical culture**

<i>Olha Mykhailova</i>	Soirée for one person: a microcosm of Florent Schmitt's "Musiques intimes" .....	56
<i>Kateryna Krasnoshchok</i>	Semantics of Louis Durey's vocal-instrumental cycle "Songs on Saint Léger Léger's poems" ("Images à Crusoé") .....	73
<i>Oleksandr Lysychka</i>	Concert ouverture "In the South (Alassio)" by Edward Elgar: summation of own experience and foreshadowing of upcoming innovations .....	94
<i>Daria Kozyk</i>	Opera "The Tempest" as a phenomenon of the late style of Frank Martin's works ....	113
<i>Olena Voropaieva</i>	The logic of forming a musical text in a solo piano-jazz improvisation by M. Petrucciani on the theme of T. Monk's "'Round Midnight" .....	134
<i>Liudmyla Zyma</i>	Multidimensional piano in George Crumb's chamber music (on the example of "Makrokosmos I") .....	154
<i>Liu Junyi</i>	Aesthetic conflict in Chinese traditional music in the aspect of the contemporary globalization processes .....	169
<i>Bohdan Kysliak</i>	Music marketing in modern society .....	187

## Розділ 1.

**ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ**

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432]:78.03

DOI 10.34064/khnum2-3201

**Чередниченко Ольга Вікторівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, викладач  
кафедри спеціального фортепіано  
e-mail: olviche72@gmail.com  
ORCID iD:0000-0001-8464-1742

**Фортепіанний стиль С. Борткевича**

*Розглянуто особливості фортепіанного стилю українського композитора С. Борткевича. Аналітичні спостереження здійснено на підґрунті його циклічних композицій: сонат, прелюдій, етюдів. Попри те, що ХХІ століття стало часом відродження імені композитора в сучасній культурі, питання особливостей його фортепіанного стилю залишаються поза спеціальною увагою. Новизна цього дослідження пов'язана з тезою про те, що образно-драматургічне наповнення творів майстра реалізується не тільки через комплекс мовних засобів, але й за допомогою певних піаністичних прийомів, які завдяки усталеній традиції сприймаються слухачем як носії емоційного змісту. Підсумовано, що, продовжуючи класико-романтичну традицію, С. Борткевич демонструє власне ставлення до неї, що дозволяє йому виявити індивідуальну авторську позицію. Стиль композитора поєднує концертну віртуозність зі сповідальністю висловлювання; переважає лірична та скерцозна образність, реалізована нерідко з використанням поліритмічних нашарувань; кожний з прийомів гри пов'язаний з певним художнім задумом, завдяки чому завжди відчувається власне «слово» митця.*

**Ключові слова:** фортепіанний стиль С. Борткевича; циклічні твори; соната; етюд; прелюдія; мініатюра; концертний віртуозний стиль.

### **Постановка проблеми.**

Творчість Сергія Борткевича (1877–1952) відзначена розмаїттям жанрів, які посіли міцне місце в класико-романтичній культурі. Серед них назвемо оперу, балет, симфонію, концерт, сюїту, сонату, фортепіанне тріо, цикли п'єс, етюд, пісню тощо. Узагальнюючи добуток композиторів-романтиків, український митець віддав данину традиції *Hausmusik*, пов'язаної зі стильовим напрямом «бідермаєр». Водночас жанрово-стильове багатство спадщини С. Борткевича не заступає домінування в ній фортепіанної музики, що пояснюється його піаністичною освітою, досвідом публічних виступів та педагогічною діяльністю. Незважаючи на те, що ХХІ століття стало часом своєрідного відродження імені композитора в сучасній культурі, дійсно широкий науковий та виконавський відгук на його твори ще попереду, а питання особливостей його фортепіанного стилю залишаються поза спеціальною увагою, що обумовлює **актуальність** та **новизну** запропонованої теми.

**Останні дослідження і публікації.** Наукова література про С. Борткевича на сьогодні демонструє велику зацікавленість постаттю українського митця. Життя, жанровий склад композиторської спадщини, виконавська діяльність музиканта знайшли відбиток у низці статей та дисертаційних досліджень. Підкреслимо, що творчість С. Борткевича привернула увагу не тільки українських, але й зарубіжних учених та виконавців. Музика композитора звучить у концертних залах України, Європи та Америки. Серед праць українських науковців вирізняються роботи Є. Левкулича та Т. Якубова. Є. Левкулич (2021) зосередив увагу як на виконавській діяльності самого С. Борткевича, так і на сценічній долі його спадщини в сучасну добу. Т. Якубов (2021) розглянув у своїй праці скрипкові твори композитора, фокусуючись на жанрово-стильових аспектах. Польська музикознавиця А. Косцеляк-Надольська (Kościelak-Nadolska, 2016) розробляє тему танцю і танцювальності у творчості українського композитора. Японська піаністка Ч. Ішіока присвятила свою роботу комплексному аналізу життя і творчої спадщини С. Борткевича (Ishioka, 2016). Американський вчений Дж. Джонсон (Johnson, 2016) досліджує стилістичні та композиційні

впливи на його музику. Як бачимо, при всій різноманітності напрямів вивчення творчості С. Борткевича, осмислення стилістичних аспектів його фортепіанної музики постає як одне із невіршених завдань сучасної музичної науки.

**Мета** пропонованої статті полягає у виявленні та узагальненні особливостей фортепіанного стилю С. Борткевича на підґрунті аналітичних спостережень над провідними сольними жанрами у творчості митця.

**Методологія дослідження.** Представлена розвідка спирається на принцип історизму та комплексний науковий підхід із залученням різних методів музикознавчого аналізу, зокрема, структурно-функціонального, що виявляє взаємозв'язок між складовими художнього тексту, жанрово-стильового, спрямованого на визначення індивідуального стилю композитора у зв'язку із жанровою специфікою твору, порівняльного, пов'язаного з усвідомленням традиційних та новаторських рис творчості митця, інтерпретаційного, який висвітлює розуміння авторського задуму.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Спроби визначення особливостей фортепіанного стилю С. Борткевича належать зарубіжним дослідникам і охоплюють період 30–80 років ХХ століття. Ці відомості не набули поширення в українському музикознавчому колі, тому наведемо найбільш розповсюджені точки зору на це питання. Композитора називали майстром мелодії, чий стиль, на думку Т. Райлларда, «піаністично тонкий і добротний, місцями блискучий» (Raillard, 1928: 639) зберігає вірність класико-романтичній традиції; відзначали близькість його композицій музиці Ф. Ліста й Ф. Шопена (Kalcisk, 1954); наголошували, що на його авторський почерк не впливали новітні музичні тенденції, навпаки, за словами Б. Шварца, «Борткевич володів мистецтвом минулого, не додаючи нічого явно особистого чи оригінального» (Schwarz, 1980: 70).

У 1970 роки тон висловлювань науковців дещо змінився. Стаття Р. Фельдманн пронизана пафосом відкриття *terra incognita*, якою постає музика С. Борткевича для сучасних музикантів (Feldmann, 1971).

Авторка у процесі викладу матеріалу оцінює наявну в різних виданнях інформацію; наводить витяги з музичної преси та спеціалізованої літератури, що надають тексту ємності панорамного охоплення думок та подій; підкреслює байдужість музикознавців до творчості майстра; звертає увагу на вокальні та симфонічні твори композитора, коротко характеризує деякі з них. Найбільш цінними у цій статті є, по-перше, особливе ставлення її авторки до фортепіанних п'єс українського митця, оскільки «ця переважна у творчості Борткевича група творів представлена здебільшого лише сумарно або вибірково» (Feldmann, 1971: 174), по-друге, заключні роздуми про деякі особливості його стилю. Узагальнюючи проблематику творчості С. Борткевича, Р. Фельдманн указує на полярність думок: від захопленого прийняття до повного неприйняття стилю композитора, «коли його нагороджують ярликами “епігон”, “салонний”, говорять про “занадто примітивну вигадку”. При цьому, – підкреслює автор, – такі ярлики самі відрізняються примітивністю, оскільки відсутнє належне їхнє обґрунтування» (Feldmann, 1971: 183). У такому контексті виявлення індивідуального фортепіанного почерку С. Борткевича постає як нагальне дослідницьке завдання, вирішення якого допоможе осмислити сучасним виконавцям художній світ його численних творів.

Образно-драматургічне наповнення останніх реалізується не тільки через мелодичні, фактурно-гармонічні, метроритмічні, ладотональні комплекси, але й за допомогою певних піаністичних прийомів, які завдяки усталеній традиції сприймаються слухачем як носії емоційного змісту. Ряд циклічних фортепіанних композицій С. Борткевича, різних за масштабами та жанровими ознаками (сонат, прелюдій, етюдів), свідчать про те, що саме фортепіанна музика стає цариною авторського висловлювання і кристалізації власного стилю музиканта. З огляду на це, зупинимось передусім на тих фортепіанних засобах, які композитор використовує для втілення своїх ідей, і які є репрезентантами його індивідуального піанізму.

*Перша фортепіанна соната op. 9, H-dur (1907)* зовні є традиційним тричастинним циклом зі збереженням семантичних амплуа частин, де перша, написана в сонатній формі, витримана

в лірико-драматичних тонах; друга поєднує пісенність з рисами скорботної ходи; фінал вирішений у дусі народних свят, вельми колоритними є його основна тема і загальний урочистий настрій, що залучає до захопливого круговороту музичних подій. С. Борткевич при створенні сонатної форми спирається на усталені композиційні принципи. Авторський підхід до завершених індивідуалізованих фрагментів ліричного висловлювання, кожен з яких відзначений не лише власним тематизмом, а й відтінений жанрово<sup>1</sup>, дозволяє згадати цикл мініатюр – жанр, який набув особливої популярності в епоху Романтизму і який домінує у фортепіанній спадщині композитора. Тяжіння до лірики та жанровості видає в ньому спадкоємця шубертівсько-шуманівської традиції. Привертає увагу «нетиражованість» піаністичних прийомів, яка виявляється через поєднання в одному творі яскравого концертного стилю та лірико-сповідального висловлювання. Перший характеризується перевагою крупної техніки, охопленням усіх регістрів рояля, октавно-акордовим викладом мелодії, авторськими вказівками стосовно динаміки (*ff*, *fff*, *sff*) та характеру виконання (*marcatissimo*, *con passione*); друге – вишуканим мелодизмом, лаконічністю і прозорістю фактури, у якій кожен поліфонічний підголосок сприймається як прояв-уточнення певного емоційного стану (*dolce*, *con intimo sentimento*, *armonioso*). Такого роду комбінована композиційна техніка стане типовою ознакою авторського фортепіанного стилю та вимагатиме від інтерпретатора як розвинутості піаністичного апарату, так і емоційно-психологічної зрілості.

У *Allegro ma non troppo* образ «пристрасного визнання» втілюється завдяки декламації октав у правій руці, бурхливому тріольному акомпанементу в партії лівої, акцентам, мотивам-вигукам, що збираються у довгі фрази, динаміці *ff*. Патетика пронизує навіть ліричну атмосферу побічної партії, яку композитор також створює «на піднесених тонах». *Andante* автор відзначає прозорою аскетичністю фактури, *cantabile* та *legato* в мелодії та підголосках. Фінальне *Presto* вирізняється наповненістю фактури,

---

<sup>1</sup> Головну партію першої частини можна порівняти з прелюдією драматичного плану, побічну партію – з ноктюрном, заключну – з етюдом чи експромтом.

акордовим викладенням, поліритмічними епізодами, що слідують один за одним. Сукупність виявлених рис свідчить про віртуозність як засіб втілення композиторської ідеї.

Друга соната *op. 60, cis-moll* (1941/42) відбиває досвід С. Борткевича в царині симфонії, інструментального концерту, оркестрової музики. Монументальнішою постає композиція сонати, яка успадковує структурно-семантичну програму жанру симфонії. Сонатна форма (I ч.) забарвлена в лірико-героїчні тони; *Allegretto* (II ч.) поєднує скерцозну танцювальність гавоту з лірикою; *Andante misericordioso* (III ч.) сполучає високий тон висловлювання пізньоромантичних *Adagio* і строгість церковного співу (*Religioso; canto pasquale*); фінальне *Agitato* (IV ч.) відтворює картину свята, завершуючись ствердженням лірико-гімнічного образу. Чималу роль у втіленні емоційного змісту Сонати відіграють суто фортепіанні прийоми: крупна техніка, яскраві стрибки, стрімкі октавні пасажі на *f*, бісерний хроматичний розсип *perle*. С. Борткевич розширює динамічні контрасти до максимуму, використовуючи палітру від *pp* до *fff* для того, щоб підкреслити різність емоційних станів. Вирішенню цього задуму слугує розширення циклу до чотирьох частин та використання скерцозності у другій частині, створеній за допомогою таких піаністичних прийомів, як чергування *staccato* та *legato* в акордах у швидкому темпі, акцентування слабких долей, гра подвійними нотами, скачки, *marcato* на октавах, зіставлення акордів і пасажів дрібними нотами, що злітають догори. Надзвичайна технічна насиченість і складність Сонати посилюється улюбленим композиторським прийомом гри *rubato*, який створює неповторну «*quasi-імпровізаційність*» висловлювання, що також можна віднести до типових ознак авторського стилю.

Отже, фортепіанні сонати виявляють цілісність творчої природи С. Борткевича, стійкість його творчих позицій. З цього погляду, якщо *Соната op. 9* грала у фортепіанній творчості автора прогнозує роль, то останній сонатний *op. 60* підсумовує найбільш характерні риси композиторського мислення, що безпосередньо пов'язані з концертною піаністичною практикою.



На відміну від жанру сонати, прелюдія як жанр вирізняється пануванням єдиного образу, відбитого найчастіше за допомогою лаконічних піаністичних засобів. Наслідуючи традицію Ф. Шопена, український митець неодноразово звертається до цього жанру. Ним створено чотири цикли мініатюр: *Шість прелюдій op. 13* (1910), *Десять прелюдій op. 33* (1926), *Сім прелюдій op. 40* (1933), *Шість прелюдій op. 66* (1946–1947). Порівняно з *op. 28* Ф. Шопена, у творах С. Борткевича панує лірика, багатство відтінків якої лише підкреслюють рідкісні острівці драматичного пафосу та скерцозної характерності. Не менш типовим є втілення образу романтичних спогадів, що асоціюється з почуттям туги за втраченими ідеалами. Композитор знаходить власні варіанти ладотонального, метроритмічного, фактурного, жанрового, образного об'єднання мініатюр. Інтерпретація митцем жанру прелюдії виявляє його пластичність з опорою на імпровізаційну природу, що допускає використання типових рис інших жанрів, будь-якого фактурного та метроритмічного малюнку, різного співвідношення мелодії та фону, найширшого спектра емоційних станів. Отже, у прелюдях С. Борткевич демонструє свободу ладогармонічного і тонального мислення; насичення звукоряду хроматизмами сприяє посиленню мотивів томління, ностальгічного смутку, ліричної експресії. Обраний автором підхід до жанру забезпечує необхідний баланс об'єктивованої лірики та емоції, що безпосередньо переживається, яскравої ефектності, майже театральності, і проникливості музичного образу.

*Шість прелюдій op. 13* демонструють різні жанрові і змістовні грані ліричного висловлювання: це «пісня без слів» (*№ 2, c-moll*), граціозний вальс (*№ 3, A-dur*), схвильоване «визнання» (*№ 5, As-dur*), романтичне «томління» (*№ 1, Es-dur*). Звідси прозорість викладу, рельєфність мелодії, відсутність яскравих ефектних прийомів, уникнення граничної гучності при збереженні кульмінаційних хвиль, переважання м'якої динаміки *p*, тонкий флер педалізації. Пануючу ліричну образність циклу відтіняють повна напруження, пристрасна, з елементами драматичного пафосу *Прелюдія № 4, cis-moll*, і скерцозно-лірична фінальна п'єса *№ 6, C-dur*. Для них характерні розгорнуті масштаби, різноманітність фактурно-піаністичних

прийомів, підвищений градус емоційного вираження, швидкі зміни агогіки та динаміки, використання синкоп і поліритмії.

Десять прелюдій *op. 33* демонструють подвійне трактування жанру, і як монообразної мініатюри, позначеної однорідністю фактури та малими масштабами, і як розгорнутої п'єси зі зміною фактурно-ритмічного малюнка й темпу, із широкою амплітудою образних градацій, застосуванням різних комбінацій піаністичних прийомів: дрібної та великої технік, фігураційного та мелодичного руху, репетиційних, трелеподібних та тремолоючих ходів. Цей опус відрізняє використання колористичних ефектів та жанрових символів: звучності *quasi campane* (№ 1, *cis-moll*), імітацій переборів струн, що підкреслюють простоту наспіву в душі колискової (№ 3, *D-dur*); «етюдopodobного» тематизму із синхронізованим зустрічно-протилежним рухом рук (№ 4, *h-moll*), «пісенної» мелодії зі змінністю ладу (№ 5, *A-dur*), «траурної» пунктирної ритміки (№ 6, *cis-moll*), «ноктюрнових» фігурацій, які відтіняють ніжну мелодію (№ 9, *B-dur*). Також у цьому циклі С. Борткевич не тільки розширює жанрові рамки мініатюри, але й значно вдосконалює композиційну техніку, що спрямовується на збагачення фортепіанного викладу: поліфонічна насиченість фактури суттєво збільшена, більш індивідуалізована партія лівої руки, більш вишуканий вигляд має поєднання різноманітних піаністичних прийомів, якими він користується.

Сім прелюдій *op. 40* концентрують властиві музиці композитора образні плани, типи викладу, манеру подання музичної думки. Вальтер Німан підкреслював «аристократичний салонний стиль» цієї музики (Niemann, 1932: 523). Складається враження, що композитор навмисно згладжує динамічний контраст між початками прелюдій: панує *p* і *pp*, і тільки *Con moto*, № 3, *E-dur* відзначено *mf* та заключне *Appassionato*, № 7, також у *E-dur*, вторгається потужним *f*; звужує діапазон темпових градацій, де крайніми точками виявляються *Andante* і *Allegro*, усю ж шкалу заповнюють *Andantino*, *Sostenuto*, *Con moto*, *Allegretto* (*Appassionato* останньої прелюдії передбачає рухливий темп, але не виходить за межі *Allegro*); вирівнює метричну пульсацію всередині циклу, віддаючи перевагу тридольним тактовим розмірам. В умовах подібної організації часопростору циклу більш

рельєфно проступають виразні можливості характерних піаністичних засобів, пов'язаних з фактурно-ритмічною складовою звукового матеріалу, які дозволяють автору втілити багатокольорову палітру настроїв. Це октавна та акордова техніки, позиційна гра арпеджію, комбінації різних гармонічних фігурацій із синхронізацією партій обох рук, прорисовка мелодичних голосів у шуманівському типі фактури, поліметричні та поліритмічні зрушення, що передбачають вільне оперування музичним часом.

Із *Шести прелюдій op. 66* у вільному доступі є лише дві – № 1, *Fis-dur*, та № 3, *es-moll*. *Прелюдія Fis-dur* вирішена на кшталт меланхолічного вальсу; пластичність ліній досягається завдяки тріольним ритмам ноктюрнового акомпанементу, внутрішньотактовим синкопам, пунктирному ритму, хвильовому рельєфу мелодичних фраз. *Прелюдія es-moll* схожа на пісню без слів, де виразність наспіву підкреслена трепетною пульсацією гармонічного фону в акордовій фактурі.

Як бачимо, образно-жанровий спектр циклів прелюдій С. Борткевича надзвичайно різноманітний та віддзеркалює майже увесь досвід романтичної мініатюри. При цьому композитор знаходить власні шляхи прояву творчої індивідуальності та сучасного мислення, суть яких полягає у використанні комбінаторної техніки у царині як мовних засобів виразності, так і суто піаністичних прийомів.

Етюд у творчості С. Борткевича можна віднести до найбільш затребуваних жанрів; не випадково етюди містяться у багатьох збірках фортепіанних п'єс (*op. 3*, *op. 6*, *op. 10*, *op. 65*). Широкий спектр технічних труднощів та виразних задач, що висуваються автором, може задовольнити вимоги найвибагливішого прихильника віртуозного стилю, дозволяючи не тільки блиснути досягненнями піанізму, але й реалізувати можливості художньої уяви.

У *Десяти етюдах op. 15* (1911) автор не ставить за мету продемонструвати всі відомі піаністичні прийоми, розроблені в етюдній літературі його попередниками. Примітним є і той факт, що при активності та, в багатьох випадках, самостійності партії лівої руки вона ніде не висувається як провідна. *Етюди № 1 (F-dur)*, № 3

(*B-dur*), № 9 (*fis-moll*) представлені у вигляді лірико-поетичних замальовок, які поєднують прозорість фактури, її «шопенівська» мелодизація, бісерність пасажів, ноктюрновий тип супроводу, переважання динаміки *p*, фігураційний рух, швидкий темп. Етюди № 2 (*es-moll*) та № 6 (*gis-moll*) зближують повільний темп, пунктирний ритм, акордова фактура та репетиційна пульсація, наявність масштабних кульмінаційних зон із використанням максимальної гучності – *sff* та *fff*, штриха *marcatissimo*. Для Етюду № 4 (*A-dur*) характерною є моностилістика; при цьому авторська ремарка *ppp e molto egualmente le sette crome* виявляє складність піаністичного прийому рівності гри акордів на тихій динаміці. Скерцозність Етюдів № 5 (*As-dur*) та № 7 (*Cis-dur*) втілюється завдяки темпам *Vivace* і *Vivacissimo e brioso*, стрибкам інтервалів, штрихам *staccato* та *portamento* в акордах, підкреслено гострому та акцентованому характеру звуку. Етюд № 8 (*Des-dur*) відзначається різноманітністю фактурних і технічних прийомів, змінністю метра, охопленням усіх регістрів інструмента. Етюд № 10 (*e-moll*), фінал циклу, переконливо закріплює концертний стиль усього опусу шляхом застосування крупної техніки, гучної динаміки, численних *sf* та акцентів.

Дванадцять етюдів-новел *op. 29* (1924), присвячені Хуго ван Далену (*Hugo van Dalen*)<sup>2</sup>, є яскравими програмними п'єсами з використанням різноманітних піаністичних прийомів, що демонструють наслідування С. Борткевичем лістівської традиції. Наявність в *op. 29* програмного компонента спрямовує думку композитора в русло музичного портрета: п'єси являють собою серію портретних замальовок, де представлені традиційні жіночі типи, літературні герої, ліричні і жанрово-характеристичні персонажі, у чому можна побачити апеляцію до досвіду як клавесиністів, так і Р. Шумана, К. Дебюссі й, ширше, – імпресіонізму. Більшість «новел»

---

<sup>2</sup>Хуго ван Дален – нідерландський піаніст, який деякий час викладав разом із С. Борткевичем у Консерваторії Кліндворта-Шарвенка (*Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka*), був виконавцем багатьох творів українського митця. Він здійснив прем'єру *Першого фортепіанного концерту* С. Борткевича.

лаконічні, монообразні, монотилістичні, а вибір фактури, її зміни завжди продиктовані художнім завданням. Загалом композитор зберігає вірність ліричній та скерцозній сферам, що доповнені героїко-драматичними мотивами. Основним типом піаністичних прийомів залишається крупна техніка у всіх її проявах; застосовуються гучна динаміка, різноманітні акцентування. Винятком є *Етюд № 5 (Fis-dur)*, написаний для лівої руки. Його назві – «Поет» – відповідають спокійний темп *Andante*, співучість мелодичної лінії з виразними затриманнями. Картинна мальовничість і віртуозність етюдів «Дон Кіхот» (№ 10, *C-dur*), «Гамлет» (№ 11, *es-moll*), «Фальстаф» (№ 12, *D-dur*) ставить ці твори в один ряд із «Трансцендентними етюдами» вищої виконавської майстерності Ф. Ліста.

Отже, *Десять етюдів op. 15* та *Дванадцять етюдів-новел op. 29* С. Борткевича є справжньою антологією концертного етюдю, що поєднує ефектність *stile brillante* та *al fresco* з одухотвореною образністю, грою в алюзії, іронічним ставленням до типізованих формул та ностальгією за втраченими ідеалами й пієтетом перед геніями піанізму.

### **Висновки.**

Розглянуті циклічні твори С. Борткевича відображають прагнення композитора до багатовимірної показу двох улюблених ним образних сфер – лірики та скерцозності. При цьому остання не тяжіє ані до чарівної фантастики Ф. Мендельсона, хоча й не позбавлена деяких її властивостей, ані до двійництва образів Р. Шумана, ані до мефістофельських мотивів Ф. Ліста. Заломлена крізь призму дансанти, вона пов'язує музику С. Борткевича з галантним стилем раннього віденського класицизму. Навпаки, лірика розкриває романтичну складову світовідчуття композитора, проте їй не притаманні поглиблена споглядальність шубертівського типу, філософічність роздумів і пафос висловлювання Л. Бетховена та Й. Брамса, пристрасність Ф. Шопена та Ф. Ліста. Швидше можна говорити про натхнення пориву, захоплене прийняття світу, поетичний стрій почуттів, ностальгійний смуток, світлий сум любові. Можливо тому проникнення драматизму ніде не обертається

катастрофою, не створює конфлікту вселенського масштабу, а лише збагачує, робить об'ємним заявлений образ. Циклічні твори С. Борткевича тісно пов'язані з його піаністичною практикою та демонструють вільне володіння всіма віртуозними прийомами – від співучого *legato* піднесеної кантилени, кілкого *staccato* грайливої скерцозності до яскравої бравурності крупної техніки в емоційно напружених висловлюваннях. Важливою ознакою сучасного мислення митця є підпорядкованість кожного з піаністичних прийомів певному драматургічному задуму. З одного боку, це пояснює деяку обмеженість їх використання в доволі розгорнутих композиціях, з іншого – демонструє переосмислення С. Борткевичем усталених формул у творах, орієнтованих на традицію.

**Перспективи дослідження.** Подальше вивчення фортепіанного стилю композитора із залученням інших творів, у тому числі й у царині *Hausmusik*, сприятиме і поглибленню знань щодо мислення українського митця, і розширенню репертуару сучасних виконавців.

## ЛІТЕРАТУРА

- Левкулич, Є. О. (2021). *Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX–початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Якубов, Т. А. (2021). *Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Feldmann, R. (1971). Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*, 6, 170–184.
- Ishioka, C. (2016). Sergei Bortkiewicz's view on music and its reflections in his works, especially in his two piano sonatas. *Bulletin of the Doctoral Programs Tokyo College of Music*, 1(2), 21–39.
- Johnson, J. A. (2016). *Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz*. (DMA diss.). University of Nebraska. Lincoln, Nebraska.
- Kalcisk, H. J. (1954). Bortkiewicz. In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. (5<sup>th</sup> edition by E. Blom). (Vols. 1–10). Vol. 1, p. 827. London: Macmillan.

- Kościełak-Nadolska, A. (2016). Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952). Część II – Typologia utworów inspirowanych tańcem. *Notes Muzyczny*, 2 (6), 127–155.
- Niemann, W. (1932). Serge Bortkiewicz. *Zeitschrift für Musik*, 6, 522–523.
- Raillard, T. (1928). Serge Bortkiewicz. *Zeitschrift für Musik*, 11, 639.
- Schwarz, B. (1980). Bortkiewicz. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (6<sup>th</sup> ed. by S. Sadie). Vol. 3, p. 70. London: Macmillan.

## REFERENCES

- Feldmann, R. (1971). Musicological Notes on Sergej Bortkiewicz [Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz]. *Music of the East [Musik des Ostens]*, 6, 170–184 [in German].
- Ishioka, C. (2016). Sergei Bortkiewicz's view on music and its reflections in his works, especially in his two piano sonatas. *Bulletin of the Doctoral Programs Tokyo College of Music*, 1 (2), 21–39 [in English].
- Johnson, J. A. (2016). *Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz*. (DMA diss.). University of Nebraska. Lincoln, Nebraska [in English].
- Kalcisk, H. J. (1954). Bortkiewicz. In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. (5<sup>th</sup> edition by E. Blom). (Vols. 1–10). Vol. 1, p. 827. London: Macmillan [in English].
- Koscielak-Nadolska, A. (2016). Life and creativity of Sergei Bortkiewicz (1877–1952). Part II: Typology of works inspired by dance [Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952). Część II – Typologia utworów inspirowanych tańcem]. *Musical notes [Notes Muzyczny]*, 2 (6), 127–155 [in Polish].
- Levkulych, Ye. O. (2021). *Piano heritage by Serhii Bortkiewicz in the actual space of the performing art of 20<sup>th</sup> – beginning of 21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Niemann, W. (1932). Serge Bortkiewicz. *Music Magazine [Zeitschrift für Musik]*, 6, 522–523 [in German].
- Raillard, T. (1928). Serge Bortkiewicz. *Music Magazine [Zeitschrift für Musik]*, 11, 639 [in German].
- Schwarz, B. (1980). Bortkiewicz. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (6<sup>th</sup> ed. by S. Sadie). Vol. 3, p. 70. London: Macmillan [in English].

Yakubov, T. A. (2021). *Serhii Bortkiewicz and his violin music: sources, genres and style studies*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

### ***Olha Cherednychenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art History, a teacher,  
the Special Piano Department,  
e-mail: olviche72@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-8464-1742

## **S. Bortkiewicz's piano style**

### ***Statement of the problem.***

*The genre-style richness of S. Bortkiewicz's legacy does not except the dominance of piano music in it, which is explained by the composer's piano education, the experience of his public performances and teaching activities. The 21<sup>st</sup> century became a time of revival of the composer's name in the modern culture, but the specifics of his piano style remain outside the scope of special studies.*

***Recent research and publications** shows the great interest in the artist's figure. Scientists focus on the performance of S. Bortkiewicz himself (Levkulych, 2021), highlight his violin compositions (Yakubov, 2021), develop the theme of dance and dance quality in his music (Kościelak-Nadolska, 2016), examine the composer's life and creative legacy (Ishioka, 2016), stylistic influences on his thinking (Johnson, 2016).*

### ***Objectives, methods and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to reveal the features of S. Bortkiewicz's piano style based on observations of leading solo genres (sonatas, preludes, etudes). The scientific novelty of the article is determined by the original thesis about participation in the realization of the artistic idea of a complex of certain pianistic techniques, which are perceived as carriers of emotional content. The presented study is based on the principle of historicism and a comprehensive scientific approach involving various methods of analysis.*

### ***Research results.***

*In S. Bortkiewicz's legacy, the piano sonata is represented by two compositions: op. 9, B major, and op. 60, C sharp minor. The purely piano techniques, the totality of which indicates virtuosity as a means of realizing the art design, have the great*



importance in these works (large-scale technique, bright jumps, rapid octave passages on *f*, a wide dynamic palette from *pp* to *fff*). The combined technique, the use of rubato play become the typical features of his piano style.

Preludes op. 13, op. 33, op. 40, and op. 66 are distinguished by the dominance of a single image, embodied by the laconic pianistic means. The image and genre spectrum of prelude cycles is diverse and reflects almost the entire experience of a romantic miniature. The composer finds his own ways to reveal individuality and to manifest the modern thinking, the essence of which is in the use of combinatorial methods in the field of both language means of expression and purely pianistic techniques.

The etude genre can be classified as one of the most popular in S. Bortkiewicz's creativity. Ten Etudes op. 15 and Twelve Etudes-novels op. 29 are a true anthology of the concert etude, which combines the effectiveness of style brilliant and *al fresco* with spiritual imagery, playing allusions, ironic approach to typical formulas, nostalgia for lost ideals.

#### **Conclusion.**

S. Bortkiewicz demonstrates his own attitude to the classical-romantic tradition, which reveals an individual author position. Relying on typical pianistic techniques, the composer combines a concert virtuoso style with inspired confessional expression, prefers lyrical and scherzo imagery realized often through widely uses polyrhythmic layering, closely connects each of the playing techniques with a certain artistic idea, due to which the author's own "word" is always felt.

**Keywords:** S. Bortkiewicz's piano style; cycle compositions; sonata; etude; prelude; miniature; concert virtuoso style.

Стаття надійшла до редакції 9 червня 2023 року

УДК 78.071.1(477)(092):784.3]:78.071.2  
DOI 10.34064/khnum2-3202

**Маклюк Дмитро Михайлович**

заслужений артист України,

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

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**Камерно-вокальна творчість Юлія Мейтуса:  
жанрово-стильовий та виконавський аспекти**

*Здобуття Україною незалежності стало подією, що не тільки значно активізувала розвиток усіх галузей національного мистецтва навіть за досить несприятливих обставин, але й дала змогу віднайти та повернути до життя цілий шар різноманітних витворів мистецтва, який має значну як художню, так й історичну цінність. Його частиною є і творчість представника харківської композиторської школи Юлія Мейтуса, зокрема, камерно-вокальний доробок митця. Хоча за часів незалежної України спадщина композитора набуває все більшої актуальності у виконавських і музикознавчих колах, наразі цей процес не можна назвати завершеним. Отже, недостатня вивченість камерно-вокальної творчості харківського митця зумовлює наукову новизну представленого дослідження. Мета цієї розвідки – визначити жанрово-стильові та виконавські особливості романсової лірики Ю. Мейтуса. Музикознавчий, порівняльний, образно-семантичний аналіз обраних зразків – творів композитора на вірші поетів різних стильових напрямів та історичних періодів («Зелений вітер, пахнуть трави» на текст В. Сосюри, «Маленька балада» на вірш Р. Бернса, «Сім струн я торкаю» на слова Лесі Українки) – дозволив дійти висновків щодо формування в романсах Ю. Мейтуса рис нового етапу еволюції українського камерно-вокального мистецтва, який органічно поєднує жанрово-стильові ознаки класико-романтичного та модерного періодів.*

**Ключові слова:** харківська композиторська школа; камерно-вокальна творчість Ю. Мейтуса; романс; стиль; виконавець; діапазон; виразні засоби.

### **Постановка проблеми.**

Історія харківської композиторської школи, що існує вже понад 100 років, пов'язана з іменами значної кількості талановитих митців різних поколінь. Варто згадати, зокрема, що саме деякі випускники Харківського музично-театрального інституту відчутно вплинули на формування й розвиток київської композиторської школи. Так, наприклад, А. Штогаренко і Л. Колодуб були учнями С. Богатирьова, а В. Губаренко навчався в класі Д. Клебанова.

Однак значний шар творчого доробку харківських композиторів і досі потребує додаткової актуалізації у виконавському й музикознавчому середовищах, що значно сприяло б не тільки загальному збагаченню української музичної культури, але й збереженню вагомої частини національної історичної пам'яті.

Одним із яскравих представників харківської школи, чия творчість і в наш час потребує пильнішої уваги, є Ю. Мейтус, учень С. Богатирьова. Він був автором однієї з перших художньо вагомих опер на теренах Радянської України, композитором, який створював музику до вистав театру «Березіль». Також, подібно до П. Тичини, митець був яскравою творчою постаттю, що постраждала від свавілля радянської тоталітарної системи, пожертвувавши, нехай і частково, художніми принципами під впливом потужного тиску партійного апарату.

Вагому частину розмаїтого творчого доробку Мейтуса складають саме камерно-вокальні твори на вірші як українських, так і закордонних поетів, які вирізняються надзвичайним жанровим розмаїттям: це й інтимна лірика, і лірико-філософські монологи, любовна лірика, пейзажна лірика, різноманітні солоспіви для дітей, які й у наш час привертають увагу юних виконавців. Однак об'єднує всі твори Ю. Мейтуса пильне прочитання композитором поетичного тексту й майстерне подальше втілення художньої ідеї.

Досить суттєвий обсяг і незаслужений брак уваги довгий час не давали змоги виконавцям та музикознавцям повноцінно популяризувати й вивчати творчий доробок композитора взагалі й камерно-вокальну музику зокрема. Тільки за часів незалежності України актуалізація багатогранної творчості Ю. Мейтуса стала можливою,

хоча цей процес наразі ще потребує прискорення й розширення. Адже в такому разі буде реалізована можливість збагачення української музичної культури яскравими зразками камерно-вокальних жанрів, що стане також і вагомим внеском у дослідження генези й розвитку цього сегменту українського музичного мистецтва ХХ століття.

**Мета** цієї статті – окреслити жанрово-стильові особливості камерно-вокальних творів Ю. Мейтуса і визначити, яким чином вони впливають на процес інтерпретації обраних для розгляду зразків.

**Останні дослідження і публікації за темою статті.** Стилистичні питання розвитку музичного мистецтва, які неможливо ігнорувати при розгляді музичного доробку композитора, висвітлюють зарубіжні вчені Д. Олбрайт (Albright, 2004), Д. Метцер (Metzer, 2009), Д. Сітон (Seaton, 2017). Праці, пов'язані з питаннями жанру та стилю, створені також українськими дослідницями І. Коханик (2002, 2004), О. Корчовою (2008, 2020 а, 2020 б).

Дж. Б. Стін (Steane, 1992) є автором праці з історії вокального мистецтва. Серед досліджень, що присвячені особливостям походження й розвитку камерно-вокальної музики, зокрема, роботи А. Полканова (2014, 2018, 2021), Т. Калугіної (1999), Н. Гребенюк (1999).

Життєвий і творчий шлях Ю. Мейтуса досить детально розглянутий в роботах А. Бас (1973), М. Долгіх (2016). Особливості стилю композитора, розгляд окремих зразків його творчого доробку висвітлені у працях О. Гогайзель (2021), Ю. Малишева (1964), Н. Труш (2002), однак зауважимо, що згадані роботи присвячені оперній творчості майстра та оминають його численний камерно-вокальний доробок.

Для досягнення поставленої мети було застосовано такі **методи дослідження**: музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості Ю. Мейтуса, порівняльний аналіз для визначення особливостей, притаманних обраним творам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу.

### **Виклад основного змісту дослідження.**

Для розгляду ми обрали три твори Ю. Мейтуса на вірші поетів, які належать до різних художніх напрямів та історичних відтинків,

щоб якомога ширше висвітлити особливості камерно-вокальної творчості композитора в межах цієї розвідки.

Отже, романс **«Зелений вітер, пахнуть трави...»** написаний на вірші В. Сосюри. Це ліричний монолог, в якому виразно й проникливо оспіваний жаль розставання з коханою людиною. Основна тональність твору, *c-moll*, що семантично найчастіше пов'язана з драматичними та навіть трагічними образами, надає романсу відповідного емоційного забарвлення.

Основне інтонаційне зерно цієї ліричної мініатюри, написаної у простій тричастинній формі, – лаконічна інтонація декламаційного характеру, яка складається з повторення-«розгойдування» одного звуку з подальшим стрибком на широкий інтервал (квінту, сексту тощо). Така лапідарність й одночасно виразність первинного звукового імпульсу досить точно збігається з авторською інтонацією В. Сосюри, щирою, невігядливою, сповненою глибоким, проникливим ліризмом (*Приклад 1*). Отже, обраний для реалізації художнього задуму вид тематичного матеріалу свідчить про глибоке розуміння митцем поетичного тексту.

Фортепіанна партія сприяє створенню відповідного емоційного тла для монологу соліста: її основу складає напружена синкопована пульсація акордами, що виростає з малої терції (I-III) і поступово «обростає» новими звуками, набуваючи більшої щільності, насиченості, ніби розкриваючи нагнітання болісних почуттів ліричного героя. Варто відзначити й виразну, «співучу» басову лінію з експресивними хроматизмами, яка доповнює художній образ новими яскравими деталями. Гармонічний розвиток у романсі також дуже чутливо слідує за текстом. Наприклад, у фразі «...навік уже не мій», що перебуває в кадансовій зоні, слово «навік» супроводжується гармонією низького IV щабля, яка підкреслює глибину й гіркоту втрати, пережитої ліричним героєм. З іншого боку, яскрава альтерована гармонія допомагає увиразнити каданс, повернути увагу до завершення першого розділу.

Розгляданий твір написаний для середнього голосу. Відповідно, тематичний матеріал першого розділу переважно розташований у середньому регістрі, що гарантує легкість, природність звучання

без зайвого напруження, потрібні задля точного й переконливого втілення художнього образу.

**Приклад 1.** Основна тема романсу «Зелений вітер, пахнуть трави».

*Larghetto*  $\text{♩} = 56$   
*p*  
 Зе-ле-ний ві-тер, пах-нуть тра-ви-ний і цве-  
 Зе-лє-ний ве-тер, день без-бреж-ний

У середньому розділі розвиток активізується через залучення кількох чинників. Ритмічне напруження, що накопичувалось завдяки синкопованій пульсації, «виплескується» в розлогі гармонічні фігурації, викладені вісімками. Завдяки зміщенню тонального розвитку далі в бемольну сферу (*as-moll*, *Ces-dur*, *des-moll*), звучання музики набуває ще темнішого, похмурішого колориту (Приклад 2).

**Приклад 2.** Середній розділ романсу «Зелений вітер, пахнуть трави».

*rit.* *f espr.*  
 лю-ба!.. Ще за-шумлять для нас са-ди.  
 -ча-ли, е-ще цве-ти для нас са-дам!

Авторська ремарка *Agitato poco a poco* вказує на поступове посилення емоційного напруження, яке реалізується, зокрема, через пришвидшення темпу, на що автор далі вказує ремаркою *Allegro*

*agitato*. Тематичний матеріал у цьому розділі розташований в межах верхньої частини виконавського діапазону, сягаючи в кульмінації звуку *as* другої октави (за письмом, якщо йдеться про виконання твору тенором). Перенесення розвитку у верхній регістр надає звучанню значно більшого напруження, порівняно з початком твору, і вказує на поступовий підхід до генеральної кульмінації.

Яскравим штрихом у цьому розділі є зіставлення тональності *g-moll*, з якої починається середина, і *as-moll*, що її тоніка підкреслює фразу «...невже не збудеться ніколи», вказуючи на раптове усвідомлення ліричним героєм драматизму і навіть трагізму ситуації, зображеної у вірші. Після згаданого зіставлення *g-moll* та *as-moll* відбувається подальший зсув тонального розвитку в бемольну сферу.

Мелодика, загалом зберігаючи початковий декламаційний характер, стає більш наспівною, фрази – більш закругленими, інтонаційно дещо складнішими. Змінюючи таким чином характер тематичного матеріалу, композитор підкреслює розвиток почуттів ліричного героя. Від виконавця згаданий тип мелодики потребує не тільки вправного володіння диханням та впевненого інтонування, але й значного артистизму, щоб передати всі смислові нюанси, які композитор майстерно виявляє й підкреслює в тексті за допомогою різноманітних засобів виразності.

Кульмінація побудована на трикратному повторенні слова «все» у висхідній фразі зі звуками *f-g-as* другої октави. У партії фортепіано в цей час звучить основне інтонаційне ядро-репетиція, «потовщене» завдяки застосуванню акордової фактури. Останній «вигук» звучить на звуці *as* другої октави, підкреслений тонікою *des-moll* і динамікою *ff* (Приклад 3).

В розгляданому моменті кульмінація вичерпує себе, починається поступове спадання напруження. Цей процес відбивається, наприклад, у низхідному мелодичному русі, який призводить до переміщення розвитку в середній регістр, завдяки чому у слухача виникає відчуття поступового заспокоєння.

Ритмічна складова також змінюється через впровадження синкопованого рисунку, що поступово сповільнює інерцію руху, заданого в середньому розділі суцільними вісімками. Зрештою

відбувається зупинка на зменшеному терцквартакорді до основної тональності, яка є передвісником репризи.

**Приклад 3.** Середній розділ, кульмінація романсу «Зелений вітер, пахнуть трави».

Мено. Appassionato

все, все, що твої шепта-ли гу-би, в мо-є-му / что тво-и у-с-та шеп-та-ли, во-век за-

fff

f

Темпо I

У репризі з початковим образом жодних змін не відбувається. Зберігається як тематичний матеріал із первісним інтонаційним ядром в основі, так і фортепіанний супровід, що базується на остинатному синкопованому русі. Завершується твір короткою постлюдією на основі партії вокаліста. Останні акорди в тональності *C-dur* ніби підтверджують думку про нездоланність кохання ліричного героя.

Якщо попередній твір належить до групи ліричних творів, то «Маленька балада» на вірші Р. Бернса репрезентує епічну лінію розвитку камерно-вокальних жанрів, що, проте, не виключає й ліричного тону висловлювання, як, наприклад, у розгляданому зразку. В основі сюжету цього романсу – тема розлуки коханих внаслідок війни, яка, загалом, є характерною для епічних жанрів.

Отже, тональність твору *fis-moll*. Форма – складний період. Починається романс із фортепіанного вступу, що базується на матеріалі теми. Сама ж мелодія співуча, має плавні, закруглені інтонаційні контури, вальсоподібна (Приклад 4) – отже, наявний жанровий синтез. Подібним зразком взаємопроникнення жанрів є, наприклад, Балада № 1 Ф. Шопена, де тема головної й побічної партії також мають ознаки вальсовості.



Приклад 4. Основна тема романсу «Маленька балада».

Музична партитура для романсу «Маленька балада». Зображення показує вокальну лінію з українськими та російськими підписами та фортепіанний супровід. Темп позначено як *mf espress.*

Українські підписи:  
 що за дів\_чи\_на бу\_ла! і лю\_би\_ла хлопця слав\_но\_го во\_  
 що за де\_луш\_ка бы\_ла! И лю\_би\_ла пар\_ня слав\_но\_го о\_

Діапазон розгляданої мелодії охоплює дециму від *c* першої октави до *e* другої октави (за письмом). Якщо врахувати, що твір написаний для середнього голосу, можна говорити про розташування тематичного матеріалу в нижньому й середньому регістрах. Таке використання ресурсів голосу забезпечує м'яку й насичену загальну звучність, яка відповідає характеру музичного образу. Також властивості тематичного матеріалу потребують майстерного володіння диханням і штрихом *legato*, щоби належним чином передати ліричну сутність образу.

Привертає увагу пильне ставлення композитора до виразності гармонії фортепіанного супроводу. Наприклад, у фразі «Та прийшлося недовго їм щастям тішитись своїм» слова «щастям тішитись» підкреслені тризвуками *F-dur* та *d-moll*, що належать до тональної сфери *F-dur* – однотерцієвої до основної тональності. Застосування низьких щаблів у мінорі надає словам певного смислового забарвлення, ніби натякаючи на важку та навіть трагічну долю закоханих.

Фортепіанна партія повністю побудована на основному тематичному матеріалі. Співучі контрапункти та виразні підголоски, які композитор додає до супроводу, тільки підкреслюють, доповнюють м'який ліризм музичного образу. Завершується солоспів невеличкою постлюдією на основі матеріалу теми, де короткі мелодичні фрази тужливо «перегукуються» в різних регістрах, ніби договоряючи за вокалістом повну смутку історію.

Романс «Сім струн я торкаю» написаний на вірш Лесі Українки, в якому йдеться про тугу за рідною землею. Він присвячений чудовій співачці Гізелі Циполі, тому даремно написаний саме для високого голосу, адже славетна вокалістка є володаркою лірико-драматичного сопрано і виконавицею творів Ю. Мейтуса. Ця лірична мініатюра вирізняється з-поміж проаналізованих творів дещо більшою складністю виразних засобів. Особливо це стосується ладотональної будови твору і гармонії, позначених впливом музичного модерну початку ХХ століття, з чого витікає і більш складна інтонаційність вокальної партії. Твір написаний у тональності *h-moll*, яка в музиці класико-романтичної традиції має усталений зв'язок зі сферою трагічних та філософських образів. Вибором тональності композитор підкреслює силу й глибину переживань ліричної героїні.

Солоспів має просту тричастинну форму з розвитком у середині та обрамлений прелюдією й постлюдією фортепіано, що містить той самий тематичний матеріал. Власне, вже у вступі, що складається з чотирьох тактів, продемонстровано яскравий елегійний образ з виразною наспівною темою та експресивною, максимально хроматизованою та мелодизованою вертикаллю. Звучання останньої також допомагає композиторові розкрити болісні почуття, пов'язані з сумом за Батьківщиною, через значну кількість дисонансів, які виникають внаслідок затримань і лінійного руху голосів (Приклад 5, фортепіанний вступ).

**Приклад 5.** Фортепіанний вступ до романсу «Сім струн я торкаю».

The image shows a musical score for the piano introduction of the song "Seven Strings I Touch" (Сім струн я торкаю) by Yurii Meitus. The score is written for piano and voice. It consists of three measures. The first measure is marked "accel. poco", the second "a tempo", and the third "rit. pochiss.". The lyrics "Сім Сень" are written under the third measure. The piano part features a complex, chromatic texture with many dissonances, particularly in the right hand. The vocal line is a simple melody of eighth notes.

Перший розділ романсу написаний у формі періоду з модуляцією. Вокальна партія у цьому фрагменті демонструє яскравий зразок виразної та ритмічно гнучкої декламаційної мелодії, що складається з різноманітних інтонацій: терцієвих ходів, близьких до емоційної, виразної мови, широких стрибків, які передають неспокій, хвилювання ліричної героїні (Приклад 6).

**Приклад 6.** Початок першого розділу романсу «Сім струн я торкаю».

The image shows a musical score for the beginning of the first section of the song "Seven Strings I Touch". The score is in G major and 3/4 time, marked "a tempo". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Ukrainian: "струн я торкаю, струна по струні, не струн я мого серця, це, сьмь струн под рукою. Пус...". The piano accompaniment includes dynamic markings like "p" and "mf", and articulation like "acc".

Оскільки тематичний матеріал першого розділу розташований у середній і верхній частинах діапазону та охоплює амбітус від *fis* першої октави до *ges* другої октави, загальне звучання вокальної партії є досить напруженим, що також підкреслює експресію мелодичної лінії. Фортепіанна партія доповнює і збагачує загальний музичний образ, надає йому нових емоційних і смислових відтінків. Фактура супроводу тут зберігає характерні риси, представлені у вступі: лінійність, дисонантність, насиченість хроматизмами. У другому реченні вертикаль набуває ще яскравішого фонізму завдяки збільшенню кількості голосів, залученню різноманітних політональних співзвуч і лінійному руху квартакордами.

Кульмінацією першого розділу є друге речення періоду, де відбувається модуляція в *es-moll* на словах «...по рідній коханій моїй

стороні». Застосовуючи такий тональний зсув, композитор підкреслює почуття глибокого смутку, що охопило героїню через згадку про рідний край. Гострота звучання вертикалі досягає у цьому фрагменті кульмінації завдяки одночасному сполученню квартакордів і руху паралельними мінорними тризвуками, через що виникають дисонантні політональні співзвуччя на основі застосування поліінтервального принципу (Приклад 7). Розвиток у вокальній партії в цей момент також досягає вершини – звуку *ges* другої октави. Вокаліст у цьому фрагменті повинен продемонструвати не тільки артистизм, але й точність інтонування, щоб поєднання далеких тональностей прозвучало переконливо.

**Приклад 7.** Завершення першого розділу романсу «Сім струн я торкаю».

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It includes dynamic markings 'mf rit. poco' and 'fz.'. The lyrics are in Ukrainian: 'рідний мій коханий мій тій сто. ро. мо. / даль-мій лю-би-мой но-ей сто. ро. ной.' The bottom two staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). It includes dynamic markings like 'p' and 'colla parte'.

Середній розділ починається в тональності *H-dur*. Загалом, він не вносить значного контрасту до початкового, якщо не враховувати зміну тональностей. Композитор продовжує розвиток вже експонованої образної сфери, надаючи звучанню музики ще більшої схвильованості, створюючи відчуття нестримного поривання. Розвиток набуває декілька важливих ознак: це тональна нестійкість, загалом властива цьому розділу форми, насичена дисонансами гармонія, що в окремих моментах утворює політональні співзвуччя із залученням квартакордів (Приклад 8).

**Приклад 8.** Середній розділ романсу «Сім струн я торкаю».

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line with lyrics in Ukrainian. The bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'ppp'.

Вокальна партія переважно складається з експресивних висхідних мотивів, які поступово приводять розвиток мелодії до генеральної кульмінації на звуці *a* другої октави. Оскільки кульмінаційна зона розташована наприкінці середнього розділу, накопичена «кінетична енергія» мелодичного руху поступово «розсіюється» протягом кількох тактів у звучанні фортепіанної партії, яка, власне, й поєднує середній розділ з репризою.

Реприза скорочена до чотирьох тактів і не вносить змін в початковий музичний образ. Завершує солоспів розгорнута фортепіанна постлюдія, що містить вісім тактів і базується на матеріалі вступу. Останні звуки романсу завмирають на тризвуку *h-moll* у низькому регістрі, поступово згасаючи до *ppp*, ніби остаточно затверджуючи перемогу в душі ліричної героїні тривожних думок та глибокого смутку.

**Висновки.**

У солоспівах Ю. Мейтуса, завдяки синтезу певних класико-романтичних і модерних стильових рис, що виражені значною мірою саме в особливостях гармонічної компоненти, можна побачити часткову реалізацію тенденції до подальшого розвитку сучасного йому українського камерно-вокального мистецтва. Наведена риса аж ніяк не

суперечить збереженню традиційних структурних та інтонаційних характеристик тематичного матеріалу, радше навпаки, вона є яскравою ознакою авторського стилю композитора. Не можна оминати й «аналітичну композиторську увагу» (Полканов, 2021: 5) митця до поетичного слова, що, як зазначає дослідник, загалом притаманна творчості українських композиторів саме ХХ–ХХІ століть.

Суто технічні виконавські завдання, що постають у процесі інтерпретації розглянутих творів, загалом не викликають значних труднощів. Тільки фрагменти, де гармонічна вертикаль музичного твору ускладнюється, потребують деякої автономності слухової роботи виконавця задля впевненого інтонування і досягнення злагодженого ансамблю з фортепіано, що, безперечно, впливає на художній результат. Композитор, загалом, враховує специфіку людського голосу як музичного інструменту і цим забезпечує саме той ефект звучання, який є необхідним в кожному окремому випадку. Однак естетична складова романсів Ю. Мейтуса потребує доброго музичного смаку й чутливого ставлення до поетичного слова, які дозволили б виконавцеві переконливо втілити яскравий художній зміст його камерно-вокальних творів.

**Перспективи дослідження.** Запропоновану роботу можна вважати імпульсом до більш детального й ретельного вивчення камерно-вокальної творчості Ю. Мейтуса, значний обсяг якої спонукає до подальших наукових розвідок. Характер деяких спостережень, зроблених у процесі аналізу, надає їм практичного значення й робить можливим їх використання в роботі вокаліста з обраним до виконання репертуаром. Застосовані у статті методи дослідження та отримані висновки можуть стати відправними точками як у подальшому вивченні творчості Ю. Мейтуса, так і при розгляді камерно-вокального доробку інших авторів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бас, Л. (1973). *Мейтус*. Київ: Музична Україна.
- Гогайзель, О. С. (2021). Образ Анни в опері «Украдене щастя» Ю. Мейтуса: інтерпретаційний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 112–129, DOI 10.34064/khnum1-5807

- Гребенюк, Н. (1999). *Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти*. Київ: НМАУ.
- Долгіх, М. (2016). Родовід композитора Юлія Мейтуса: елісаветградський вектор. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 32–39.
- Калугіна, Т. (1999). Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 3, 26–31.
- Корчова, О. (2008). Модерністичні витоки сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 16–22.
- Корчова, О. (2020 а). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Корчова, О. (2020 б). Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.
- Коханик, І. (2004). К проблеме смысла в стилиеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, 67–80.
- Коханик, І. (2002). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 20, 44–51.
- Малишев, Ю. (1964). «Украдене щастя»: опера Ю. Мейтуса. Київ: Мистецтво.
- Полканов, А. (2014). Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 20, 533–542.
- Полканов, А. (2018). Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 27, 63–73.
- Полканов, А. (2021). Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Труш, Н. (2002). Поновлення шедевр: опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» у Львівському Академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької. *Просценіум*, 2, 103–104.
- Albright, D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press.

- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

## REFERENCES

- Albright, D. (Ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press [in English].
- Bas, L. (1973). *Meitus*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Dolhikh, M. (2016). Genealogy of the composer Yuliy Meitus: Yelisavetgrad vector. *Art studies studios*, 1, 32–39 [in Ukrainian].
- Hohaizel, O. S. (2021). The image of Anna in the opera “Stolen happiness” by Yu. Meitus: interpretative analysis. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 58, 112–129, DOI 10.34064/khnum1-5807
- Hrebeniuk, N. (1999). *Vocal performance creativity: Psychological-pedagogical and artistic aspects*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Kalugina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber-vocal performance in a historical aspect. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 3, 26–31 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2002). A piece of music: the interaction of stable and mobile in terms of style. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 20, 44–51 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2004). To the problem of meaning in style formation. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 38, 67–80 [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2008). Modernist origins of modern composer rationalism. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 16–22 [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 a). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 b). The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20<sup>th</sup> century: prerequisites, regularities, stages. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 92–108 [in Ukrainian].
- Malyshev, Yu. (1964). “Stolen happiness”: an opera by Yu. Meitus. Kyiv: Art [in Ukrainian].
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press [in English].



- Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music*, 20, 533–542 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2018). Typological features of the chamber-vocal miniature in the works of modern Ukrainian composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music*, 27, 63–73 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press [in English].
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].
- Trush, N. (2002). Renewal of the masterpiece: Yu. Meitus' opera "Stolen Happiness" in Lviv Academic Opera and Ballet Theater named after S. Krushelnytska. *Proscenium*, 2, 103–104 [in Ukrainian].

### ***Dmytro Makliuk***

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

## **Chamber and vocal work by Yuliy Meitus: genre-style and performance aspects**

### ***Statement of the problem.***

*Ukraine's gaining of independence was an extremely important event for the country's artistic life. Hundreds of artists who did not have the opportunity to freely express their own opinion gained the opportunity to work in any musical styles and genres. The independent status of the country made it possible to find and bring back to life a whole layer of various works of art, which has both significant artistic and historical value. This statement also applies to music. An important part of the mentioned cultural layer is the work of Yuliy Meitus. In particular, we are talking*

*about the composer's chamber-vocal work, which is a significant part of his creative heritage distinguished by its volume and genre diversity. And although during the time of independent Ukraine, the artist's work is gaining more and more relevance in performing and musicological circles, currently this process cannot be called complete. The importance of the revival of Meitus's creative output also lies in the fact that the artist was a representative of the Kharkiv school of composers, which makes it possible to more fully illuminate its history and development milestones.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to determine the genre, style and performance features of Yu. Meitus' solo vocal lyrics. The insufficient study of the composer's chamber-vocal work determines the scientific novelty of the research. The article presents a musicological, comparative, image-semantic analysis of selected samples of Yu. Meitus' solo songs, namely, the composer's works based on verses by poets of various styles and historical periods ("Green wind, grass smells..." to the text of V. Sosiura, "Little Ballad" to the poem by R. Burns, "Seven strings I touch" to the words of Lesia Ukrainka).*

***Conclusion.***

*The conclusion refers to the formation of features of a new stage of the evolution of Ukrainian chamber-vocal art in Yu. Meitus' solo songs, which organically combines the genre-stylistic signs of the classical-romantic and modern musical art. In particular, we are talking about the harmonic component of musical works, in which the elements of the classical-romantic major-minor system are organically combined with the heritage of music of the 20<sup>th</sup> century, for example, with chains of fourth chords or various polytonal complexes. Creating thematic material, the composer, however, relies on the intonation dictionary of Romantic art, which gives his style even greater originality.*

***Keywords:*** Kharkiv composer school; Yu. Meitus' chamber and vocal work; solo song; style; performer; range; means of expression.

*Стаття надійшла до редакції 25 червня 2023 року*

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.614.1.071.2'06  
DOI 10.34064/khnum2-3203

***Костенко Наталія Євгенівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри народних інструментів України  
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-8065-7023

**Концертні твори Ігоря Ковача для чотириструнної домри  
в сучасній виконавській практиці**

*З огляду на існуючу в домровому виконавстві проблему оригінального репертуару, запропоновано жанрово-стильовий аналіз «Концертино» І. Ковача (на прикладі виконавської версії А. Платонової, творчий проєкт А. Стрільця 2020 року) та «Мазурки» як зразка редакційної інтерпретації твору автором статті. Названі твори І. Ковача є затребуваними в сучасній мистецькій практиці, однак їх наукове висвітлення повністю відсутнє у вітчизняному музикознавстві. Звідси, звернення до оригінальних творів відомого українського композитора з метою визначення їх історичної місії постає як актуальне дослідницьке завдання. Здійснений у статті аналіз творів І. Ковача за рівнями виконавського тексту (артикуляція, темп, динаміка, тембр та ін.), згідно авторській методиці, що враховує виконавську поетику домри, дає підстави стверджувати, що обрані твори стали знаковими в процесі накопичення оригінального базового репертуару для чотириструнної домри, та є важливою сторінкою в історії академізації цього інструмента в Україні. Закладена в них семантика збагатила уявлення про художні і технічні можливості домри як інструмента із самобутнім «звуковим образом». Визначено історичну роль творів українського митця у формуванні концертно-виконавського іміджу сучасної чотириструнної домри. У домровому виконавстві ХХІ століття концертні твори І. Ковача репрезентують традицію харківської школи, на ґрунті якої виховується новітня генерація виконавців, диригентів, слухачів.*

**Ключові слова:** домра; звуковий образ інструмента; композиторська творчість І. Ковача; жанровий генотип; інтерпретація; виконавська версія.

### **Постановка проблеми.**

Сучасний репертуар чотириструнної домри містить твори, що орієнтовані на викристалізовані у музичній практиці Західної Європи композиційні моделі, як у концептуальних жанрах (соната, концерт, сюїта), так і в малих формах (пісні, танці, прелюдії, програмні мініатюри). Розвиток виконавства на народних інструментах в Україні потребував постійного збагачення й оновлення оригінального домрового репертуару. Велику цінність мають написані з цією метою у другій половині ХХ століття твори Б. Яровинського, К. Мяскова, В. Подгорного, Б. Міхеєва, В. Івка, А. Гайденка, В. Власова, М. Стецюна, В. Іванова, Г. Казакова, В. Польового, Є. Мілки, Л. Матвійчук.

У той же час, перші композиції, що з'явилися на найбільш ранньому етапі формування оригінального репертуару для чотириструнної домри, досі привертають увагу молодих виконавців та дослідників завдяки своїй приналежності до «генокоду» домрового вітчизняного мистецтва. Це – твори крупної форми Б. Алексєєва, Д. Клебанова, Л. Шишеніна, І. Ковача, які стали фундаментом подальшого розвитку виконавської творчості для домри в Україні та зберігають у собі «дух історії». Проте існують «білі плями» в дослідженні деяких рукописів, які донині не отримали належної оцінки. Це стосується і творчого спадку для домри Ігоря Костянтиновича Ковача<sup>1</sup>.

У 1959–1961 роках І. Ковач працював на кафедрі народних інструментів Харківської державної консерваторії, викладав

---

<sup>1</sup>Ковач Ігор Костянтинович (нар. 12 листопада 1924 р. у станиці Пролетарській Ростовської області; помер 24 жовтня 2003 р. у Харкові) – український композитор і педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1975), член Національної спілки композиторів України. Закінчив Харківську консерваторію по класу композиції В. Барабашова (1959). Викладач (1959), доцент (1977), професор (1982), завідувач кафедри композиції та інструментування (1983–1990) Харківського інституту мистецтв. Лауреат міжнародного конкурсу композиторів імені Г. Венявського (Познань, 1966) (Муха, Семененко, 2008: 453–454).

інструментовку. Завідувачем кафедри був на той час Микола Тимофійович Лисенко – видатний музикант, один із фундаторів харківської домрової школи. Він запросив до кафедри Ігоря Костянтиновича, але за однієї умови: композитор мав написати музику для домри! Побажання було виконано, і 1960 року з'явилося «Концертино» для домри. Знаменним є той факт, що «Концертино» (соліст – Борис Міхеєв) і обробки для квартету були з успіхом представлені комісії при вступі молодого автора до Спілки композиторів України. Пізніше, у 1974 році, лауреат міжнародних конкурсів Федір Коровай став першим виконавцем нової версії твору – для домри у супроводі симфонічного оркестру.

Однак загальна мистецька оцінка цього цікавого твору, що отримав широку розповсюдженість у виконавській практиці домристів і представляє важливу сторінку історії академізації домри в Україні, й досі залишається нездійсненою. Тобто, з одного боку, з огляду на існуючу в домровому виконавстві проблему оригінального репертуару, зауважимо, що «Концертино» і «Мазурка» І. Ковача є затребуваними в сучасній мистецькій практиці. А з іншого – їх наукове висвітлення повністю відсутнє у вітчизняному музикознавстві. Означена невідповідність домрової практики і теорії обумовлює **актуальність** теми пропонованої статті.

**Мета статті** – визначити роль творчої спадщини І. Ковача в домровому виконавстві сьогодення в контексті його традицій та новацій.

Вперше представлено жанрово-стильовий аналіз маловивчених домрових творів видатного українського композитора, здійснений крізь призму нашого власного бачення їхньої виконавської поетики<sup>2</sup>, що складає **наукову новизну дослідження**. **Матеріалом** для аналізу стали концертні твори Ігоря Ковача: «Концертино» для домри з оркестром і «Мазурка» з опери «Блакитні острови» для дуету домр

---

<sup>2</sup> Під виконавською поетикою ми розуміємо систему відмінних властивостей, прийомів та принципів мислення домриста, обумовлених природою інструмента (Костенко, 2009: 7).

і фортепіано, які є перлинами концертного репертуару чотири-струнної домри в Україні, зокрема Харкові.

**Методи дослідження.** Аналіз творів І. Ковача для домри потребував таких загальних та спеціальних підходів, як *історико-типологічний* (для усвідомлення контексту їх появи та соціокультурної приналежності), *жанрово-стильовий* (для визначення композиторської інтерпретації жанрової моделі концертної мазурки), *виконавсько-інтерпретаційний* (для характеристики специфіки домрового мистецтва).

**Останні дослідження і публікації.** Творчість І. Ковача висвітлювали Н. Тишко (1980), О. Рощенко-Аверьянова (2007), Ю. Грицун (2015). Дослідження доробку харківських композиторів для домри, зокрема «Концертино» І. Ковача, здійснила в кандидатській дисертації авторка цієї статті (Костенко, 2009). Жанру домрового концерту присвятила увагу К. Сліпченко (2021), проте наведений аналіз твору І. Ковача не містить виконавського дискурсу. Оркестровий аспект творчості композитора проілюстрований А. Стрільцем (2021). У статті К. Майденберг-Тодорової (Maidenberg-Todorova, 2020) розкрито принцип співтворчості композитора і виконавця, важливий в аспекті методології дослідження. Специфіка концертино як інструментального жанру є предметом наукового інтересу колективу авторів (Nikolaievskaya, Paliy, Chernenko, Tsurkanenko, Lozenko, Yurchenko, & Dikariev, 2022). У цілому у вказаних новітніх розробках не міститься ані згадки про перші зразки творчості для домри, зокрема твори І. Ковача, ані їх ґрунтового аналізу.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Музика для домри І. Ковача є яскравою і позитивною, сповненою світла, радості, добра. Вона мелодійна, легко запам'ятовується. Оскільки І. Ковач працював деякий час у музичній школі і педагогічному училищі (м. Ялта АР Крим), то відчувається вплив спілкування композитора з дитячою аудиторією, яка транслює енергію добра. У переліку творів І. Ковача можна знайти вказівку тільки на «Концертино» для домри. На «Мазурку» з опери «Блакитні

острови» для дуету домр і фортепіано вказівок нема, тому що твір існує в рукописі. «Концертино» для домри з фортепіано опубліковано видавництвом «Мистецтво» в Києві (Ковач, 1996). В цьому виданні партія домри представлена без виконавської редакції: не вказані аплікатура, штрихи, прийоми гри, тембральна колористика (струни). Все вищезазначене виконавець відшукує самостійно.

Підкреслимо, що у класі домри кафедри народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського сформувалась оптимальна виконавська редакція твору. Те саме можна сказати і про «Мазурку» з опери «Блакитні острови» для дуету домр і фортепіано: саме у класі домри доцента Н. Є. Костенко було відпрацьовано його оптимальну редакторсько-виконавську версію. Оскільки цей твір доступний тільки в авторському рукописі, він досліджується у статті вперше.

Нагадаємо, що перший твір для домри у супроводі симфонічного оркестру написав Дмитро Клебанов у 1951 році, затвердивши можливості інструмента. І. Ковач створює оригінальну композицію для домри, чим розвиває тенденцію до концептуалізації інструмента як сольного та віртуозного. У майбутньому це визначить його статус у процесі академізації домрового мистецтва і розвитку всіх сфер його буття (у концертному виконавстві, мистецькій триступеневій освіті).

Усі теми «Концертино» є оригінальними. І. Ковач не звертається до обробок народних мелодій, що було на той час досить інноваційним підходом. Раніше твори для домри складалися в більшості на основі обробок народних мелодій – пригадаємо Концерт для чотириструнної домри Бориса Алексєєва (1951), теми якого були цитатами з народних пісень і танців. І. Ковач мислить домру як сольний академічний інструмент, наслідуючи європейську інструментальну традицію скрипкових концертів з оркестром. Повноцінно звучить домра з оркестром народних інструментів, зберігаючи жанрову основу концерту – принцип змагання соліста й оркестру (діалог *solì-tutti*). Доволі складна партія домри і понині змушує виконавців «напружуватись», навіть попри те, що у цілому рівень виконавської майстерності домристів на початок ХХІ століття виріс, як то кажуть, «у рази».

Твір І. Ковача звучав на Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича (Харків, 1998–2010), регулярно присутній у навчальному репертуарі, програмах академічних концертів та іспитів. Партитура для народного оркестру була інструментована з клавiру автора Борисом Міхеєвим. Перше виконання «Концертино» з оркестром народних інструментів відбулось у залі Харківської консерваторії (соліст – Б. Міхеєв, диригент – Є. Бортник). Під час творчого стажування автора статті у класі Б. Міхеєва професор визначив стиль «Концертино» як «нежорсткий модерн». Це означає, що на тлі тогочасного панування ідеологічно заангажованих творів у дусі «народності та партійності» звучання домри, образний стрій та музична мова твору були незвично сучасними, але спиралися на тональне мислення (тому й «нежорсткий модерн»). «Концертино для домри» І. Ковача є динамічним, стрімким, життєдайним. Твір побудовано за принципом контрасту. Головна партія танцювального скерцозного характеру і кантиленна побічна партія створюють динамічне поєднання дієвого та ліричного образних планів. Слід віддати належне винахідливості автора, який у цьому творі поєднав юнацький запал з ліричною кантиленою, спираючись на засоби виразності, притаманні домровому мистецтву. Другий розділ «Концертино» позначений спокійним безтурботним перебігом, сповнений життєвою силою.

Природа домри обумовлює такі відмінні якості, як пружність струнного звучання, срібний тембр, експресивність тремоло та інших засобів артикуляції, що репрезентують «звуковий образ інструмента» і концепцію твору, втілюючи дух молодості, впевненості, радості. Таким чином, відчуття композитором можливостей домри зумовило розширення семантичного горизонту «звукового образу інструмента» (в «огранці» фортепіано або оркестру народних інструментів)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>«Звуковий образ інструмента» (у нашому випадку – домри) – концепт музичної інтерпретології. Вперше використаний в дисертації Н. Костенко, у подальшому отримав розробку у працях учених харківської школи (див.: Шаповалова, 2014; Ніколаєвська, 2020). Від цього концепту залежить не менш важливий – «стиль домриста-виконавця» – результат діяльності мислення /



2022 року у Великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського у Концерті-звіті Андрія Стрільця<sup>4</sup> «Концертино» І. Ковача прозвучало з оркестром народних інструментів (диригент – заслужений діяч мистецтв України А. Стрілець, солістка – студентка кафедри народних інструментів України Анастасія Платонова, клас доцента Н. Є. Костенко).

При перекладенні твору для оркестру народних інструментів (з оригіналу симфонічної партитури І. Ковача) А. Стрілець зберігає передбачені композитором поєднання партії солюючої домри з оркестром у будь-якому регістрі, і завжди соло гарно прослуховуються, навіть у нижніх регістрах, що свідчить про глибоке вивчення специфіки інструмента, його сонорних можливостей. Навіть без мікрофону інструмент чути – оркестр ніде його не «перекриває». На прикладі відеозапису цього концерту коротко охарактеризуємо виконавську версію твору І. Ковача, оскільки партія соліста опрацьована Анастасією Платоновою на виконавсько-педагогічних засадах харківської домрової школи (Б. Міхеев – Н. Костенко). Наведені нижче рівні відповідають методиці аналізу домрового виконавства крізь фокус поняття *виконавської поетики*.

*Віртуозність.* Домра – доволі рухливий інструмент, спроможний відтворити специфічно «струнну» стихію віртуозності, викликаючи захоплення слухачів. Ціла низка пасажів, яку можливо виконати на домрі, свідчить про її блискучу віртуозність. Одним з показників віртуозності є добротність виконання трелей: якість і швидкість чергування нот дають уявлення про віртуозні можливості виконавця. У домристів усе це поєднується з координацією рухів між лівою і правою рукою. Тобто найменша розбіжність ударів медіатора з пальцями лівої руки впливає на точність звучання та його

---

*свідомості музиканта, зумовлений темброво-семантичною самотністю інструмента, завдяки чому виразнюється повнота звукового «образу світу».* Виконавський стиль у контексті домрового мистецтва – свого роду індикатор, критерій оцінки його інтерпретаційної складової (Костенко, 2009: 7).

<sup>4</sup> На здобуття ступеня «доктор мистецтва» (інтернет-ресурс див. за посиланням у списку літератури: Стрілець, 2023).

сприйняття. Особливі моменти, на яких зосереджено увагу домристів під час виконання трелі – це її початок і закінчення. Б. Міхєєв дуже ретельно підходить до питання акустичних законів сприйняття звуку на домрі (див. його методичну працю, передруковану в додатку до монографії Н. Костенко (2012: 70).

Наприклад, при виконанні трелі наш слух виразно сприймає лише початок і кінець звукової хвилі, що потрапляє на барабанну перетинку вуха і змушує її коливатись (подібно до струни). Тому, коли виконавець починає грати, важливо дуже чітко, з деяким «розгойдуванням» починати трель і потім переходити майже на ритмізоване тремоло. Коли після трелі йдуть шістнадцятки, як при переході на епізод *Tempo di Marcia* в «Концертино» І. Ковача, слід пристосовувати биття медіатора до наступного руху, запобігаючи зупинкам між різними прийомами гри. Трелі автор використовує лише в кантилені в *Andante* та в каденції. Коду автор трактує як наймасштабніший віртуозний розділ-резюме. Пасажі ніби випробовують соліста на міцність і додають ефектів стрімкості, летючості: починаючись у верхньому регістрі, спускаються вниз і знову злітають, досягаючи наприкінці найнижчого звуку (відкритої струни соль малої октави). Отже, задіяний весь діапазон домри: від нижнього регістру до верхівок інструмент звучить повноцінно і якісно, ніби вирує над оркестровою фактурою.

При змінах діапазону на струні соль у низькому регістрі відразу лунає відповідь у високому регістрі на струні мі, немов відбувається «змагання» між регістрами. Такий контраст демонструє всі фарби і тембри інструмента, презентує його звучання повноцінно і масштабно. Особливо це відчувається в каденції соліста.

*Артикуляція.* Скерцозні розділи насичені акцентами і дрібною моторикою. Акценти у секвенціях (починаючи з т. 17) доповнюються таким прийомом гри, як «тремоло зі зняттям», що створює ефект пульсації і підтримує стійкість темпу, особливо на тлі супроводу на слабких долях. Цей прийом гри використовується протягом усього твору.

*Аплікатура.* Підкреслимо, що аплікатура і специфічні домрові штрихи належать Б. Міхєєву і виписані ним власноруч у нотах. Вони

відбивають виконавський досвід Майстра і виставлені у процесі його роботи над твором з учнями.

*Тембр.* Лірична побічна партія звучить на струні ре, яка має м'який тембр, що асоціюється з жіночим голосом (меццо-сопрано). Навіть шістнадцятки виконуються на тремоло: мелодійність і тремтіння тремоло надає ще більшої чарівності і виразності епізоду *Andante. Portamento*, яке при виконанні кантилени поєднує між собою далекі інтервали між звуками, слід розуміти і відтворювати у світлі вимог італійського *bel canto*. «Грати так, щоб інструмент співав, навчатись у вокалістів», – такі настанови завжди є у класі професора Б. Міхеєва (Костенко, 2012: 65), одного з найбільш авторитетних митців домрового мистецтва України.

*Каденція.* На момент створення «Концертино» (1960 рік) не було досвіду написання композицій для домри-соло. «Концертино» вперше в домровому репертуарі презентує домру в сольо-віртуозній якості: піднесено-яскраве звучання віртуозних пасажів, сигнальні інтонації подвійними нотами, оркестрова акордова фактура на арпеджіато тощо. Каденція розкриває віртуозні сонорно-фактурні можливості домри. Можна припустити, що І. Ковач у цьому творі заклав підвалини ставлення до домри як сольного інструмента. Ця тенденція знайде відгук у творчості Б. Міхеєва, який напише перший цикл для домри соло «Сім характерних п'єс» (вийшли друком 1983 року).

«Мазурка» з опери для дітей «Блакитні острови» (написана І. Ковачем у 1988 році) базується на яскравій піднесеній темі-рефрені, у якій чергуються ознаки блискучого бального танцю та кантилени. На довгі роки твір був забутий. Після виконавської редакції тексту І. Ковача авторкою статті він відновив своє життя й з 2022 року активно виконується студентами в навчальному і концертному процесі.

Пропонуємо виконавсько-інтерпретаційний аналіз «Мазурки»<sup>5</sup>. Фактура цього твору має свої особливості, бо складається з партій двох солістів і фортепіано (оркестру). Фактично це ставить перед

---

<sup>5</sup> Здійснений за рукописом, що зберігається на кафедрі народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Когляревського (Ковач, н. д.).

виконавцями завдання зберігати паритет звучання, прослуховувати різні типи фактури (співвідношення партій: діалог, перегуки, *tutti*). Перші такти вступу в партії фортепіано містять акордову фактуру в широкому діапазоні з подальшими октавними ходами. Домри грають тему в унісон, що увиразнює репрезентацію теми. Регістр у партіях домри і у партії фортепіано – середній.

Партія фортепіано виконує функцію супроводу; від ц. 4 домра і фортепіано міняються «ролями». Кульмінація позначена щільною фактурою всіх партій на максимальній звучності (*ff*). Контрастом до кульмінації є раптове *pianissimo*: його проникливість підкреслено поліфункціональністю домрових партій. Якщо перша – кантілена у верхньому регістрі подвійними нотами, то друга – сходження вісімками ударами / щипками донизу. Унісон партій (ц. 5) згодом переходить у діалог-втору. Коли на перший план виходить соло другої партії (звучить на *f*), то верхній голос першої партії ніби «підспівує» (ц. 6). Кульмінація (ц. 7) – широка акордова фактура в партіях всіх виконавців (дві домри і фортепіано). Контрастний епізод в тихій динаміці *pp* повторюється наприкінці, наче згадка про мазурку, що вже віднесена легким подихом луни десь у далечінь.

*Артикуляція.* Важливим є вибір прийомів гри (редакція партій домр належить Н. Є. Костенко). Так, вісімка грається ударом униз, а половинна нота на другу долю повинна підкреслювати ритм, притаманний мазурці, тому, безумовно, доречно обрати тремоло. Усі другі доли, на які припадає тремоло, виконуються з відтяжкою. Кантілена (ц. 1) виконується на тремоло, акцент зміщується на першу долю, тому такий перехід дозволяє виконавцям активізувати тремоло. І акцентуація, і тремоло на другу долю зберігаються протягом усього твору. У цілому в партіях домри важливо віднайти єдину аплікатуру, що сприятиме єдності їхнього тембру.

З точки зору тембральної палітри виконавець може використовувати різні струни при грі. На струні «ля» тембр більш світлий завдяки однорідності її металевому матеріалу; струна «ре» вкрита мідною окантовкою і має м'якший тембр. Для єдності тембру в ансамблі виконавці повинні грати в однакових позиціях (за можливістю).

*Динаміка.* Драматургію твору побудовано на полярних динамічних планах. Яскраві контрасти динаміки охоплюють амплітуду від *fortissimo* до *pianissimo*. Розпочинається твір на *fortissimo* святково-піднесеною темою, слідом за нею вже у ц. 1 на *pianissimo* звучить кантилена, в яку «вкрапляється» мазурковий ритм (ц. 2–3 – у нюансі *pianissimo*). У ц. 4 панує *fortissimo*, а в наступних цифрах 5 та 6 знов повертається *piano*. Фінал (ц. 7) містить контрастні чергування *fortissimo* і *pianissimo*.

«Мазурка» виконується рухливо, але якщо темп буде більш стриманим, тоді більш яскраво підкреслюються «зухвалість» і «шик», що асоціюються з польським національним колоритом.

*Паритетність партій.* Домрові партії мають однаковий рівень виконавської складності. Тільки в ц. 3 перша партія виконується у високому регістрі, що надає їй певну преференцію, тимчасово наближаючи до сольної.

Отже, жанрово-стилістичний та виконавський аналіз «Мазурки» засвідчив, що І. Ковач – один з небагатьох композиторів, який звертався до дуету домр – у цьому творі, безумовно, показав себе знавцем народно-інструментального музитування.

### **Висновки.**

Виконавсько-інтерпретаційний аналіз «Концертино» (у версії з оркестром народних інструментів; солістка – А. Платонова) і «Мазурки» І. Ковача було здійснено згідно авторській методиці з огляду на виконавську поетику домри за рівнями виконавського тексту (артикуляція, темп, динаміка, тембр). Проведений аналіз дозволяє визначити історичну роль творів І. Ковача у формуванні концертно-виконавського іміджу сучасної чотириструнної домри.

«Концертино» і «Мазурка» з опери «Блакитні острови» (для дуету домр і фортепіано) репрезентують стиль мислення композитора у сфері народно-інструментальної творчості, надають «звуковому образу домри» нового (не-фольклорного) семантичного виміру.

Отже, І. Ковач продовжив традиції, закладені Д. Клебановим: домра представлена у супроводі симфонічного оркестру як сольний академічний інструмент. Водночас формуються й новітні засади

творчості для цього інструмента: композитор упроваджує оригінальні теми замість фольклорних, у каденції демонструє експресивні і технічні можливості домри-соло, що потребують підвищення рівня віртуозності партії соліста. У свою чергу, закладені І. Ковачем традиції наслідують його учні. Якщо М. Стецюн обрав для свого «Концертино» виконавський склад «домра і баян у супроводі оркестру народних інструментів» (1972), то В. Іванов – домру соло із симфонічним оркестром (1981). Зазначимо, що обидва послідовника І. Ковача за першою спеціальністю – домристи.

Свою унікальність зберігає жанр дуету для двох домр, що й досі є «дефіцитом» для виконавців. Перед інтерпретаторами «Мазурки» І. Ковача постає завдання визначити штрихову палітру, тембральне забарвлення, зручну аплікатуру. Видання і популяризація цього твору є, безумовно, актуальним запитом домрового виконавства. Крім того, є нагальна потреба в новітньому виданні твору з урахуванням рівня майстерності сучасних домристів, у виконавській редакції, з метою найширшої популяризації музики українських композиторів.

У цілому традиція виконання творів для чотириструнної домри демонструє спадковість генерацій: Б. Міхеєв – Н. Костенко – А. Платонова та постійний інтерес харківської домрової школи до композиторських новацій у сфері народно-інструментального музичування, а також співтворчість автора музики та виконавця.

**Перспективи подальших досліджень.** Домристів – виконавців та дослідників – попереду чекає на вивчення ціла низка творів українських композиторів: Концерт для домри Б. Алексєєва, Джаз-концертино для домри з камерним оркестром В. Власова, Концертино для домри з симфонічним оркестром В. Іванова, Концертино для домри і баяна з оркестром народних інструментів М. Стецюна, Концерт для домри з симфонічним оркестром Л. Шишеніна. Засадничим для їх серйозного наукового аналізу є вибір метододів сучасної інтерпретології з її апробованими концептами «виконавська поетика», «виконавський стиль», «виконавська версія».

## ЛІТЕРАТУРА

- Грицун, Ю. М. (2015). Категорія прекрасного як смислова доминанта музикального насліддя Ігоря Ковача. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 43, 58–67.
- Ковач, І. (1960). *Концертино для домри з оркестром*. (Ноти, рукопис). Архів Харківського відділу Спілки композиторів України. Харків.
- Ковач, І. (1996). *Концертино для домри з фортепіано*. Київ : Мистецтво.
- Ковач, І. (н. д.). *Мазурка для дуету домр і фортепіано з опери «Блакитні острови»*. (Ноти, рукопис). Архів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Костенко, Н. Є. (2009). *Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Костенко, Н. Е. (2012). *Борис Александрович Михеев*. Харьков: С. А. М.
- Муха, А., Семененко, Н. (2008). Ковач Ігор Костянтинович. У кн. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2, сс. 453–454. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното interpretatus в музичному мистецтві ХХ–початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Рощенко-Аверьянова, О. Г. (2007). Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. У кн. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*, сс. 48–170. Харків: Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Сліпченко, К. (2021). Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 44, 44–51, <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7>
- Стрілець, А. (2021). Формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського як історична місія харківських композиторів (1950–1960). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 216–238, DOI: 10.34064/khnum1-6012
- Стрілець, А. (2023). Концерт № 1 творчого мистецького проекту на здобуття ступеня «Доктор мистецтва», [https://www.youtube.com/watch?v=jgN4q\\_wW6bE](https://www.youtube.com/watch?v=jgN4q_wW6bE)

- Тишко, Н. (1980). *Ігор Ковач*. Київ: Музична Україна.
- Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32.
- Maidenberg-Todorova, K. I. (2020). Interpretative qualities of the modern music composition. In *Musicological discourse and problems of contemporary semiology*. (Collective monograph). Chapter 8, pp. 122–137. Lviv-Toruń: Liha-Pres, <https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/122-137>
- Nikolaievska, Yu., Paliy, I., Chernenko, V., Tsurkanenko, I., Lozenko, K., Yurchenko, O. & Dikariev, S. (2022). Instrumental fantasy in the 20<sup>th</sup> century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12 (2), Special issue XXIX, 193–198, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/fullrecord/WOS:000724476700020>

## REFERENCES

- Hrytsun, Yu. The category of beauty as a semantic dominant of the musical heritage of Ihor Kovach. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 43, 58–67 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2009). *Kharkiv domra school in the context of musical performance culture of Ukraine*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kostenko, N. Ye. (2012). *Boris Aleksandrovich Mikheev*. Kharkiv: S. A. M. [in Russian].
- Kovach I. (1960). *Concertino for domra with orchestra*. (Score, manuscript). Stored in Archive of the Kharkiv branch of the Union of Composers of Ukraine. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kovach, I. (1996). *Concertino for domra with piano*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kovach, I. *Mazurka for domra duet and piano from the opera “Blue Islands”*. (Score, manuscript). Stored in Archive of the Department of Folk Instruments of Ukraine at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts .Kharkiv [in Ukrainian].
- Maidenberg-Todorova, K. I. (2020). Interpretative qualities of the modern music composition. In *Musicological discourse and problems of contemporary semiology*. (Collective monograph). Chapter 8, pp. 122–137. Lviv-Toruń: Liha-Pres, <https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/122-137> [in English].



- Mucha, A., Semenenko, N. (2008). Kovach Ihor Kostiantynovych. In *Ukrainian musical encyclopedia*. Vol. 2, pp. 453–454. Kyiv: IMFE imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu., Paliy, I., Chernenko, V., Tsurkanenko, I., Lozenko, K., Yurchenko, O. & Dikariev, S. (2022). Instrumental fantasy in the 20<sup>th</sup> century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12 (2), Special issue XXIX, 193–198, <https://www.webofscience.com/wos/woscc/fullrecord/WOS:000724476700020> [in English].
- Roshchenko-Averianova, O. G. (2007). The Department of Composition and Instrumentation through the prism of the history of the Kharkiv composer school. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90<sup>th</sup> anniversary of the founding of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*, pp. 48–170. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2014). The spiritual reality of a musical work and methods of its cognition. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40, 11–32 [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. (2021). The genre of the domra concert in the work of Ukrainian composers. *Current issues of humanitarian sciences*, 44, 44–51, <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7> [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2021). The formation of the original repertory for the Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts as a historical mission of Kharkiv composers (1950–1960). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 60, 216–238, DOI 10.34064/khnum1-6012 [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2023). Concert no. 1 of the creative art project for the Doctor of Arts degree, [https://www.youtube.com/watch?v=jgN4q\\_wW6bE](https://www.youtube.com/watch?v=jgN4q_wW6bE) [in Ukrainian].
- Tyshko, N. S. (1980). *Ihor Kovach*. Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].

### ***Nataliia Kostenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Folk Instruments of Ukraine  
e-mail: [kostenkonatalia1@gmail.com](mailto:kostenkonatalia1@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0002-8065-7023

## **Ihor Kovach's concert works for the four-string domra in the modern performance practice**

### ***Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.***

*Taking into account the problem of the original repertoire existing in the performance practice of domra players, the genre and stylistic analysis of I. Kovach's two compositions is proposed: "Concertino" for the domra with orchestra and "Mazurka" from the opera "Blue Islands" for duet of domras and piano. These works became iconic for the formation of the basic repertoire for the four-string domra. However, the general assessment of the compositions remains an "open" issue of musicology. Hence, turning to the pieces by the famous Ukrainian composer in order to determine their historical role in the domra performance is an urgent research task.*

*The purpose of the research is to determine the role of I. Kovach's creative heritage in contemporary domra performance in terms of traditions and innovations. The historical and typological, genre and style, and performance-interpretative methods are used in the study. The study is based on the materials dedicated to I. Kovach's creativity (Tyshko, 1980; Roschenko-Averianova, 2007; Hrytsun, 2015; Kostenko, 2009), the genre of the domra concerto (Slipchenko, 2021), the creative connections between a composer and a performer (Maidenberg-Todorova, 2020), the specificity of the instrumental genres (Nikolaievska et al., 2020), which allow to reveal the modern potential of little-studied examples of creativity in the history of the domra. This aspect is not presented in any of the named sources.*

### ***The research results.***

*I. Kovach's music for the domra is bright and positive, filled with light, joy, and goodness. The "Concertino" (1960) is melodious and easy to remember. The composer presented the domra as an academic solo instrument, preserving the principle of competition between the soloist and the orchestra (soli-tutti). A rather complex domra part still forces the performers to "strain" even today, despite the fact that the overall level of performing skills of the domra players at the beginning of the 21<sup>st</sup> century has grown "many times".*

*Dmytro Klebanov (1951) wrote the first composition in the genre of a concerto for the domra accompanied by a symphonic orchestra. I. Kovach creates an original composition for the domra, which cemented the tendency to conceptualize the instrument as a virtuoso one. The first performance of the "Concertino" with an orchestra of folk instruments took place in the hall of the Kharkiv*

*Conservatory (the soloist – B. Mikhieiev, the conductor – Ye. Bortnyk). Against the background of the dominance of ideologically engaged “pseudo-folk” compositions, the sound of the domra was unusually modern. Today, this piece is considered a classic of the 20<sup>th</sup> century domra repertoire. All the themes of the “Concertino” are original, which was innovative at that time.*

*The composition is built on the principle of contrast. The main dance-scherzo theme and the cantilena secondary theme together create a dynamic combination of active and lyrical images. The nature of the domra is revealed in such distinctive qualities as the elasticity of the string sound, the bright silver timbre, the expressiveness of the tremolo, and virtuosity, which successfully represent the “image of the world” of the composition, the spirit of youth, confidence, and joy. The “Concertino” is competitive and is included in the concert repertoire of performers of a high professional level. The performing interpretation of the piece is briefly described on the example of the recording of Anastasia Platonova.*

*The printed score of the “Concertino” does not contain performance instructions (fingering, strokes, playing techniques, timbre colouring). The performer has to find them on his/her own. The same can be said about the “Mazurka”, because it exists in the form of the manuscript. It has been noted that the optimal performance edition of both I. Kovach’s compositions was developed in the domra class of the Department of Folk Instruments of Ukraine at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

### **Conclusion.**

*I. Kovach’s domra compositions form the newest principles of creativity for this instrument: original themes instead of folk ones, solo cadences for the domra, the highest level of virtuosity of the solo part. This line is followed by I. Kovach’s students M. Stetsiun and V. Ivanov, who will also write “Concertino” for the domra. Therefore, I. Kovach enriched the ensemble repertoire of the domra players. The semantics embedded in his works contributed to the idea of the domra as a “sound image of the world”, the artistic and technical capabilities of the instrument. Popularization of these pieces are definitely relevant. There is an urgent need for the newest performance edition of the compositions, taking into account the level of skill of modern domra players.*

**Keywords:** *domra; sound image of an instrument; Ihor Kovach’s composer creativity; genre genotype; interpretation; performance version.*

*Стаття надійшла до редакції 27 червня 2023 року*

Розділ 2.  
**З МИНУЛОГО ТА СЬОГОДЕННЯ  
СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

УДК 78.071.1(44)(092):780.616.432“18/19”

DOI 10.34064/khnum2-3204

**Михайлова Ольга Валеріївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

e-mail: olamykhailova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-8246-3679

**Суаре для однієї персони: мікросвіт «Інтимної музики»  
Флорана Шмітта**

*Творча діяльність Флорана Шмітта (1870–1958) припала на кінець XIX – початок XX століття, коли яскраво виблискували такі зірки французької музики, як К. Дебюссі, М. Равель, а пізніше композитори французької «Шістки». Отже, доробок Ф. Шмітта залишався в їхній тіні. Виклики сьогодення сприяють розширенню звичних усталених горизонтів українських виконавців, актуалізуючи потребу звернути увагу на творчість менш відомих, але не менш цікавих митців, серед яких гідне місце посідає і Флоран Шмітт. Мета цієї статті – розширити обрії вивчення фортепіанного доробку Ф. Шмітта, висвітлити контекст та проаналізувати грані інтроспективного висловлювання композитора на прикладі першого зошита його циклу «Інтимна музика». Застосовані методи культурно-історичного, структурно-функціонального, компаративного аналізу дозволили дійти висновків, що програмність, пейзажність, насичена колористична гармонія, використання прийомів остинато, мерехтливих арпеджованих фігур у фактурі вказують на неабиякий вплив на музику Ф. Шмітта творчості його співвітчизників – К. Дебюссі та М. Равеля. Щира емоційність і поетичність висловлювання, імпровазаційність, наявність наскрізної драматургії нагадують про циклічні композиції Ф. Шопена та Р. Шумана. Тим не менш, при детальному аналізі*

першого зошита «Інтимної музики» легко помітити характерні риси, які стануть своєрідними «ідіомами» фортепіанної мови власне Ф. Шмітта.

**Ключові слова:** французька культура XIX–XX століть; інтроспективність; «Інтимна музика»; фортепіанний цикл; творчість Флорана Шмітта.

### **Постановка проблеми.**

Творча діяльність Флорана Шмітта (1870–1958) припала на кінець XIX – початок XX століття, коли яскраво виблискували такі зірки французької музики, як К. Дебюссі, М. Равель, а пізніше й композитори французької «Шістки». Тому доробок Ф. Шмітта певною мірою залишався в їхній тіні – серед імен виконавців його фортепіанних творів не почувеш «гучних», на кшталт В. Горовиця або Г. Гульда. Тим не менш, у останнє десятиліття опуси митця все частіше потрапляють до репертуару зарубіжних піаністів. Назвемо серед них, наприклад, Венсана Лардере (Франція), Іво Калчева (Болгарія), Біяну Урбан (Нідерланди), Едварда Раштона (Велика Британія / Швейцарія). Виклики сьогодення найкращим чином сприяють і розширенню звичних усталених горизонтів українських виконавців, актуалізуючи потребу звернути увагу на творчість менш відомих, але не менш цікавих митців, серед яких гідне місце посідає Флоран Шмітт.

**Останні дослідження і публікації.** Протягом багатьох років будь-хто, зацікавлений творчістю французького композитора Ф. Шмітта, стикався з браком ресурсів. Скудність письмових матеріалів про композитора настільки ж дивовижна, наскільки й розчаровує. Ба більше, майже всі існуючі дослідження опубліковано лише французькою мовою, що ускладнює наукові розвідки для тих, кому вона не є рідною. У першій половині XX століття побачила світ низка значних праць, повністю або частково присвячених творчості Ф. Шмітта (Ferroud, 1928; Aubert, Barraud, & Pignari-Salles, 1937; Sœurou, 1922; Dumesnil, 1946), більшість з яких давно не перевидаються. Зміна культурного контексту, традицій, сприйняття та розуміння музики, наукових підходів, вимог до якості досліджень не дозволяють сучасному науковцеві спиратись виключно на старі

видання. З іншого боку, якщо все ж таки брати до уваги перелічені праці, фортепіанна музика композитора не розглядається докладно, а лише вписана в панорамний огляд його спадщини. Відсутність вітчизняних досліджень спонукала авторку статті заглибитись у музичний світ французького майстра. На цьому шляху було опубліковано статті «Образний світ фортепіанних творів Ф. Шмітта на прикладі фортепіанного диптиху “Миражі”» (Михайлова, 2020 а) та «Piano triptych “Shadows” by F. Schmitt as a reflection of the French national tradition» (Mykhailova, 2020 b).

**Мета цієї статті** – розширити обрії вивчення фортепіанного доробку Ф. Шмітта, розкрити передумови та проаналізувати грані інтроспективного висловлювання митця на прикладі першого зошита циклу «Інтимна музика». Для цього було застосовано культурно-історичний, структурно-функціональний та компаративний **методи аналізу**.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

За свою надзвичайно довгу кар’єру (1889–1958) французький композитор написав більш ніж 30 фортепіанних творів, серед яких переважають циклічні опуси. У цьому ряду бачимо фортепіанний цикл «Інтимна музика» (1891–1904), який, на думку дослідників, представляє композитора «в його найінтроспективніших настроях» (Nones, 2018). Обрана Флораном Шміттом концепція інтимності стала відлунням актуальних процесів, що відбувалися у французькій культурі на межі XIX–XX століть, а саме – підвищеної уваги до потаємних рухів душі. Відмова від експресивної риторики, підкреслено-емоційного висловлювання набула статусу неоголошеного естетичного закону мистецької богемии за часів *Belle Époque*. Короткий екскурс у культурне життя тогочасної Франції, зокрема Парижа, допоможе зрозуміти не випадковість і певну зумовленість тяжіння композитора до інтроспективного висловлювання.

Париж – місто, в якого багато облич, у якому кожен гість може відкрити для себе щось своє. Одних приваблює його богемний флер, адже якимось дивним чином сучасний мандрівник відчуває присутність працюючого за друкарською машиною Е. Гемінгвея

в «*La Closerie des Lilas*», густе винне амбре в «*Café de la Paix*», де випивають художники і поети, «чує» перепалки Пабло Пікассо та Амедео Модільяні в «*La Rotonde*». Інші з головою занурюються в атмосферу свята й метушні з катанням на каруселі, відвідуванням сувенірних ярмарків, перебіжками з магазину в кафе, а звідти до музею, одночасно насолоджуючись грою вуличних музикантів та ухилиючись від численних міських шахраїв і жебраків. А для когось Париж стає місцем відпочинку, зречення, інтимного побачення із самим собою. Разом з тим, як відзначають дослідники, саме у відпочинку найбільше дається взнаки характер народу – французи рано лягають спати, а «вечір – це час для родини, сиру та вина» (Сулименко, 2017). Це можна пояснити, з одного боку, втомою корінних жителів від натовпу туристів, вітрин, що засліплюють, гучної музики, з іншого – уродженим прагненням до відокремленості, трепетним ставленням до особистих кордонів, хай навіть найскромніших. Якщо слов'янська душа розкривається на широких безмежних просторах, то французів мила крихітна майстерня, маленьке бістро, а за спогадами Е. Гемінгвея з його автобіографічного роману «Свято, яке завжди з тобою», він був щасливий у мініатюрній «двокімнатній квартирці без гарячої води та каналізації», проте з вікна відкривався чудовий краєвид (Hemingway, 1964: 37). М. Шагал, який жив у «Вулику» – своєрідному гуртожитку для бідної богеми без ванних кімнат і туалетів, стверджував, що має всі необхідні зручності, адже в його майстерні був критий балкон, де він міг спати або мріяти (Crespelle, 1976: 16)<sup>1</sup>.

Завдяки вродженій витонченості французи не тільки з блиском сприймають будь-які скрутні обставини, але й здатні надати дешицу шарму майже всім, навіть самим звичайним, речам. Проста і нехитра, народна у своїх витоках *chanson* паризьких кафешантанів

---

<sup>1</sup> Такого роду лояльність до обмежених рамок притаманна французам не тільки у побуті, а й у мистецтві, про що свідчить популярність літературної і музичної мініатюри. Згадаймо есе Ш. де Монтеск'є та Вольтера, максими Ф. де Ларошфуко та Ж. де Лабрюйєра, клавесинні та фортепіанні п'єси Ф. Рамо та К. Дебюссі.

стараннями національних майстрів вийшла на рівень вишуканої візитної картки французької популярної музики, раніше дешевий питний заклад *cabaret* перетворився на майданчик для всевітньо відомих пікантних шоу, національне кіно стало символом високого смаку, а вміння французів елегантно висловлюватися принесло світу чарівні афоризми на зразок «*cherchez la femme*» або «*c'est la vie*», зрозумілі сьогодні без перекладу на всій земній кулі. Неповторний колорит їх оригінального звучання не йде в жодне порівняння з іншомовними перекладами. У цьому ж ряду стоїть і лексема «*soirées*», яка не має еквівалентів в жодній мові і дослівно перекладається у більшості словників як «вечірка». Однак якщо дослідити контекст її застосування, то вона набуває присмаку загадковості й витонченості, огортається серпанком доступної лише обраним таємниці. Зокрема, літературно-художній огляд «*Паризькі суаре*», заснований Г. Аполлінером та групою його однодумців, позиціонувався авторами як естетичний привілей для читача, який бажає бути присутнім на містерії народження сучасного мистецтва. Назва ревію була запозичена зі збірки оповідань «*Суаре Медана*», яка репрезентувала своєрідний «таємний орден» письменників-соротників – Е. Золя, Г. де Мопассана, Ж.-К. Гюїманса, А. Сеара, Л. Енніка та П. Алексіса. Згадаємо також, що ліричні твори Г. Форе – «*Коліскова*», *Andante* для скрипки з фортепіано та інші – були випущені видавництвами *Alphonse Leduc* та *Choudens* під заголовком «*Інтимні суаре*», що поетизує їхній потаємний характер. У всіх згаданих випадках лексема «*суаре*» звучить приховано, ніби пошепки, наче запрошення приєднатися до дуже вузького кола посвячених осіб.

Суто приватний колорит лексеми, ясний *a priori* носію мови, відчувається і в іншомовному середовищі. «*Інтимними суаре*» іменує цикл фортепіанних п'єс португальсько-бразильський композитор А. Наполеау, під такою самою назвою об'єднав шість п'єс для фортепіано австрійський митець Е. Шютт. Як приклад використання цього виразу поза музичним ареалом доречно згадати вислів В. Айзексона, американського біографа А. Ейнштейна, щодо інтровертивного складу особистості відомого фізика: «Хоча він все



ще хизувався тим, що він “ледар і одинак”, він уже став відвідувати музичні *suare*<sup>2</sup> в компанії приятелів з представників богеми» (Isaacson, 2008: 35–36). У репліці з роману американської письменниці Б. Уайт відчувається потаємний тон запрошення: «Я подумала, що якщо ви не зайняті, то, можливо, погодитися відвідати маленьке *suare* у мене сьогодні ввечері» (White, 2015). Український культурний простір не залишився осторонь у застосуванні цієї загадково-витонченої лексеми – один із заходів фестивалю, присвяченого Ф. Пуленку (Київ, 18 травня 2019 року), був названий організаторами «*Весняне suare* “Пуленк і його епоха: таїнство народження Краси”».

У той же час, саме французький музичний ареал XIX–XX століть найбільше асоціюється із прихованим, приглушеним, потаємним. Доказом тому слугують десятки опусів зі словом «інтимний» у найменуванні. Назвемо «*Інтимні думки*» – два романси без слів для фортепіано А. Розеллена (1811–1876), фортепіанну п’єсу «*Інтимний роздум*» з циклу «*Три мрії*» А. Мармонтеля (1816–1898), «*Інтимні п’єси*» – 12 етюдів для фортепіано в чотири руки Ж.-А. Равіна (1818–1862), три «*Інтимні пісні*» для вокалу та фортепіано Ж. Масне (1842–1912), три мініатюри для фортепіано «*Інтимна та секретна музика*» Е. Саті (1866–1925) тощо.

Отже, опус Ф. Шмітта «*Інтимна музика*» органічно вписується в існуючу національну традицію і втілює найбільш характерні для неї образні сфери. Цикл складається з двох зошитів по шість мініатюр у кожному. Судячи з найменувань п’єс, бачимо, що їх ріднить спільність тематики: милування красою гір, прогулянки навколо мальовничих водойм, пробудження від доторку пустотливого вітерцю, захоплення чарівними лісовими принадами – сонячними променями, що проникають між листям, шелестом зелені та, водночас, всепоглинаючою і заворожливою тишею. Доцільно навести влучну характеристику ранньої фортепіанної творчості Ф. Шмітта його учнем та дослідником П.-О. Ферру: «Освіжаючі мрії серед мирної природи, в якій відсутні турботи <...> де немає проблем

---

<sup>2</sup> Тут і далі в цитатах курсив у слові «*suare*» належить автору статті.

на завтра, коли життя легке, з нечисленними подіями і щасливе» (Ferroud, 1927: 47). На перший погляд, невеликі за обсягом мініатюри не висувають значних технічних проблем перед виконавцями, тим не менш, вони відзначені насиченістю фактури, ритмічним розмаїттям, щільністю гармонічної вертикалі, що вказує на наслідування Ф. Шміттом романтичної традиції.

Зосередимо увагу на Першому зошиті, написаному між 1891 і 1900 роками – до отримання Ф. Шміттом Римської премії та традиційної подальшої чотирирічної подорожі до Риму. Композитор неодноразово намагався виграти цю престижну нагороду, зробивши чотири невдалі спроби. Тому жаждоба подорожей, передчуття нових вражень наповнюють багато мініатюр першої частини *«Інтимної музики»*. Саме в цей час молодий музикант набув вирішального досвіду, відкривши для себе Ф. Шопена, та виявив нові обрії для своїх композиторських експериментів. Звернення сучасних виконавців до музики французького майстра допомагають відстежити паралелі зі здобутком композиторів-романтиків. Зокрема, болгарський піаніст І. Калчев вказує на «романтичну чутливість, виразну гармонію та педальні ефекти Шумана» у фортепіанній музиці Ф. Шмітта (цит. за: Nones, 2018).

Спадкові зв'язки між художнім мисленням Ф. Шмітта і Р. Шумана виявляються й у прагненні об'єднувати мініатюри завдяки наскрізним лініям розвитку, не уникаючи при цьому типового для циклічних композицій прийому контрасту. Ба більше, назви та послідовність мініатюр дозволяють зазначити наявність фабули на кшталт «подорожнього нарису» – літературного жанру, особливо популярного саме в романтичну добу. Через це складається своєрідний ліричний сюжет, головний герой якого – мандрівник з його подорожніми враженнями, настроями та відкриттями. Послідовно вибудовуючи сюжетну лінію, композитор обирає відповідний комплекс виразних засобів для відтворення навколишніх пейзажів та динаміки внутрішніх станів героя.

Наприклад, на початку мініатюри *«На горі Роше-де-Ней»* (№ 1) романтичний та безтурботний пасторальний настрій відтворюється за допомогою «баркарольної» фігурації у приглушеній звучності;

далі картину неспинного руху невагомих хмар та заворожуючих потоків повітря народжують імітаційні перегукування тематичних елементів, які лунають почергово в різних шарах фактури і допомагають сприйняттю поліфонічної тканини як гнучкого дихаючого організму. Теситурний діапазон – у окремих епізодах п'єси розбіг між шарами фактури досягає п'яти октав – надає звучанню об'єму, насичує його «повітрям» і створює ефект споглядання неохопних гірських краєвидів. Підсиленню зображальності неабияк сприяє висхідна направленість остинатних мотивних комплексів, що ніби прагнуть відірватися від звичних площин та сягнути безкрайніх альпійських просторів, з вершин яких відкривається і мальовниче Женевське озеро, і самотня «пустельна дорога». Такий символічний перехід до наступної п'єси циклу – «*На пустельній дорозі*» (№ 2) – демонструє трепетне відношення Ф. Шмітта до історії, яку він «розповідає», занурюючись у глибини композиторської «рефлексії» (див. Шаповалова, 1999).

У цій мініатюрі Ф. Шмітт залучає інший комплекс засобів мальовничої звукозображальності. Велику роль тут відіграє остинатна пунктирна ритмічна фігура з шістнадцятої та восьмої з точкою, яка ніби покликана графічно окреслити гострі контури ландшафту. Водночас, у поєднанні з динамікою *p* та *pp*, мерехтливим арпеджованим акордовим фоном та авторською ремаркою «з деякими ваганнями», цей хиткий ритмічний малюнок створює відчуття розгубленості й невизначеності, що виникають у подорожанина на початку довгого шляху. Тим часом у доволі напруженому «оповіданні» з'являється кантиленний мелодичний мотив, спочатку сором'язливий (у нюансі *pp*), а згодом все більш сміливий (на *ff* та у супроводі авторських позначок «з більшим натиском», «натхненно»), який звучить мов голос, що лине з невідомої далечини, як спів вітру, що бере у свої обійми і несе назустріч заманливим відкриттям на крилах незвичайної краси.

У широкому розумінні назва мініатюри сприймається як метафора життя, де кожен іде своєю пустельною дорогою, не знаючи, що чекає за наступним поворотом, але насолоджується красою кожної миті. Подібні філософсько-метафоричні паралелі,

приховані у назвах, мають історичне підґрунтя. Так, *24 Прелюдії ор. 28* Ф. Шопена, всупереч бажанню композитора не надавати п'єсам програмного навантаження, все ж таки були озаглавлені такими видатними митцями, як А. Корто, Ж. Санд та Г. фон Бюлов. Художні асоціації, які народилися у А. Корто від *Прелюдії № 2*, викликали до життя найменування «*Болісні роздуми в далекому пустельному морі*»; у той же час, Г. фон Бюлов, спираючись на свої особисті враження, назвав відповідну п'єсу «*Передчуття смерті*». Отже, Ф. Шмітт у підсвідомому прагненні не обмежувати аудиторію заявленою програмою, а наповнити твір прихованим емпіричним змістом, певним чином наслідує методи висловлювання доби Романтизму.

Сумніви мандрівника та відчуття тривоги перед невідомим повертаються наприкінці мініатюри в багаторазовому канонічному проведенні мелодичного мотиву, який наче застрягає в «замкненому колі», низці «повзучих» тритонів без розв'язання<sup>3</sup> та пульсуючому ритмі. Така драматургія п'єси наводить на думку, що композитор навмисно зберігає початковий настрій для гармонійного переходу до наступного номеру «*Тривожне мовчання*» (№ 3), впроваджуючи наскрізний розвиток ліричного сюжету і відповідний принцип з'єднання мініатюр.

Отже, «*Тривожне мовчання*» через малу тривалість (звучить менше хвилини) та у цілому «експромтовий» характер викладення сприймається не як окремий номер, а як своєрідна інтродукція. Тим більше, що назва, наведена композитором у дужках – «*Прогулянка до Лідо*», натякає на його перехідну роль – введення до наступної п'єси з майже такою самою назвою – «*Прогулянка у Лідо*» (№ 4). Художня функція подібної «гри» назв здається цілком виправданою, адже будь-який мандрівник, прямуючи на далеку відстань, завжди відчуває тривожне хвилювання. Якщо ж провести географічний

---

<sup>3</sup> Згідно зі спостереженнями О. Волика, чергування різновеликих інтервалів, а саме «гармонічно гострих вертикалей, що не отримують розв'язання», – прийом, характерний для мініатюр Ф. Шопена, а пізніше став відправною точкою для К. Дебюссі (Волик, 2017: 358).

вектор умовної музичної подорожі від швейцарського міста Монтре (саме там знаходиться гора Роше-де-Ней) до островів Лідо на венеційському узбережжі Адріатики, то складається проміжок у більш ніж 400 кілометрів. Тому залучені засоби виразності покликані не змалювати певну картинку, як було в попередніх мініатюрах, а створити необхідний настрій, емоційно налаштувати на подальші пригоди та враження. Зокрема, уривчасті акордові вертикалі *staccato* після люфт-паузи замість очікуваної опори на сильному часі, синкопований ритм у стрімкому темпі «*дуже жваво*» сприяють народженню внутрішнього збентеження, відчуття, ніби «грунт пливе з-під ніг».

Загалом, нотний текст «*Тривожного мовчання*» нагадує партитуру скрипкового квартету. На це вказують чотириголосне викладення та дублювання окремих голосів, наприклад, коли умовні «перша скрипка» та «віолончель» виконують одну й ту саму мелодію в різних октавах, а «друга скрипка» та «альт» утримують протяжні звуки середніх голосів на довгому смичку. Або наприкінці мініатюри – на «альт» і «віолончель» покладено педальну функцію, у той час як «скрипки» звучать у терцовому дуєті. Такий «напівструнний» напрям мислення композитора, з одного боку, пояснюється певною внутрішньою потребою наділяти фортепіанні твори оркестровим потенціалом, адже деякі з них згодом набували симфонічних втілень, з другого – навіть при побіжному погляді на фактуру наступного номера стає більш очевидною «інтродукційна» функція «*Тривожного мовчання*», що в цьому випадку налаштовує на симфонічну «зарядженість» подальших подій.

Захоплення дивовижним італійським берегом, де білий пісок зі срібним відливом розсипається під ногами, а лазурні хвилі з невтомною повільністю вибігають на берег, щоб потім знову повернутися назад у синю глибину, знайшло яскраве відображення у мініатюрі «*Прогулянка у Лідо*». Фігуративний тип акомпанементу, ніби наповнена сонячними променями та легкістю морського бризу летюча мелодія викликають до життя спадкові паралелі з «*Човном в океані*» М. Равеля та «*Баркаролою*» Г. Форе. Водночас індивідуалізований стиль композитора визирає у грі відтінками

гармоній, магії тональних перетворень, народжених у натхненні від самої природи. Лагідне сяйво ранішнього сонця разом із відчуттям спокою та затишку відлунюється в теплому та м'якому *Des-dur*, переливи яскравого денного світла на поверхні води й листя, насичене та контрастне забарвлення красвиду перегукуються в мажорних кольорах *H-D-F*, помірні передвечірні відтінки відбиваються у барві початкової тональності, чие повернення створює тричастинну репризну композицію.

Не менший ефект створює майстерне підключення тембрових уявлень, що народились у попередній п'єсі та завдали певний художній вектор. У цьому сенсі експозиція постає як своєрідний фортепіанний вступ, тоді як середній розділ набуває специфічних оркестрових виразних ознак завдяки низці імітаційних діалогів, у які «вступає» основна тема. Зокрема, тематичний матеріал, викладений у першій та другій октавах, асоціюється зі співом скрипки, сама тема в колоратурній зоні нагадує посвист флейти, відповідь у малій октаві народжує уявлення про оксамитове звучання гобоя, а події в нижньому регістрі постають як своєрідне змагання віолончелі та фагота. Завершальні ж фігурації, немов ніжні переливи арфи, асоціюються із серпанком останніх виблисків сонця на водній поверхні.

Звукозображальність шляхом залучення темброво-симфонічних асоціацій знаходить нове заломлення в мініатюрі «У сонячному лісі» (№ 5). За живою картинністю і яскравою наочністю п'єсу можна вважати предтечею окремих номерів «Каталогу птахів» О. Мессіана, хоча й більш традиційною за стилістикою. Такі прийоми, як щільна мелізматика, пружна артикуляція та гнучка агогіка посилюються регістровими перегукуваннями й покликані імітувати звуки пташиного співу. Виникає враження жвавого спілкування окремих птахів, передане відповідним звучанням інструментальних тембрів: соловейко – флейта, пересмішник – гобой, жайворонок – кларнет, інша перната ватага – розмаїття дерев'яних духових.

Поверненням до суто фортепіанного типу викладення означений фінальний номер – «Пісня листя» (№ 6). Основоположними прийомами досягнення художньої мети виступають токатність і *tremolo* терцових, октавних та акордових послідовностей. Їх

переміщення по регістрах, ущільнення або розрідження, гнучке нюансування породжують живі слухові ефекти й підкреслюють алегоричність назви, адже замість «пісні» можна почути цілу «флоричну виставу» – від шурхітливого та легкого шепоту поміж ожинових кущів і ясеневого молодняка до невгамовного могутнього гомону вікових дерев. Використання таких виразних прийомів сприяє виникненню своєрідної арки до вступної мініатюри, де звукозображальність досягала виключно піаністичними засобами, що створює відчуття завершеності «подорожі».

Отже, перший зошит *«Інтимної музики»* – яскравий приклад композиції, у якій кожна з п'єс являє собою оригінальну перлину, а зібрані в намисто, вони репрезентують неповторну чарівність композиторського стилю.

Підтвердженням слугують висловлювання шанувальників творчості французького маестро. Піаніста В. Лардере вразила індивідуальність його музики: «Незважаючи на неминучі впливи, вона не схожа на музику інших композиторів. <...> На мій погляд, музика Шмітта не піддається класифікації <...> у ній завжди є інтимна чуттєвість, яка здається мені дуже важливою» (цит. за: Nones, 2018). Мистецький критик Р. Барнетт пропонує відправитись у подорож доробком Ф. Шмітта тим, хто обожнює спостерігати за «зустрічами мелодії та задумливої, потаємної атмосфери» (там само). Музикознавець Е. Берман ділиться щирими враженнями: «Ця дуже інтимна музика звертається безпосередньо до душі без штучних засобів. У ній є певна невинність, яка робить її чарівною» (там само).

### **Висновки.**

Програмність, пейзажність, насичена колористична гармонія, присутні у фортепіанному циклі Ф. Шмітта, як і використання прийомів остинато, мерехтливих арпеджованих фігур у фактурі вказують на неабиякий вплив співвітчизників композитора – К. Дебюсі та М. Равеля. Наявність широкі емоційності й поетичності висловлювання, імпровізаційності, наскрізної драматургії нагадують способи мислення Ф. Шопена та Р. Шумана. Однак при детальному аналізі першого

зошита «Інтимної музики» легко помітити характерні риси, які стануть своєрідними «ідіомами» композиторської мови власне Ф. Шмітта, вивчення яких у багатому фортепіанному доробку майстра відкриває широке поле для подальших досліджень. Серед них – контрапунктні текстури, складні ритмічні малюнки, а також оркестровий підхід до інструмента. Всі ці виразні засоби спрямовані не на зовнішню афектацію, а на створення відчуття присутності на потаємній екскурсії світом близьких композитору вражень та емоцій. Через образи природи, споглядання якої сприяє спілкуванню особистості із собою, французький митець вводить слухача у свій персональний простір, відкриває особисті межі, що у цьому випадку можна сприймати як запрошення на закриті інтимне суаре з маестро Флораном Шміттом.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Волик, О. (2017). Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий ор. 28 Ф. Шопена. *Аспекти історичного музикознавства*, 9, 354–365.
- Лисичка, О. (2021). Інтроспективність як ознака лірико-драматичного жанру скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 57–86, DOI 10.34064/khnum2-2503
- Михайлова, О. (2020 а). Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі». *Аспекти історичного музикознавства*, 19–20, 230–247, DOI 10.34064/khnum2-1913
- Сулименко, О. (2017). Ці дивні французи... *Format 21*, 17 черв., <https://format21.org/2017/06/17/czi-dyvni-franczuzy/>
- Шаповалова, Л. (1999). Рефлексія як образ людини (постановка проблеми). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 4, 152–162.
- Aubert, L., Barraud, H., Pignari-Salles, H. (1937). *Florent Schmitt*. Paris: L'Art Musical.
- Coeuroy, A. (1922). *La Musique français e moderne: Quinze musiciens français*. Paris: Librairie Delagrave.
- Crespelle, J.-P. (1976). *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930*. Paris: Hachette.
- Dumesnil, R. (1946). *La Musique en France entre les deux guerres : 1919–1939*. Genève – Paris – Montréal: Éditions du Milieu du Monde.
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand.



- Hemingway, E. (1964). *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Isaacson, W. (2008). *Einstein: His Life and Universe*. New York – London – Toronto – Sydney – New Delhi: Simon & Schuster Paperbacks.
- Mykhailova, O. (2020 b). Piano triptych «Shadows» by F. Schmitt as a reflection of the French national tradition. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 307–316.
- Nones, P. (2018). Musiques intimes (1891–1904): Captivating piano miniatures by Florent Schmitt that reveal the composer in his most introspective moods, <https://florentschmitt.com/2018/11/12/musiques-intimes-1891-1904-captivating-piano-miniatures-by-florent-schmitt-that-reveal-the-composer-in-his-most-introspective-moods/>
- White, B. (2015). *The Creole Princess*. Grand Rapids, Michigan: Revell Books, a division of Baker Publishing Group, [http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt\\_9780800721985.pdf?1421782331](http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt_9780800721985.pdf?1421782331)

## REFERENCES

- Aubert, L., Barraud, H., Pignari-Salles, H. (1937). *Florent Schmitt*. Paris: L'Art Musical [in French].
- Coeuroy, A. (1922). *La Musique français e moderne: Quinze musiciens français [Modern French Music: Fifteen French Musicians]*. Paris: Librairie Delagrave [in French].
- Crespelle, J.-P. (1976). *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930 [Daily life in Montparnasse during the golden era, 1905–1930]*. Paris: Hachette [in French].
- Dumesnil, R. (1946). *La Musique en France entre les deux guerres: 1919–1939 [Music in France between the two wars: 1919–1939]*. Genève – Paris – Montréal: Éditions du Milieu du Monde [in French].
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt [Around Florent Schmitt]*. Paris: Durand [in French].
- Hemingway, E. (1964). *A Moveable Feast*. New York: Charles Scribner's Sons [in English].
- Isaacson, W. (2008). *Einstein: His Life and Universe*. New York – London – Toronto – Sydney – New Delhi: Simon & Schuster Paperbacks [in English].
- Lysyckha, O. (2021). Introspection as a sign of lyrically-dramatic genre type in E. Elgar's Violin Concerto. *Aspects of historical musicology*, 25, 57–86, DOI 10.34064/khnum2-2503 [in Ukrainian].

- Mykhailova, O. (2020 a). The figurative world of Florent Schmitt's piano works (following the diptych "Mirages"). *Aspects of historical musicology*, 19–20, 230–247, DOI 10.34064/khnum2-1913 [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2020 b). Piano triptych «Shadows» by F. Schmitt as a reflection of the French national tradition. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 307–316 [in English].
- Nones, P. (2018). Musiques intimes (1891–1904): Captivating piano miniatures by Florent Schmitt that reveal the composer in his most introspective moods, <https://florentschmitt.com/2018/11/12/musiques-intimes-1891-1904-captivating-piano-miniatures-by-florent-schmitt-that-reveal-the-composer-in-his-most-introspective-moods/> [in English].
- Shapovalova, L. (1999). Reflection as an image of a person (statement of the problem). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 4, 152–162 [in Ukrainian].
- Sulymenko, O. (2017). These strange French... *Format 21*, June 17, <https://format21.org/2017/06/17/czi-dyvni-francuzuzy/> [in Ukrainian].
- Volyk, O. (2017). Semantic modes of piano formulas in the genre field of F. Chopin's Preludes op. 28. *Aspects of historical musicology*, 9, 354–365 [in Russian].
- White, B. (2015). *The Creole Princess*. Grand Rapids, Michigan: Revell Books, a division of Baker Publishing Group, [http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt\\_9780800721985.pdf?1421782331](http://assets.bakerpublishinggroup.com/processed/book-resources/files/Excerpt_9780800721985.pdf?1421782331) [in English].

### ***Olha Mykhailova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of General and Specialized Piano  
 e-mail: olamykhailova@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0002-8246-3679

### **Soirée for one person: A microcosm of Florent Schmitt's "Musiques intimes"**

#### ***Statement of the problem.***

*The creative activity by Florent Schmitt (1870–1958) took place in the late nineteenth and early twentieth centuries, when such stars of French music as C. Debussy, M. Ravel, and later the composers of the French "Six" group shone*

brightly. Therefore, Schmitt's work remained in their shadow – among the performers of his piano works you will not find “big” names like V. Horowitz or G. Gould; nevertheless, in the last decade, the composer's opuses have been increasingly included in the repertoire of foreign pianists. For example, Vincent Larderet (France), Ivo Kalchev (Bulgaria), Biljana Urban (Netherlands), and Edward Rushton (UK/Switzerland) are among them. The challenges of today are best suited to expanding the usual established horizons of Ukrainian performers, actualizing the need to pay attention to the work of lesser-known but no less interesting artists, among whom Florent Schmitt takes a worthy place.

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

For a long time, anyone interested in the work by F. Schmitt faced a lack of resources. The scarcity of written materials about the composer is as surprising as it is disappointing. Moreover, almost all existing studies are published only in French, which makes research difficult for those who do not speak the language. In the first half of the twentieth century, a number of significant books were published, fully or partially devoted to the work of F. Schmitt (Ferroud, 1928; Aubert, Barraud, Pignari-Salles, 1937; Coeuroy, 1922; Dumesnil, 1946), most of which have long been out of reprint. Changes in the cultural context, traditions, perception and understanding of music, scientific approaches, and research quality requirements do not allow a modern scholar to rely exclusively on old publications. Besides, the composer's piano music is not considered in detail, but is only included in a panoramic overview of his heritage. The absence of domestic research prompted the author of the article to delve into the French master's heritage. The purpose of the article is to expand the horizons in the study of F. Schmitt's piano works, to reveal the prerequisites and analyze the facets of his introspective expression on the example of the first book of the cycle “Musiques intimes” (“Intimate Music”) op. 16. The cultural-historical, structural-functional and comparative methods of analysis were used.

**Research results and conclusion.**

The program names of the pieces, landscape sketches, rich coloristic harmony, use of ostinato techniques, shimmering arpeggiated figures in the texture, etc., indicate the considerable influence of F. Schmitt's compatriots music – C. Debussy and M. Ravel. The presence of sincere emotionality and poetry of expression, improvisation, and “through” dramaturgy resemble the ways of thinking of F. Chopin and R. Schumann. Nevertheless, a detailed analysis of the first book of “Musiques intimes” makes it easy to notice the characteristic features that will become a kind of “idioms” of Schmitt's piano language, namely counterpoint

*textures, complex rhythmic patterns and an “orchestral” approach to the instrument, which are not aimed at external affectation, but create a feeling of being present on a secret excursion into the world of impressions and emotions close to the composer. Through the images of nature, the contemplation of which promotes communication between the individual and himself, the French artist introduces the listener to his personal space, opens personal boundaries, that in this case can be perceived as an invitation to a private intimate soirée with Maestro Florent Schmitt.*

**Keywords:** *French culture of the XIX–XX centuries; introspection; “Intimate music”; “Musiques intimes”; piano cycle; Florent Schmitt’ works.*

*Стаття надійшла до редакції 23 червня 2023 року*

УДК: 78.071.1(44)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-3205

**Краснощок Катерина Юрійівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

e-mail: katryn4444@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

**Семантика вокально-інструментального циклу Луї Дюрея  
«Пісні на вірші Сен-Леже Леже»**

*Стаття має на меті дослідити семантику вокально-інструментального циклу «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» Луї Едмона Дюрея (1888–1979), одного з представників «Групи Шести». Цей твір, який має також іншу назву – «Образи Крузо», написаний 1918 року, належить до періоду становлення французького модернізму. Літературне першоджерело, однойменна поема Алексіса Сен-Леже Леже, більш відомого під псевдонімом Сен-Жон Перс, має певні риси, властиві сюрреалізму, що вплинуло і на музичну драматургію циклу. До сьогодні ця композиція Л. Дюрея у вітчизняному музикознавстві не розглядалась, отже, завданням роботи є опис образної сфери твору, виявлення його основних інтонаційно-семантичних конструкцій та, зрештою, більш ґрунтовне вивчення індивідуального стилю Л. Дюрея. Дослідження здійснено із застосуванням історико-контекстуального, компаративного, системно-аналітичного методів. За його результатами встановлено, що Л. Дюрей втілює не стільки зміст поетичних строф Сен-Жона Перса, скільки своє особисте ставлення до його поетичних образів і метафор. Композитор оперує цілою семантичною системою лейтінтоном і наскрізних жанрових моделей (полька, коліскова, хорал, гімн), будує смислові арки між номерами циклу. Складовими арочної драматургії стають і наскрізні музично-семантичні елементи: інтонемі кола, «дзиги», дзвонів, зітхання, а інструментальна фактура всіх номерів циклу містить кварто-квінтові ходи. Пентатонний, цілотноновий і натуральні звукоряди сприяють відтворенню атмосфери екзотичної природи безлюдного острова, як і застосовані Л. Дюреєм звукообразжальні прийоми. Певні впливи на музику циклу ілюстрацій до роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», створених у другій половині XIX століття К. Оффендінгером, дозволяють*

*в перспективі розглянути твір в контексті проблематики синтезу мистецтв як складової естетики модерну.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальний цикл; семантика; смислообраз; пісня; вірш; інструментальна партія; вокальна фраза; метафора; інтонаційна драматургія.

### **Постановка проблеми.**

Понад сто років відділяють часопростір сьогодення від етапу становлення французького модернізму – періоду бунтарського авангардного руху французьких митців, які жили й творили в першій половині ХХ століття. Однак у вітчизняному мистецтвознавстві й досі існують темні плями, що приховують твори цього періоду й ті глибини смислоутворення, з якими пов'язана ідея очищення мистецтва та збагачення його новими художньо-естетичними властивостями й символами. Вивчення маловідомих творів апологетів французького модернізму – актуальне завдання сучасної науки та музичної практики. Одним з таких творів можна назвати вокально-інструментальний цикл яскравого представника «Групи Шести» Луї Едмона Дюрея «Пісні на вірші Сен-Леже Леже», літературне першоджерело якого належить перу славнозвісного майстра слова: поета і письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури Сен-Жона Перса. Поема «Образи Крузо» ніколи не перекладалася українською мовою, тому в ході нашого дослідження, насамперед, було здійснено авторський підрядковий переклад вербального тексту циклу, а також поставлене завдання розібратися в досить складній поетиці сюрреалістичних віршів Сен-Жона Перса та в музичній системі смислообразів Луї Дюрея.

**Останні дослідження та публікації.** Ця стаття є закономірним продовженням низки робіт, присвячених творчості Л. Дюрея. Був здійснений комплексний аналіз таких його вокально-інструментальних циклів, як «Три пісні басків» на вірші Ж. Кокто (Краснощок, 2020) та «Бестіарій або Кортеж Орфея» за Г. Аполлінером

(Aleksandrova & Krasnoshchek, 2020; Александрова & Краснощок, 2021), який виявив риси поетики літературних першоджерел і композиторського стилю Л. Дюрея в контексті становлення французького модернізму ХХ століття. У статті «Цикл віршів “Бестіарій або Кортеж Орфея” Г. Аполлінера в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка» (Краснощок, 2021) представлено порівняльний аналіз однойменних вокально-інструментальних циклів двох митців. Вокально-інструментальній музиці Ф. Пуленка, також представника «Групи Шести», присвячені дослідження О. Михайлової. Як виразники одного напрямку в мистецтві, Л. Дюрей і Ф. Пуленк мають багато спільного, що позначається й на виборі поетичних текстів, і на принципах смислоутворення. Тому праці О. Михайлової, які ґрунтовно висвітлюють художньо-естетичні аспекти творчості музикантів-модерністів і пов’язані з ними композиторські методи (Михайлова, 2008, 2009, 2019), стали однією зі складових теоретичної бази нашого дослідження. Зокрема, її спільна з провідними вітчизняними дослідниками публікація «Francis Poulenc’s Music through Screen Media» (Drach & Cherkashina-Gubarenko & Chernyavska & Govorukhina, & Mykhailova, 2021) містить цінні спостереження щодо монтажного принципу драматургії камерно-вокальних творів французького композитора. Також методологічним підґрунтям цієї статті є музикознавчі роботи, присвячені співвідношенню музики та слова, камерно-вокальній музиці французьких композиторів, французькій музичній культурі першої половини ХХ століття, музичній семантиці (Москаленко, 2003; Хуторська, 2009; Жарких, 2004; Шаповалова, 2006).

**Мета нашого дослідження** – визначити семантику вокально-інструментального циклу «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» Л. Дюрея. Цьому сприяло виконання ники **завдань**:

- 1) зробити підрядковий переклад вербального тексту циклу;
- 2) проаналізувати образний ряд поеми Сен-Жона Перса «*Images à Crusoe*»;

- 3) виявити відмінні риси концепцій літературного першоджерела та її музичної інтерпретації;
- 4) здійснити аналіз інтонаційної драматургії циклу;
- 5) охарактеризувати його семантичні конструкції;
- 6) визначити особливості музичної драматургії твору Л. Дюрея.

**Методологія дослідження.** Визначення специфіки композиторського почерку Л. Дюрея і, як його відбитку, семантики вокально-інструментального циклу «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» зумовили звернення до таких методів, як історико-контекстуальний, компаративний, системно-аналітичний.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Літературне першоджерело вокально-інструментального циклу Луї Дюрея, поема «*Images à Crusoe*» Алексиса Леже (1887–1975) – саме таке ім'я отримав її автор при народженні – була створена в 1904 році і вперше опублікована в періодичному виданні «*Nouvelle revue francais*» 1909 року під псевдонімом Сен-Леже Леже. Твори поета, що виникли на початку ХХ століття, пронизані спогадами про острів Гваделупа, де він народився. У світовій літературі митець більш відомий під псевдонімом Сен-Жон Перс, отже, незважаючи на заявлене в поемі ім'я Сен-Леже Леже, логічно згадувати автора саме таким чином.

«Пісні на вірші Сен-Леже Леже» Л. Дюрея мають ще іншу назву, яка збігається з назвою поеми Сен-Жона Перса, тобто «*Images à Crusoe*», яку перекладають і як «Картинки Крузо», і як «Образи Крузо»; обидва переклади мають цілком зрозуміле значення та близькі за змістом. У назві циклу Л. Дюрея французькою мовою, як і в назві поеми, присутній давальний відмінок: «*à Crusoe*», тобто «кому»? – Крузо. Виникає питання: що ж саме, «картинки» чи «образи», присвятили легендарному герою поет і композитор? З огляду на яскравість і неординарність поетичного стилю Сен-Жона Перса й доволі складну колажну конструкцію драматургії Л. Дюрея, численні метафори як у віршах, так і в музичних смисло-образах, риси поемності в музичній формі і розмаїття інструментальної партії, на противагу доволі простій вокальній, логічно



припустити, що йдеться не про конкретику пейзажних або портретних музичних «замальовок», а радше про образи, що близькі до сновидінь. На підставі того, що визначення «образи» є більш об'ємним поетичним поняттям, ніж «картинки», а також краще відповідає музичній драматургії циклу Л. Дюрея, назва «*Образи Крузо*» видається більш виправданою.

Поема «*Images à Crusoe*» Сен-Жона Перса має характерні риси кількох художніх течій модернізму. Сновидницька природа метафоричного висловлювання поета дає підстави співвіднести стиль цього твору із сюрреалізмом, риси якого виявляються в поєднанні, здавалося б, непеєднуваних яскравих образів вільного потоку свідомості в єдиний барвистий химерний колаж. Як приклад такого поєднання, наведемо віршований текст № 3 «Асоціація» циклу Л. Дюрея; в поемі він має назву «*Le Mur*» («Стіна») і дещо скорочений та незначно змінений у композитора:

#### «Association»

*Le pan de mur est en face pour conjurer  
Le cercle de ton rêve.  
Mais l'image pousse son cri.  
La tête contre une oreille  
du fauteuil gras,  
tu éprouves tes dents avec ta langue;  
le goût des graisses et des sauces  
infecte tes gencives.  
Et tu songes  
aux matins jaunes  
sur ton île,  
quand la lumière s'insinue  
à l'eau de feuilles sombres;  
à l'air laiteux  
enrichi du sel des alizés  
et des eaux mystérieuses.  
C'est la sueur des séves,  
Le suint amer des icaquiers;*

#### «Асоціація»

*Пласкість муру навпроти прикликає  
Коло твоїх мрій.  
Але образ кричить.  
Голова проти одного вуха  
важкого крісла,  
ти перевіряєш зуби язиком;  
смак жирів і соусів  
заражає твої ясна.  
І ти марши  
про жовті ранки  
на твоєму острові,  
коли світло просочується  
у воду з темного листя;  
молочне повітря,  
збагачене сіллю пасатів  
і таємничих вод.  
Це нім соків,  
Гіркий сік дерев ікакі;*

*L'acre insinuation  
des mangliers charnus;  
et les fusées du tamarin  
don't l'aube fut violentée.  
C'est le miel fauve des fourmis  
Dans le galleries  
Du raisinier;  
Et des insectes rouges  
Sur le sable.  
C'est un goût de jus clair  
Dont surgit l'air  
Que tu bois.  
Fête Dieu  
Sur la mer et le nues!  
Les toiles resplendent,  
les parvis invisibles  
sont semés d'herbages,  
ton île est un reposoir d'odeur  
verte écrasée!*

*Їдка вкрадливість  
м'ясистих мангрових хащ;  
й феєрверки тамаринду,  
чий світанок був буйним.  
Це дикий рудий мед мурах  
У галереях  
Винограду;  
І червоні комахи  
На піску.  
Це смак прозорого соку,  
З якого виникає повітря,  
Яке ти п'єш.  
Свято Бога  
На морі й голім!  
Полотна сяють,  
невидимі подвір'я  
засіяні травою,  
твій острів є сховиськом запаху  
подрібненої зелені!*

Метафори поеми Сен-Жона Перса втілюють образи дитинства, проведеного ним на Гваделупі, та його враження від роману Даніеля Дефо «Робінзон Крузо». Можна припустити, що одним з прообразів поеми стали також ілюстрації до роману, створені у другій половині XIX століття Карлом Оффендінгером (1829–1889), художником, який здобув світову славу саме своїми візуалізаціями образів і подій численних казок і юнацьких романів. Припущення, що подібні творіння образотворчого мистецтва могли стати поштовхом до написання поетичного, а надалі й музичного, циклу, є досить обґрунтованим: синтез мистецтв стає одним із засадничих естетичних методів авангардного руху XX століття. Французькі композитори у своєму прагненні до оновлення мистецтва, в добу становлення модернізму активно залучали до музики виразні прийоми, властиві живопису, театру, кіно. Зокрема, у зв'язку з музичним живописом Ф. Пуленка, О. Михайлова зазначає «ефект подвійного

перекладу», пов'язаний з пошуком «музичного еквівалента не лише поетичному тексту, а й прийомам художнього письма» живописців, образи і твори яких були відображені в музиці вокально-інструментальних циклів «Бестіарій» та «Робота художника». Дослідниця підкреслює, що не тільки звукозображальні, а й «справді живописні прийоми, які викликають безпосередні аналогії з технікою і мовою образотворчого мистецтва», мають місце у творах, які синтезують музику і живопис, що втілюється, насамперед, завдяки виникненню «живописних асоціацій» (Михайлова, 2008: 156).

Цикл «*Пісні на вірші Сен-Леже Леже*» (ор. 11) написаний Л. Дюреем для середнього голосу та ансамблю інструментів (струнний квартет, флейта, кларнет, челеста або арфа). Період створення цього опусу співвідноситься з часовим відрізком між 1916 і 1918 роками. Твір містить сім номерів: № 1 «*Crusoé*», № 2 «*Vendredi*» («П'ятниця»), № 3 «*Association*» («Асоціація»), № 4 «*L'Arc*» («Лук»), № 5 «*Visitation*» («Візит»), № 6 «*Le Perroquet*» («Папуга»), № 7 «*Attente*» («Очікування»). Цикл має присвяту одразу трьом сучасникам композитора: французькому акторові театру і кіно П'єру Бертену і піаністкам – сестрам Жермен та Марсель Мейєр.

Л. Дюрей додає до нотного запису твору докладні ремарки, що стосуються темпів і характеру виконання. В мелодиці всіх його номерів присутні елементи просодії, звуковисотні зміни мелодичної лінії залежить від інтонаційної структури вербального тексту. Велику увагу приділено смисловим паузам. У музичній формі спостерігаються ознаки строфічності, зумовлені будовою поетичного джерела. У цьому вокально-інструментальному циклі Л. Дюрей розмиває межі класичної тональності, що є характерним для його композиторського стилю цього періоду (як, наприклад, і в циклі «Бестіарій або Кортєж Орфея» (1919).

Перший номер, «*Crusoé*» (у виданні 1918 року поданий композитором без назви), що виконує функцію прологу до циклу, вводить слухача в таємничу атмосферу метафоричного висловлювання Сен-Жона Перса й вмотивовує виникнення «образів», що присвячені Робінзону Крузо («*Ô remis entre les hommes, Crusoé!*» – «О, повернись до людей, Крузо!»). В його основу покладено незначно

скорочений та змінений (окремі слова) текст першого з віршів поеми Сен-Жона Перса, «*Les Cloches*» («Дзвони»), в якому з'являється й спливає відповідний образ разом зі згадкою про таємниче абатство («*tu pleurais, j'imagine, quand des tours de l'Abbaye, comme un flux, s'épanchait le sanglot des cloches sur la Ville...*» – «ти плакав, я уявляю, коли з веж Абатства, немов потік, ридання дзвонів полилося над містом...»). Цей образ змінюється на поетичне відтворення нічного морського пейзажу зі згадкою про місяць і «дивну музику, що виникає й глухне в закритому храмі самотніх вух» («*aux musiques étranges qui naissent et s'assourdissent dans le temple clos des oreilles solitaires*»), а в оригінальному тексті поета – «під закритим крилом ночі» («*sous l'aile close de la nuit*»). Сен-Жон Перс і Луї Дюрей немов спостерігають за старим Робінзоном, викликаним силою уяви з його самотнього острова, відстежуючи душевні рухи того, хто пізнав дивовижну пригоду і повернувся, нарешті, в сучасний та звичний йому світ. При цьому у Л. Дюрея містичне забарвлення тексту і мотив самотності навіть посилюються завдяки метафоричному образу храму «самотніх вух», що виникає незадовго до кінця твору як певна смислова арка.

У першій пісні циклу Л. Дюрей широко застосовує як ритмічне *ostinato*, так і мелодичні *basso ostinato* в нижньому голосі інструментальної партії. Вступ (динаміка *p*) містить кілька тематичних елементів: «зітхання-погойдування», спадаючі акордові послідовності на тлі витриманого тону «*d*» у субконтроктаві, «передзвони» по звуках «*h*» у висхідному й низхідному русі в діапазоні трьох октав (дзвонова інтонація). Ще один важливий елемент, який зароджується ще у вступі, – триольні послідовності терцій, пов'язані з образом морських бурунів, що здійняв під місяцем нічний бриз. Уже в цьому умовному пролозі виявлено й інтонаему кола (що кореспондує зі словами «*semblables aux cercles enchaînés*» – «подібно до пов'язаних кіл...»), яка надалі отримає розвиток у всіх номерах циклу.

Другий номер – пісня «*Vendredi*» («П'ятниця») – мале портрет супутника і друга Робінзона Крузо П'ятниці. Це також важливий персонаж циклу. Його образ подано з теплотою і смутком. У першій строфі віршу двічі повторюється поетичний рядок «*doucer et*

*caresses*» – «ніжність і турбота» (в оригінальному однойменному тексті поеми Сен-Жона Перса він відсутній), що є рефреном. Текст підкреслює найважливіші позитивні людські якості, притаманні другові головного героя. Починаючи з другої строфи, відбувається метаморфоза цього ідеалізованого образу: П'ятниця, дитина природи, чиста й безпосередня, поступово змінюється, потрапляючи у людський соціум, стає грішним, як і всі люди, перетворюючись силою уяви поета на звичайного лакея, що краде з комори, й чії очі стають брехливими, а сміх – злобним.

Музичне втілення образу П'ятниці пов'язане з жанровою моделлю польки. Інструментальний вступ, що має форму періоду із двох чотиритактових речень, ґрунтується на ритмоформулі із двох тріолей шістнадцятими у спадному русі та ланцюжку акордових побудов лінії баса, об'єднаних у єдиний мотив. Як із «зерна», із цієї семантичної одиниці виростає весь фактурний зріз цієї пісні. Кожен розділ є інакшим за матеріалом, зберігаючи при цьому інтонаційний і ритмічний зв'язок зі вступом. Мелодична лінія виявляє приховану інтонацію «зітхання», що базується на низхідних секундових інтонаціях. Нескінченний колоподібний рух, що пронизує всю інструментальну партію, дозволяє визначити цей смислообраз як інтонацію «дзиги».

Ще одним наскрізним елементом, що відбився в інтонаційній драматургії номера, є цілотноновий звукоряд. У цьому номері вперше з'являються кварто-квінтові ходи, які стануть наскрізним елементом інтонаційної драматургії всього циклу. У вокальній партії композитор застосовує пентатонні звороти (як мажорні, так і мінорні).

*Номер тремію – «Association» («Асоціація»)* – містить багато кольорових характеристик і метафор, які кореспондують із живописом: «*matin jaunes*» («жовті ранки»), «*l'air laiteux*» («молочне повітря») та «*des insectes rouges sur le sable*» («червоні комахи на піску»); «*les toiles replendent*» («полотна, що сяють»), «*verte écrasée*» («подрібнена зелень»); світло й тіні: «*la lumière s'insinue à l'eau de feuilles sombres*» («світло просочується у воду з темного листа»); «*jus clair*» («прозорий сік»), «*Le miel fauve des furmis*» («дикий / рудий мед мурах»). Усе це відтворює яскравий

екзотичний пейзаж. Розмаїття барвистих метафор наводить на думку про близькість художнього світу поета до живопису фовістів.

Л. Дюрей вельми своєрідно інтерпретує цей номер поеми. Слід відзначити чуйне й докладне відбиття метафор і смислообразів поетичного тексту музичними засобами виразності. Оперуючи прийомами монтажною драматургією, Л. Дюрей формує кожен епізод-«кадр» у згоді зі смисловими поворотами поезії Сен-Жона Перса. Мозаїчність побудови, колажі з інтонаційних звукокомплексів якнайкраще відображають ірреальні поетичні образи, але композитор не завжди підпорядковує музичну драматургію конструкції віршованих строф.

Посилити враження ірреальності того, що відбувається, Л. Дюрею вдається за допомогою темпових контрастів між епізодами. Тематизм розділів спирається на жанрову стилістику польки та галоцу. Композитор застосовує синкопований ритм і тріольні ритмоформули. Разом із хвилеподібними вокальними мелодичними лініями, не менш значущим елементом протягом всього номеру стає речитатія на одному тоні. У ладовій структурі партії соліста посилюється значення мінорної пентатоніки. Л. Дюрей звертається й до цілого розмаїття інтонаційно-семантичних конструкцій: це інтонемі зітхання, кола, «дзиги». В інструментальній партії бачимо й поєднання кількох семантичних одиниць, наприклад, інтонації погойдування взаємодіють з інтонемою зітхання. Цей звуко- й образотворчий композиторський прийом допомагає відтворити образ морського прибою. Досить різноманітною є і гармонія «Асоціацій». Л. Дюрей застосовує барвисті дисонуючі кластери, акорди із секундовим наповненням, зменшені співзвучя.

*Номер четвертий – «L'Arc» («Лук»)* – містить елементи гри зі смислами. Слово «*l'arc*», окрім значення «лук», має ще одне – «смичок». Імовірно, Сен-Жон Перс проводить смислові паралелі між предметами. Про це свідчать і поетичні метафори, пов'язані з натягом і тріщиною волокон від цвяха або іншого гострого предмета («*le clou*» – «цвях», однак також і «ніготь»), або, можливо, й від полум'я каміна, в якому звиваються «плавники» полум'я,

гру яких спостерігає герой, закутаний у квітчастий плащ. Раптове знищення майже ідилії начального образу трактовано діалектично: лук / смичок, що «розкривається», лопається подібно стручку курбарі (екзотичної рослини), стає символом відкритості (до) нових реалій.

Цю пісню відкриває тритактовий інструментальний вступ, у якому звук «а» пронизує весь нижній пласт фактури супроводу, як затримані довгі ноти баса і *ostinato* на октаву вище. Верхній шар фактури базується на акордових послідовностях зі «стогонами» малих секунд у форшлагах, що передують акордам.

У розділі *Modere* з'являється новий варіант інтонеми «дзиги» – колоподібний повторюваний рух шістнадцятими в нижньому голосі фактури, на тлі якого проводиться виразна мелодія. Інтонема кола також присутня. В інструментальній фактурі проходять дисонуючі акордові послідовності, які в епізоді *Lent* («повільно») представлені арпеджованими кластерами. Надалі вони перетворюються на гармонічні фігурації, основу яких становлять інтервали кварта та секунди. Вокальна партія ґрунтується на остинатних речитатіях. Суттєвою особливістю цієї пісні є її завершальний розділ: наприкінці номера динаміка зменшується до *ppp*, наче знак питання, як в інструментальній, так у вокальній партії, з'являється п'ятий щабель умовного *cis-moll*.

П'ятий номер циклу – «*Visitation*» («*Vizum*») – ліричний центр поеми, наймасштабніший за обсягом. Музика Л. Дюрея повністю відповідає піднесеному характеру поезії Сен-Жона Перса. Частина (здебільшого ідилічна) віршу «Місто» («*La Ville*») з його поеми стала основою для змалювання яскравих сновидінь про острів мрії (поета / героя циклу) і виявлення протиріч у психологічному стані Робінзона Крузо. Перебуваючи у місці із прекрасною природою, він чує голос Всевишнього, який, захоплений своїм творінням, звертається до нього, очікуючи від Робінзона такого самого захвату, проте герой не задоволений своєю долею.

У пісні «Візит» Л. Дюрей поглиблює зміст поезії завдяки застосуванню асоціативного методу в музичній драматургії. Фрагменти, що відповідають поетичним фразам, збільшені за масштабом. Композитор застосовує різноманітні жанрові моделі

танцювального характеру, зокрема польки, а також колискової та гімну; таке розмаїття зумовлює часті метричні зсуви.

Показово, що Л. Дюрей знов звертається до звукозображального прийому: нескінченні повтори одних і тих самих мелодичних фігурацій нагадують плескіт морських хвиль.

Ключовим розділом номера є епізод, пов'язаний із вокальною фразою «*Tout est sale, tout est visqueux et lourd comme la vie des plasmés*» («Усе брудне, усе в'язке й важке, як життя плазми»), що виявляє похмурі відтінки вербального тексту «зловісними» ходами в нижніх голосах фактури.

Найбільш значущою є фраза «*Joie! O joie déliée dans les hauteurs du ciel!*» («Радість! Радість відчув у висоті неба!»). Вона супроводжується синкопованим ритмом складних у гармонічному відношенні акордів. Змінюється і розмір (3/4 на 4/4). Протягом всього епізоду відбувається наростання динаміки від *ff* до *fff*, виявляються риси гімнічності. Пісню завершує послідовність «світлих» за фонічною характеристикою акордів на утриманому басу «*a*», підкреслюються жанрові риси гімну, що зумовлене зверненням Л. Дюрея до образної сфери «небесної чистоти».

*Шостий номер* – «*Le Perroquet*» («Пануга») – змальовує яскравого персонажа історії Робінзона Крузо – його папугу. Згідно з романом Дефо, Робінзон Крузо був родом із Йорка. У нього був реальний прототип – англійський моряк Олександр Селькірк, який провів на безлюдному острові біля Південної Америки п'ять років свого життя. Одним із друзів, з якими він мав можливість спілкуватися, потрапивши у надскладну життєву ситуацію, став його папуга. Сен-Жон Перс вельми емоційно передає образ екзотичного птаха, який нагадує йому «лампу, що світиться» («*le bec de lampe*»). Колір папуги порівнюється з манго «*il est jaune du jus des mango*», а його очі – з кільцями «*tu regardes l'oeil rond*», «*le deuxieme cercle comme anneau*» («ти дивишся на кругле око», «друге коло, як кільце»). Поет грається зі смислами, зіставляючи протилежні якості людини: «грубість моряка» («*un marin rugueux*») і «добру жінку» («*la bonne femme*»), яка подарувала головному герою пернатого друга. Водночас



Сен-Жон Перс шкодує папугу, що втратив свободу, і якому підрізали крила: «*ses plumes maladies trempent dans l'eau de fiente*» («його хворе пір'я просочується послідом»).

Від самого початку цієї пісні композитор заявляє про позитивний настрій, якого просить і від виконавців (ремарка «*Anime*» – «*жваво*»). Перший епізод-«кадр» написаний у жанрі польки (дводольний розмір, характерний ритмічний малюнок, що створює враження «підскоків», штрих *staccato*), мелодія нижнього голосу інструментальної партії повністю дублює вокальну фразу соліста.

В інструментальній партії наступного розділу виникає новий елемент, що вже зустрічався в попередніх номерах циклу: колоподібні повторювані структури шістнадцятими тривалостями (інтонема «дзиги»). Тим самим виникає смислова арка з номерами «П'ятниця», «Лук», «Візит». Темпове позначення другого епізоду «*assez lent*» («досить повільно») створює відчутний контраст із попередньою побудовою.

У свою чергу, між другим і третім «епізодами-кадрами» міститься суто інструментальна зв'язка, що об'єднує кілька елементів: низхідну мелодію верхнього голосу, акордові структури та дві інтонемати кола. Третій розділ супроводжується інтонемами погойдування, що вказують на жанрову модель колискової. Далі рух поживляється, повертається ритм польки.

Четвертий фрагмент, «*Modere*», виявляє ще одну модифікацію жанрової моделі колискової, яка ґрунтується на повторюваних структурах інтоном погойдування, фразованих Л. Дюреєм по чотири восьмих у верхніх голосах фактури і по дві чверті, об'єднані лігами, в нижніх.

Фінальний розділ повертає рефрен номера, яким є полька, завдяки чому пісня «Папуга» стверджує веселий настрій і відтворює образ доброго й вірного друга Робінзона, незважаючи на сумні рядки про обрізані крила птаха. Примітно, що в цьому номері чотири рази змінюються тональні сфери: *As-Dur* – *Ges-Dur* – *A-Dur* і знову *As-Dur*.

Сьомий номер – «Attente» («Очікування») – немов підсумовує ті думки, які були викладені в попередніх номерах. Поет, звертаючись до Крузо, співчуває йому. Той не зберіг ані свій лук, ані довіру найкращого друга П'ятниці. В очах поета Робінзон немов дитина, що розфарбовує свій світ у нереальні кольори, «*quand il presse le globe desesy eux*» («натискаючи пальцями на заплющені очі»), живе за законами власних фантазій. Незважаючи на страждання і випробування, людина сама обирає свою Долю – ця думка стає ідейним підсумком всього циклу.

«Очікування» в музичному плані перегукується з прологом циклу. У вступі поєднання звукокомплексів верхнього й нижнього шару фактури знов створює образ дзвонів: у верхньому регістрі багаторазово повторюються групи тріолей, у нижньому пласті фактури лунає дзвонова інтонація, що складається з ланцюжка акордів четвертями з крапкою, згрупованими по два. Ці гармонії мають кварто-квінтову структуру та «світле» фонічне забарвлення. Саме цю гармонічну фарбу містить і інструментальний вступ першого номера циклу. Підставою для появи образу дзвонів в останньому номері циклу стають звернення Робінзона до Господа та його священної Книги – Біблії. Отже, присутність цього символічного образу у крайніх частинах свідчить про наявність у циклі арочної драматургії.

Найбільш драматичними фрагментами як цієї пісні, так і всього циклу є другий епізод, *Modere*, і наступний, з авторською темповою ремаркою *Agite*, у якому головний герой звертається до Бога: «*O mon Seigneur, que vous m'avez livrées?*» («О Боже мій, що передав ти мені?»). Композитор застосовує кілька ритмічних малюнків та інтонаційних фігур: синкопи, численні повторювані секвенції шістнадцятими тривалостями, згрупованими по чотири, тріолі зі змінюваним рухом. Л. Дюрей знову скористався звукообразними прийомами: ритмічне і мелодичне *ostinato* тріольних фігурацій відтворює образ моря, що хвилюється. На цьому тлі звучить «голос людини»: рельєфна мелодична лінія в нижніх голосах фактури.

Показовим є і наступний фрагмент номера. У нижніх голосах інструментальної партії проводяться висхідні секвенції тремолоючих квінт, які взаємодіють з кластерами у висхідному русі у верхніх голосах. Ці акордові послідовності ґрунтуються на паралельних квінтах з побічними тонами. Цей тематичний елемент може асоціюватися з образом фатального приречення. Наявність «стогнучих» малосекундових інтонацій у вокальній партії посилює драматичний настрій. В цьому епізоді також з'являються дві інтонації кола. Напруга поступово наростає, в кульмінації динаміка сягає *fff*, а далі знову йде динамічний спад на *diminuendo*.

Мініатюрний «кадр» *Lento*, що відповідає поетичній строфі «*jusqu'au gouffre effroyable où l'on plonge*» («занурюючись в жахливу безодню») – резюме всього твору, його кода. Кварто-квінтові співзвуччя, що складають гармонічну основу, відповідають поетичному смислообразу занурення в порожнечу, у безодню, у невідомість. В інструментальній та вокальній партіях одночасно проводиться інтонація кола. Твір завершується низхідним ходом на квінту в партії соліста і чистою квінтою у партії супроводу. Динаміка згасає до *pp*, що посилює семантику квінти як образу тиші і порожнечі.

### **Висновки.**

Аналіз музичної драматургії вокально-інструментального циклу Л. Дюрея «Пісні на вірші Сен-Леже Леже» показав, що композитор висловлює не стільки зміст поетичних строф Сен-Жона Перса, скільки своє особисте ставлення до поетичних образів і метафор. У музичному втіленні тексту це зумовило розширення поетичних строф за допомогою інструментальних вступів до епізодів-«кадрів» і введення інструментальних інтермедій між цими розділами.

Драматургію циклу побудовано за монтажним принципом, який здебільшого підпорядкований типу віршування і смислового наповнення, поезії Сен-Жона Перса. Членування музичної форми здійснюється за допомогою зміни розміру, темпу, жанрової стилістики. Таким чином, кожен номер циклу складається з коротких розділів, поєднаних між собою завдяки техніці колажу. Ритмічне і

тематичне розмаїття в колажі епізодів-«кадрів» свідчить про наявність в циклі Л. Дюрея ігрової логіки.

Л. Дюрей оперує цілою семантичною системою лейтінтоном і наскрізних жанрових моделей, будує смислові арки між номерами циклу, зокрема першою і останньою частинами, близькими за тематизмом. До наскрізних жанрових моделей належать полька, колискова, хорал, гімн. Жанр колискової задіяний у першому, п'ятому, шостому та сьомому номерах циклу; ритм польки зустрічається в другому, третьому, п'ятому, шостому і сьомому; риси хоралу виявлено в першому та сьомому номерах, а ознаки гімну – в п'ятому номері.

Арочна драматургія відбивається і в застосуванні композитором одних і тих самих наскрізних семантичних конструкцій. Наприклад, інтонаема кола присутня в усіх номерах вокально-інструментального циклу. Її модифікація – інтонаема «дзиги» – присутня в таких номерах, як «П'ятниця», «Лук», «Візит», «Папуга», у кількох модифікаціях як усередині одного номера («Візит», «Папуга»), так і на рівні драматургії всього цілого. Інтонами зітхання виявляються у першому номері, піснях «Асоціація» та «Візит». Показово, що й темпові характеристики, які відповідають тому чи іншому музичному смислообразу, Л. Дюрей робить наскрізними. Усі номери циклу також містять кварто-квінтові та тритонові інтонаційні ходи. У фактурі інструментальної партії досить часто спостерігається рух паралельними квартами та квінтами. Композитор широко застосовує принцип остинатності, зокрема й на рівні ритмічної організації.

Л. Дюрей чуйно слідує за змінами змісту поетичних строф і метафор Сен-Жона Перса, детально прописуючи динаміку, темпи і інші уточнювальні ремарки.

У ладовій палітрі циклу виявлено різні види пентатоніки, натуральні лади, цілотоновий звукоряд, що є засобом відтворення в музичній поемі екзотичної атмосфери безлюдного острова.

Вокальна мелодика має хвилеподібну будову, досить часто мелодичні лінії починаються з висхідного стрибка на чисту кварту.

Л. Дюрей застосовує і звукозображальні прийоми. У першому й останньому номерах циклу композитор відтворює образ церковного передзвону. Нумери «Візит» і «Очікування» мають епізоди, де з'являється образ моря, ілюстрований відповідними звукозображальними комплексами. Номер «Папуга» містить тематичний елемент, що ґрунтується на квартових стрибках і нагадує крик папуги.

Фінальний номер «Очікування» виконує функцію коди всього циклу, що визначає його зміст. Кульмінаційна зона цієї пісні й твору загалом пов'язана з темою фатального приречення.

**Перспективи** подальших розвідок ми бачимо у спробі виявити зв'язки вокально-інструментального циклу Л. Дюрея з ілюстраціями К. Оффендінгера до роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», з огляду на синтетичність художнього мислення митців доби модернізму ХХ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

- Жарких, Т. (2004). Особливості музично-словного інтонування у французькій музиці ХХ століття (на прикладі моноопери Ф. Пуленка «Людський голос»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 13, 200–209.
- Краснощек, Е. (2020). Вокальний цикл Луї Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннього періода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29, 112–120.
- Краснощок, К. Ю., Александрова, О. О. (2021). Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 31, 2, 21–35.
- Краснощок, К. (2021). Цикл віршів Г. Аполлінера в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка. *Часопис національної музикальної академії імені П. І. Чайковського*, 3-4 (52–53), 80–98.

- Михайлова, О. (2008). Музыкальная живопись Франсиса Пуленка. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 73, 153–161.
- Михайлова, О. (2019). Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 15, 119–137.
- Михайлова, О. В. (2009). *Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Москаленко, В. (2003). Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 28, 3–14.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаповалова, Л. В. (2006). Смысл как категория ценностей семантики музыки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 60, 17–25.
- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle «The Bestiary or Procession of Orpheus» by Loiiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889.
- Drach I., & Cherkashina-Gubarenko, M., & Chernyavska, M., & Govorukhina, N., & Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9 (2), 92–105, <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/>

## REFERENCES

- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle «The Bestiary or Procession of Orpheus» by Loiiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889 [in English].
- Drach I., & Cherkashina-Gubarenko, M., & Chernyavska, M., & Govorukhina, N., & Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9 (2), 92–105, <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> [in English].

- Khutorska, A. (2009). *Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the example of chamber vocal music)* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2020). Vocal cycle of Louis Durey «Three Basque Songs» on the poems of Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's work. *Humanities science current issues*, 29, 112–120 [in Russian].
- Krasnoshchok, K., & Oleksandrova, O. (2021). Bestiary or Cortege of Orpheus by L. Durey: from poetic metaphor to musical meaning. *Scientific Bulletin of the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy*, 31 (2), 21–35 [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2021). A cycle of poems by G. Apollinaire in composers' interpretations by L. Durey and F. Poulenc. *Journal of the National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky*, 3–4 (52-53), 80–98 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2003). Aura of the word in musical intonation. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 28, 3–14 [in Russian].
- Mykhailova, O. (2008). Musical painting of Francis Poulenc. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 153–161 [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2009). *Poetics of Francis Poulenc's chamber-vocal lyrics* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2019). The Phenomenon of «Walks» in French Art. *Aspects of historical musicology*, 15, 119–137 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2006). Meaning as a category of values in the semantics of music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 60, 17–25 [in Russian].
- Zharkyykh, T. (2004). Features of musical and verbal intonation in French music of the 20<sup>th</sup> century (on the example of F. Poulenc's mono-opera «The Human Voice»). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 13, 200–209 [in Ukrainian].

### **Kateryna Krasnoshchok**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

PhD in Art Studies, Associate Professor,

the Department of General and Specialized Piano

e-mail: katryn4444@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

## Semantics of Louis Durey's vocal-instrumental cycle "Songs on Saint Léger Léger's poems" ("Images à Crusoé")

### **Statement of the problem.**

The article aims to investigate the semantics of the vocal-instrumental cycle "Songs on Saint Léger Léger's poems" by Louis Edmond Durey (1888–1979), one of the representatives of the French "Group of Six". This composition, which also has another name – "Images à Crusoé", written in 1918, belongs to the period of formation of French modernism. The primary literary source, the poem of the same name by Alexis Saint Léger Léger, better known under the pseudonym Saint John Perce, has certain features of surrealist aesthetics, which also influenced the musical dramaturgy of the cycle.

### **Objectives, methods, and novelty of the research.**

Until today, this composition by Louis Durey has not been considered in domestic musicology, therefore, the task of the study is to describe the figurative sphere of the work, to identify its main intonation-semantic constructions and, ultimately, a more thorough explore of the individual style of the composer. The research was carried out using historical-contextual, comparative, and system-analytical methods.

### **Results and conclusion.**

According to his results, it was established that Louis Durey embodied not so much the content of Saint John Perce's poetic stanzas as his personal attitude to his poetic images and metaphors. The composer operates with a whole semantic system of leit-intonemas and through- genre models (polka, lullaby, chorale, hymn) and builds semantic arches between numbers of the cycle. Cross-cutting musical and semantic elements also become components of arch dramaturgy: intonations of circles, "spindles", bells, sighs, and the instrumental texture of all numbers of the cycle contains quarto-quint steps. Pentatonic, whole-tone and natural scales contribute to the reproduction of the atmosphere of the exotic nature of the deserted island, as well as the sound imaging techniques used by Durey. The dramaturgy of the cycle is built according to the montage principle, which is mostly subordinated to the type of verse and the semantic content of Saint John Perce's poetry. Division of the musical form is carried out by changing the size, tempo, genre style. Thus, each number of the cycle consists of short sections connected to each other thanks to the collage technique. The rhythmic and thematic variety in the collage of episodes-"frames" indicates the presence of game logic in L. Durey's cycle. Certain influences on the music of the cycle of illustrations for Daniel Defoe's novel



*“Robinson Crusoe”, created in the second half of the 19th century by Carl Offendinger, in perspective, allow us to consider the work in the context of the problem of the synthesis of arts as of a component of modernistic aesthetics.*

**Key words:** *chamber-instrumental cycle; semantics; semantic image; song; poem; instrumental part; vocal phrase; metaphor; intonation drama.*

*Стаття надійшла до редакції 17 червня 2023 року*

УДК 78.071.1(410)(092):785.11  
DOI 10.34064/khnum2-3206

### **Лисичка Олександр Миколайович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант, викладач кафедри історії української та зарубіжної музики  
e-mail: aleksandrlishka@icloud.com  
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

## **Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів**

*Увертюра «На Півдні (Алассіо)» є останнім із творів Е. Елгара у цьому жанрі, що зумовлює її результуючий характер; водночас, вона прямо передує появі його Першої симфонії, в якій збираються всі попередні здобутки автора; отже, докладне вивчення цього твору дозволяє досягнути траєкторію розвитку стилю митця. У дослідженнях, присвячених творчості Е. Елгара в цілому або його симфонічним композиціям, роль увертюри у позначеному еволюційному аспекті не розглядається, що зумовлює наукову новизну і актуальність представленої розвідки, яка має на меті встановити точки перетину увертюри «На Півдні (Алассіо)» з попередніми та наступними творчими здобутками Е. Елгара. На основі історико-біографічного підходу висвітлено історію виникнення увертюри з огляду на її місце у творчій еволюції митця; компаративного – здійснено порівняння «Алассіо» з іншими творами композитора; структурно-композиційного, жанрово-стильового, інтонаційного типів аналізу – детально розглянуто нотний текст композиції Е. Елгара. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що розглядааний твір вписаний у контекст розвитку як симфонічної творчості Е. Елгара, так і пізньоромантичного симфонізму як такого. Зв'язок увертюри із загальною симфонічною практикою та Першою симфонією Е. Елгара, прообрази багатьох новацій якої присутні в «Алассіо», виявлено на кількох рівнях: жанрової приналежності (концертна увертюра містить риси симфонічної поеми); гармонічної мови (свобода модуляційного процесу, зіставлення акордів далеких тональностей, побудови, тональність яких визначити однозначно неможливо); тематизму й роботи з ним (багатотемність,*

включення «картинного» епізоду, інтонаційні зв'язки між темами). Однак оригінальність композиторських рішень не дозволяє віднести твір до спроб епігонського відтворення моделей пізньоромантичного симфонізму, а змушує сприймати його як новий етап розвитку останнього.

**Ключові слова:** Е. Елгар; увертюра; симфонія; жанр; стиль; романтизм; творча еволюція; програмність.

### **Постановка проблеми.**

Доробок багатьох композиторів містить твори, які є ключовими для розуміння еволюції індивідуального стилю митця. Зазвичай у фокус уваги дослідників потрапляють опуси, що є результатом стильової еволюції та здобули популярність серед слухачів та виконавців. Але не менш важливим може виявитися розгляд творів, які стали певним етапом на шляху до майбутніх звершень – особливо, якщо до них ведуть спадкоємні лінії від попередніх опусів композитора. Саме таким твором є третя і остання програмна увертюра Е. Елгара «На Півдні (Аласіо)»: з одного боку, в ній підсумовані досягнення композитора у цьому жанрі, з іншого – вона стала важливим і останнім кроком на тривалому шляху митця до написання симфонії. Окрім такої амбівалентності статусу в доробку композитора, поєднання опозицій відбувається і власне в музичній тканині твору: на рівнях розуміння жанру, форми, гармонічних засобів та ставлення до позамузичного.

**Останні дослідження і публікації за темою.** У просторі українського музикознавства дослідження творчої еволюції Е. Елгара чи окремих його творів не представлені. Серед англійських робіт є численні праці, які репрезентують творчий портрет Е. Елгара (McVeagh, 2013; Kennedy, 1968), присвячені еволюції його творчості (Rushton, 2005), її культурному контексту (Botstein, 2007), окремим сторонам світогляду митця, наприклад, ескапізму (Riley, 2007). Однак у цих публікаціях не висвітлюється статус розгляданої композиції як результату роботи Е. Елгара в жанрі програмної увертюри і твору, що безпосередньо передує симфонії. Отже,

у розкритті цього аспекту і полягає **наукова новизна і актуальність** пропонованої статті.

**Мета дослідження** – встановити точки перетину увертюри Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)» з попередніми та наступними здобутками композитора.

**Методологія дослідження.** Застосовано історико-біографічний підхід при висвітленні історії написання увертюри з огляду на її місце у творчій еволюції митця; компаративний метод при порівнянні «Алассіо» з іншими творами композитора; структурно-композиційний, жанрово-стильовий, інтонаційний типи аналізу при детальному розгляді власне нотного тексту композиції Е. Елгара.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Едвард Елгар (1857–1934) є автором трьох програмних композицій, створених у жанрі так званої «концертної увертюри». Перша з них, «Фруассар» (1889–1890), належить до раннього періоду творчості митця, тобто часу досягнення ним творчої зрілості та набуття власної індивідуальності. Її образність інспірована героїкою та персоналією Жана Фруассара, французького письменника, поета та літописця XIV сторіччя. Друга увертюра, «Коккейн (В Лондоні)» (1901), відбиває конкретні географічні реалії, а з ними – і культурно-емоційний «образ» ідеалізованої столиці Британської імперії. Намічене тут прагнення Е. Елгара відобразити певну місцевість та її «дух» знайшло своє втілення і в подальшій творчості композитора. Третя і остання концертна увертюра Е. Елгара, «На Півдні» («Алассіо») – «*In the South*» («*Alassio*»), *op. 50, Es-dur*, була написана у 1904 році, під час перебування музиканта на відпочинку в невеликому містечку Алассіо, розташованому в Лігурії (Італія). Те, що цей твір став свого роду останнім підготовчим етапом перед довгоочікуваним написанням симфонії, підтверджується біографами: «Коли в 1904 році планувався Елгарівський фестиваль, все ще була надія, що його кульмінацією стане симфонія» (Kennedy, 1968: 179), а також тим, що наступним після «Алассіо» оркестровим твором Е. Елгара стала саме Перша симфонія, *op. 55* (1908). Цікавим збігом є те, що обидві увертюри немов би «примикають» до більших

оркестрових творів, адже «Коккейн» був написаний майже відразу після «Еніґми» (в переліку симфонічних творів Е. Елгара між ними розташовані тільки «Урочисті і церемоніальні марші», *op.* 39).

Деякі дослідники ставлять під сумнів правильність позначення жанру «На Півдні» як «увертюри», зокрема М. Кеннеді, який вважає, що її «...слід було б назвати симфонічною поемою замість увертюри, оскільки друга назва вводить диригентів в оману, змушуючи очікувати на восьмихвилинний твір» (Kennedy, 1968: 180). Інший варіант жанрового найменування – «Увертюра-фантазія», як не дивно, належить Е. Елгару; іноді «Алассіо» згадується як «фантазія», і навіть у газеті «*The Musical Times*» твір рекламувався як «Увертюра-фантазія» – лише пізніше композитор вирішив опустити слово «фантазія» (цит. за: Allis, 2012: 249). Однак подібність до симфонічної поеми визначається не тільки тривалістю цього твору, але і його музичним змістом.

Головним формотворчим принципом «Алассіо» є сонатність. Композитор дотримується загальної логіки сонатної форми (ясно виділяються експозиція та реприза, відчутна наявність контрасту між темами головної та побічної партій), але перевага, надана розробці окремих тематично самостійних епізодів над власне розробковістю, не дозволяє однозначно класифікувати форму «Алассіо» як сонатну. В даному випадку більш доречним видається говорити про сонатну форму, видозмінену під впливом поємності.

Структура експозиції дозволяє ще раз переконатися, що «Алассіо» є наступним і останнім кроком Е. Елгара після увертюри «Коккейн» на шляху до Першої симфонії. Так, принцип зміни усталеної сонатної форми, позначений у «Коккейн», характерний і для «Алассіо», і для Першої симфонії (два останніх твори споріднює і виділення сполучної партії в окрему тематичну групу, і кількість тем сполучної партії – чотири). Рондоподібність експозиції, створювана періодичними вторгненнями головної партії, що характерна для «Коккейн», зберігається і навіть посилюється в «Алассіо», де головна партія в експозиції також викладена в рондоподібній формі. Подальше впровадження цієї тенденції призведе до того, що форма першої частини Першої симфонії

виявиться близькою до рондо-сонати, а у Віолончельному концерті (1918) перша частина з рисами сонатної форми (друга частина циклу, що виконує роль *Scherzo*) зазнає великого впливу форми рондо.

В експозиції «Алассіо» налічується одинадцять тем<sup>1</sup>: тема головної партії і два види її теми-супутника, що функціонують в подальшому розвитку драматургії по-різному; дві теми епізодів рондоподібної головної партії; чотири теми сполучної партії; побічна і заключна теми. Спільною з Першою симфонією виявляється ідея використання теми-супутника головної партії (хоча в увертюрі ця тема не з'являється без головної). Ключовою відмінністю між трактуванням групи тем сполучної партії в «Алассіо» і в Першій симфонії є те, що в першому випадку ці теми не отримують яскравої емоційної характеристики ані при першій появі, ані в подальшому розвитку, а в другому саме вони перебирають на себе роль агресивно наступального начала. За роллю, яку в побудові цілого грає тема *Nobilmente* (у всіх трьох згаданих творах є тема з цією ремаркою), «Алассіо» також радше наближається до Першої симфонії, ніж до іншої увертюри – хоча зазначена тема не стає головною музичною ідеєю твору, вона все ж бере більшу участь у розвитку драматургії, ніж у попередній увертюрі. На відміну від «Коккейн», де головна і побічна партії належали до різних видів музичного висловлювання (скерцозність і лірика), в «Алассіо» контраст між цими двома розділами форми визначається типом лірики – те ж саме характерно і для першої частини Першої симфонії.

Однак вважати «Алассіо» тільки ретранслятором ідей «Коккейн» до Першої симфонії або своєрідною творчою лабораторією видається не зовсім правильним. На обидві увертюри набагато більшою мірою, ніж на Симфонію, впливають позамузичні чинники. В «Алассіо» таких два: історія створення (в тому числі присвята) і програмний зміст. Атмосфера незрівнянно більш теплої, порівняно з рідною Англією, Італії та сімейного відпочинку вплинула на загальний урочисто-піднесений характер цього твору. Крім того, останній відповідає характеру Лео Шустера – багатого мецената єврейського

---

<sup>1</sup> Зазначимо, що в експозиції попередньої увертюри, «Коккейн», їх дев'ять.

походження, любителя музики, близького друга композитора, якому і присвячений твір (Fuller, 2007: 239). Частково перегукується з цим і зміст програмної назви – особливий теплий колорит, відчутний в увертурі, запрограмований згадкою курортного міста Аласіо і образу «Півдня» як такого. Однак вплив програмності цим не вичерпується. Епізод розробки, що містить героїчну тему, іменується дослідниками (слідом за композитором) «Римським» – тобто є відтворенням баталій давнього минулого (Kennedy, 1968: 180). Отже, Е. Елгар втілює образи Італії не тільки узагальнено, як Ф. Мендельсон в «Італійській» симфонії, а ще й конкретизує їх.

Комплекс тем головної партії вирізняється переважанням лірики, хоча сама головна тема є скоріше героїчною. Подібній її атрибуції сприяє ритміка – синкопи й тріолі, а також виклад по звуках тризвуку, доручений валторнам і кларнетам. На підтримку цього твердження вкажемо на використання в головній партії увертури комплексу засобів, що отримав характеристичну назву «валторнова героїка». Крім тембру і характеру, це поняття охоплює також і переважний рух по звуках акорду в мелодії, тенденцію до її швидкого висхідного теситурного розвитку, досить ясний гармонічний план теми. До найяскравіших зразків такого роду можна віднести тему Антракту до III дії опери Р. Вагнера «Лоенгрін» та початкову тему симфонічної поеми «Дон Жуан» Р. Штрауса. Це твори, які Е. Елгар добре знав, чому є ряд підтверджень: перший з них він слухав у січні 1883 року в Лейпцигу; почути другий під орудою автора йому вдалося у вересні 1897-го в Мюнхені (Dennison, 1990: 9–12). Однак тема-супутник головної партії, що вступає вже в 11 такті, своїм більш спокійним рухом і викладом у скрипок дещо нівелює напористість головної теми, а епізоди головної партії все більше і більше підсилюють ліричну домінанту: перший містить тему пісенного складу, а другий – *Nobilmente* – можна назвати місцевою кульмінацією екстатичного характеру. Тенденції до «ліризації» протистоїть перетворення теми-супутника головної партії: плавна мелодична лінія першого її виду у другому насичується стрибками, активним ритмом і короткими квінтольними «злетами» в партіях перших скрипок і альтів. Крім того, велика питома вага пасажного

руху в різних оркестрових голосах не дозволяє остаточно атрибутувати звучання головної партії як «ліричне» – модус висловлювання визначається особливим поєднанням ліричного і дієвого в одночасності.

Тема першого епізоду є цікавим зразком роботи Е. Елгара з похідним тематизмом. Ритм її другого такту збігається з ритмом другого виду теми-супутника головної партії, а перший такт відбиває ритм перших двох тактів першого виду теми-супутника головної партії у двократному зменшенні. Зважаючи на особливе місце у драматургії, яке посідає тема *Nobilmente*, навіть її перша поява (другий епізод головної партії) виділена максимально наочно – низхідним гамоподібним або арпеджованим рухом у всіх голосах протягом чотирьох тактів до моменту її початку. Сама тема одразу проводиться *fff*, а зростання інтенсивності звучання досягається не збільшенням динаміки, а неухильним підвищенням теситури (яка доходить до звуку «es<sup>4</sup>» у перших скрипок). Ще одним фактором, що виділяє цю тему із загального процесу розвитку, є фактична зміна її метра (хоча і не позначена) – з 3/4 на 6/8. Більш того, саме у цьому епізоді вперше і єдиний раз у всій головній партії змінюється тональність – з *Es-dur* на *As-dur*. В останньому, третьому, рефрені головної партії її тема, на противагу зазначеній вище тенденції до «ліризації», супроводжується безперервним потоком пасажів в партіях майже всіх інструментів (окрім труб, тромбонів і туб). Наприкінці цього проведення теми з'являється елемент, багаторазово використовуваний протягом усього твору – витримані педальні звуки. Так, звук «с», з'явившись до початку сполучної партії, «вимикається» лише у восьмому такті побічної, перервавшись всього один раз на чотири такти, і сумарно він лунає 61 такт. Таким чином, головну і сполучну партії у буквальному сенсі «пов'язує» один витриманий звук.

Власне сполучна партія містить чотири теми (друга з них має два різних види). У них відсутні явні жанрові ознаки; скоріше можна визначити інструментальну природу першої та пісенну – інших. Використана раніше похідність тематизму яскраво виявляється у третій і четвертій сполучних темах – обидві вони засновані



на ритмічній фігури теми-супутника головної партії, і, таким чином, цей ритм об'єднує чотири теми: дві зі сфери головної партії, дві – зі сполучної. Спільною рисою всіх сполучних тем є їхній більш спокійний характер у порівнянні з головною партією, що дозволяє визначити одну з функцій цього розділу форми як емоційно-образну підготовку побічної партії. У вельми протяжному просторі сполучної партії практично неможливо виділити ані жодних відрізків, що належать тільки одній з її тем (за винятком четвертої теми), ані впорядкованої схеми їх чергування – переважають поліфонічні поєднання цих тем у різних комбінаціях. Крім того, ідея «всесумісності» сполучних тем виявляється і в тому, що поява сполучної партії не зупиняє проведення зворотів головної, які звучать двічі поза передбаченої для них зони. Область сполучної партії – єдиний у всій експозиції мінорний розділ (*c-moll*). Вибір саме цієї тональності надає тональному плану цілого максимально можливу плавність, адже вона є паралельним мінором до основної тональності *Es-dur* і мінорною домінантою до *F-dur* побічної партії. Таким чином, вся сполучна партія сприймається як гігантських розмірів домінантовий предикт до побічної, витриманий на органному басі.

Попри зміни метру і темпоритму, що відбувалися раніше, лише в побічній партії вперше позначена зміна розміру з 3/4 на 2/4. До того ж, у цьому розділі відкривається нова грань лірики – вона стає вкрай суб'єктивною і інтроспективною. Сама побічна тема некваплива і дуже експресивна. Почасти це досягається «специфічною елгарівською виразністю», заснованою на хроматизації мажорного звукоряду (Meadows, 2008: 180) – перші чотири такти цієї теми охоплюють всі звуки хроматичної системи, крім «*des*», і містять спадний хроматичний пасаж секстами. У цьому – ще одне «передбачення» новацій Першої симфонії (головна тема якої включає всі 12 тонів) та «Фальстафа» (10 тонів). Структурно побічна партія являє собою період із двох 16-тактових речень із доповненням, побудований за класичними правилами оркестровки: перше речення – виключно струнні, друге – мале *tutti*. Особливу схвильованість звучанню побічної темі надають часті зміни руху: з 9 по 13 її такти з'являються чотири агогічні ремарки. Важливою рисою цієї теми є

також включення до неї елементів, що в подальшому функціонують самостійно – як у сфері заключної партії, одразу після неї (спорідненій до мотиву фагота з 26 такту побічної теми), так і на відстані (зустрічний рух хроматичних ліній з 9 такту кілька разів проводиться в розробці). Заключна партія порівняно невелика (20 тактів), її тема спокійна і поєднує поступовий спадний рух із квартковими ходами. Як і сполучна, вона повністю витримана на одному звуці (але «*f*»), переданому з однієї партії в іншу, – з чого можна дійти висновку про особливе ставлення Е. Елгара до цих «службових» розділів форми: принцип повторення зв'язок композитор використовує у Другій симфонії (1911). Початковий зворот головної теми у кларнета *solo*, що з'являється тут, підпорядковується загальній атмосфері пасторального умиротворення.

Розробка увертюри складається із трьох розділів: власне розробкового – першого, і двох епізодів, максимально контрастних за характером. М. Алліс наводить численні критичні коментарі стосовно цього розділу – неприйняття викликала побудова з гранично контрастних епізодів (Allis, 2012: 248). Початок розробки позначено вкрай ясно: «завмерле» звучання заключної теми змінюється проведенням другої, третьої та четвертої тем сполучної партії, – тобто тією частиною її комплексу, яка заснована на пісенному типі мелодики. Однак перший розділ розробки увертюри Е. Елгара – один із прикладів схильності композитора до швидких наростань і спадів динаміки. Позначення *ff* з'являється вже в 17 такті, і вся початкова побудова розробки справляє враження пружини, що стрімко розтискається. Після паузи у всіх партіях, окрім квартету важкої міді і литавр, і різкої зміни тональності з *d-moll* на *f-moll* починається гостро драматичний розвиток подій. Пульсуючий тріольний ритмофон литавр і віолончелей, залучення всього оркестру, поліфонічний і секвенційний розвиток мотивів різних тем і активність модуляційного процесу змушують сприймати цей фрагмент як конфліктне зіткнення. При цьому Е. Елгар немовби грає зі слухацькими очікуваннями: адже попри радикальні відмінності звучання побудов до і після зміни тональності, вони містять ідентичний тематизм – три «пісенні» теми сполучної партії. Їхня максимальна емоційна

нейтральність у первісному вигляді і забезпечує можливість такої докорінної зміни характеру – цей метод композитор згодом застосує до комплексу сполучних тем першої частини Першої симфонії. Остинатне проведення мотиву із другої теми сполучної партії, що поступово охоплює все більшу і більшу кількість інструментів, приводить до другого розділу розробки.

Його основу складає одна із двох нових тем, що з'являються в розробці, – тому видається доречним скористатися визначенням «епізод в розробці». Роль цього епізоду у творі неможливо переоцінити: це і кульмінація всієї увертюри (за кількома параметрами), і кристалізація ідеї її програмного задуму. Сам композитор говорив, що під час написання твору він надихався античними руїнами, баченими ним в Італії. Більш того, саме про цей епізод у листі до свого друга Августа Джегера він говорив як про «римський» (Kennedy, 1968: 179). З цього випливає досить очевидний висновок, що згаданий фрагмент відтворює баталії далекого минулого – якщо і не прямо (як «Битва гунів» Ф. Ліста), то у відображенні свідомістю композитора.

Кульмінаційним цей розділ є у двох планах: динамічному та гармонічному. Величезна питома вага мідної групи і активне залучення литавр, тарілок і великого барабана в рівномірному ритмічному тлі і переважання звучання *ff* протягом дуже значного часового відрізка ставлять цей епізод за рівнем звучання на один щабель з фінальним *Nobilmente* в кодї. З іншого боку, саме в цьому розділі розробки знаходить своє граничне втілення ідея розширення функціональних зв'язків в межах тональності. Так, найбільш очевидним варіантом тональної атрибуції героїчної «римської» теми є *as-moll* – за першим акордом. Друга гармонія, *Fes (E)-dur*, – VI щабель, а ось третя, *h-moll*, у цій тональності може бути пояснена тільки як *ces-moll* – III мінорний щабель в мінорі. Далі гармонічна послідовність має такий вигляд: альтерований  $IV_3^4$  – мажорний IV щабель – натуральний VII – I. Однак цей восьмитакт може бути розглянутий і з точки зору тональності *fis-moll*, якщо припустити, що він починається і закінчується мінорним тризвуком на II щаблі. Тоді кількість альтерованих або мажоро-мінорних акордів скорочується: II (*moll*) – VII – IV – II<sub>7</sub> – V – I – II (*moll*). Така амбівалентність

призводить до вельми суперечливого сприйняття тональності: відчуття перебування «в тональності» не полишає слухача, але постійна зміна опор не дозволяє сказати, в якій саме. На думку М. Кеннеді, це «найсмівливіша гармонічна послідовність Елгара» (Kennedy, 1970: 31). Другий тематичний елемент «римського» епізоду – фактурно-гармонічний, від цифри [21], – звучить ще більш жорстко, і за рівнем новаторства може бути зіставлений з пошуками найбільш прогресивних німецьких композиторів того часу (1904 рік). Тема являє собою дисонуюче шестизвуччя, що з'являється, до того ж, у низхідному порядку, починаючи з верхнього звуку:  $gis^2-cis^2-a^1-dis^1-h-e$ . Д. Мак-Ві (2013: 1676) вважає квінтову побудову вертикалі наслідком похідності – саме квінтою відкривається основна тема увертюри, хоча це може бути і збігом. Цей комплекс повторюється чотири рази поспіль, при цьому тональний план рясніє терцієвими зіставленнями: *E-dur – C-dur – E-dur – cis-moll*. Подібне нашарування непокінчених між собою звуків і ритмічна нестійкість, викликана великою кількістю синкоп, немовби візуалізує зіткнення двох ворожих армій. Ці два тематичні елементи багаторазово чергуються, повторюються на різній висоті з незначними тембровими змінами. Але Е. Елгар, майстер конструювання драматургії, чітко розумів, що тривале збереження активного і напруженого звучання було б стомлюючим і нецікавим. Тому він починає поступово вводити у цей розділ (здавалося б, абсолютно замкнений тематично) найважливіший тематичний матеріал експозиції: спочатку «поволі», ледь помітно, а потім все більш і більш явно. Першою тематичну «герметичність» римського епізоду порушує ритмічна ідея, використана композитором для створення похідних тем: теми-супутника головної партії, теми першого її епізоду, третьої і четвертої сполучної. У фрагменті цього епізоду, вільному від його головної теми, звучать два елементи побічної партії – спадний рух хроматичними секстами, а також зустрічний рух одноголосної лінії і великих терцій по півтонах; дещо трансформована перша тема сполучної партії (яка зберігає свій ритм, але змінює мелодичний профіль на поступове сходження); і навіть початковий двотакт головної теми в мінорі (*es-moll*) – один зі всього лише двох

випадків подібного роду. Завершення цього епізоду також апелює до візуальних образів: головна його тема, що повернулася, поступово втрачає силу звучання і розчиняється в пасажах – немовби видіння смертельної сутички поступово зникає.

До третього, заключного, епізоду розробки веде невелика зв'язка. Єдиний її тематичний елемент – перша сполучна тема (у двох варіантах: первинному і у вигляді висхідного руху), за якою закріплюється функція «провідника»; вона у буквальному сенсі пов'язує різні музичні побудови. У цій зв'язці зростає роль колористичних прийомів, і найяскравіший серед них – пряме зіставлення гармоній *C-dur* і *H-dur* на тлі утриманої у басах квінти *C – G* (нагадаємо, що в цій увертюрі витримані звуки є одним із засобів забезпечення тематичної єдності).

Сам третій розділ розробки, ще один її епізод, є «тихою кульмінацією» всього твору, що сприймається особливо чітко після наступального «римського» образу. Два головні засоби виразності, задіяні тут Е. Елгаром, – колористика та мелодичний тематизм. Колористичний ефект досягається за допомогою детально виписаного, але досить прозорого фону – безперервної акордової фігурації перших скрипок, окремих акордів на кожен другу долю такту у чотирьох других скрипок і арфи, а дещо пізніше – і мерехтливих інтервалів двох віолончелей. При цьому комплементарність ритміки забезпечує рівномірний ритм «гойдання» з рухом на кожній із трьох долей такту щонайменше в одному з голосів. Тема-мелодія, що з'являється у цьому епізоді, належить до найбільш проникливих музичних висловлювань Е. Елгара, в той же час відрізняючись від більшості з них відсутністю пафосного ствердження як результату розвитку (що, наприклад, відбувається в «Німроді», IX варіації «Енігми»). Ця тема, що спочатку проводиться альтом *solo*<sup>2</sup> з ремаркою *con molto espress[ivo]*, своїм

<sup>2</sup> Використання альту соло дозволяє Д. Мак-Ві провести паралелі зі ще одним «італійським» твором – симфонією Г. Берліоза «Гарольд в Італії», та запропонувати альтернативну гумористичну назву: «Едвард в Італії» (2013: 1633).

спокоєм викликає асоціації з образами і станами абсолютної безтурботності й умиротворення.

У зв'язку з такого роду характеристиками видається доречним звернутися до ідей, викладених у статті М. Райлі «Елгар – ескапіст?» (Riley, 2007), де наявність у творах композитора, з одного боку, тихих і самозаглиблених фрагментів, а з іншого – грандіозних фінальних кульмінацій розглядається як прояв ескапізму (прагнення особистості піти від дійсності у світ ілюзій і фантазій (Бусел, 2005: 356)). Враження «застиглого часу», що створюється музикою цього розділу, засвідчує правомірність такого роду суджень. Але, як це не парадоксально, розглянутий епізод має схожі риси з полярно контрастним йому «римським». По-перше, вони виявляються в самій темі: ритмоінтонаційний зворот «половинна – дві восьмих», що звучить в її закінченні, до того був частиною головної теми «римського» розділу, більш того – частиною, особливо підкресленою вибірковими дублюваннями, типовим прийомом елгарівської оркестровки. По-друге, подібність спостерігається на рівні структури цих епізодів. У кожному з них можна умовно виділити чотири «фази»: початковий виклад теми, її висотна транспозиція і темброве перефарбування при збереженні характеру, згодом слідує «прорив» матеріалу експозиції і поступове «розсіювання» образу.

Поряд з появою в останньому епізоді розробки видозміненої першої сполучної та побічної тем, особлива роль належить головній мелодичній думці. Тут вона проводиться повністю (на відміну від двотакту при першій її появі в розробці); однак дещо згладжений, немов «замаскований» під основну тему цього епізоду ритм і мінорне забарвлення (*cis-moll*) призводять до радикальної зміни її характеру – вона набуває ліричних рис, що різко відрізняють це проведення від первинного, де вона має тріумфально-героїчний вигляд. Крім того, її супроводжує тема-супутник, представлена у своєму первісному вигляді – єдиний подібний випадок у всій увертюрі, якщо не брати до уваги самого моменту початку експозиції і репризи. Поява цього матеріалу, а також третьої сполучної теми немовби пробуджує від сну або виводить зі стану ескапістської відчуженості: основна тема цього розділу звучить все більш і більш

тихо, а після появи першої теми сполучної партії («провідника») її проведення скорочено до восьми тактів – саме так побудований «вихід» із цього розділу.

Перехід до репризи здійснюється шляхом мелодичної однотерцієвої модуляції на звуці « $g^1$ »: з *e-moll* в *Es-dur*. При цьому сам момент настання репризи позначено *pp*, але початковий рівень звучання дуже швидко відновлюється: *f* з'являється в п'ятому такті, *ff* – в сьомому. Як і у більшості сонатних *Allegri* Е. Елгара, реприза увертюри «На Півдні» скорочена. Це відбувається, по-перше, за рахунок зменшення масштабів головної партії – з рондоподібної структури до тричастинної, і по-друге, завдяки істотному стисненню сполучної партії (проводиться лише четверта її тема, замість великого розділу в аналогічному місці експозиції). У співвідношенні сполучної та побічної партій в репризі зберігається та ж сама ідея домінантового предикта, що представлена в експозиції (*B-dur* – *Es-dur*). Несуттєве звуковисотне зміщення побічної теми (на тон вниз) дозволило Е. Елгару не робити принципового перегляду її інструментування, додавши лише окремі штрихи у вигляді кількох дублювань на її початку у фаготів і валторн. Заклучна партія також зазнає змін: розширюється, й крім того – один раз у ній з'являється ініціальний елемент головної теми. Поступове розчинення заклучної партії і початок коди на *ppp* немовби маскують момент настання останньої, і лише за аналогією з переходом від експозиції до розробки вдається розмежувати ці два розділи форми.

У коду увертюри «На Півдні» винесено чотири теми: головна, її тема-супутник у первісному вигляді, тема «*Nobilmente*» (в перший раз – з ремаркою *tranquillo*) і четверта тема сполучної партії. Включення Е. Елгаром до переліку «головних дійових осіб» цієї теми сполучної партії на перший погляд видається несподіваним, але є виправданим – адже серед усіх тем сполучної партії саме четверта відіграла особливу роль (лише вона звучала в репризі, і саме з нею пов'язане остаточне встановлення основної тональності після проведення теми «*Nobilmente*» в *As-dur*). В цілому ж, кода увертюри є типовим зразком завершення Е. Елгаром великомасштабного твору в період 1900 років: ствердження головної музичної думки

відбувається шляхом її багаторазового повторення на тлі швидких юбіляційних пасажів.

### **Висновки.**

Таким чином, можна стверджувати, що композиція «На Півдні (Алассіо)» – концертна увертюра, тісно пов'язана як з контекстом розвитку симфонічної творчості Е. Елгара, так і з пізньоромантичним симфонізмом як таким. В ряду оркестрових опусів англійського композитора цей твір набуває значення «останнього підготовчого етапу» на шляху до створення Першої симфонії, адже він містить у собі прообрази багатьох її новацій – гармонічних, структурних і оркестрових. Зв'язок увертюри «На Півдні» із сучасною композиторів симфонічною практикою та його Першою симфонією проявляється на багатьох рівнях: це і жанрова приналежність («увертюра», за авторським визначенням, містить багато рис симфонічної поеми – жанру, більш актуального на межі століть), і гармонічні знахідки (свобода модуляційного процесу, зіставлення акордів далеких тональностей, включення побудов, тональність яких визначити однозначно неможливо), і особливості тематизму та роботи з ним (багатотемність, включення «картинного» епізоду, інтонаційні зв'язки між темами). Однак оригінальність композиторських рішень в увертюрі «На Півдні (Алассіо)» не дозволяє оцінювати цей твір як спробу епігонського відтворення традицій пізньоромантичного симфонізму, а змушує сприймати його як новий етап розвитку названої інструментальної практики.

Разом з тим, кожен з позначених параметрів демонструє й певну стабільність «класичних» рис: при всіх відхиленнях від сонатної форми недоцільно говорити про відмову від неї чи поєднання її з іншими формами; три з чотирьох тем головної партії (крім «*Nobilmente*») майже повністю діатонічні і мелодично, і гармонічно; програмність не призводить до появи великої кількості звукообразальних епізодів чи портретної характеристичності тем, як це відбувається у «Дон Кіхоті» та «Тілі Уленшпігелі» Р. Штрауса, а пізніше – у «Фальстафі» самого Е. Елгара.



**Перспективи наших подальших досліджень** полягають у розширенні переліку розглянутих творів Е. Елгара для відбиття більш повної картини еволюції його стилю з урахуванням результатів представленої статті. Також необхідним видається звернення до інших жанрових сфер творчості композитора, зокрема, камерно-інструментальної та вокально-симфонічної.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бусел, В. (укл.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: Перун.
- Allis, M. (2012). *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: Boydell Press.
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 365–408. Princeton: Princeton University Press.
- Dennison, P. (1990). Elgar's Musical Apprenticeship. In R. Monk (ed.), *Elgar Studies*, pp. 1–34. Aldershot: Scholars Press.
- Fuller, S. (2007). Elgar and the Salons: The Significance of a private Music World. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 223–248. Princeton: Princeton University Press.
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
- Kennedy, M. (1970). *Elgar Orchestral music*. London: British Broadcasting Corporation. (BBC Music Guides).
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Group Ltd. (Kindle Edition).
- Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. (PhD thesis). Durham University. Durham, UK, <http://etheses.dur.ac.uk/2297>
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, pp. 39–58. Princeton: Princeton University Press.
- Rushton, J. (2005). In search of the symphony: Orchestral music to 1908. In D. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music), pp. 139–153. Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CCOL9780521826235.011

## REFERENCES

- Allis, M. (2012). *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: Boydell Press [in English].
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 365–408. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Busel, V. (ed.-comp.) (2005). *Great Dictionary of Ukrainian Language*. Kyiv; Irpin: Perun [in Ukrainian].
- Dennison, P. (1990). Elgar's Musical Apprenticeship. In R. Monk (ed.), *Elgar Studies*, pp. 1–34. Aldershot: Scholars Press [in English].
- Fuller, S. (2007). Elgar and the Salons: The Significance of a private Music World. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 223–248. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press [in English].
- Kennedy, M. (1970). *Elgar Orchestral music*. London: British Broadcasting Corporation. (BBC Music Guides) [in English].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Group Ltd. (Kindle Edition) [in English].
- Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. (PhD thesis). Durham University. Durham, UK, <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, pp. 39–58. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Rushton, J. (2005). In search of the symphony: Orchestral music to 1908. In D. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music), pp. 139–153. Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CCOL9780521826235.011 [in English].

**Oleksandr Lysychka**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 Postgraduate student, Lecturer,  
 the Department of Ukrainian and Foreign Music History  
 e-mail: [aleksandrlisichka@icloud.com](mailto:aleksandrlisichka@icloud.com)  
 ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

## **Concert overture “In the South (Alassio)” by Edward Elgar: summation of own experience and foreshadowing of upcoming innovations**

### ***Statement of the problem.***

*Creativity of many composers includes the works proving crucial for understanding evolution of the artist's individual style. Usually, the scholars' attention is drawn to the works that become a result of stylistic evolution and that become popularity amongst the audience and the performers. At the same time, it is of no less importance to study the works that became milestones on a path to upcoming achievements, especially if there are heritage lines leading to them from the previous works. This is a situation with E. Elgar's concert overture “In the South (Alassio)”: on the one hand, it summarizes composer's achievements in this genre, on the other, it is the last composer's step before creating his First Symphony. Apart from this ambivalence of the status, the work demonstrates the process of mediation of extremities, that can be traced on the levels of genre, structure, harmonic means and approach to extramusical.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*In the studies devoted to E. Elgar's creativity as a whole or his symphonic compositions, the role of the Overture in the indicated evolutionary aspect is not considered, which determines the scientific novelty and relevance of the presented research. The purpose of the study is to reveal intersection points between concert overture “In the South (Alassio)” with the composer's past and future creative achievements. Based on a historical-biographical approach, the history of the Overture's origin is highlighted in view of its place in the artist's creative evolution; a comparative method was used to juxtapose “Alassio” with other works of the composer; structural-compositional, genre and stylistic, intonation types of analysis were applied to examine the sheet music text of E. Elgar's composition in detail.*

### ***Results and conclusion.***

*The study concludes that this concert overture is tightly integrated both in the context of development of E. Elgar's symphonic style and into late-Romantic symphonism as such. This work becomes the last composer's preparatory step prior to his First Symphony as it contains germs of its multiple innovations: in harmony, structure and orchestration. Connection between “In the South” and general symphonic context is seen at multiple levels: genre attribution (the work defined by the author as “concert overture” has the features of symphonic poem, genre much more relevant for that time); harmonic language (freedom of tonal structure and*

*modulations, juxtaposition of far chords; passages whose key cannot be defined etc.); specifics of themes and thematic development (multi-thematicism, inclusion of "picturesque" episode, intonation links between the themes). But originality of "Alassio" does not allow to regard it as an epigone imitation of late-Romantic symphonic style, but makes us understand it as a new step of this instrumental tradition.*

*At the same time, it is possible to define more traditional traits at each of these levels: despite all the diversions from the sonata-form it is not fair to conclude that it is changed by another structure or is combined with it; three out of four themes of principal part, except for "Nobilmente", are purely diatonic both in melody and harmony; programmatic approach does not lead to a large number of illustrative episodes, as it was done later by R. Strauss in "Till Eulenspiegel's Merry Pranks" or "Don Quixote", or later by E. Elgar himself in "Falstaff".*

**Keywords:** *E. Elgar; ouverture; symphony; genre; style; Romanticism; creative evolution; program music.*

*Стаття надійшла до редакції 5 липня 2023 року*

УДК 78.071.1(494)(092):782

DOI 10.34064/khnum2-3207

**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: 0000-0001-7851-5176

**Опера «Буря» як феномен пізнього стилю творчості  
Франка Мартена**

Запропоновано перший досвід цілісного аналізу одного з наймайстерніших опусів видатного швейцарського композитора ХХ століття, в якому синтезовано попередній досвід митця. Відсутність праць європейських і вітчизняних науковців, присвячених опері «Буря» в аспекті її стильової атрибуції, актуалізує необхідність її всебічного вивчення практиками оперного мистецтва. Мета статті – визначити феномен пізнього стилю творчості Ф. Мартена через цілісний аналіз інтерпретації п'єси В. Шекспіра в опері «Буря» та особливостей вокально-сценічного втілення її образів. Як засвідчують результати аналізу, всі персонажі та їх групи мають чітко окреслені музичні характеристики, що допомагають ідентифікувати їх навіть поза сценічним втіленням. В опері поєднуються різні композиційні техніки (додекафонія, серіальність, політональні нашарування) та стильові компоненти, що визначають її полістилістичне обличчя (алюзії, цитати з творів різних епох, стилізації старовинних і сучасних танців), однак твір не сприймається як еkleктичний: адже всю музичну тканину опери організує та об'єднує принцип «ковзання тональності» (*gliding tonallity*), провідний в авторській системі композиції. У висновках зазначено, що жанрово-стилістичний комплекс опери «Буря» репрезентує феномен пізньої творчості Ф. Мартена – як закономірний результат, вінець усієї еволюції його композиторського мислення.

**Ключові слова:** опера; В. Шекспір; Ф. Мартен; пізній стиль; додекафонія; вокально-хорові твори; *gliding tonallity*; полістилістика.

**Постановка проблеми.**

Творчість швейцарського композитора Франка Мартена (Frank Martin, 1890–1974) ще за його життя отримала широке

визнання за межами країни, проте в Україні є маловідомою і майже не дослідженою вітчизняними музикознавцями. Впродовж усього творчого шляху Ф. Мартен перебував серед тих митців, які прагнули синтезувати різноманітні новації доби модернізму при опорі на традиційні засади музичних жанрів і композиторських технік. Результатом його пошуків став стилістичний «контрапункт»: сполучення ідей ритмічної теорії Е. Жака-Далькроза, технік старовинної поліфонії і додекафонії. Визначним твором пізнього періоду творчості композитора є опера «Буря» за однойменною п'єсою В. Шекспіра, яка ще не поставала об'єктом серйозного вивчення. Отже, *актуальність теми* статті зумовлена вибором матеріалу дослідження, оскільки існує нагальна потреба наукового осмислення авторської концепції опери, техніки письма композитора, як і проблем, з якими стикаються виконавці твору, задля подальшої популяризації його в мистецькій спільноті.

**Останні дослідження і публікації.** Закордонне музикознавство вже має певний досвід вивчення творчості Ф. Мартена. У першу чергу варто назвати біографічні дослідження Ч. В. Кінга (King, 1990), З. Брюн (Bruhn, 2011), А. Корбелларі (Corbellari, 2021), завдяки яким можна скласти уявлення про творчу постать митця та особливості його музичного мислення. Спогади вдови композитора М. Мартен (Martin, 1984; 2009) розкривають деякі особливості творчого процесу Ф. Мартена. Дослідження Р. Гласмана (Glasmann, 1987) пояснює сутність мартенівського принципу *gliding tonality*.

Авторка цієї статті є першою в Україні дослідницею стилевих особливостей вокально-хорових творів Ф. Мартена (Kozyk, 2021; Козик, 2022 а; 2022 b) в аспекті порівняльної інтерпретології – аналіз Меси для подвійного хору та ораторії-опери «Чарівне зілля» дозволив розкрити особливості музики раннього та зрілого періодів творчості швейцарського композитора. Проте відсутність досліджень хоча б окремих творів пізнього періоду потребує заповнення цієї прогалини. Опера «Буря» є перспективним матеріалом для цілісного аналізу, адже у ХХІ столітті було здійснено її повний аудіозапис, що засвідчує інтерес до неї і виконавців, і широкої публіки.

**Мета цього дослідження** – розкрити феномен пізнього стилю творчості Ф. Мартена через цілісний аналіз інтерпретації п'єси В. Шекспіра в опері «Буря» та особливостей вокально-сценічного втілення її образів.

**Методологія дослідження.** Застосовані принципи цілісного аналізу художнього змісту музики при вивченні партитури (Martin, 2017) та порівняльного аналізу при визначенні особливостей вокально-сценічної інтерпретації Ф. Мартеном образів п'єси В. Шекспіра. Досвід цілісного аналізу, накопичений у вітчизняних дослідженнях, зокрема статті О. Батовської, Н. Гребенюк і Г. Савельєвої (Batovska, Grebeniuk & Savelieva 2020), дозволив розглянути оперу «Буря» як феномен пізнього стилю творчості Ф. Мартена та дослідити специфіку вокально-сценічного втілення образів класика театральної драматургії композитором ХХ століття.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Досліджуючи творчість Ф. Мартена, ми прийшли до необхідності створення її періодизації, яка б розкривала специфіку еволюції стилю митця. У творчості швейцарського композитора було виділено три періоди: ранній (1900-ті – початок 1930 років), зрілий (1933–1946) і пізній (1946–1974), кожний з яких вирізняється специфічними стильовими проявами. Оперу «Буря» відносимо до пізнього періоду, коли Ф. Мартен цілковито зосередився на композиторській творчості, полишивши викладацьку та організаційно-концертну діяльність. Розкриємо мотивацію звернення композитора до цього твору.

До роботи над оперою Ф. Мартен приступив у 1952 році, не маючи попереднього замовлення на постановку. Відправним пунктом при зверненні до «Бурі» В. Шекспіра став інтерес швейцарського митця до одного з головних образів п'єси – Аріеля, адже раніше Ф. Мартеном вже було створено хорівий цикл «П'ять пісень Аріеля» для мішаного хору *a capella*. Розпочавши роботу над оперою зі створення увертюри, Ф. Мартен використав в її партитурі тематичний матеріал із другого номеру цього циклу, який уособлював образ Аріеля. Під час роботи над першими сценами опери композитор усвідомив, що музична реалізація змісту драми

В. Шекспіра, насиченість п'єси психологічно різноманітними образами потребує композиції значно більших масштабів, ніж він уявляв. Тому й робота над оперою зайняла декілька років.

Оперу було закінчено у грудні 1954-го, а її повну оркестровку – у липні 1955 року. 17 червня 1956 року під орудою диригента Ернеста Ансерме відбулася її прем'єра у Віденській державній опері<sup>1</sup>. Після Відня оперу було поставлено у Франкфурті і Цюріху. Переглянувши вистави, композитор дійшов висновку, що музично-сценічне рішення образу Аріеля його мало задовольняє. Він прагнув підкреслити особистий зв'язок між духом повітря й Просперо. Їхня «величезна любов і ніжність не знаходили справжнього вираження у цій формі. Тобто Аріель не знайшов свого достатнього втілення, щоб відповідати на дуже людські почуття Просперо» (Martin, 1984: 106). Тому у 1964 році Ф. Мартен створив нову версію опери, в якій Аріель сам промовляє свій текст, у той час як хор за лаштунками часто огортає його слова луною, а також виконує деякі пісні.

Нова версія опери висунула й нові вимоги до танцівника (танцівниці), який виконує партію Аріеля. Він повинен володіти не лише віртуозними хореографічними навичками, але й гарною вокальною технікою і загальною музикальністю, щоб декламувати ритмізований текст і накладати його на музику. Оркестр, що супроводжував партію Аріеля, лишався за лаштунками. «Таким чином, чарівний світ відразу ж відокремлювався від світу матеріального, в якому метушаться, хвилюються, кохаються, сміються і пиячать жалюгідні люди та чудовисько Калібан, ще жалюгідніший» (там само).

П'єса англійського драматурга має п'ять актів, які швейцарський композитор скоротив до трьох з епілогом. З першої дії п'єси композитор зберігає обидві сцени (бури на морі та сцену на острові перед входом у печеру Просперо), проте значно скорочує сам текст, дбаючи про зрозумілість змісту і послідовність оповіді. Ф. Мартен

---

<sup>1</sup> «Буря» Ф. Мартена стала першою оперою сучасного композитора, постановку якої було здійснено у реконструйованій після руйнівних бомбардувань будівлі Віденської опери.



зазначає, що він «змусив співати акторів те, що вони говорять у творі Шекспіра» (Martin, 1984: 106).

У другій сцені першої дії композитор майже повністю зберігає текст розповіді Просперо, дещо скорочуючи її побічні деталі. Невеличка пантоміма і танець що з'являються у діалозі Просперо з Аріелем, підкреслюють природу останнього як Духа повітря. Текст діалогу з Калібаном скорочено. Надалі усі сцени трагікомедії В. Шекспіра композитор зберігає, скорочуючи монологи й діалоги дійових осіб. Проте десять сцен Ф. Мартен komponує не у п'ять дій, а у три. Зокрема, друга дія опери об'єднує сцени з другою і третьою дій п'єси, а третя – з четвертою і п'ятою дій. Епілог композитором збережено. У п'ятій сцені другої дії скорочено епізод бенкету, який не відіграє значної ролі у розгортанні сюжету.

Після смерті композитора твір не користувався увагою оперних режисерів: на думку А. Перру (Perroux, 2011), в рамках авангардного мислення він здавався дещо старомодним, а з огляду на традиційне – не відповідним йому в силу певної мелодичної скупості.

Аналіз вокального складу опери засвідчує повну перевагу чоловічих голосів, на які розраховано десять партій (три баса – Алонсо, Себастьян, Калібан, два баса-баритона – Просперо і Гонзало, один баритон – Стефано, один високий баритон – Боцман, чотири тенора – Антоніо, Фердинанд, Адріан, Трінкуло), і лише одна партія доручена жіночому голосу (сопрано – Міранда). У такому переважанні чоловічих голосів можна констатувати вплив оперного стилю Р. Вагнера, адже опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери», «Тангейзер», «Лоенгрін», «Трістан та Ізольда» також можна назвати «чоловічими». Партію однієї з головних дійових осіб опери, Духа повітря Аріеля, виконує танцівник, який іноді на тлі оркестрового супроводу декламує ритмізований текст.

Оркестрове тембральне забарвлення опери також є винахідливим. У першу чергу, це проявляється у наявності двох оркестрів: головного, що розташований в оркестровій ямі, та малого оркестру за сценою, який супроводжує появу на сцені Аріеля. Склад головного оперного оркестру, крім традиційних інструментів (три флейти, два гобоя, англійський ріжок, два кларнети, басовий кларнет, два фагота,

чотири валторни, три труби, три тромбони, туба, літаври, челеста, арфа, фортепіано, перкусія, струнна група), доповнено теноровим саксофоном і так званою «машиною вітру» («громова машина», еоліфон чи геліофон), яка використовується для імітації звуку вітру. Малий оркестр за сценою, що супроводжує танці і декламацію Аріеля, складають флейта, дві валторни, труба, челеста, арфа, клавесин, струнний квінтет, перкусія. Остання додає звукообразу ефемерності, невагомості, невловимості. Загалом, якісний склад оркестру налаштовує на пошук асоціацій з оркестром вагнерівського типу, якому доручено в оперній драматургії провідну роль.

Від самого початку опери слухацьке сприйняття налаштовується на музичний звукопис: *Увертюра*, що звучить понад вісім хвилин, змальовує картину бурхливого моря. Форма Увертюри – тричастинна з контрастною серединою і динамічною репрізою. В експозиції струнні та дерев'яні духові інструменти імітують шелест хвиль, утворюючи відчуття неспокійного погойдування шляхом коловоротного руху, в якому часто зустрічаються збільшені квінти та трізвучки, а в партії перших скрипок впродовж перших чотирьох тактів обіграється на перших долях зменшена квінта. Від початку увертюри (до ц. 4) у повільному русі (*Adagio molto tranquillo*) постійно присутні акорди терцієвої структури з додатковими тонами, бітональні та політональні нашарування, що викликають асоціації зі стилістикою французького імпресіонізму початку ХХ століття. Тональний центр постійно зміщується, що є ознакою мартенівського письма в техніці «ковзання тональності» (*gliding tonallity*, за визначенням Р. Глазмана (Glasmann, 1987: 61)), яка сформувалася ще у 1920 роках і була закріплена у Месі для подвійного хору.

З початком серединного розділу *Con moto* (ц. 4) в партії дерев'яних духових інструментів з'являється гострий пунктирний мотив, який стає лейтмотивом Аріеля. Він, наче невловимий подих морської стихії, надалі буде пронизувати всю оркестрову партитуру. Композитор для зображення мінливості природної стихії використовує оригінальний прийом одночасного використання різних метрів: у ц. 7 при загальному розмірі 4/8 струнна група виконує свої репліки у розмірі 12/16 при повному збігу тактових

рисок; у ц. 8 віолончелі, контрабаси і фортепіано грають вже у розмірі 6/16, а інші оркестрові групи – 2/8. Надалі вкажемо на суміщення розмірів 4/8 і 12/16 (у ц. 9 – 3/8 і 9/16). До спільного знаменника метр усіх партій прийде в репрізі увертюри (перед ц. 13, яка є динамічною та скороченою, з поступовим затуханням звучності до *ppp*).

Загалом, колоритна картина бурхливого моря, змальована в Увертюрі, слугує прологом до першого акту, оскільки події першої сцени розгортаються на тлі грози із громом і блискавкою, що сприймається як відгомін розбуялого шторму. Хроматичні лінії *glissando*, що зросли на основі мелодичного руху увертюри, ніби дематеріалізують звук, роблять гармонічне середовище надзвичайно «слизьким», ще більше посилюючи відчуття «ковзання тональності».

Партії Капітана, Боцмана, матросів та знатних італійців (Себастьян, Алонсо, Антоніо, Гонзало), що потрапили на кораблі у шторм, здебільшого побудовані на виразних речитативах з невеликими мелодичними закругленнями. Часта відсутність точної фіксації висоти звука дозволяє сприймати репліки дійових осіб як експресивне й пристрасне мовлення. На першому плані постає оркестрова картина бурі, побудована на розвитку мотивних утворень з увертюри, а власне репліки у вокальних партіях першої сцени слугують доповненням і поясненням змісту яскравої симфонічної картини.

Елементи традиційної оперної кантילени з'являються лише у другій сцені першої дії з появою єдиного жіночого образу опери – Міранди, яка благає свого батька Просперо змилюватися над жертвами можливої кораблетрощі. Її звернення стає першим пристрасним монологом в опері, побудованим на хроматичних інтонаціях. Кульмінацію монологу Міранди на словах «*Wär' ich ein Gott der Macht gewesen*» («Якби я мала владу Бога», ц. 53) підкреслено висхідним ходом по терціях до децими через зменшену октаву, дубльованим першими скрипками (*dis-fis-ais-d-e-fis*).

Монолог Просперо, в якому він розкриває перед донькою правду про її походження та власне минуле, досягає вагнерівських масштабів. Проте, використання емоційно забарвлених хроматизмів не призводить до знищення відчуття тональності, як у німецького

романтика, а залишається в певних тональних межах (*gliding tonallity*). Іноді ж у монолозі виникають алюзії на старовинну музику, які посиляться у наступній дії при зіткненні з персонажами з минулого життя. Водночас саме цей монолог Просперо слугує зав'язкою головної драматургічної лінії опери – можливості помсти за зруйноване життя та усамітнення на острові.

Третя сцена першої дії відокремлена від попередньої за допомогою оркестрових тембрів: в малому оркестрі за сценою присутні клавесин і перкусія, що стають тембральною характеристикою Аріеля як повітряного духа й сукупного образу Природи, яка відкривається Просперо у вигляді то юнака, то водяної німфи. Невагомість і невловимість Повітряного духу втілена не лише через хореографію, але й шляхом використання коротких мотивів-ембріонів у партії клавесину та ритмічного мерехтіння перкусії. Колективному голосу Природи відповідає звучання реплік Аріеля у партії змішаного хору, які «матеріалізуються» у пунктирному ритмі на тлі нерівномірної ритмічної пульсації партій клавесину й перкусії.

При першій появі Аріеля розподіл мелодичного матеріалу між голосами і партією хору (ц. 85) допомагає відтворити широту акустичного простору – морського пленеру: партії сопрано і басу проводять одну мелодичну лінію на відстані двох октав одна від одної (вигуки *Heil!* та *Meister!*), а альти й тенори, всередині цього двооктавного простору, чії репліки спираються на пунктирний ритм та містять велику кількість зменшених інтервалів, в унісон майже скандують інший текст з партії Аріеля. Від ц. 86 партії хору перерозподіляються і на словах «*Schalte nur durch dein gewaltig Wort mit Ariel*» («Перегукуйтеся лише своїм могутнім словом з Аріелем») приходять до міцного унісону. У ц. 89 на словах «*Keine Seele, dir nicht ein Fieber gleich den Tollen funte!*» («Ні душі, ні гарячки, як у божевільного!») образ порожнечі втілено гучним хором *tutti* на чистій квінті.

Надалі на тлі октави альтів і басів тенор соло проголошує «*Die Höll' ist ledig, und alle Teufel hier!*» («Пекло порожнє, а всі біси тут!»). Згодом у партії хору з'являються елементи поліфонічної

імітації, зокрема, на словах «*Mehr Arbeit noch? Meine Freiheit!*» («Більше роботи? Моя свобода!»).

У партіях хору, як і дійових осіб, панує силабічний принцип співу, при якому один звук мелодії відповідає одному складу поетичного слова. Подібне ми вже спостерігали в ораторії-опері Ф. Мартена «Чарівне зілля». Така побудова мелодики надає загальному характеру звучання суворості і серйозності. Засоби силабічного стилю в поєднанні із гнучкою, часто нерівномірною, ритмікою, скандування слів у партіях солістів і хору, – усе це створює ефект живого мовлення, якого і прагнув досягти швейцарський композитор.

У масштабній сцені танців Аріеля важко визначити їхнє жанрове походження, адже опора на будь-яку жанровість позбавила б цей образ рис ефемерності, прив'язала б його в уяві слухача до світу людей (що не відповідає задуму композитора). Тому й хор у сцені танців презентований не єдиною тембральною масою, а час від часу вторгається унісонними (октавними) репліками поєднаних партій (альти й тенори, сопрано й тенори) або ж поліфонічними перегукуваннями окремих його партій.

«Нематеріальність» образу Аріеля як духу Природи особливо відчутна у протиставленні образу дикого раба Калібана, який з'являється на сцені після його танцю (ц. 109). Перші репліки Калібана подані у вигляді вільного гліссандо з невизначеною звуковисотністю. Надалі в його партії можна спостерігати додекафонні ряди в системі *gliding tonality*. Фрагментарне залучення техніки А. Шенберга в умовах несерійного мислення стає однією із стильових ознак музики Ф. Мартена пізнього періоду.

Винахідливо й майстерно Ф. Мартен зображує першу зустріч Фердинанда і Міранди. Ліричний монолог молодого італійця розгортається на тлі танцю Аріеля та звучання хору, що виконує репліки духу Повітря в імітаційній фактурі та рівномірному ритмі, який ніби заколисує Фердинанда. Саме з появою юнака-неаполітанця відбувається зав'язка ліричної драми опери – кохання Міранди і Фердинанда.

Аналіз стилістики, використаної у втіленні образів Просперо, Міранди, Фердинанда, Аріеля, Калібана впродовж трьох сцен першої

дії, дає підстави для висновку про їх певне стильове розмежування, що формує різні образні сфери. Так, характеристика Просперо базується на виразній мелодизованій декламації у широкому діапазоні в опорі на хроматичні звороти *gliding tonallity*, з незначними алюзіями на старовинну музику. Музична характеристика Аріеля, окрім її виділення через звучання хору та малого оркестру за сценою, як вже згадувалось, часто побудована на інтенсивному розвитку коротких мотивів, що втілюють рухливість і невловимість духу Природи. В партії хору, якому доручена характеристика Аріеля, лише зрідка використані *tutti*, переважно вона спирається на перегуки хорових груп – таким чином композитор досягає ефекту примарної ефемерності й повітряної легкості цього образу. Калібана, як йшлося вище, охарактеризовано 12-тоновими рядами в системі мислення *gliding tonallity*. Образи Фердинанда і Міранди, що складають ліричний план драматургії, втілюються на основі витонченої кантилени, але без її чіткого тонального забарвлення, ритмічно ясної та емоційно щирої. У діалогах цих персонажів часто застосовуються видозмінені мотиви з реплік один одного, що символізує їх душевну єдність.

Активна сценічна дія у першому акті відсутня, проте оркестрова партія компенсує цю зовнішню статику музичним звукописом (буря на морі, рух водної стихії після шторму, дихання духу Природи).

На початку першої картини *другого акту*, що відбувається в іншій частині зачарованого острова Просперо, подано музичну характеристику старого Радника Гонзало, який втішає короля Неаполя Алонсо, батька Фердинанда (Алонсо вважає Фердинанда загиблим). Його розгорнутий монолог, у побудові якого фрагментарно використано 12-тонові ряди, супроводжується соло саксофона, чия мелодична лінія також у своїй основі спирається на принцип додекафонії. Усю сцену з королем Алонсо та придворними супроводжує соло саксофона, завдяки чому цей інструмент сприймається як одна зі складових їх музичної характеристики. Відчуття «живої омузиченої» мови у партії Гонзало досягається через нерівномірну ритміку та поєднання у межах *gliding tonallity* хроматизованого руху та мелодичних стрибків.

Сцену змови Себастьяна з Антоніо (щ. 35–40) вирішено композитором у жанровій стилістиці танго, підкреслений застосуванням саксофона соло. Проте цей епізод не створює полістилістичного ефекту, адже він дуже органічно сприймається в системі мартенівського *gliding tonality* і фрагментарного використання композитором серійної техніки. Варто згадати, що у другій половині ХХ століття в межах академічної музики стилістичні ознаки танго нерідко слугуватимуть музичною характеристикою образів зла, бруталності, банальності, зовнішньої привабливості без внутрішнього наповнення.

Загалом, уся сцена зі знатними італійцями розгортається у стилістично хаотичному середовищі, де домінують посилення на джазову стилістику (характерні синкопи), присутні цитати з мелодій курантів Біг-Бена та «Весільного Маршу Ф. Мендельсона. Таке стилістичне рішення образів змовників обумовлене концептуально: Ф. Мартен прагне втілити ідею вторгнення «прозаїчної» сучасності на зачарований острів Просперо, який ніби залишається поза часом.

Друга картина другої дії є цілковито комічною, адже вона зображує наляканого Калібана і не менш нажаханих та сп'янілих Трінкуло і Стефано. Повільне соло саксофона без оркестрової підтримки на початку картини (ц. 55) повністю вибудовано на 12-тоновій серії, яку надалі буде повторено і в партії Калібана (ц. 56). Пісенька Трінкуло «*Heir ist weder Busch noch Strauch*» («Тут ні кущика, ні чагарнику») є грубуватою, з переходами на розмову (ц. 59–61). Такою ж навмисне примітивною є й характеристика Стефано (ц. 64–66). Далі йде досить велика розмовна сцена Калібана, Трінкуло і Стефано (ц. 67), де композитор вимагає від виконавців у якийсь момент перейти на фальцет і знову повернутися до природного тембру. У порівнянні з навмисною простотою партій Трінкуло і Стефано, яким ніби важко виконувати пісню з причини їхньої занадто прозаїчної натури, музична характеристика Калібана з її серійною основою видається навіть витонченою.

Контраст до комічної другої створює лірична третя картина, в якій мелодія альтя соло стає інструментальною характеристикою любовних почуттів Фердинанда. Тема альтя у своєму початковому

розгортанні утворює майже повний додекафонний ряд (11 звуків з 12-ти, бракує лише звуку *h*), проте в її подальшому розвитку композитор не дотримується принципів серійного мислення (ц. 80–85). Надалі соло альти поєднується з ліричним вокальним монологом закоханого принца. Появі ж на сцені Міранди передує дует флейт (ц. 86), який супроводжує і весь її монолог. Велика любовна сцена Фердинанда і Міранди (цц. 90–114) – це розгорнутий дует, в якому присутні розлогі монологи. Ліризм любовного дуету яскраво контрастує не тільки попередній, але й наступній комічним сценам з Калібаном, Трінкуло і Стефано.

У четвертій сцені другої дії знову повертаються розмовні полілоги цих комічних героїв, які поступово переходять у брутальний спів Калібана з незграбними підспівуваннями Стефано і Трінкуло. Власне музика повертається в партитуру з появою Аріеля: в оркестрі за сценою тамбурин вистукує жвавий танцювальний пунктирний ритм, на який накладається «гостренька» мелодія флейти пікколо (ц. 129). У фрагменті, де Калібан розповідає, що острів Просперо сповнений різноманітними звуками, в оркестрі розгортається яскрава симфонічна картина (ц. 135–136), після чого знову звучить танець Аріеля, супроводжуваний барабаном, а він сам «матеріалізується» через «хорал» – хорові репліки в акордовій фактурі. У четвертій картині особливо яскраво проявляється протилежність потворного земного ества Калібана чарівному світу Аріеля.

У п'ятій картині другої дії знатні італійці продовжують пошуки Фердинанда, отже, і в партії оркестру, і в партіях Алонсо, Себастьяна і придворних знову звучать джазові синкопи, з'являються алузії на стилістику старовинної музики.

У заключній сцені п'ятої картини другої дії Аріель набуває вигляду грізної Гарпії: він закликає італійців-змовників до покаяння за їхні підступні дії. На обидва оркестри покладено зображальну функцію: тріольні квартові стрибки у струнних, хроматизовані пасажі в партіях клавесину та арфи (цц. 147–148) передують монологу Аріеля, образ якого уособлює жіночий хор (сопрано та альти). На словах «*Meine Mitgesandten sind gleich unverwunbanbar*» («Мої друзі-посланці так само невразливі»), ц. 154, з'являються



чоловічі голоси хору, на тлі яких увиразнюються партії солістів – альта, мецо-сопрано і сопрано (щ. 156–157). Танець Аріеля, що наслідує рухи змії (щ. 158–159), отримує міцну хорову й оркестрову підтримку, адже момент покарання Алонсо, Себастьяна й Антоніо безумством стає кульмінацією опери.

Відмітимо струнку архітектоніку другої дії, п'ять сцен якої мають симетричну будову: у центрі розташована третя картина з любовною сценою Фердинанда і Міранди (ліричний центр опери), а навколо неї у два концентричні кола згруповані комічні сцени з Калібаном, Трінкуло і Стефано (друга і четверта картини) та знатними італійцями (перша і п'ята картини). Ці кола відмежовуються одне від одного й завдяки звуковому матеріалу, адже кожна група дійових осіб (закохані Фердинанд і Міранда; Калібан і п'янички Трінкуло і Стефано; знатні італійці) має власну музичну характеристику, стилістично відмінну від інших. Образ Аріеля, який з'являється першій, четвертій і п'ятій картинах, також вирізняється поміж цих трьох груп дійових осіб, як тембрально (хор та оркестр за сценою), так і стилістично (опора на танцювальні ритми). Об'єднуючим усі групи образів музичним чинником є майже постійне панування *gliding tonallity* як характерного для Ф. Мартена принципу композиційного мислення.

Отже, у другій дії опери «Буря» сягають кульмінації і лірична лінія (третя картина), і основна драматична колізія (п'ята картина, де викрито зраду й підступність). Образ Просперо у цій дії ніби відступає на другий план, адже чарівник ненадовго з'являється лише у третій картині. Проте він ніби незримо присутній в усіх картинах, адже саме з волі Просперо на його Зачарованому острові відбуваються усі події.

Дві картини третьої дії демонструють послідовну розв'язку усіх драматургічних ліній – *ліричної* лінії кохання Фердинанда і Міранди, *комічної* з невдалим замахом на вбивство Просперо (перша картина) і *драматичної* лінії конфлікту Просперо та італійців з корабля (друга картина). І, нарешті, в обох картинах головує Просперо, адже він і стає протагоністом, який розв'язує усі драматургічні вузли сценічної дії.

У той момент, коли Просперо дає згоду на шлюб Фердинанда з Мірандою, на сцені з'являється Аріель, чий музично-сценічний

образ найбільше нагадує той, що був створений композитором на початку опери: як легкий подих вітру сприймається поступовий вступ хорових партій *divisi* від сопрано до басів. Танці богинь Іриди, Церери та Юнони, до яких згодом приєднуються Аріель, німфи та жінці, подані у вигляді оркестрової сюїти: урочисту павану (ц. 15) змінює жвава сициліана (ц. 21). У такий спосіб Ф. Мартен підсилює контраст цієї сцени з наступним епізодом – покаранням зловмисників Калібана, Стефано і Трінкуло. Як і в попередній дії, їх коротка брутальна пісенька (ц. 32) швидко переходить у розмовний полілог, після чого розгортається комічна сцена їх цькування привидами у вигляді собак (цц. 33–37).

На початку другої картини третьої дії розгортається музичний діалог Просперо, одягнутого у вбрання чарівника, та Аріеля, стилізований під старовинний менует (цц. 41–42). Танцювальний рух певною мірою контрастує тому напруженому моменту, коли Просперо відкриває свою таємницю й бажання відмовитися від чаклунства.

Кульмінаційний монолог Просперо, після якого настає розв'язка драматургічної лінії зі знатними італійцями, побудовано як розгорнуту динамічну сцену, що складається з декількох розділів, кожний з яких отримує самобутнє музичне оформлення. Перший розділ (цц. 43–44) монологу «*Mein Ariel!*» («Мій Аріелю!») можна сприймати як вступ до оповіді, на кшталт речитативу перед арією. Він розгортається на тлі звучання фортепіано і скрипок у високому регістрі, що викликає опосередковані асоціації з музичною характеристикою Лоенгріна – лицаря Грааля з однойменної опери Р. Вагнера: мерехтіння флажолетів скрипок, поступове наростання звучності, ущільнення оркестрової фактури.

Рішучість намірів Просперо передано висхідною квартовою поспівкою та пунктирним ритмом вже у першому мотиві. Безпосередньо оповідь після тритактової оркестрової інтермедії розпочинається словами «*Ihr, Elfen von der Hügeln, Bachen, Hainen*» («Ви, ельфи пагорбів, струмків, гаїв», цц. 45–46). У ній також переважають висхідні активні інтонації, а стрімкі хвилеподібні пасажі оркестру відтворюють «дихання» природи, після чого відбувається перехід до активного маршоподібного руху (ц. 47). Тріольні ритми партії

оркестру, що нагадують військові сурми, часом перегукуються із швидкими пасажами, ніби втілюючи емоційну напругу розповіді Просперо (цц. 48–49). Поступово військовий марш стихає (цц. 50–56), а його рух уповільнюється. Присутні й ознаки траурного маршу на словах Просперо про те, що він закопає свій чарівний посох і втопить свою чаклунську книгу (ц. 53–56): це пронизливі довгі звуки тромбонів і низхідний рух фортепіанних басів.

Наступна сцена – дійство у магічному колі, під час якого Просперо звертається по чергово до знатних італійців. Їй передує оркестрова інтермедія з появою Аріеля, що супроводжується малим оркестром (цц. 57–59). У ній також наявні стильові ознаки маршу, але не військового, а урочистого, про що свідчать валторнові ходи, які надалі супроводжують і розповідь Просперо «*Ein feierliches Lied*» («Урочиста пісня») (цц. 60–61). Інтонаційно вокальна тема побудована на темі оркестрової інтермедії. Поступово, з почерговим зверненням до Гонзало, Алонсо, Себастьяна висловлювання Просперо драматизуються, і в оркестрове звучання повертається військовий поступ, який можна назвати «маршем холодної помсти», адже саме на його тлі протагоніст звинувачує Алонсо і Себастьяна у заколоті та дякує за хоробрість Гонзало. Цей монолог Просперо створює своєрідну музичну арку з його монологом у другій сцені першої дії: в них обох зустрічаємо елементи оперної кантилени, хоча й в умовах музичного мислення за принципом *gliding tonallity*. У третій дії монолог Просперо досягає вагнерівської монументальності.

Монолог Просперо в Епілозі має зовсім інший характер: він позначений гірким відчуттям пронизливої самотності й відчаю. Це песимістичне відчуття створює саме музика, оскільки у фінальному монолозі Просперо усі дослідники п'єси В. Шекспіра вбачають втілення оптимістичного ренесансного світогляду. Можливо, так бачив завершення й сам автор драми, проте від її створення до появи опери протяглася історична дистанція в понад 350 років, що дозволило сучасному митцеві по-іншому інтерпретувати цю сцену. У шекспірівському тексті сучасний читач може побачити ідею краху ілюзій особистості ренесансної доби, яка визнає свою неспроможність покращити людське ество і, певною мірою, має

страх перед поверненням у світ людей зі свого зачарованого острова. Ф. Мартен надає шекспірівському епілогу рис трансцендентності, глобального філософського узагальнення проблем особистості і суспільства, протидії добра злу.

Оркестровий вступ до Епілогу (7 тактів) містить атрибутику траурного маршу, а застосований композитором низький регістр робить загальний колорит звучання похмурішим. Надалі окремі фрази Просперо, які завжди закінчуються низхідними інтонаціями, імітаційно повторюватиме англійський ріжок. Невелике пожвавлення розповіді (цц. 125–126) швидко заспокоюється, і вона набуває жанрового «обличчя» колискової (ц. 128).

### **Висновки.**

У підсумку цілісного аналізу драматургії опери Ф. Мартена «Буря» ми дійшли висновку, що цей видатний твір пізнього періоду творчості композитора став одним з найвинахідливіших його опусів. Музична стилістика опери синтезує весь попередній досвід композитора, й покликана увиразнити як окремі образи героїв, так і їх групи. Усі вони мають чітко окреслені музичні характеристики, які допомагають ідентифікувати їх навіть поза сценічним втіленням.

Так, групу знатних італійців (Алонсо, Себастьян, Гонзало, Антоніо, Адріан) охарактеризовано за допомогою різноманітних стилістичних посилань, які викликають асоціації з музичним хаосом (джазові синкопи, ритми танго, куранти Біг-Бена, «Весільний марш» Ф. Мендельсона), що уособлює строкатий розмаїтий світ поза межами чарівного острова. Образи комедійних персонажів (Трінкуло і Стефано) втілені через опору на розмовні діалоги та профанні пісеньки; характеристики закоханих Фердинанда й Міранди відсилають до традиційної сфери оперної любовної лірики. Винахідливо композитор вирішує два образи-антагоністи – ефірного духу Аріеля і земного демона Калібана. Для характеристики останнього композитор обирає додекафонний ряд і тембр саксофона, а дух Природи персоніфікований через стихію танцю, хорові репліки та звучання прихованого за сценою малого оркестру, що в сукупності має передати легкість, рухливість, невловимість, мінливість,

багатоликість, повсюдність, невидимість – якості, притаманні повітряному створінню. Найширший спектр виражальних засобів композитор використовує в музичній характеристиці Просперо, де є і позависотна речитація, і виразна мелодекламація, і розгорнуті аріозо. Сильова динаміка цього образу обумовлена його багатовимірністю, адже Просперо постає перед слухачем то як люблячий батько, то як чарівник, якому скоряються духи природи, то як особистість, що переживає глибоку духовну трагедію.

В опері відчутні впливи вагнеріанства (рівнозначність вокальних і оркестрових партій; колористично-зображальна функція оркестру та винахідливість композитора у мікшуванні оркестрових тембрів; відсутність замкнутих номерів, чіткої межі між речитативом та власне співом, прямих посилянь на конкретні історичні чи національні реалії; певна статичність сцен). Драматургія опери демонструє органічність втілення сюжету п'єси Шекспіра в музичній дії, що засвідчує зрілість і глибину режисерського мислення Ф. Мартена.

Незважаючи на те, що музику опери «Буря» створено шляхом поєднання різних композиційних прийомів і технік (від розширеної й змінної тональності до політональних нашарувань і додекафонії), а використання алюзій, цитат, стилізацій старовинних і сучасних танців зумовлює її полістилістичність, вона не сприймається як еkleктична – адже музичну тканину опери об'єднує спільна основа – індивідуальний авторський метод композиції. Як і в попередні періоди своєї творчості, пізній Ф. Мартен залишається вірним принципу: не доводити пошуки у сфері тональності до краю, переходячи у атональний простір, і застосовує метод *gliding tonality*.

Отже, жанрово-стилістичний комплекс опери «Буря» репрезентує феномен пізньої творчості Ф. Мартена – як закономірний результат, вінець усієї еволюції його композиторського мислення.

**Перспектива дослідження теми.** Для повноти висвітлення вокально-хорової спадщини Ф. Мартена не вистачає характеристики пізнього періоду його творчості (1963–1974). До фундаментальних композицій, що є завершальними у творчості Мартена, належить Реквієм (1971–1972). На висвітленні концепції цього маловивченого вітчизняними музикознавцями опусу, який став підсумком духовних

пошуків митця, мають ґрунтуватися подальші дослідницькі атрибуції композиторського стилю та виконавські репрезентації творів видатного представника європейської музичної культури ХХ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

- Козик, Д. (2022 а). Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена «Чарівне зілля» в театрі St. Gallen. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, 126–136, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012>
- Козик, Д. (2022 б). Меса Франка Мартена для подвійного хору *a cappella* в дискурсі порівняльної інтерпретології. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 184–203, DOI 10.34064/khnum2-2910
- 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 and Diversity: Studies in 20th-Century Music, Band 11)*. M. DeVoto (ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Corbellari, A. (2021). *Frank Martin: Un lyrisme intranquille*. Lausanne: Savoir Suisse.
- Glasmann, R. V., Jr. (1987). *A choral conductor's analysis for performance of Messe pour double choeur a cappella by Frank Martin*. (D.M.A. diss.). University of Wisconsin. Madison.
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. (Bio-Bibliographies in Music, edited by Donald L. Hixon, no. 26). Westport, CT: Greenwood Press.
- Kozyk, D. (2021). The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, 67–70, <http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70>
- Martin, F. (1984). *A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Publiés par Maria Martin*. Neuchâtel: A la Baconnière.
- Martin, F. (2017). *Der Sturm: ein Zauber-Lustspiel von William Shakespeare*. (Deutsche Übersetzung von A. W. v. Schlegel). (Partitur, 3 Bände). München: Musikproduktion Höflich.
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin*. (Translated by

Erica C. Poventud). Bussum, Netherlands: Gooibergpers.

Perroux, A. (2011). A new world of sound: Frank Martin's *Der Sturm*, booklet notes to Hyperion CDA67821/3, URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13599>

## 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 and Diversity: Studies in 20th-Century Music, Band 11)*. M. DeVoto (ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Corbellari, A. (2021). *Frank Martin: Un lyrisme intranquille [Frank Martin: A restless lyricism]*. Lausanne: Savoir Suisse [in French].
- Glasman, R. V., Jr. (1987). *A choral conductor's analysis for performance of Messe pour double choeur a cappella by Frank Martin*. (D.M.A. diss.). University of Wisconsin. Madison [in English].
- King, Ch. W. (1990). *Frank Martin: A Bio-Bibliography*. (Bio-Bibliographies in Music, edited by Donald L. Hixon, no. 26). Westport, CT: Greenwood Press [in English].
- Kozyk, D. (2021). The legend of Tristan and Isolde: From the Mythology of Opera Genre to the Philosophy of Pop Culture. *European Journal of Arts*, 1, 67–70, <http://dx.doi.org/10.29013/eja-21-1-67-70> [in English].
- Kozyk, D. (2022 a). Interpretive Principles of Stage Implementation of Frank Martin's Oratorio "The Magic Potion" in the Theatre St. Gallen. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 135: Interpretative aspects of music creativity, 126–136, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012> [in Ukrainian].
- Kozyk, D. (2022 b). Frank Martin's Mass for double choir a cappella in the discourse of comparative interpretation. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX, 184–203, DOI 10.34064/khnum2-2910 [in Ukrainian].
- Martin, F. (1984). *A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Publiés par Maria Martin [About... Frank Martin's comments on his works. Published by Maria Martin]*. Neuchatel: A la Baconnière [in French].
- Martin, F. (2017). *Der Sturm: ein Zauber-Lustspiel von William Shakespeare*

- [*The Tempest: a magical comedy by William Shakespeare*]. (German translation by A. W. v. Schlegel). (Score, 3 volumes). Munich: Musikproduktion Höflich [in German].
- Martin, M. (2009). *Treasured Memories: My Life with Frank Martin*. (Translated by Erica C. Poventud). Bussum, Netherlands: Gooibergpers [in English].
- Perroux, A. (2011). A new world of sound: Frank Martin's *Der Sturm*, booklet notes to Hyperion CDA67821/3, URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13599> [in English].

### ***Daria Kozyk***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: [kozykdaria@gmail.com](mailto:kozykdaria@gmail.com)  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7851-5176>

## **Opera “The Tempest” as a phenomenon of the late style of Frank Martin’s works**

### ***Statement of the problem. Recent research and publications.***

*The absence of works by European and Ukrainian scholars devoted to the study of style peculiarities of the opera «The Tempest» written by F. Martin, an outstanding Swiss composer of the 20<sup>th</sup> century, actualizes the need for its comprehensive research. Foreign musicology already has some experience in analyzing F. Martin’s works. In the studies of Ch. W. King (1990), S. Bruhn (2011), A. Corbellari (2021) we can find a biography of the composer and generalizations about his musical thinking. The memoirs of M. Martin (2009), the composer’s widow, explain some specific features of his creative process. R. Glasmann’s research (1987) reveals the essence of the Martins’ principle of “gliding tonality”. The author of this paper was the first in the national musicology to research F. Martin’s vocal and choral pieces in terms of their stylistic features and comparative interpretation (Kozyk, 2022 a, b).*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the article is to define the phenomenon of F. Martin’s late style through a holistic analysis of interpretation of W. Shakespeare’s play in the opera “The Tempest” and the peculiarities of vocal and scenic embodiment of its characters. In the concept of the study, the analysis of the opera is offered as the*



*embodiment of the best qualities of F. Martin's late style. In Ukrainian musicology, this is the first experience of a holistic analysis of F. Martin's opera. As research methods the principles of holistic analysis of the artistic content of the work (when studying its score) and comparative analysis (when determining the features of F. Martin's vocal-scenic interpretation of W. Shakespeare's characters) were used.*

**Results and conclusion.**

*"The Tempest" is one of F. Martin's most inventive opuses, which synthesizes all the composer's previous experience. All groups of characters have a clearly defined musical characteristic that helps to identify them even beyond their scenic embodiment. Thus, a group of noble Italians is characterized by various stylistic references that evoke associations with a certain historical era; comic characters are embodied through reliance on conversational dialogues and awkward songs; for lyrical characters, the composer chooses the sphere of lyric utterances. To characterize Caliban, the composer chooses a dodecaphonic series and the saxophone timbre, while for his opposite Ariel he introduces a dance with choral lines and a separate hidden orchestra, thus creating a sense of elusiveness and weightlessness of the air spirit. The composer uses the widest range of expressive means in the musical characterization of Prospero: there is off-pitch recitation, expressive melodic declaration, and extended ariosos. Such a multifaceted style of the opera is due to the multidimensionality of Shakespeare's play. F. Martin managed to achieve the unity of stage and musical action, the equivalence of orchestral and vocal parts. Despite the fact that the style of "The Tempest" combines various techniques (dodecaphony, serial structures, polystylistics with quotations from different eras), the music is not perceived eclectically. All groups of the music characteristics are united by the composer's individual method of writing ("gliding tonality"), which contributes to richness of F. Martin's lyrical expression. Thus, the genre and stylistic complex of F. Martin's opera represents the phenomenon of the late style as an expected regularity – the crown of the evolution of the composer's thinking.*

**Keywords:** *W. Shakespeare; F. Martin; opera; late style; dodecaphony; vocal and choral works; gliding tonality; polystylistics.*

*Стаття надійшла до редакції 12 липня 2023 року*

УДК 780.616.432.031.4:781.6]:78.071.2(44)(092)

DOI 10.34064/khnum2-3208

**Воропасва Олена Вячеславівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач, провідний концертмейстер

кафедри музичного мистецтва естради та джазу,

e-mail: vohello82@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6779-7961

**Логіка формування музичного тексту  
в сольній фортепіанно-джазовій імпровізації  
М. Петруччіані на тему «'Round Midnight» Т. Монка**

*Сучасне джазове мистецтво представлено чисельними іменами видатних музикантів, творчість яких потребує вивчення, а масив фактологічного матеріалу, наявний на сьогодні – узагальнення та систематизації. Сольна фортепіанна творчість унікального джазового піаніста-віртуоза й композитора-імпровізатора франко-італійського походження Мішеля Петруччіані (1962–1999), якого без перебільшення можна назвати одним з видатних музикантів кінця ХХ століття, досі не підлягала науковому осмисленню у вітчизняному музикознавстві. Останнє обумовлює інноваційну спрямованість цього дослідження, мета якого – розкрити, в контексті сольної фортепіанної творчості М. Петруччіані, специфіку імпровізаторської логіки формування музичного тексту на прикладі авторської інтерпретації ним популярного джазового стандарту «'Round Midnight» Телоніуса Монка. Сукупність дослідницьких підходів (історико-генетичний, компаративний, герменевтичний, традиційні методи музикознавчого аналізу) дозволила виявити генетичні, жанрові, структурні, ладо-інтонаційні, метро-ритмічні, фактурні ознаки, притаманні темі «'Round Midnight», в контексті композиторського та фортепіанно-імпровізаційного стилю Т. Монка як прогресивного музиканта-новатора, одного з ідейних натхненників стилю бібоп, та дійти висновків щодо рис її індивідуальної інтерпретації М. Петруччіані. Отже, М. Петруччіані в композиції на тему «'Round Midnight» Т. Монка демонструє власний унікальний імпровізаційний стиль: талановито поєднує віртуозність з інтонаційною змістовністю й*

вивіреністю фраз, з експресією музичного висловлювання, що має філософський підтекст, а засвоєні в період навчання академічні традиції музикування сполучає з американськими та західноєвропейськими джазовими.

**Ключові слова:** джаз; імпровізація; фортепіано; сучасний джаз; джазова балада; західноєвропейський джаз; віртуозний стиль; інтонація; фактура.

### **Постановка проблеми.**

У сучасному вітчизняному музикознавстві дослідники доволі часто приділяють увагу науковому осмисленню тих чи інших явищ, що сформувалися в джазовому мистецтві ХХ–ХХІ століть. Слід виокремити тенденцію до розгляду творчості яскравих видатних особистостей музикантів-імпровізаторів, які зробили помітний внесок у розвиток світового джазу. Особливе місце тут належить дослідженням, присвяченим розкриттю специфіки фортепіанного джазового мистецтва. Однак значний масив фактологічного матеріалу, наявний на сьогодні, потребує постійного аналізу та систематизації.

Зокрема, на теперішній час недостатньо вивченим постає доробок унікального піаніста-віртуоза Мішеля Петруччіані. Його сольна фортепіанна творчість не підлягала науковому висвітленню у вітчизняному музикознавстві, що обумовлює **інноваційну спрямованість** нашого дослідження. Вивчення спадку цього музиканта дає можливість розкрити деякі аспекти сучасного джазового мистецтва, які генетично пов'язані із втіленням традицій західноєвропейського музикування у фортепіанному джазі, а також позначають вектори його подальшої еволюції. Отже, в музично-історичному контексті звернення до обраної теми набуває **актуальності**.

**Останні дослідження і публікації за темою.** У сучасній українській джазології існують дослідження різного масштабу, ступеня узагальнення фактологічного матеріалу й тематики. Серед них є роботи, присвячені формам взаємодії джазової та академічної музики, які належать авторці цієї статті (Воропаєва, 2009), розкриттю такої проблематики, як фактуро- та формотворення

у фортепіанному джазі (Давидов, 2014, 2015), характеристика основних тенденцій розвитку джазової фортепіанної стилістики і творчості тих чи інших музикантів, зокрема й джазових піаністів (Стецюк, 2020, 2019), історико-стильових аспектів розвитку джазового піанізму, у тому числі й на перетині фортепіанного джазового мистецтва з музикою академічної традиції (Полянський, 2016, 2022). Безпосередньо творчості М. Петруччіані присвячено дослідження київської джазової музикознавиці та піаністки Н. Лебедевої (2019), у якому висвітлено творчу біографію, особливості індивідуального стилю, джазового мислення піаніста на прикладі композицій 80–90 років ХХ століття, виконаних в ансамблях різного складу. Існують окремі публікації іноземних авторів, зазвичай, біографічної спрямованості (Hadju, 2009), де найбільш ґрунтовним постає дослідження «Мішель Петруччіані» французького піаніста й музикознавця Бенджаміна Гале (Halay, 2011), який досить близько знав видатного артиста; наявні також записи інтерв'ю з музикантом (Shipton, 2004). Загалом, і в межах вітчизняного дослідницького простору, і поза ним, переважають поодинокі, досить поверхневі за змістом статті незначного обсягу довідково-публіцистичного типу, що певною мірою розкривають життєві й творчі вподобання піаніста (Michel Petrucciani, pianiste, p. d., на сайті *Planète-Jazz*; Джазовий піаніст Мішель Петруччіані: біографія, особисте життя, творчість, н. д.), та біографічні відеосюжети, наявні в Інтернет-мережі, зокрема фільми, показані французьким телевізійним каналом «Mezzo» (NOA NOA Fernsehproduction GmbH und Francis Dreyfus Musik, 1995, та ін.).

**Мета цієї статті** – розкрити специфіку формування музичного тексту в імпровізації на тему «'Round Midnight» Т. Монка та виявити індивідуальні риси її інтерпретації М. Петруччіані в контексті сольної фортепіанної творчості останнього.

**Методологія дослідження.** Використано сукупність наукових підходів, які сприяють розкриттю проблематики статті, серед них історико-генетичний, компаративний, інтерпретаційний та аналітичний.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Західноєвропейське джазове мистецтво у другій половині ХХ століття подарувало світові низку талановитих яскравих виконавців, творчість яких гідна наукового дослідження та осмислення. Серед таких музикантів особливе місце належить видатному піаністові італійсько-французького походження Мішелю Петруччіані (1962–1999), якого Б. Гале вважав одним з видатних музикантів кінця ХХ століття (Halay, 2011).

М. Петруччіані народився з важкою хворобою (генетичне захворювання, що викликає крихкість кісток і схильність до переломів від легкої травми, відоме здебільшого як «хвороба скляних кісток» (Voce, 1999), потужним тяжінням до музики та колосальною працездатністю, завдяки чому його творча діяльність стала унікальним явищем в історії світового джазу. Його музичні здібності проявилися в ранньому дитинстві. Ще до того, як навчився говорити, хлопчик уже наспівував гітарні соло Веса Монтгомері, а особливу зацікавленість грою на фортепіано у віці чотирьох років у нього викликав виступ видатного джазового музиканта Дюка Еллінгтона (Voce, 1999). Згодом М. Петруччіані отримав академічну фортепіанну освіту, що дозволило розкрити його геніальний виконавський потенціал. Він шанував творчість таких видатних композиторів, як Й. С. Бах, В.-А. Моцарт, К. Дебюссі, М. Равель та Б. Барток (там само).

При цьому особливий вплив на становлення музиканта мала творчість джазового піаніста-лірика Білла Еванса, що проявилось в рішенні Мішеля присвятити себе джазу. Після успішного виступу на джазовому фестивалі на півдні Франції, від 13 років юний піаніст почав співпрацювати з видатними джазменами – трубачем Кларком Террі а потім і ударником та вібрафоністом Кенні Кларком, а 1980 року записав і свій перший альбом «Flash» у складі тріо, до якого входив і його брат Луї (Voce, 1999; Michel Petrucciani, pianiste, p. d.). Період 1980–90 років ознаменований безперервним творчим зростанням та насиченою концертною діяльністю музиканта в США та Європі у складі ансамблів Чарльза Ллойда, Лі Конітца, Уейна Шортера, Джо Лавано, Джека Ді Джонетта, Боба Брукмайера.

У ці часи піаніст черпає натхнення з творчості Кіта Джаретта, а також наслідує традиції імпровізаційного стилю Оскара Пітерсона, демонструючи потужне звучання в поєднанні з віртуозною технікою. Музикант вдосконалював свою майстерність протягом усього свого творчого життя. Це підтверджують його слова: «Я не вірю в геніїв. Я вірю в наполегливу працю. З дитинства я знав, що хочу робити, і працював для цього» (Vose, 1999).

У межах нашого дослідження особливу увагу приділимо сольній імпровізаційній творчості М. Петруччіані, яка мала важливе значення для самого музиканта. В одному зі своїх інтерв'ю музикант розповів про власне ставлення до сольної гри: «Я дійсно вірю, що піаніст не є повноцінним, доки він не здатний грати самостійно. Я почав виступати з сольними концертами в лютому 1993 року, коли попросив свого агента скасувати виступи мого тріо на рік, щоб грати лише сольні концерти... І наприкінці того терміну я розпочав новий проект зі струнним квартетом, але я чудово проводив час, граючи на самоті, відкриваючи для себе фортепіано та справді навчаючись кожного вечора. Я відчував, що так багато всього дізнаюся про інструмент і про безпосереднє спілкування з аудиторією. Отже це був неймовірний досвід. Мені справді подобалося це робити, а потім знову вийти на сцену з групою та грати з іншими людьми було просто шматком пирога!» (цит. за: Shipton, 2004: 128).

Сольна творчість М. Петруччіані стала зразком віртуозного фортепіанного імпровізаційного мистецтва, у якому поєдналися найкращі традиції академічного виконавства епохи Романтизму та американського (північного й південного) і європейського джазового музикування в таких стилях, як бібоп, кул-джаз, хард-боп, латин-джаз. Як зазначає Н. Лебедева (2019: 132), мисленню музиканта властива «діалогічність стильових традицій», де особливого значення набули «компоненти французької музичної культури <...>, яка вплинула на ясність його мелодій ...». Передусім дослідниця вказує на риси гітарного стилю «jazz manouche», які помітні в деяких композиціях М. Петруччіані: «артистизм, музичний гумор, ритмічний та динамічний напір у грі на фоні організованості фактури, простоти гармонічних фарб, пісенних, яскравих інтонацій

в соло» (там само). «Його творчість яскраво виявляє риси європейського джазу (з його раціоналізмом, теоретичністю, синтетичністю), однак з присутністю французької легкості, безтурботності і американської емоційності та відвертості», – вважає С. Зубарев (2020: 51).

В контексті дослідження фортепіанного стилю М. Петруччіані серед його численних записів на особливу увагу заслуговує імпровізація на тему джазового стандарту «'Round Midnight», створеного видатним піаністом і композитором Телоніусом Монком наприкінці 30-х – початку 40 років ХХ століття. Ця версія прозвучала під час сольного концертного виступу М. Петруччіані 1993 року на фестивалі Jazz Gipfel у Штуттгарті (Німеччина).

Композиція «'Round Midnight» має власну історію. Т. Монк розпочав її створення в 1936 році, а влітку 1943 завершив її під назвою «I Need You So» (зі словами Тельми Мюррей, в тональності до-мінор), з якою твір було захищено авторським правом 24 вересня цього ж року (Kelley, 2009: 77–78). Майже рік потому, 22 серпня 1944 року, на прохання піаніста Бада Пауелла був зроблений запис композиції під назвою «'Round Midnight» з оркестром Куті Вільямса, який створив інтродукцію до теми (там само: 101–102). Авторський варіант композиції з інтродукцією К. Вільямса був записаний квітетом Т. Монка 21 листопада 1947 року в тональності мі-бемоль-мінор як «'Round Midnight» та виданий в альбомі, записаному Blue Note Records, «Genius of Modern Music: Volume 1»<sup>1</sup> (там само: 128–129). Також однією з найяскравіших версій «'Round Midnight» є виконання композиції Т. Монком і М. Девісом на Нью-Портському джазовому фестивалі (1955) з подальшим виданням її в альбомі під назвою «Round About Midnight» (1957).

---

<sup>1</sup> Це назва щонайменше чотирьох різних збірок піаніста Т. Монка 1951, 1956, 1989 та 2001 років. Кожен альбом містить записи музиканта як лідера гурту для Blue Note, створені у 1947–1948 роках.

Помітною подією у світовому кінематографі стала прем'єра фільму під назвою «'Round Midnight» з видатним джазовим саксофоністом Декстером Гордоном у головній ролі, де у звуковому оформленні, поряд із низкою інших джазових стандартів та оригінальних композицій, створених піаністом Хербі Хенкоком, було використано і однойменний твір Т. Монка.

Слід розглянути ладо-інтонаційні, жанрові, метро-ритмічні, фактурні та інші музичні особливості, притаманні темі «'Round Midnight» як основи для імпровізації, обраної зокрема й М. Петруччіані, в контексті композиторського та фортепіанно-імпровізаційного стилю Т. Монка як прогресивного музиканта-новатора, одного з ідейних натхненників стилю бібоп, вплив якого на сучасне джазове мистецтво важко переоцінити.

На думку С. Давидова, українського джазового піаніста та дослідника, Т. Монк надавав перевагу лаконічності висловлювання та «інтонаційно-смісловій “недомовленості”», яка утворювалась за рахунок «“перенесення” коротких музичних ідей в ту чи іншу фактурну сферу, далеко не завжди доводячи їхнє “затвердження” до категорії “повного висловлювання”» (Давидов, 2014: 331). Характеризуючи фактуру імпровізацій Т. Монка, дослідник виявляє такі її якості, як «зовнішня інтонаційна скупість та внутрішня скрупульозність в підборі музичних виразних засобів» (там само: 329).

Ці ознаки виявлено і в композиції «'Round Midnight». Побудова її тематизму в розділах **A** (форма теми **AABA**) Т. Монком відбувається в руслі тенденції до поступового регістрового підвищення від  $b^b$  до  $g^b$  другої октави. Інтонаційною основою розгортання мелодичної лінії стає мотив першого двотакту, який викладено у висхідному русі по звуках  $b^b-e^b-f-b^b$  шістнадцятими з подальшими оспівуванням основних тонів у тональності мі-бемоль-мінор. Далі розвиток відбувається за рахунок трансформації початкової фрази в рух по звуках  $E^b m_7$  та розширення діапазону спочатку до ноти  $d^b$  другої октави з подальшим низхідним хроматичним заповненням, а потім – у 6–7 тактах – по звуках  $A^b m_7$  до  $g^b$  другої октави (як показано у *Прикладі 1*). За допомогою такого прийому композитор підсилює



ефект поступового емоційного напруження. У цьому стані перебуває головний герой твору в момент, коли настає північ («'Round Midnight» у перекладі з англійської – «близько півночі»).

### Приклад 1.

The image shows a musical score for the jazz standard 'Round Midnight' by Thelonious Monk. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature, with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The melody is characterized by wide intervals and frequent leaps, typical of Monk's style. Above the notes, various chords are indicated, including Eb-7, Eb-7/D, Eb-7/Db, Cb7, Ab-7, Db7, Cb7, F7, B-7, E7, Bb-7, Eb7, Ab-7, Db7, Gb7, G7, Ab7\*11, Cb7, F7, Bb7\*11, Cb7, F7, Fb7/Bb, and Bb7. The score includes first and second endings, marked with '1' and '2' respectively.

Для мелодики характерне використання стрибків на широкі інтервали та охоплення майже двооктавного діапазону, що є ознаками інструментального типу тематизму, який часто зустрічається у творах не тільки Т. Монка, але й інших представників стилю бібоп.

Слід зазначити, що в творчості композитора сформувався такий жанрово-стильовий різновид, як *бібоп-балада*, до якого належить і «'Round Midnight». Його характерною ознакою стало використання дрібних тривалостей в ритмічному оформленні мелодії у вкрай повільному темпі (80–60 і менше ударів на хвилину). Це надавало виконавцям можливості насичувати музичне висловлювання вишуканими віртуозними фразами та, по суті, «в повільних темпах <...> грати швидко» (Collier, 1978: 24).

Також для втілення художнього змісту Т. Монк використовує гостро дисонантні акордові вертикалі з альтерованими тонами, які часто рухаються паралельно по півтонах (у *Прикладі 2* надано фрагмент сольної імпровізації Т. Монка на тему «'Round Midnight», виданої в альбомах 1960 років «Monk Alone» та «The Essential Thelonious Monk»).

## Приклад 2.

The image displays three systems of musical notation for a piano and bass. The first system is labeled '1st chorus' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes the instruction 'swing harder' and features triplet markings in both hands. The third system continues the melodic and harmonic development.

На ці та інші особливості музичної мови музиканта, які проявилися і в «'Round Midnight», також вказує С. Давидов: це «схильність до загострення інтервальної напруги в мелодичних фразах за рахунок альтерації та хроматизмів; <...> переведення в мелодичних зворотах смислової та динамічної уваги – з опорнодольових пунктів на слабкодольові та внутрішньодольові синкопи; гармонічна специфіка заснована на переважному використанні септ-, нон-, ундецим- та терцдецимакордів з натуральними та альтерованими тонами» (Давидов, 2014: 335).

Творчий метод Т. Монка віднайшов специфічну трансформацію в імпровізації на тему «'Round Midnight» Мішеля Петруччіані. Ці два музиканти уособлюють протилежні вектори розвитку фортепіанного джазового мистецтва. Перший демонструє «мінімалістичну логіку формування музичного тексту імпровізацій, яка суттєво відрізнялася від загальноприйнятого послідовного методу викладу імпровізації у інших джазових піаністів» (Давидов, 2015: 13). Своєю чергою, творчість другого, на нашу думку, перебуває в руслі тієї тенденції,

яку С. Давидов позначає як «романтична віртуозність» (там само), що представлена в сольному фортепіанному джазовому мистецтві такими піаністами, як Арт Тейтум, Еррол Гарнер, Оскар Пітерсон, Джордж Ширінг, Білл Еванс та інші.

Окрім того, слід пам'ятати і про значний вплив музики французьких імпресіоністів кінця XIX – початку XX століття, який проявився у творчості джазових музикантів другої половини XX століття в таких стилях, як кул-джаз, боса-нова, модальний джаз, коли формувались нові підходи до композиції та імпровізації, трактування гармонії та оркестровки. У творчості М. Петруччіані спостерігаємо ознаки так званого «імпресіоністського» джазу (Osterhausen, 2013). Це поняття узагальнено позначає тенденцію до колористичного трактування гармонії та оркестрових тембрів, ускладнення акордової вертикалі, переважання приглушеної динаміки звучання тощо.

В жанрово-стилістичному рішенні, яке обрав М. Петруччіані для своєї імпровізації, можна виявити переважне втілення рис фортепіанної балади та фантазії, жанрів, що склалися в музиці європейського романтизму XIX століття (у творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста). Про це свідчить експресивний тон музичного висловлювання, насиченого образними зіставленнями, динамічними та регістровими контрастами, віртуозними пасажами, які зустрічаються переважно між розділами форми. Також до характерних ознак фантазійності належить вільне трактування темпу, часте розширення метричної будови тактів, фрагментарне використання змінних розмірів та гри *ad libitum*, що в комплексі надає гнучкості музичному часопростору та відповідає фантазійно-імпровізаційному характеру викладу музичного матеріалу.

В композиції М. Петруччіані слід відзначити й стабільні компоненти, зокрема зберігання оригінальної тональності мі-бемоль-мінор та побудова фактурно-інтонаційної драматургії твору на основі мелодико-гармонічних комплексів теми Т. Монка та квадратних структур. Останнє проявляється на рівні форми, яка складається із трьох хорусів (кожен має традиційні розділи **A-A-B-A**).

Поряд із збереженням певних елементів оригінального тематизму, в логічній організації музичного тексту «'Round Midnight» присутній і комплекс прийомів, які підкреслюють власну яскраву індивідуальність М. Петруччіані як імпровізатора-віртуоза.

В першому хорусі тема експонується з епізодичним використанням мелодичної варіантності, фігурацій, роздвінення гармонічної вертикалі та регістрових переключень (у 23–26 тактах (A<sub>2</sub>) тему викладено октавою вище).

Важливим компонентом фактурної драматургії імпровізації М. Петруччіані стає використання прийому органного пункту, до якого піаніст звертається вже на початку твору. У вступі (1–6 такти) та перших тактах розділів А експозиційного квадрату теми октавний унісон на домінанті основної тональності (сі-бемоль – малої та великої октави) в низькому регістрі на *f* відтворює звучання бою курантів опівночі, що в емоційному плані додає драматизму, який буде переважати в подальшому розвитку твору (Приклад 3).

### Приклад 3.

**Rubato, ca.  $\text{♩} = 65$**   
B $\flat$  bass

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) shows a bass line with octaves on a single note (C $\flat$ ) and a melodic line that is mostly silent. The second system (measures 7-10) features a melodic line with various chords and articulations, including a box labeled 'A1'. The third system (measures 11-14) continues the melodic line with 'poco accel.' and includes a triplet of eighth notes. The score includes various chord symbols and articulations such as '8va', '8va:', and '3'.

Chord symbols and articulations shown in the score include: E $\flat$ m7/B $\flat$ , E $\flat$ dim7/B $\flat$ , E $\flat$ m(add9)/B $\flat$ , B $\flat$ 7sus4(9) B $\flat$ 7alt., A1, (8va), 8va:, E $\flat$ m7/B $\flat$ , A $\flat$ 13(9), Bm7, E9(11), B $\flat$ m7/E $\flat$ , E $\flat$ 7alt., poco accel., and 3.

Якщо звернутись до вербальної складової змісту композиції «'Round Midnight», представлені текстом, написаним Бернардом Ханігеном (під час співпраці з Куті Вільямсом), то знайдемо «виправдання» калейдоскопічним змінам образів та емоційного стану ліричного героя, що пов'язані з напливом спогадів про минуле кохання, в перших А-розділах:

*It begins to tell 'Round midnight, midnight  
I do pretty well, till after sundown  
Supertime, I'm feelin' sad,  
But it really gets bad 'Round midnight.*

*Memories always start 'round midnight,  
Haven't got the heart to stand those memories,  
When my heart is still with you,  
And ol' midnight knows it, too.*

Особливого смислового навантаження набуває використання кадансового звороту з мажорною терцією наприкінці розділу А<sub>2</sub> (тт. 37–38, Приклад 4).

#### Приклад 4.

В подальшому цей елемент проявиться у більш розгорнутому вигляді в кодї композиції, де М. Петруччіані застосує тремоло на тонічній гармонії з мажорною терцією та IV<sup>#</sup> щаблями.

Для досягнення композиційної цілісності піаніст використовує домінантовий і тонічний органні пункти переважно в розділах А<sub>3</sub>

композиції. Наприклад, в завершальному кадансі  $A_3$  першого квадрату застосовано витриманий бас на домінанті, а в  $A_3$  третього – тремоло на тоніці, яке готує завершення композиції.

На початку  $A_3$  імпровізаційного розділу (другий квадрат, тт. 116–119) піаніст цитує фрагмент знаменитої пісні видатного французького композитора Мішеля Леграна «The Windmills of Your Mind» («Вітряні млини твоєї свідомості»). Цей прийом має особливе смислове навантаження, адже звучання мелодії М. Леграна на фоні домінантового органного пункту в динаміці *p* сприймається як символ безупинного кругообігу філософських роздумів та особистісних переживань, які охоплюють самотнього героя в опівнічний час. Думки з'являються та минають, подібно до кіл, що обкреслюють крила вітряка, відповідно й музичні фрази змінюють одна одну та утворюють єдине гнучке висловлювання. Наведемо початковий фрагмент словесного тексту пісні:

*Round like a circle in a spiral, like a wheel within a wheel,  
Never ending or beginning on an ever spinning reel <...>  
Like the circles that you find in the windmills of your mind!*

Отже, введення музичної цитати з твору славетного композитора стає кульмінацією філософської лінії імпровізаційного розділу. В репризі основна тема «Round Midnight» представлена фрагментарно та з використанням нових фактурних прийомів: спочатку одноголосно в низькому регістрі в партії лівої руки, потім в щільній фактурі верхнього регістру на *f* з наступним розчиненням в імпровізаційній каденції. Далі повертається початковий фрагмент теми, який переростає у фігураційні пасажі у верхньому регістрі та завершується фразою-питанням. В новому, драматичному, ракурсі постає проведення теми на фоні тонічного органного пункту тремоло в низькому регістрі. Наступний завершальний розділ побудовано на основі введення нового контрастного фактурного прийому – акордової пульсації акомпанементу на “і”, що тимчасово занурює слухача у просвітлено-ліричний настрій. Але заключне розгорнуте кадансування (тт. 200–203), представлене низхідним, по півтонах,

ланцюжком малих мажорних нонакордів на *f*, утворює контраст своїм патетичним звучанням та розв'язанням у однойменному мажорі (див. *Приклад 5*).

### Приклад 5.

В цій заключній побудові М. Петруччіані вводить ще одну цитату – видозмінену мелодію бою курантів лондонського Біг Бена у високому регістрі на фоні октавного тремоло в басу, що додає композиції фактурно-інтонаційної цілісності та затверджує оптимістичний тон її загальної драматургії (*Приклад 6*).

### Приклад 6.

Отже, в композиції «'Round Midnight» М. Петруччіані звертається до широкого спектра фактурних, динамічних, ладо-інтонаційних прийомів втілення музичної драматургії твору, яку, слідом за А. Харенко (2019: 160), доцільно розуміти як «тематичний процес співставлення / взаємодії елементів джазової мови з різнорідними полістилістичними комплексами академічного західноєвропейського мистецтва...».

### **Висновки.**

Специфіка формування М. Петруччіані музичного тексту в імпровізації на тему «'Round Midnight» Т. Монка полягає у талановитому поєднанні віртуозності з інтонаційною змістовністю та вивіреністю фраз, виразністю висловлювання, що має філософський підтекст. Ці риси реалізовано за рахунок вільного трактування темпів, розширення метричної структури тактів, використання змінних розмірів та гри *ad libitum*, динамічних та регістрових контрастів, віртуозних пасажів, які утворюють експресивний тон імпровізації, насиченої образними зіставленнями. Використання таких фактурно-інтонаційних, тематичних та формотворчих прийомів свідчить про втілення в цій джазовій композиції жанрово-стильових ознак романтичної фортепіанної балади та фантазії.

Особливу драматургічну роль у створенні піаністом імпровізаційного тексту відіграють цитати – фрагмент популярної пісні Мішеля Леграна «The Windmills of Your Mind» та мелодія бою курантів лондонського Біг Бена, що використані музикантом з метою конкретизації, унаочнення художнього змісту композиції. При цьому технологічні засоби М. Петруччіані підпорядковує ідейно-художній складовій, що забезпечує драматургічну цілісність імпровізаційного процесу.

**Перспективою дослідження** є подальше вивчення творчості Мішеля Петруччіані – видатного музиканта-імпровізатора і непересічної особистості.



## ЛІТЕРАТУРА

- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Давидов, С. П. (2014). Мінімалістичні тенденції в творчості Телоніуса Монка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 323–338.
- Давидов, С. П. (2015). *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Джазовий піаніст Мішель Петруччіані: біографія, особисте життя, творчість (н. д.), отримано 27.05.2023 з <https://urok.pp.ua/mistectvo-ta-rozvagi/4398-dzhazoviy-panst-mshel-petruchchiani-bografya-osobiste-zhittya-tvorchst.html>
- Зубарев, С. О. (2020). Франція в контексті європейської джазової традиції. У зб. *Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище. Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції, 6–7 квітня 2020 р.*, сс. 50–53. Дніпро: Грані.
- Лебедева, Н. В. (2019). Фортепіанне мистецтво джазу: діалог традицій у творчості Мішеля Петруччіані. У кн. Аду, Д. Т., Вишнепольський, О. Й., & Лебедева, Н. В. *Мистецтво джазу: історія, теорія, методика*, розд. 2, сс. 58–136. Київ: LAT & K.
- Полянський, В. А. (2016) Джазовий піанізм у контексті стилєвих тенденцій фортепіанного виконавства ХХ ст. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 1, 40–45, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed\\_2016\\_1\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2016_1_10).
- Полянський, В. А. (2022) Фортепіанне джазове виконавство і музика академічної традиції: новий синтез. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 52 (2), 100–105.
- Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Стецюк, Б. О. (2020). Витоки та основні тенденції розвитку джазової фортепіанної стилістики. *Аспекти історичного музикознавства*, 19–20, 411–428, DOI 10.34064/khnum2-1924
- Харенко, А. (2019). Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова.

- Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55,155–168, DOI 10.34064/khnum 1-5511
- Collier, J. L. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell Publishing.
- Hajdu, D. (2009, March 18). Keys To the Kingdom. Michel Petrucciani. Anniversary Series. *The New Republic*, <https://newrepublic.com/article/62498/keys-the-kingdom> [in English].
- Halay, B. (2011). *Michel Petrucciani*. (Préf. A. Petrucciani et D. Lockwood). Paris: Éditions Didier Carpentier.
- Kelley, R. D. G. (2009). *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. New York: Free Press.
- Michel Petrucciani, pianiste (n. d.). *Planète-Jazz.com* (Les Grands Noms du Jazz), [https://www.planete-jazz.com/jazzmen.php?genre=Mainstream&who=Michel %20Petrucciani](https://www.planete-jazz.com/jazzmen.php?genre=Mainstream&who=Michel%20Petrucciani) [in French].
- NOA NOA Fernsehproduction GmbH und Francis Dreyfus Musik (1995). *Michel Petrucciani Documentary* [film], <https://www.youtube.com/watch?v=W5HNAgi23AE>
- Osterhausen, H.-J., von, (2013). Animalische Anziehungskraft. Michel-Petrucciani-Biografie neu aufgelegt und bearbeitet. *Jazzzeitung*, 1, 16, <https://www.jazzzeitung.de/jazz/2013/01/rezi-buch-petrucciani.shtml>
- Shipton, A. (2004). *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. New York: Routledge
- Voce, S. (1999, January, 08). Obituary: Michel Petrucciani. *Independent*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-michel-petrucciani-1045629.html>

## REFERENCES

- Collier, J. L. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell Publishing [in English].
- Davydov, S. P. (2014). The minimalistic tendencies in the artistry by Thelonious Monk. *Problems of the interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 39, 323–338 [in Russian].
- Davydov, S. P. (2015). *Textural organization of a jazz work (based on the material of piano art)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hajdu, D. (2009, March 18). Keys To the Kingdom. Michel Petrucciani. Anniversary Series. *The New Republic*, <https://newrepublic.com/article/62498/keys-the-kingdom> [in English].

- Halay, B. (2011). *Michel Petrucciani*. (Pref. A. Petrucciani and D. Lockwood). Paris: Éditions Didier Carpentier [in French].
- Jazz pianist Michel Petrucciani: biography, personal life, work (n. d.). Retrieved 05/27/2023 from <https://yrok.pp.ua/mistectvo-ta-rozvagi/4398-dzhazoviy-panst-mshel-petruchchiani-bografya-osobiste-zhitty-tvorchst.html> [in Ukrainian].
- Kelley, R. D. G. (2009). *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. New York: Free Press [in English].
- Kharenko, A. (2019). Musical dramaturgy as a creative method in jazz art: the example of the piano art by Sergey Davydov. *Problems of the interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 55, 155–168, DOI 10.34064/khnum-1-5511 [in Ukrainian].
- Lebedeva, N. V. (2019). The piano art of jazz: a dialogue of traditions in the work of Michel Petrucciani. In Adu, D. T., Vyshnepolskyi, O. Y., & Lebedeva, N. V. *The art of jazz: history, theory, methodology*, ch. 2, pp. 58–136. Kyiv: LAT & K [in Ukrainian].
- Michel Petrucciani, pianiste (n. d.). *Planète-Jazz.com* (Les Grands Noms du Jazz [The Great Names of Jazz]), <https://www.planete-jazz.com/jazzmen.php?genre=Mainstream&who=Michel%20Petrucciani> [in French].
- NOA NOA Fernsehproduction GmbH und Francis Dreyfus Musik (1995). *Michel Petrucciani Documentary* [film], <https://www.youtube.com/watch?v=W5HNAgI23AE> [in English, French and German subtitles].
- Osterhausen, H.-J., von (2013). Animalische Anziehungskraft. Michel-Petrucciani-Biografie neu aufgelegt und bearbeitet [Animalistic attraction. Michel Petrucciani biography republished and edited]. *Jazzzeitung [Jazz newspaper]*, 1, 16, <https://www.jazzzeitung.de/jazz/2013/01/rezi-buch-petrucciani.shtml> [in German].
- Polianskyi, V. A. (2016). Jazz pianism in the context of stylistic trends in piano performance of the 20<sup>th</sup> century. *Musical art in educational discourse*, 1, 40–45, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed\\_2016\\_1\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2016_1_10) [in Ukrainian].
- Polianskyi, V. A. (2022). Piano jazz performance and music of academic tradition: a new synthesis. *Current issues of humanitarian sciences*, 52 (2), 100–105 [in Ukrainian].
- Shipton, A. (2004). *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. New York: Routledge [in English].

- Stetsiuk, B. O. (2019). *Jazz piano improvisation as a poly-stylistic phenomenon (on the example of Chick Corea's oeuvre)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Stetsiuk, B. O. (2020). The origins and major trends in development of jazz piano stylistics. *Aspects of historical musicology*, 19–20, 411–428, DOI 10.34064/khnum2-1924
- Voce, S. (1999, January, 08). Obituary: Michel Petrucciani. *Independent*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-michel-petrucciani-1045629.html> [in English].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Jazzing as a form of interaction between academic and "third" layers in jazz*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zubarev, S. O. (2020). France in the context of the European jazz tradition. In *Modern musical art as a socio-cultural phenomenon. Materials of the 4<sup>th</sup> All-Ukrainian Scientific and Practical Distance Conference, April 6–7, 2020*, pp. 50–53. Dnipro: Grani [in Ukrainian].

### ***Olena Voropaieva***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Chief concertmaster,  
 Jazz and Variety Music Department  
 e-mail: vohello82@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0002-6779-7961

## **The logic of forming a musical text in a solo piano-jazz improvisation by M. Petrucciani on the theme of T. Monk's "Round Midnight"**

### ***Statement of the problem.***

*Due to the natural tendency to constant renewal, the phenomena that arise in the field of jazz music-making, cause special scientific interest. The jazz art of the second half of the 20<sup>th</sup> century is represented by numerous names of bright musicians who formed the latest approaches to improvisational art in their creativity. One of such musicians was an unique pianist of Italian-French origin – Michel Petrucciani (1962–1999). The study of his heritage provides opportunities to reveal some aspects of modern jazz art, which are genetically related to the embodiment of the traditions of Western European music-making in piano jazz, and also to mark the vectors of its further evolution.*

Nevertheless, M. Petrucciani's solo piano creativity is not studied for a present time. Some English-, French- and German-language articles, films and interviews with the musician are represented, mainly in online-resources. These works have mostly biographical direction and contain brief information about pianist's aesthetic views and preferences, his creative achievements, and the state of his health, since the artist suffered from a rare congenital disease all his life.

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

The purpose of the study is to reveal the specifics of the structural and compositional logic of jazz improvisation on the popular theme of T. Monk's "Round Midnight" interpreted by M. Petrucciani, in the context of solo piano creativity of the latter. The solo piano work of M. Petrucciani, who without exaggeration can be called one of the outstanding musicians of the last century, has not yet been subject to scientific analysis in domestic musicology, which determines the innovative focus of this study. A set of research approaches – historical-genetic, comparative, hermeneutic, traditional methods of musicological analysis – contributed to the disclosure of the chosen topic.

**Research results and conclusion.**

In the course of the research, genetic, genre, structural, intonation, rhythmic, textural and other features inherent in the theme "Round Midnight" were revealed in the context of compositional and piano-improvisational style of T. Monk – a progressive musician-innovator, one of the inspirations of the bebop style, as well as a conclusion about the features of individual interpreting the theme by M. Petrucciani was justified.

M. Petrucciani in the improvisation on T. Monk's "Round Midnight" theme demonstrates self-own unique bright improvisational style, talentedly combining virtuosity with intonation meaningfulness and accuracy of phrases, with expressiveness of a musical statement that has a philosophical undertone, and the academic traditions of music-making, learned during his studies, with American and Western European jazz ones. The variety of methods of melodic-harmonic, textural, dynamic development used by the pianist testify not only to the musician's desire to demonstrate virtuoso mastery of the instrument, but also contribute to the realization of the unique concept of the work.

**Keywords:** jazz; improvisation; piano; contemporary jazz; jazz ballad; Western European jazz; virtuoso style; intonation; texture.

Стаття надійшла до редакції 15 червня 2023 року

УДК 78.08.785.786

DOI 10.34064/khnum2-3209

**Зима Людмила Вікторівна**

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра камерного ансамблю  
e-mail: luda270856@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-1403-7571

**Багатовимірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама  
(на прикладі «Макрокосмосу І»)**

Осмилюється надзвичайно актуальна для останніх поколінь піаністів-виконавців проблема трансформування образу фортепіано, який в сучасну епоху набуває нових рис або розвиває певні свої якості, наприклад, символічну ансамблевість, яку спостерігаємо у трактовці цього інструмента американським композитором Джоржем Крамом (Крамбом) у його відомому метациклі «Макрокосмос». На прикладі його першого зошиту здійснено спробу виявити у багатовимірності «ролей» сольного фортепіано нову якість «символічної ансамблевості» в контексті жанрових типологій музики ХХ–ХХІ століть, спираючись на думку І. Польської щодо сольного виконавства як форми мікроансамблю. Застосовано комплексний підхід до вирішення цього завдання, який об'єднує джерелознавчі, компаративні, порівняльно-аналітичні, культурологічні та філологічні методи дослідження. Аналіз «Макрокосмосу І» показав, що Г. Крамб далекий від уніфікації у трактуванні фортепіано. Його «розширене фортепіано» підкреслено апелює до темброво-образної поліфонії, тобто багатовимірного ансамблю, учасниками якого є, окрім самого піаніста, що залучає до музичного виконання різні «території» роялю (різні регістри клавіатури, відкриті струни, педалі, корпус), ще його голос, різноманітно організована мова та свист. Так, у колекції символічних образів, що постають у різних поєднаннях і послідовностях у 12 п'есах «Макрокосмосу І», можна нарахувати до десятка символічних ролей-персонажів, які вибудовують фантастичну картину, де перетинаються та взаємодіють часові й просторові виміри. Відтворення такої музики, окрім осягнення виконавцем її суто «технічної» новизни, потребує трансформації не тільки свідомості та навичок піаніста, але й усталених теоретичних поглядів в парадигмі сучасних жанрових типологій.

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво; рояль; мистецтво ХХ століття; ансамблевість; прийоми виконання; образ інструмента; провідні композитори; академічна музика; авангард; трактовка фортепіано.

### Постановка проблеми.

Вибір теми цього дослідження обумовлений затребуваністю серед нових поколінь музикантів-виконавців сучасного наукового осмислення образу фортепіано, який, суттєво змінившись у своїх революційних перетвореннях в епоху авангардних хвиль ХХ століття, набуває нових якостей або посилює певні вже існуючі, наприклад, символічну ансамблевість, яку спостерігаємо у трактовці цього інструмента американським композитором Джоржем Крамом<sup>1</sup> у його відомому фортепіанному метациклі «Макрокосмос». Творчість Джоржа Крама, поряд з її множинними новаціями, поєднанням складної символіки мови з демократизмом та вражаючою яскравістю музичних образів, особливою містичною привабливістю та енергетикою, дедалі більше привертає увагу вітчизняних музикознавців, що також підтверджує актуальність нашого дослідження.

**Останні публікації за темою.** Творчості Джоржа Крама присвячені праці не тільки музикознавців, але й культурологів, філософів та музикантів-виконавців, наприклад, Аманди Кук (Cook, 2015); серед них є статті в енциклопедичних виданнях – Фолкера Штрюбеля (Straebel, 2001), Річарда Стайніца (Steinitz, 2013) й подібні, роботи американських біографів митця та інших дослідників, таких як Девід Коен (Cohen, 2002), Едвард Стрікленд (Strickland, 1991), які мали можливість, спілкуючись з композитором безпосередньо, узагальнювати у своїх дослідженнях естетико-стильові засади його творчості, аналізувати прем'єри його творів. Об'єктом окремого дослідження є статті самого Джорджа Крама (Cramb, 1980), де він коментує власну творчість. Чимало праць присвячено творчій особистості композитора, деталізованому аналізу деяких його опусів,

---

<sup>1</sup> Англ. George Crumb (1929–2022) – *Джордж Крамб*, із закінченням літерою «б», що, на погляд редакції, є коректнішим, проте написання прізвища композитора кирилицею як *Крам* сьогодні теж уживається. – [Прим. ред].

у тому числі «Макрокосмосу», та ключових елементів його композиційного методу також і українськими дослідниками (С. Павлишин, О. Берегова, М. Шадько, Л. Зима, Н. Попова та ін.). Але, при досить прискіпливій увазі музикознавців до постаті Джоржа Крама як однієї з центральних фігур американського та світового музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть, його камерна музика як провідний жанр творчості, її місце в сучасній парадигмі нових жанрових типологій висувають перед дослідниками ще багато питань. Зокрема, образ фортепіано як найбільш уживаного композитором інструмента (назвемо тільки чотири томи метациклу «Макрокосмос»), у всій різновекторності та новизні його проявів, у згаданих роботах не аналізується. Поза увагою залишаються і ансамблевість як нова якість фортепіано у його розширеному баченні композитором, що набуває значущості в сучасних жанрових типологіях камерної музики, і принципи піаністичного виконання на новому «акласичному» інструменті з його збагаченими сонорними, просторовими та іншими можливостями.

**Мета цієї статті** – на прикладі першого тому метациклу Джоржа Крама «Макрокосмос» виявити у багатовимірності виконавських «ролей» сольного фортепіано нову якість «символічної ансамблевої» в контексті жанрових типологій музики ХХ–ХХІ століть.

**Методологія дослідження.** Застосовано комплексний підхід до розкриття заявленої теми, що об'єднує джерелознавчі, компаративні, порівняльно-аналітичні, культурологічні та філологічні методи дослідження.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Джордж Крам позиціонував фортепіано як свій найулюбленіший інструмент у сфері камерно-інструментальної творчості. І це цілком зрозуміло, так як з дитинства, отримуючи непогану музичну освіту, вивчав гру на фортепіано та кларнеті. Оскільки батьки його були класичними музикантами, майбутній митець зростав серед академічних зразків світової музики, про що свідчать і його ранні композиторські вправи. Згідно з описом одного з його біографів, Девіда Коена, «Крам розвивався через “підробки” інших провідних



композиторів, включаючи Моцарта, Шопена, Бетховена, Брамса та Бартока» (Cohen, 2002: 2). Джорж Крам навіть викладав фортепіанну гру на початку своєї музичної кар'єри у коледжі Вірджинії, пізніше, з 1959 по 1964 роки, в Університеті Колорадо в Боулдері і, ймовірно, період викладання, уважної піаністичної роботи сприяв його справжньому заглибленню у світ інструмента, який став таким особливим у його власній творчості. Фортепіано (суто «крамівський розширений» рояль) задіяне в більшості його камерних творів (а це 23 камерно-інструментальні композиції, серед них п'ять циклів та 27 камерно-інструментальних творів за участю голосу, серед останніх – 17 циклів), окремо відзначимо й чотири томи «Макрокосмосу».

Звертаючись до першого етапу музичної кар'єри Крама – його піаністичної педагогіки, припускаємо, що саме в цей період докладно вивчались класичні фортепіанні твори його улюблених композиторів: Баха, Шуберта, Шопена, Берга, Бартока, Малера, Чайковського та Дебюссі. Можливо, саме тоді в його фортепіанному класі звучала і Фантазія-експромт Шопена, яка згодом проглянула прекрасною ремінісценцією у п'єсі № 11 «Dream Images (Love-Death Musik)» «Макрокосмосу 1».

В паралель до «академічного» періоду піаністичної педагогіки у 1962 році композитором були написані й присвячені дружіві-піаністу Девіду Берджу «П'ять п'єс для фортепіано» – цикл підкреслено авангардної та глибоко своєрідної музики, яка одразу була сприйнята публікою, критикою та оцінена «метрами авангарду», такими як Карлгайнци Штокгаузен. Девід Бердж згадував, як Штокгаузен сприйняв цей твір: «Він неодноразово слухав п'єси, хитав головою і висловлювався знову і знову про всі речі в партитурі, які йому хотілося б зробити» (Gillespie, 1986: 6).

Саме від цього часу спостерігаємо, як фортепіанний світ Джоржа Крама розділився, суттєво і назавжди: відтепер академічний піанізм з його класико-романтичними звуковим полем та образністю, улюблена з дитинства музика оселяться в його творах у вигляді цитат та колажів, використання яких стане однією з яскравих рис творчості композитора, перерісши у полістилістичний принцип мислення. Завдяки новим полістилістичним прийомам Крам знаходить і нові

сміслові зв'язки між музикою минулого та сьогодення. «...В музиці Крама представлений широкий діапазон стилів: композитор звертається до різдвяних хоралів та середньовічних органумів, модальності та атональності, прийомів бахівського контрапункту та тембрових знахідок музики ХХ століття» – зазначає Едвард Стрикленд (Strickland, 1991: 160). У Крама музичне цитування, колаж виконують складну символічну функцію. В кожному конкретному випадку композитор модифікує цитований матеріал у відповідності до характеру своєї музики, в контекст якої поміщає цитату – вищезгадана тема Фантазії Шопена у №11 «Dream Images (Love-DeathMusik)» «Макрокосма 1», подана уривками, сприймається як фантастичне сновидіння, а цитата із шубертівського квартету «Дівчина і смерть» в «Чорних янголах» – як символ трагедії. Окрім іншого, Крам використовує цитати з музики Малера у своїх «Піснях, бурдонах і рефренах смерті», «Давніх голосах дітей», «Ночі чотирьох лун»; фортепіанну музику «Образів» свого улюбленого Дебюссі цитує в «Мадригалах».

Які ж світи визріли утак званому «лімінальному просторі» перехідного періоду, від викладання класичного фортепіано до революційних авангардних «П'яти п'єс» для цього інструмента, що спонукали композитора явити в цьому творі глибоко своєрідний та особистісний просторово-звуковий світ у всій його переконливій новизні та стильовій завершеності?

На це питання частково відповів сам Джорж Крам: «Я впевнений, що кожен композитор з дитинства набуває “природної акустики”, яка залишається в його вухах на все життя. Той факт, що я народився і виріс у долині річки Аппалачі, означав, що моє вухо було налаштоване на своєрідну акустику-відлуння; я відчуваю, що ця акустика була, так би мовити, “структурована” в моєму слуху і таким чином стала основною акустикою моєї музики» (Cramb, 1980: 19). Виходячи з цього авторського висловлювання, під «природною акустикою» Крама слід розуміти той багатовимірний слуховий відбиток простору, що звучить навколо, в якому розпаковуються згодом зашифровані часові безкраї: мерехтіння зірок у безмірному небі-космосі над тихим простором водної гладі, шепотіння рослин та

речей, що в уявленнях індіанців Аппалачі були одухотвореними істотами, звучання калейдоскопічної картини сьогодення у її безумовних зв'язках з ледь чутними, але «матеріальним» голосами з глибин Часу аж до міфічної доби Світобудови. Влучне метафоричне висловлювання С. Павлишин передає сутнісну якість створеного митцем нового звукового простору: «Ця музика замкнена у знайдений для себе композитором езотеричній, навіть галюциногенній, астральній, космічній, демонічній сфері» (Павлишин, 2007: 287).

Складна сонорна картина власного звукового світу композитора, що проявилась у своїй сформованій цілісності в «П'яти п'есах для рояля-соло», одразу продемонструвала *Інший* рояль, протилежний класичному за способами як звукотворення, так і звуковидобування. В авангардних експериментах з роялем Дж. Крам, звичайно, не був першим, продовжуючи експерименти своїх попередників Г. Кауелла (струнний рояль) та Дж. Кейджа (підготовлений рояль), однак він використовує так зване «розширене фортепіано» («extended piano») – свій, винайдений, глибоко індивідуальний набір звучань рояля, у створенні яких задіяні, крім клавіатури, як струни, так і інші елементи конструкції інструмента, такі як корпус рояля, його металеві рами; до процесу звукотворення залучається серія музичних та немусичних предметів; останні наділяються характером та життям, за зразком тотемних містичних традицій індіанської та світової міфології. Всі ці нові звучання, символічно сплітаючись, репрезентують багатосмислову космогонічну композиторську мову Крама, що стає однією з яскравіших у ХХ – на початку ХХІ століть, мову істинного творця, філософа, який торкнувся екзистенціальних питань Світу та Людини в ньому. «...Головне відкриття Крама – це особлива фонічна атмосфера, яку він створює, вводячи у партитури різноманітні немусичні звуки, посилюючи звучання через мікрофони та широко використовуючи можливості акустичних інструментів. Звуковий світ Крама асоціативно пов'язаний з багатьма явищами сучасної музики, і, в першу чергу, із сонорикою, – але, в той же час, він абсолютно самостійний і оригінальний завдяки тембровим знахідкам, які є зерном індивідуального стилю композитора» (Gillespie, 1986: 20).

Отже, багатовимірний рояль Крама («extended piano»), одного разу представши у «П'яти п'есах», з'явився одразу як довершена творча ідея, провідний художній принцип, «концепт», який більше докорінно не змінювався, а лише розширювався-варіювався протягом творчого життя композитора.

В аналізі складних фортепіанних побудов «Макрокосмосу I» Джорджа Крама для рояля соло як символічної форми ансамблю доцільно відштовхнутися від фундаментальних положень, викладених у відомій монографічній праці професора Ірини Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, практика». Трактуючи сольне виконання як форму *мікроансамблю*, дослідниця знаходить підтвердження своєї думки в діалогічності вже самої анатомо-психофізіологічної специфіки виконавця-піаніста, в дії так званих «бінарних ефектів» і функціональної асиметрії, які детермінують значну кількість музично-виконавських процесів, породжуючи різні форми взаємодії, підпорядкування, діалогічності складових музичного виконання (Польская, 2001). Парадоксальне, на перший погляд, її твердження про *ансамблевість* сольного інструментального виконавства набуває значної актуальності з огляду на новий комплекс засобів виразності, що сформувався, зокрема, в камерно-ансамблевій музиці середини ХХ – початку ХХІ століть.

Наближаючись до об'єкта нашого дослідження – «Макрокосмосу I» для рояля соло, зауважимо, що процес ансамблевої діалогізації найбільш рельєфно виявляється у сфері фортепіанної гри. Саме у фортепіанному сольному виконавстві, де партії обох рук піаніста яскраво персоніфіковані, наділені окремими ролями, унаочнюється їх функціональне та регістрове контрастування як основа музичного діалогу. Також і сам інструмент, фортепіано, що історично претендує на багатовимірність у мімезисі, імітуванні, в діапазоні від пташиних голосів та окремих прийомів гри на інших інструментах (струнне *pizzicato* та ін.) до уявного оркестру, дозволяє трактувати деякі моделі фортепіанної гри соло як вид *символічної ансамблевості*, яка надзвичайно актуалізується при застосуванні так званих «розширених технік» фортепіано в музиці, яка

орієнтована на нову «акласичну» мову, темброво-сонорне відтворення музичного сюжету і смислу.

«Макрокосмос І» для фортепіано соло Джоржа Крама, де складна змістовно-сміслова взаємодія безлічі тембрально-образних сфер символізує відповідну кількість ролей-партій віртуального ансамблю, дає всі підстави для підтвердження вищевикладеного: «...Декілька ігрових територій інструмента набувають різноманітного смислового навантаження, розкриваючи співіснування реального та ірреального світів у спільному просторі» (Шадько, 2022: 204–205).

«Макрокосмос І», перший із чотирьох зошитів метациклу «Макрокосмос», який створювався композитором близько семи років (1972–1979), як і «П'ять п'єс» 1962 року, присвячений другу Крама – піанистові Девіду Берджу (англ. David Burge). Твір носить назву «Дванадцять фантастичних п'єс Зодіаку» («Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac») та поділяється, як це часто відбувається у Крама, на три частини – в наслідування класичних форм: «Незважаючи на очевидне новаторство “Макрокосмосу”, аналіз його внутрішньої структури дешифрує опору Дж. Крама на традицію» (Шадько, 2022: 205). Кожна частина завершується п'єсою з графічним зображенням нотного тексту, який має вигляд Хреста, Кола, Спіралі. Серед численних аналітичних тлумачень графічних символів Джоржа Крама відмітимо монографію О. Дубінець «Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію», яка виокремлює нотну побудову Кола (Спіралі) в якості основного цивілізаційного символу у системі світобачення композитора (Дубінець, 1999: 143–148). Разом з тим, кожна з 12-ти п'єс «Макрокосмосу 1», носить назву одного зі знаків Зодіаку, таким чином складаючи символічне Коло Зодіаку, поруч з іншою, оригінальною авторською назвою, пов'язаною з тією чи іншою символікою (жанровою, біблійною, космогонічною тощо).

Залишаючи осторонь образний план твору та його смислові константи, неодноразово проаналізовані зарубіжними та вітчизняними музикознавцями, відзначимо, що в багаторівневій партитурі «Макрокосмосу І» міститься велике коло звукових комплексів, що відтворюються у різних регістрах на клавіатурі рояля

та в інших його ігрових зонах, які пов'язані із традиційними семантичними образними сферами. Ці нові звучання, які несуть певну образну символіку, можемо представити як окремі ролі-партії у багатосмислового космогонічного полотні циклу.

Вже перші дві п'єси циклу демонструють нам просторові та сонорні координати твору. Перша – «Primeval Sounds (Genesis) (Cancer)» виконується у всіх регістрах клавіатури рояля (але тяжіє до низьких), а також на струнах (декількох «ігрових територіях»), при цьому прийоми гри на струнах досить різноманітні: різновиди піцикато, гліссандо, беззвучне взяття звуків, застосування декілької видів педалі, допоміжних предметів. Друга п'єса, «Proteus (Pisces)», як контраст – регістровий, тембральний, суто клавірний (виконується у високих регістрах клавіатури) і темповий (авторська ремарка «Very fast, whimsical, volatile» одна шістнадцята = 152) – потребує від піаніста неабиякої віртуозності.

Сам композитор висловлював думку, що його «Макрокосмос І», продовжуючи ідеї «Мікрокосмосу» Бартока (асоціація навіть за назвою), і вшановуючи таким чином пам'ять митця, у той же час, за наявності різноманітних виконавських технік, складністю піаністичного відтворення у певному сенсі може бути зіставлений з «Трансцендентними етюдами» Ліста. Дійсно, Крамом використовуються практично всі мислимі способи звуковидобування, що додають різних тембральних світінь та кольорів містичній партитурі твору. Відтворення такої музики потребує трансформації діяльності музиканта, від інтелектуально-духовного переорієнтування з класично-романтичних інтонаційно-мелодичних словників та емоційно-змістовних парадигм на темброво-сонорні способи передачі музичних смислів, до перебудови техніки видобування звука, включаючи всі навички фортепіанної гри: координацію рук піаніста на клавіатурі; мобільність у переключенні на інші області інструменту – струни, деталі корпусу; гнучкість та рухливість всього тіла виконавця, що змушене перебувати у різних ігрових положеннях. Піаніст також має бути готовим до використання театралізованої пластики та сценічної мови – таку ситуацію спостерігаємо у «Макрокосмосі І» неодноразово, так як одним із важливих сонорних учасників його

символічного ансамблю є Голос, і навіть два протиставлені голоси-персонажі – людський та «інфернальний». Перший – це голос виконавця, який вигукує «Christe!» на початку вертикалі С четвертої п'єси «Crucifixus (Capricorn)», що завершує першу частину циклу; другий – фантастичний, який супроводжує гру піаніста «потоїбічними» звуками у зловісному діалозі в № 5 «The Phantom Gondolier (Scorpio)», а також «магічним» говорінням, окремими словами й фонемами, що посилюють таємничість образу, в п'єсі № 9 «The Abyss of Time (Virgo)».

Отже, перший вокальний персонаж (якому належить вигук «Christe!») – саме людина, тоді як другий – якась багатозначна інфернальна тінь, що у своєму сонорному втіленні надає містичності безмірному звучанню Вічності. Ще один символічний «персонаж», який бере участь у музичній виставі «Макрокосмосу I» – це різноманітний свист (можливо, звуковий символ Стрільця), який супроводжує звучання містичної лютні дивним двоголоссям на протязі усієї п'єси № 6 «Night Spell (Sagittarius)» та доповнює фонічну складову музичного полотна ще одним новим тембром, перехідним від вокального до інструментального.

Таким чином, у своєму трактуванні фортепіано Крам далекий від уніфікації. Його «розширене фортепіано» («extended piano») підкреслено апелює до темброво-образного багатоголосся, тобто багатовимірною ансамблю, учасниками якого, окрім самого виконавця-піаніста, що залучає до музичної «вистави» різні території рояля, стають його голос, різнобічно організована мова та свист. Так, у зібранні символічних образів, що у різних поєднаннях і послідовностях з'являються у 12-ти п'єсах «Макрокосмосу I», налічуємо до десятка символічних ролей-персонажів, які вибудовують фантастичну картину, де перетинаються й взаємодіють часові та просторові виміри.

Як зауважує Ірина Польська, тембро-регістрові сполучення, які спроможна відтворювати фортепіанна клавіатура, що історично пов'язані у сприйнятті музиканта з певним колом образів, характерів, інструментальних або вокальних голосів, утворюють основу ансамблевої діалогічності. «Відносна закріпленість, стабільність

темброво-регістрових характеристик ігрової діяльності правої та лівої руки піаніста дозволяє здійснити ототожнення їхніх ролей з семантикою відповідних регістрів інструмента і власне їх персоніфікацію» (Польская, 2001: 216). І далі – «Семантичний контраст між обома партіями, які уособлюють образ того чи іншого регістру, доповнює опис контрастних “персонажів” музичного дійства індивідуально-особистісними рисами, властивими тембру, роблячи кожного з “учасників” більш впізнаваним» (Польская, 2001: 217). Екстраполюючи дане твердження Ірини Іллівни на умови виконання на розширеному роялі, можна констатувати, що ансамблевість / діалогічність як специфіка сольного виконавства, яка дозволяє вбачати в ньому форму мікроансамблю, в умовах відчутного розширення ігрових територій інструмента, залучення до виконання непіаністичних акцій – застосування голосу, пластичних жестів тощо – значно посилюється і стає важливою константною рисою. Її численні темброві та фактурні прояви, що звертаються до усталених художніх асоціацій, або дивують новими, утворюють у «Макрокосмосі І» власне коло образів. Серед останніх – часові (бурдони, що символізують глибини Часу), просторові (гра по струнах в різних регістрах, з численними видами *arpeggiato* й *glissando*, яка асоціюється з присутністю невидимих повітряних персонажів), сюжетні – шурхоти та призвуки, різновиди піцикато, багаторазово задіяна остинатність, мовні вигуки та свист. Все це утворює багатовимірний символічний ансамбль. Деякі з його учасників з’являються лише раз (голос, що вигукує «Christe!»), зігравши свою коротку, але ключову роль у розгортанні смислів твору. Але важливо те, що, як актори у спектаклі, ці символічні «персонажі» виникають в партії піаніста в задуманій автором послідовності, кожен у свій час, влітаючи у Супертекст циклу, кольорове полотно 12-ти фантастичних п’єс «Макрокосмосу І».

### **Висновки.**

Розвиваючи погляд І. Польської на сольне виконавство як форму мікроансамблю, можемо констатувати, що цей погляд отримує закономірне продовження та розвиток у теоретичному осмисленні



камерно-ансамблевої музики ХХ – початку ХХІ століть (епохи нових ансамблевих типологій), яке базується на вже традиційній практиці освоєння та інтерпретування численних партитур для «розширеного» фортепіано, що демонструють певну кількість «символічних ролей» – учасників ансамблю, «довірих» одному виконавцю.

Розглядаючи сольне фортепіанне виконання як мікроансамбль і відзначаючи в ньому неузгодженість з «класичним» ансамблевим співвідношенням «один виконавець – одна партія», І. Польська відкриває новий підхід до визначення ансамблевих типологій середини ХХ – початку ХХІ століть, коли кількісні показники реальних та символічних (віртуальних) учасників ансамблю часто показово не збігаються. Такий підхід справедливий і в аналізі фортепіанних ансамблів, за класичним визначенням – дуетів, тріо та інших, в яких беруть участь інструменти з розширеними техніками звуковидобування, і в яких, завдяки значно оновленій сонорній палітрі, новим ігровим прийомам та збільшеним технічним можливостям інструментів кількість представлених символічних ролей-партій ансамблевої партитури завжди перевищує кількість учасників ансамблю.

Ця нова ансамблевість, будучи усвідомленою та осмисленою піаністами-виконавцями й посівши певне місце в їхніх уявленнях, безумовно, викликатиме до життя нові виконавські інтерпретації, визначатиме для музикантів нові виміри в опредметненні складної мови Часу, сонорної картини музичної епохи, що і сама по собі звучить, вражаючи фантастичним багатоголоссям стилів, смислових паралелей, авторських мов, що загалом утворюють символічний метафізичний Ансамбль.

## ЛІТЕРАТУРА

- Дубинец, Е. А. (1999). *Знаки звуков. О современной музыкальной нотации*. Київ: Гамаюн.
- Павлишин, С. С. (2007). *Американська музика*. Львів: БаК.
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, практика*. Харків: ХДАК.

- Шадько, М. О. (2022). *Феномен розширеного фортепіано*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Cohen, D. (2002). *George Crumb: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Cook, A. (2015). Transcending Time: George Crumb's Vox Balaenae.(Part 1–4). *Between the Ledger Lines: A Blog for the modern flutist*, <https://betweentheledgerlines.wordpress.com/2015/10/27/transcending-time-george-crumb-vox-balaenae-part-1/>
- Crumb, G. (1980). Music: Does it have a Future? *The Kenyon Review*, 2 (3), 115–122.
- Gillespie, D. (1986). *George Crumb: Profile of a Composer*. New York: C. F. Peters Corporation.
- Steinitz, R. (2013). Crumb, George. *Grove Music Online*. Oxford: *Oxford University Press*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249252, ISBN 978-1-56159-263-0.
- Straebel, V.(2001). Crumb, George (Henry Jr.). In L. Finscher (Hrsg). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 Bd. In 2 T. Personenteil 5, S. 148–150. Kassel [etc.]: Bärenreiter.
- Strickland, E. (1991). *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press.

## REFERENCES

- Cohen, D. (2002). *George Crumb: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press [in English].
- Cook, A. (2015). Transcending Time: George Crumb's Vox Balaenae.(Part 1–4). *Between the Ledger Lines: A Blog for the modern flutist*, <https://betweentheledgerlines.wordpress.com/2015/10/27/transcending-time-george-crumb-vox-balaenae-part-1/> [in English].
- Crumb, G. (1980). Music: Does it have a Future? *The Kenyon Review*, 2 (3), 115–122 [in English].
- Dubynets, E. A. (1999). *Signs of sounds. About modern musical notation*. Kyiv: Hamaian [in Russian].
- Gillespie, D. (1986). *George Crumb: Profile of a Composer*. New York: C. F. Peters Corporation [in English].
- Pavlyshyn, S. S. (2007). *American music*. Lviv: BaK [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, practice*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].

- Shadko, M. O. (2022). *The phenomenon of extended piano*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Steinitz, R. (2013). Crumb, George. *Grove Music Online*. Oxford: *Oxford University Press*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249252, ISBN 978-1-56159-263-0.
- Straebel, V. (2001). Crumb, George (Henry Jr.). In L. Finscher (ed.). *Music in the past and present: General Encyclopedia of Music [Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik]*. Vol. 26, in 2 parts, Person section 5, pp. 148–150. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in German].
- Strickland, E. (1991). *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

### **Liudmyla Zyma**

Odesa National A. V. Nezdanova Academy of Music,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of Chamber Ensemble  
 e-mail: luda270856@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0002-1403-7571

## **Multidimensional piano in George Crumb's chamber music (on the example of "Makrokosmos I")**

### ***Statement of the problem.***

*The article considers the issues of transformation of the sound image of the piano, which is extremely relevant for the last generations of pianists-performers, which in the modern era acquires new features or develops certain qualities of its own. On the example of the American composer George Crumb's famous meta-cycle "Makrokosmos" for solo "amplified" piano, we can clearly observe an ability of the solo instrument to creation of a virtual symbolic ensemble, the participants of which very diversity new and traditional piano timbres become.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*Despite the attention of musicologists to the figure of G. Crumb, his chamber music as a leading genre of creativity, in particular the image of the piano as the most used instrument by the composer, in all its diversity and novelty, is not analyzed in detail. The ensemble qualities of the piano in its expanded composer's vision, as well as the principles of pianistic performance of modern music on the new "a-classical" instrument with its enriched sonorous and spatial possibilities,*

remain overlooked. The purpose of this article is to use the example of the first volume of G. Crumb's meta-cycle "Makrokosmos" to reveal in the multidimensionality of the "roles" of the solo piano a new quality of "symbolic ensemble" in the context of genre typologies of music of the XX–XXI centuries, in particular based on the idea of Professor I. Polska regarding solo performance as micro-ensemble forms. A comprehensive approach to the disclosure of the stated topic is applied, combining source studies, comparative, comparative-analytical, cultural and philological research methods.

#### **Research results and conclusion.**

Using the example of the analysis of "Makrokosmos I" it is demonstrated that G. Crumb is far from unification in his interpretation of the piano. His "expanded piano" emphatically appeals to timbre and figurative polyphony, i.e. a multidimensional ensemble, the participants of which, in addition to the pianist himself who involves different "territories" of the piano in the musical performance (beside a keyboard, also the open strings, pedals, and corpus), are his voice, variously organized verbal replicas and whistling. Thus, in the collection of symbolic images that appear in various combinations and sequences in the 12 pieces of "Makrokosmos I", we count up to a dozen symbolic roles-characters that build a fantastic picture where temporal and spatial dimensions intersect and interact.

The rendition of such music, in addition to the performer's mastering of its purely "technical" novelty, requires the transformation not only of the pianist's consciousness and skills, but also of established theoretical views in the paradigm of modern genre typologies.

**Keywords:** piano art; piano; the 20<sup>th</sup> century art; ensemble; performance techniques; image of an instrument; leading composers; academic music; vanguard; piano interpretation.

Стаття надійшла до редакції 30 липня 2023 року

УДК 78:316.4(510)

DOI 10.34064/khnum2-3210

**Лю Цзюньї**

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,  
аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології  
e-mail: liyutz@ukr.net  
ORCID iD: 0009-0009-1190-3161

**Естетичний конфлікт у китайській традиційній музиці  
в аспекті глобалізаційних процесів сучасності**

*Статтю присвячено висвітленню основних аспектів глобалізаційних впливів на китайське музичне мистецтво; увагу сфокусовано на місці та ролі естетичного конфлікту як дієвого механізму змін. Метою статті є висвітлення специфіки розвитку китайського традиційного музичного мистецтва в контексті конфлікту прийняття / неприйняття глобалізаційних впливів західної культури. Вперше розглянуто поняття естетичного конфлікту як засобу динамізації китайського музичного мистецтва в контексті глобалізації простору культури. За результатами дослідження виявлено, що естетичний конфлікт у китайській музичній культурі як наслідок її глобалізації спричинено інтеграцією різних видів культурних ресурсів, яка веде до їх співіснування. Естетичний конфлікт не вимагає ствердження однієї з культур, а дозволяє існувати елементам інших. Таке співіснування свідчить про прийняття музикантами мультикультуралізму в епоху глобалізації, яка створює умови для виникнення естетичного конфлікту як засобу подолання обмеженості сприйняття здобутками лише однієї культури. Водночас спрямування на збереження автентичних рис китайської музичної традиції актуалізує процеси глокалізації як шляху до такого збереження в мультикультурних умовах.*

**Ключові слова:** глобалізація; китайська традиційна музика; естетичний конфлікт; культурний простір; Схід-Захід; глокалізація.

**Постановка проблеми.**

Сучасні умови розвитку культурно-мистецького простору уможливили феномен функціонування мистецького предмета, наприклад, музичної композиції, не як результату одноосібної діяльності митця

(композитора), а швидше як наслідку колективної діяльності. Це пояснюється, згідно з теорією Г. Беккера (Becker, 2008), існуванням різних спільнот, що визначені ним як «художні світи». Завдяки взаємодії та взаємовпливам різних творчих особистостей формуються художні світи як спільноти зі своїми конвенціями (тобто угодами щодо загальних правил виробництва мистецтва), що зумовлені об'єктивними чинниками існування цих творчих особистостей, а саме – культурно-історичним контентом. Протягом достатньо тривалого часу загальною тенденцією розвитку суспільства визнано глобалізацію. Звідси, й представники різних спеціалізацій у межах певного художнього простору, де все спрямовано на створення автохтонної форми мистецтва, стикаються з різними естетичними підходами, що викликані глобалізацією. Мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століть, музичне у тому числі, позначене спрямуванням до колаборації різновидів, їх інтеграції; але консенсус між видами мистецтв, їх узгодженість перестає бути єдиною стороною справи. В умовах глобалізації мистецтво стає результатом взаємодії безлічі факторів, художньої співпраці та конкуренції в рамках формування та функціонування мистецьких спільнот. При цьому спільнота, яка часто розглядається як місцева і традиційна, також глибоко просякнута процесами глобалізації.

Світ традиційної китайської музики надає чудову нагоду вивчити, як представники мистецької спільноти реагують на відмінності, спричинені процесами глобалізації. Йдеться про те, що локальні і глобальні елементи синтезуються у межах національного художнього світу Китаю, спираючись при цьому на існуючу багатовікову практику. Зауважимо, що китайська музична традиція спирається на естетику конфуціанства та більш схильна підтримувати ті форми, зокрема у їх імпровізаційному втіленні, що склалися внаслідок тривалого розвитку регіонально-стильових компонентів. При цьому ряд сучасних композиторів, диригентів, дослідників музичної теорії та викладачів значною мірою орієнтуються на елементи, що увійшли до китайського музичного простору із західною естетикою. Вони вважають, що хороша музика має постійно шукати нові форми та ідеї, зберігаючи при цьому

тісний зв'язок із письмовим музичним текстом і тим самим відповідаючи західним музичним традиціям. Звідси, китайська традиційна музика, яка сьогодні перебуває у статусі активного дослідження як з позицій виконання, так і з позицій теоретичного опанування, є потенційно цікавою й для західного реципієнта. Отже, розгляд естетичного конфлікту у традиційній китайській музиці, що виникає в контексті глобалізаційних світових процесів, *постає як актуальна проблематика* й визначає зміст цієї статті.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Теоретичну базу нашої статті складає низка праць, що присвячені вивченню поняття глобалізації в мистецтві та культурі. Зазначене явище достатньо розгорнуто представлено у науковій літературі України та світу у цілому, насамперед, серед робіт історико-культурологічного характеру наведемо статтю П. Герчанівської (2019) щодо дихотомії Схід-Захід; за інформацією дослідниці (там само: 5), спроби осмислення діалогу культур відображено в різних теоретичних концепціях, таких як вестернізація, модернізація, симбіоз і синтез, наприклад, теорія залежності Р. Пребіша (Prebisch, 1950), теорія відсталості А. Г. Франка (Frank, 1967), концепція залежно-асоційованого суспільства Ф. Е. Кардозо і Е. Фалетто (Cardoso, & Faletto, 1979), а також інші альтернативні теоретичні підходи, наприклад, орієнталізм Е. Саїда (Said, 2016), полуорієнталізм Л. Вольфа (Wolff, 1994), теорії «інтенції традицій» Е. Хобсбауна й Т. Рейнджера (Hobsbawn, & Ranger, 2013), утопічних спільнот Б. Андерсона (Anderson, 2006), концепція гібридності і мімікрії Х. Бхабха (Bhabha, 2004), які сприймають Схід з негативним відтінком.

Активно вивчається тема впливу західної музичної культури на східну, у тому числі китайську. Цій темі присвячено, наприклад, роботи китайських дослідників, що узагальнюють розвиток фортепіанного мистецтва Китаю у XX столітті, зокрема Лі Хуаньчжі (Li Huangzhi, 2018), Ван Чанкуя (Wang Changkui, 2010), Бянь Меня (Bian Meng, 1996), Ван Юе (Wang Yue, 2006), Лян Хі (Lian He, 2004), Дай Байшена (Dai Baishen, 2014). Окремо наголосимо на роботі Бай Є (Bai Ye, 2014), де аналізуються інтегративні процеси, які

відбувалися в культурі Китаю та знайшли прояв у творчості ряду композиторів, які працювали в галузі фортепіанної музики.

Конфлікт як складову глобалізаційного процесу в конкретних художніх світах концептуалізовано в дослідженнях переважно зарубіжних науковців, таких як В. Боттеро і Н. Крослі (Bottero, & Crossley, 2011), Г. Беккер і А. Пессін (Becker, 2008; Becker, & Pessin, 2006). Саме Г. Беккер визначає естетичний конфлікт через співіснування різних художніх критеріїв, різних норм щодо того, що вважається еталонним мистецтвом для певного проміжку часу. Для роз'яснення динаміки естетичних конфліктів, з одного боку, актуальними є погляди Беккера, з точки зору якого художній світ функціонує як існуюча субстанціальна спільнота, що єднає всіх митців (Becker, 2008: 56); водночас суттєвим лишається усталене акцентування відмінностей між художниками, які виходять із різних позицій, залежно від виду свого мистецтва (Bottero, & Crossley, 2011: 63).

Отже, тема глобалізації як чинника динамізації розвитку музичної культури Китаю не була досліджена, при цьому наведений огляд результатів наукових досліджень підтверджує думку про те, що вплив європейської музики на китайську завжди сприяв формуванню певного естетичного конфлікту.

**Мета нашої статті** – висвітлення специфіки розвитку китайської традиційної музичної культури в контексті конфлікту прийняття / неприйняття глобалізаційних впливів західної культури.

При цьому наголосимо, що традиційною китайською музикою є така, яка від початку свого розвитку була тісно пов'язана з філософією та соціальною структурою китайською суспільства. Усередині китайської музичної традиції склалися самобутні теорії та системи музичного мислення, різноманітні музичні, музично-поетичні та драматичні жанри. Музика була частиною традиційної державної системи Китаю. Хоча в ній і відбувалися певні історичні зміни, вона збереглася дотепер як цілісне естетичне явище.

**Новизна цього дослідження** полягає в тому, що вперше розглянуто передумови виникнення поняття естетичного конфлікту



як засобу динамізації китайського музичного мистецтва в контексті глобалізації культурного простору.

**Методологія дослідження.** Концепцію дослідження побудовано на історико-культурологічному аналізі ситуативного конфлікту, що виникає в традиційному музичному мистецтві Китаю в умовах глобалізаційних впливів західного світу. Герменевтичний та історико-компаративний методи сприяли розкриттю особливостей східної та західної естетик, які зумовлюють їх антитетичність. Визначенню способів взаємодії культурних ресурсів у мультикультурному соціумі, які трактовано як передумови виникнення ситуації естетичного вибору (прийняття / неприйняття чужорідних впливів), сприяли міждисциплінарний підхід з використанням результатів деяких соціологічних спостережень та порівняльний аналіз з позицій культурного діалогу з наголошенням на відмінностях інтегративних та глобалізаційних процесів. Діалектичний метод дозволив виявити амбівалентність процесу глобалізації культури у його зовнішніх та внутрішніх проявах та визначити роль естетичного конфлікту як чинника динамізації культурного розвитку.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Глобалізація культури є специфічним соціальним процесом, спрямованим на усунення конфліктності в різноманітності підходів до культурних феноменів. Будучи джерелом культурних змін, глобалізація вводить нові елементи культури в існуючі сфери шляхом поширення певних символів і цінностей (Said, 2016). Якщо спиратися на наведене спостереження, доцільно виокремити три форми змін, які культурна глобалізація може внести у світ мистецтва.

По-перше, глобалізація культури створює умови для транснаціонального обігу творів і форм мистецтва шляхом імпорту й експорту в різні країни чи регіони фільмів, книжок, музичних вистав, репертуарів, екзотичних музичних жанрів та інструментів (поряд зі стилями одягу та кулінарними рецептами), що сприяє побудові абсолютно нових художніх концепцій.

По-друге, саме культурна глобалізація акумулює сучасні тренди, щоб запроваджувати нові елементи конвенцій, а саме нові техніки та

підходи до мистецького виробництва, у конкретний мистецький світ, наприклад, через запровадження нових організаційних форм для суб'єктів мистецького виробництва.

По-третє, глобалізація культури запроваджує або фіксує випадки певних естетичних впливів, коли нові ідеології та цінності можуть керувати виробничою складовою, тобто створенням того чи іншого мистецького об'єкта, а також формуванням шляхів визначення того, що можна вважати автентичним та доцільним для культури, яка підлягає глобалізаційним впливам. Вочевидь, дві останні форми культурної глобалізації відіграють важливу роль у динаміці трансформацій локальних світів мистецтва, що існують в різних країнах.

В сучасному Китаї культурна глобалізація веде до того, що елементи традиційної музики розвиваються під постійним впливом західної культури, що пояснюється загальною світовою тенденцією до створення спільного мистецького простору, отже, й до інтеграції західних поглядів на музичну культуру в національне музичне мистецтво країни. Остання розпочалася ще з діяльності західних місіонерів, яка в чималій мірі вплинула на формування сучасного обличчя професійної музичної культури Китаю. Регулярні впливи Заходу сприяли тому, що китайська традиційна музична культура стала розвиватися з позицій або пристосування до цих впливів, або опору новим тенденціям щодо інтерпретації музичної культури. Власне, це й дозволяє говорити про те, що культурна глобалізація є не лише процесом, що привнесений ззовні, а й реальністю, яка активно створюється суб'єктами, що до неї долучаються.

У цьому контексті доречним буде згадати концепцію Бай Є (Bai Ye, 2014) щодо шляхів взаємодії та інтеграції культур, а саме – моделі національної консервації як закритого шляху формування китайської музичної культури, міграції / адаптації чужого середовища та в чужому середовищі, а також найбільш перспективного, згідно з його твердженням, напряму – модернізації як динамічного процесу з урахуванням досвіду універсалізації, але зі збереженням власної національно-ментальної ідентичності. Тобто похідним з цього є те, що китайська музична культура логічно спрямована на інтеграцію тих складових західної культури, які

найбільше підходять для неї. Водночас, всі інші вектори на рівні каузальних зв'язків викликають певний естетичний конфлікт, коли наявність власного мистецького коду спрямована на пошук домінування, через активний вплив Заходу. Останнє підтверджується, наприклад, тим фактом, що зацікавленість китайською культурою з боку Європи досить довго мала доволі штучний, відповідно до визначення Лян Хі, дещо «магічний» характер (Lian He, 2004). Йдеться про те, що тривалий час усе, що було пов'язане з китайською культурою, вважалося європейцями екзотичним. Звідси, східні митці були змушені, з одного боку, надавати дещо штучного вигляду своїм творам для підтримки зацікавленості ними на Заході, а з іншого – використовувати надбання західної культури. Тобто виникав певний конфлікт закладеного багатовіковою китайською мистецькою традицією ментального коду з потребою популяризації або свого мистецтва на Заході, або введення західних досягнень у власну культуру.

Суттєвою обставиною лишається те, що китайська музична культура формувалася в умовах певного естетичного конфлікту в культурному просторі самої країни: західні впливи в цілому відбувалися хвилеподібно, завдяки змінам ідеології всередині самого Китаю, а також пошукам китайськими митцями власного стилю тощо, оскільки поза спільними загальними правилами епохи художники стверджують власні ідеї та вподобання, тобто провідним лишається власний індивідуальний стиль, незалежно від вимог часу. Це пояснюється тим, що творіння митця завжди має завдання щодо вираження унікальної естетики, яка була сформована його життєвими траєкторіями та певними координатами «конвенцій – тобто наборами шаблонів і домовленостей щодо загальних операційних правил художнього виробництва» (Becker, 2008: 40–41).

У той же час, згідно поглядам П. Бурдє, процес творіння формується владою та соціально-економічними відносинами, які існують у суспільстві. Дотримуючись своїх позицій, митці, водночас, вимушені підлаштовуватися під запропоновані умови й обирають найбільш близькі собі складові, що й зумовлює створення власного *габітусу*, тобто набору схильностей, сформованих соціальним

середовищем: «Обумовленість, пов'язана з певним класом умов існування, породжує габітус, системи тривалих і змінних диспозицій, структуровані структури, схильні функціонувати як структуруючі структури, тобто як генеруючі та організуючі принципи практик і уявлень...» (Bourdieu, 1980: 88).

Важливо, що зазначені процеси об'єктно-суб'єктної взаємодії не є інтеграцією чи модернізацією, про яку пише Бай Є, коли національна ментальність зберігається на рівнях «традиційна культура етносів – індивідуально-композиторське мислення – музичний твір», чим наголошує на запозиченні тих складових іншої культури, які найбільше підходять до власних вподобань митця (Bai Ye, 2014); йдеться про відповідність не лише власним пошукам розвитку, а й, швидше, пошуку вирішення конфлікту із соціальним середовищем, яке є похідним від універсалізовано-глобалізаційного підходу до устрою світу.

Включення західних елементів у китайський традиційний музичний світ у XX столітті мало водночас і чіткий зворотний вектор імплементації східного досвіду в європейській культурі. Прагнення такого роду були актуальними для китайських композиторів: частина з них їхала вчитися на Захід і пропагувала там своє мистецтво. Однак останнє могло бути зрозумілим іншому слухачеві тільки через наявність звичних елементів, отже, зазначене спонукало й до оновлювання традиційного репертуару. Фан Чжан (Fang Jun, 2020) привертає увагу до тієї обставини, що у XX столітті провідні китайські митці намагалися поєднувати різні мистецькі надбання, особливо ті, які походять із західних музичних світів, впроваджувати у китайський, щоб зробити світ традиційної китайської музики більш цілісним. Такий підхід не втрачає актуальності й сьогодні.

Китайська традиційна музика містить як жанрові різновиди, що виникли ще в стародавні часи, так і композиції і способи виконання, створені в сучасних техніках, але з мелодіями і музичними формами, запозиченими зі стародавнього стилю (Fang Jun, 2020). До XX століття світ традиційної китайської музики належав виключно виконавцям, які володіли навичками гри на національних інструментах, акторської майстерності і танцю, брали участь у драматичних

виставах і ритуальних церемоніях. Вони в основному навчалися шляхом успадкування цих виконавських навичок, орієнтуючись на достатньо відносні нотні записи та усні інтерпретації музичних творів, відповідно до особистого розуміння таких їхніми викладачами (за Lian He, 2004).

Першими прикладами змін традицій китайського музикування були спроби переформатувати його в систему, яка була б максимально схожою на західну. На початку ХХ століття китайський музичний світ асимілював численні елементи західної музики, що, з одного боку, створювало обмеження в системі музичного мислення, а з іншого – дозволяло певною мірою структурувати твір, тобто відбувався процес синтезу традиційних китайських та західних складових, але останні вважалися основними (Lian He, 2004). Суттєво, що ці впливи дали поштовх розвитку науково-освітнього руху: з метою побудови нової конвенції для підтримки музичних досліджень і освіти в Китаї групою фахівців, яка включала вчених, що здобули освіту в Європі та США, було здійснено низку розробок у найбільш актуальних з огляду на західну теорію музики напрямках, що включали в себе освітню складову, а саме – систему музичних дисциплін та музичну педагогіку (Dai Baishen, 2014). Такі дії сприяли запровадженню в китайський музичний світ кількох абсолютно нових спеціалізацій, таких як композиція, диригування і теоретичний аналіз, що виникли в західних країнах.

Китайська традиційна музика функціонує як форма мистецького вираження, що сплетена із соціальними та політичними уявленнями. Такий її статус, згідно Фан Чжану (Fang Jun, 2020), зумовлений історичним підґрунтям – походженням від ідей та постулатів давньої китайської філософії та історії. Це відрізняє її від західної музики, що має коріння в точних науках, таких як математика і геометрія. Основними принципами організації в китайській музиці є специфіка метроритму, пульсація, закладена у всьому живому, імпровізаційність як прояв процесуальності світобуття, пентатонічна ладова система, що робить її звучання відмінним від західної музики.

У процесі загальної трансформації китайського музичного мистецтва поступово виникла та відокремилась як основа власного

музичного світу підгалузь автентичної китайської музики з конкретними межами та учасниками, що тяжіли до успадкування традиційної естетики музикування. Її ідейним підґрунтям стала необхідність захисту традиційних китайських способів створення і виконання музики. Суттєво, що ця ідея вплинула й на освітні програми китайських консерваторій. Значна кількість викладачів та керівників музичних закладів отримувала освіту за кордоном, тому висловлювала занепокоєння щодо можливого занепаду китайської традиційної музики, наголошуючи, що наявні системи музичного навчання та композиції є просто імітацією західних і можуть суперечити естетичній практиці та ідентичності китайських музикантів (за Bian Meng, 1996: 78–81).

Виконавці намагалися підійти до створення ідеального стилю передової китайської традиційної музики по-своєму, але все ж таки прагнули до інтеграції західних технік та автентичних китайських музичних складових. Як наголошує Ван Юе, вестернізація китайської музики відбувалася під девізом, що західні надбання мають застосовуватися лише для полегшення втілення китайських музичних елементів замість того, щоб стати основою музичного мислення. Попри те, що деякі теоретики критикували їх як марну спробу відновити відсталий жанр, музичні групи, створені виконавцями на автентичному ґрунті, існували як зародок китайської традиційної оркестрової музики, що сформувалась у 1950 роках (Wang Yue, 2005).

Китайська традиційна музика зазнала ще більшої трансформації в період 1930 років, з японської війни, а пізніше від 1949 року, під новим урядом Китайської Народної Республіки. У цей період головною метою практикуючих музикантів стало вивчення, виокремлення та збирання традиційних музичних зразків з різних регіонів країни і створення музичних композицій, які б легко сприймалися світовою спільнотою. Отже, провідні музиканти – Тан Сун, Лі Хуасінь та інші – стояли на позиціях просування китайської традиційної музики за допомогою відносно систематичних і передових західних методів. Приклад такого роду наводить Ван Чанкуй: типовими у 1950 роках стали оркестри, де традиційні

китайські інструментальні групи сидять разом з допоміжними секціями західних інструментів (переважно це підсилення басів), за типом західного оркестру (Wang Changkui, 2010). Після реформи відкритості 1978 року з'являється значна кількість різновидів гібридних музичних творів, де китайські традиційні компоненти поєднуються із західними.

Досліджуючи з позицій сьогодення процес формування китайського музичного мистецтва, що створювалось практиками від початку ХХ століття під впливом глобалізаційних тенденцій, можна побачити швидше розмежування західних і китайських традиційних елементів, ніж утворену ними цілісність, що ідеально об'єднує ці дві складові. Отже, глобалізаційні впливи формували ситуацію естетичного пошуку, де західні тенденції вступали в певний конфлікт із традиційною китайською музичною системою мислення (Lam, 2008).

Дослідження прикладу китайської традиційної музики та її місця в загальній світовій культурі унаочнює той факт, що під «впливом глобалізації» музиканти розуміють естетичний конфлікт («традиційне» – «західне») в різних його вимірах. З одного боку, західний вплив був необхідним для розвитку китайської музичної культури та адаптації східної музики в Європі. Музичний світ сучасного Китаю, окрім його виконавської складової, демонструє сильну тенденцію формуватися відповідно до уявлень про західні стилі, включно з музичною педагогікою та композицією, де постулати, запозичені із Заходу, набувають значення конвенції, як і думки про те, як створювати «хорошу», за визначенням Бянь Меня (Bian Meng, 1996), музику. Для виконавців, однак, проблема автентичності інтерпретації місцевих традицій залишається найважливішою. У межах, які створює існуюча «поточна» естетика в проєкції на їхні власні спеціалізації, вони пристосовуються до конвенційних умов, приймаючи їх або опираючись ним, щоб орієнтуватися у своїй кар'єрі в музичному світі. Тобто виявляється, що певний естетичний конфлікт дозволяє опанувати дійсну реальність, яка формується в умовах глобалізації, зокрема у китайській музичній культурі. Традиційна китайська естетика спирається на стабільність, що йде від гармонії чуттєвого світу, й передбачає добре володіння

породженими останньою та успадкованими правилами композиції, а ідіосинкразія на чужорідне в її контексті стає стимулом розвитку. Натомість «вестернізована» естетика базується на «новаторстві», пошуку, у тому числі сучасних засобів композиції, та певній систематичності, яка продукує педагогічні стандарти в мистецькій галузі. Ця різновекторність, власне, і формує естетичний конфлікт внаслідок глобалізаційних впливів на китайський музичний простір. Наголосимо, що цей конфлікт не вносить гострої напруги, а швидше стимулює формування глокалізаційних потреб в умовах загальної глобалізації простору культури.

### **Висновки.**

Історичний розвиток китайського традиційного музичного світу під впливом глобалізаційних процесів демонструє, що інтеграція культурних ресурсів з різних країн походження приводить до стану їх *співіснування*. Такий стан може бути трактовано як передумову для виникнення ситуації *естетичного конфлікту*, яка може розглядатися як джерело інтегративних процесів. Водночас чіткий вектор спрямування на диверсифікацію національної музичної культури з метою її осучаснення приводить швидше до адаптації західних запозичень та симбіозу певних стильових принципів обох музичних традицій.

Таке співіснування, крім іншого, свідчить про прийняття музикантами *мультикультуралізму* в епоху глобалізації, яка створює контекст для виникнення естетичного конфлікту як засобу подолання обмеженості сприйняття здобутками лише однієї культури. Ґрунтуючись на визнанні музикантами доцільності існування різних культур замість того, щоб будувати стратегії домінування умовностей на основі власних естетичних уподобань, естетичний конфлікт не вимагає ствердження однієї з культур, а спрямований на те, щоби дозволити існувати елементам, які належать іншим культурним ресурсам.

Тим не менш, попри переконливість естетичних надбань кожної з культур, що співіснують, їх представники прагнуть до збереження та визнання проявів свого національного як певної форми культури, що актуалізує процеси *глокалізації* як шляху до такого збереження



в мультикультурних умовах. На цьому шляху кожний з типів естетики є легітимним, оскільки вони належать повноцінно сформованим культурам, які представляють, що докорінно відсторонює від поняття інтегративних процесів. Китайська музична культура дає приклади того, що після входження, завдяки глобалізаційним впливам, в її художній світ нових складових вестернізованої естетики, світовий соціум стає спроможним активно сприймати також і автентичні культурні елементи. Крім того, митці прагнуть до досягнення безлічі можливостей, які надає порівняння свого художнього світу з іншими в масштабах глобального культурного простору.

Таким чином, глобалізація культури – процес, не тільки спрямований ззовні всередину, а й такий, що розгортається зсередини, що також породжує естетичний конфлікт – чинник, який сприятиме динамічному поступу культури.

**Перспективи дослідження.** Наше дослідження лише окреслює основні вектори процесів глобалізації у китайській музичній культурі й дає підстави для подальшого, більш глибокого, вивчення окремих складових музичного мистецтва Китаю в контексті вестернізації та культурного діалогу «Схід-Захід» у глобалізаційних змінах ХХ–ХХІ століть.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Герчанівська, П. Е. (2019) Дихотомії Схід-Захід: історико-культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* 1, 3–8, DOI: 10.32461/2226-3209.1.2019.166509
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso.
- Becker, H. & Pessin, A. (2006). A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. *Sociological Forum*, 21 (2), 275–286, DOI: 10.1007/s11206-006-9018-2
- Becker, H. (2008). *Art Worlds: 25<sup>th</sup> Anniversary Edition, Updated and Expanded*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. (2<sup>th</sup> ed.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Bottero, W. & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99–119, <https://doi.org/10.1177/1749975510389726>
- Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris: Les Éditions de minuit. (Coll. «Le sens commun»).
- Cardoso, F. N. & Faletto, E. (1979). *Dependency and Development in Latin America*. (Transl. by M. M. Urquidi). Berkeley: University of California Press.
- Fang, Jun. (2020). Tensions in Aesthetic Socialization: Negotiating Competence and Differentiation in Chinese Art Test Prep Schools. *Poetics*, 79, 1–14.
- Frank, A. G. (1967). *Capitalism and Underdevelopment in Latin America: Historical Studies of Chile and Brazil*. New York: Monthly Review Press, <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166509>
- Hobsbawn, E., & Ranger, T. (2013). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lam, J. (2008). Chinese Music and its Globalized Past and Present. *Macalester International*, 21: The Musical Imagination in the Epoch of Globalization, Article 9, 29--77, <https://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1464&context=macintl>
- Prebisch, R. (1950). *The Economic Development in Latin America and its Principal Problems*. New York: Lace Success.
- Said, E. W. (2016). *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin Books.
- Wolff, L. (1994). *Investing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Redwood, CA: Stanford University Press.
- 卡萌 (1996) 中国钢琴文化的形成与发展,北京:《华乐》出版社 [Бянь Мень. (1996) Становлення та розвиток китайської фортепіанної культури. Пекін: Вид-во «Хуа Ле»].
- 戴百慎. (2014). 鋼琴音樂研究. 上海: 上海音樂學會. [Дай, Байшен. (2014). Дослідження фортепіанної музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 李煥之. (2018). 中國現代音樂. 北京. 中國現代出版社 [Лі, Хуаньчжі. (2018). Сучасна китайська музика. Пекін: Сучасне китайське видавництво].
- 梁鶴 (2004) 中國民族風格鋼琴作品. 教育和藝術. 北京, 第6期, 第20-31頁 [Лян, Хі. (2004). Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*, 6, 20–31].

- 王悅 (2005) 中國現代音樂史, 北京。[Ван, Юе. (2005). Історія сучасної китайської музики. Пекін].
- 王長奎. (2010) .。中國鋼琴音樂文化. 北京。[Ван, Чанкуй. (2010). Культура Китайської фортепіанної музики. Пекін].

## REFERENCES

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso [in English].
- Bai Ye (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world music art*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Becker, H. & Pessin, A. (2006). A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. *Sociological Forum*, 21 (2), 275–286, DOI: 10.1007/s11206-006-9018-2 [in English].
- Becker, H. (2008). *Art Worlds: 25<sup>th</sup> Anniversary Edition, Updated and Expanded*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. (2<sup>th</sup> ed.). London: Routledge & Kegan Paul [in English].
- Bian Meng (1996). *The formation and development of Chinese piano culture*. Beijing: “Hua Le” Publishing House [in Chinese].
- Bottero, W. & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99–119, <https://doi.org/10.1177/1749975510389726> [in English].
- Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique [Practical sense]*. Paris: Les Éditions de minuit. (Coll. «Le sens commun» [“Common Sense”]) [in French].
- Cardoso, F. N. & Faletto, E. (1979). *Dependency and Development in Latin America*. (Transl. by M. M. Urquidi). Berkeley: University of California Press [in English].
- Dai, Baishen (2014). *Research on piano music*. Shanghai: Shanghai Music Society [in Chinese].
- Fang, Jun. (2020). Tensions in Aesthetic Socialization: Negotiating Competence and Differentiation in Chinese Art Test Prep Schools. *Poetics*, 79, 1–14 [in English].
- Frank, A. G. (1967). *Capitalism and Underdevelopment in Latin America: Historical Studies of Chile and Brazil*. New York: Monthly Review Press, <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166509> [in English].

- Herchanivska, Polina. (2019). East-West dichotomy: historical and cultural aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 3–8, DOI: 10.32461/2226-3209.1.2019.166509 [in Ukrainian].
- Hobsbawn, E., & Ranger, T. (2013). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Lam, J. (2008). Chinese Music and its Globalized Past and Present. *Macalester International*, 21: The Musical Imagination in the Epoch of Globalization, Article 9, 29--77, <https://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1464&context=macintl> [in English].
- Li, Huangzhi (2018). *Chinese modern music*. Beijing: China Modern Publishing House [in Chinese].
- Liang, He (2004). National style of Chinese piano works. *Education and Art*, 6, 20–31 [in Chinese].
- Prebisch, R. (1950). *The Economic Development in Latin America and its Principal Problems*. New York: Lace Success [in English].
- Said, E. W. (2016). *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin Books [in English].
- Wang, Changkui (2010). *Culture of Chinese piano music*. Beijing [in Chinese].
- Wang, Yue (2005). *History of modern Chinese music*. Beijing [in Chinese].
- Wolff, L. (1994). *Investing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Redwood, CA: Stanford University Press [in English].

### ***Liu Junyi***

Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University,  
postgraduate student,  
the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies  
e-mail: liyutz@ukr.net  
ORCID iD: 0009-0009-1190-3161

## **Aesthetic conflict in Chinese traditional music in the aspect of the contemporary globalization processes**

### ***Statement of the problem.***

*In the conditions of globalization, art becomes the result of the interaction of many factors, artistic cooperation and competition within the framework of the formation and functioning of artistic communities. The world of traditional Chinese music provides an excellent opportunity to study how members of the artistic*

*community respond to the differences brought about by the processes of globalization. Therefore, consideration of the aesthetic conflict in traditional Chinese music, which arises in the context of globalizing world processes, appears as a topical issue and determines the content of this article.*

*The theoretical basis of this article refers to works devoted to the study of the concept of globalization in art and culture. The analysis of publications on the topic show that the issue of globalization as a dynamic factor of the Chinese musical culture has not been extensively studied, while it is acknowledged that the influence of European music on Chinese one has always contributed to the formation of a certain aesthetic conflict.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to highlight the specifics of the development of Chinese traditional musical culture in the context of the conflict of acceptance/rejection of the globalization influences of Western culture. For the first time, the concept of aesthetic conflict as a means of dynamic progressing Chinese musical art in the context of the globalization of the cultural space is considered. As research instruments, historical and comparative, hermeneutic, interpretive, and dialectical methods are used.*

***Research results.***

*The article highlights three forms of changes that cultural globalization can introduce to the world of art:*

- creation of conditions for the transnational circulation of works and forms of art for the construction of completely new artistic concepts;*
- the accumulation of modern trends, namely new techniques and approaches to artistic production, in the concrete artistic world;*
- cases of global aesthetic influences, where ideologies and values can guide the creation of an artistic object and form criteria for defining what can be considered authentic and appropriate for a certain culture.*

*Regular influences from the West contributed to the fact that Chinese traditional music culture began to develop from the positions of either adapting to these influences or resisting new trends in the interpretation of musical culture. From this follows the conclusion that cultural globalization is not only a process brought from outside, but also a reality that is actively created by the subjects who are involved in it. Among the transformations of Chinese musical art in the process of globalization, the ways of formation of “Chinese traditional music” are considered as a response to the integration of Western influences.*

**Conclusion.**

*In the course of the research, it was found that the aesthetic conflict in Chinese musical culture was formed by the way of integrating cultural resources, which is due to globalization processes and leads to the state of coexistence of different types of cultures. Such coexistence indicates the acceptance of multiculturalism by musicians in the era of globalization, when the latter creates a context for the emergence of aesthetic conflict as a means of overcoming the perception of only one culture. It is emphasized that the focus on the preservation of identity of the Chinese musical culture actualizes the option of glocalization as a means of preserving one's own in multicultural conditions.*

**Keywords:** *globalization; Chinese traditional music; aesthetic conflict; cultural space; East-West; glocalization.*

*Стаття надійшла до редакції 5 липня 2023 року*

УДК 781.63 (477)

DOI 10.34064/khnum2-3211

**Кисляк Богдан Миколайович**

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

**Музичний маркетинг у сучасному суспільстві**

*Маркетингові технології у сучасному світі посідають найважливіше місце в популяризації та продажу будь-якого продукту, у тому числі й музичного. Наукова новизна й практична цінність пропонованого дослідження обумовлена аналізом сучасного стану розвитку музичного маркетингу в Україні та його перспектив із використанням різноманітних маркетингових технологій, що сприятиме розширенню шляхів реалізації та збільшенню об'ємів продажу музичного продукту. Метою статті є виокремлення основних особливостей успішного музичного маркетингу в сучасних умовах розвитку інформаційно-цифрових технологій. Використано такі дослідницькі методи, як пошук та аналіз інформації, її систематизація, класифікація та узагальнення. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що музичний маркетинг є способом донести творчість музиканта до великого кола слухачів, а його інструментами є сьогодні такі маркетингові технології й напрями, як встановлення зв'язку з громадськістю (public relations, PR), реклама, концертна діяльність зі створенням відео та аудіо, зокрема спільні записи з іншими артистами, радіо- й ТВ-промоушн, використання стрімінгових сервісів (Spotify, AppleMusic, YouTubeMusic), інтерактивно-розважальних відеохостингів, участь в інтернет-форумах, створення блогів, рубрик в аудіо- та відеопідкастах і т. ін. Основою реалізації різноманітних маркетингових рішень є активна робота в соціальних мережах, медіа, постійний моніторинг ринку продажів. Сьогодні в Україні, попри недостатнє фінансування й ще недовге існування, музичний маркетинг розвивається, розширюються напрями та канали просування музичної продукції, упроваджуються новітні цифрові технології.*

*Ключові слова:* музичний продукт; маркетинг; музичний маркетинг; маркетингові інструменти; нейромаркетинг.

### **Постановка проблеми.**

Технічний та соціокультурний прогрес суспільства, стрімкі процеси цифровізації та глобалізації сприяють активному розвитку всіх сфер діяльності людини, у тому числі й музичної індустрії. У сучасних умовах на базі цифрових технологій швидко розвиваються різні музичні жанри, стилі, манери виконання тощо. У зв'язку із цим значно зростає конкуренція між виконавцями-музикантами, йде боротьба за популярність та оригінальність. Музична індустрія постійно змінюється, оновлюється і розширюється, що обумовлює існування й швидкий прогрес такого феномена, як музичний маркетинг. Музичний маркетинг, як і будь-який інший вид маркетингу, має на меті доведення товару від виробника (музиканта) до потенційного споживача (слухача). Він використовується для того, щоб залучити якомога більше людей на концертні шоу, телепередачі, інтерв'ю з артистами, у соціальні мережі та на інтернет-ресурси і стимулювати їх купувати музичний продукт, застосовуючи для цього всі можливі способи.

У сучасному світі на ринку музичної продукції існує дуже високий рівень конкуренції, тому створення якісного унікального продукту не є єдиною умовою його успіху. При сьогоднішньому розмаїтті музичного світу досить важливо правильно визначити ту групу осіб, яка буде зацікавлена в купівлі певного музичного продукту, а також переконати їх у тому, що цей продукт відповідає їхнім потребам та потребам слухачів. Саме маркетингові технології дають можливість довести споживачеві вигідність купівлі пропонованого продукту таким чином, щоб підвищити його привабливість для цільової аудиторії. Отже, музичний маркетинг в сучасному світі є дійсно затребуваним видом діяльності, який потребує наукового висвітлення й більш глибокого вивчення.

***Останні дослідження і публікації.*** Тема музичного маркетингу є досить новою в науковій сфері, проте деякі вчені займалися її прямим чи дотичним вивченням. Так, історичні аспекти становлення



музичного маркетингу розкрито у статті J. R. Ogden, D. T. Ogden та K. Long (2011), автори якої простежують, як протягом століть патронат в музичній сфері переходив від церкви до приватних груп і окремих осіб, а кількість каналів для розповсюдження музики зростала завдяки маркетинговим інноваціям, оскільки все більше людей бажали насолоджуватися цим продуктом. Л. В. Обух (2019) виділяє чотири напрями музичного менеджменту та маркетингу на прикладі академічної музики: побудова стратегії з подальшою її реалізацією, формування корпоративної культури, здійснення комунікацій та робота з персоналом. Дослідники М. Мелер та М. Шкоро репрезентують музичний маркетинг як еволюційну та революційну операціоналізацію та інструменталізацію явно суттєвої взаємодії між ринком і музикою, а важливим предикатом для необхідних змін вважають переосмислення ставлення до індустрії звукозапису, перш за все, суб'єктів музичної індустрії, а також музичного ринку в цілому (Melcer, Škoro, 2013). Ю. А. Губарева, яка досліджує аудіомаркетинг, відносить його до різновидів нейромаркетингу, що вивчає вплив звуку на поведінку споживачів (Губарева, 2015: 66).

Водночас невирішеними залишаються численні питання з використання маркетингових технологій у сфері музичного мистецтва, які передбачають врахування особливостей світу музики, індивідуального стилю виконавця, жанру, виконавської майстерності тощо.

**Мета цієї статті** – розкрити сутність і особливості музичного маркетингу в сучасному суспільстві та висвітлити його поточний стан в Україні.

Залежно від мети у дослідженні поставлено низку **завдань**:

- 1) розкрити основну сутність музичного маркетингу і надати його характеристику;
- 2) розглянути існуючі напрями музичного маркетингу;
- 3) визначити особливості сучасних засобів музичного маркетингу;
- 4) проаналізувати дані щодо стану сучасного музичного маркетингу в Україні.

**Методологія дослідження.** Використано такі загальнонаукові методи дослідження, як пошук, аналіз, систематизація й класифікація фактичної інформації та аналітичних спостережень в межах обраної тематики; метод узагальнення при розгляді існуючих наукових поглядів на предмет дослідження – маркетингову діяльність в музичній сфері, як і при формуванні власних висновків за результатами дослідження.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Будь-який продукт може бути ефективно використаний та проданий лише в тому випадку, якщо його активно рекламують і просувають. Музика, хоча й не є «продуктом» у побутовому матеріальному розумінні, проте, це все ж товар, що продається на ринку, і артисти чи звукозаписні компанії намагаються продавати пісні чи альбоми, або інші музичні твори, використовуючи будь-які доступні засоби масової інформації.

Різні дослідники пропонують власне бачення предмету й функцій маркетингу, у тому числі музичного. Це й комплекс заходів щодо просування товарів чи послуг та отримання прибутку від їх продажу, тобто це вміння продати товар (Tutt, 2005); це й процес виявлення потреб і задоволення цих потреб відповідними товарами чи послугами за допомогою розробки продукту, його розповсюдження та просування (Pizzolitto, 2023). При цьому музичний маркетинг – це акт і процес створення, спільного використання, доставки та обміну музичними пропозиціями, які мають цінність для клієнтів, шанувальників або партнерів (Salo, Lankinen, Mäntymäki, 2013). Музичний маркетинг дозволяє переконатися, що музику почують; він передбачає такі процедури, як видання, упаковка, розповсюдження та продаж музики (Ogden, Ogden, Long, 2011).

Отже, на основі наведених трактувань спробуємо виокремити головні ознаки музичного маркетингу:

1) сутність музичного маркетингу полягає у створенні певного взаємозв'язку між наявним музичним продуктом та потребами кінцевого слухача, який хоче цей продукт придбати;

2) музичний маркетинг є основою донесення музичної продукції до слухачів, головна його задача полягає у створенні позитивної

асоціації не лише з музичним твором, але і з компанією, яка його видала та пропонує;

3) у процесі музичного маркетингу забезпечується чотири основні етапи: стимулювання попиту на музичний продукт, створення привабливого іміджу та доброї репутації компанії та виконавця, реклама та прямі продажі;

4) музичний маркетинг у сучасному суспільстві – це побудова відомого особистого бренду, просування власного продукту й адаптація такого до потреб ринку.

Маркетинг завжди пов'язаний з економічним зростанням і є відображенням існуючих соціально-економічних відносин, крім того, ступінь його розвитку стає очевидним через його можливе використання у сфері музики в її широкому значенні у формі музичного маркетингу (Pizzolitto, 2023). Проте слід розрізняти музичний маркетинг як музичну індустрію, і музичний маркетинг як засіб впливу через музику на купівельну практику споживачів, зокрема завдяки звучанню фонові музики в рекламних повідомленнях (Kerrigan, Preese, 2022). В обох випадках спостережувана взаємозалежність процедур маркетингу та долі музичного продукту і його творців визначає зміст терміну «музичний маркетинг». Отже, музичний маркетинг повинен підтримувати постійну комунікацію між слухачем і виконавцем, ураховувати зміни у сприйнятті товару, формувати лояльне ставлення до товару з боку споживача (Куцуси, 2021).

Музичний маркетинг побудований на п'ятьох основних напрямках (Brae, 2014: 17).

1). Перший напрям – це розвиток артиста і його продукту; він розгалужується на розвиток власне артиста, сконцентрований на підготовці його кар'єри, та розвиток музичного продукту, що уможливорює його створення і продаж.

2) Другий напрямок – промоушн, залучення музичного продукту до радіоефірів, ТВ-шоу і програм, рубрик в аудіо- та відеопідкастах, відеохостингів, таких як YouTube та Vevo, соціальних мереж (Instagram, Facebook та ін.), відкритих аудіомайданчиків (SoundCloud та ін.), інтернет-форумів (Reddit та ін.), мікроблогів (Twitter та ін.), інтерактивно-розважальних відеохостингів (Tik-Tok, Triller).

3) Третій напрям – публічність, генерація «шуму» в ЗМІ.

4) Четвертий напрям – перформанс-маркетинг, пошук аудиторії. Необхідно домогтися того, щоб люди почули саму музику та прочитали або почули про музику і її виконавця (планування публічності); побачили живий виступ музиканта (планування концертної діяльності).

5) П'ятий напрям – онлайн-інструменти музичного маркетингу.

Зауважимо, що сьогодні такі інструменти відіграють провідну роль у поширенні творчості музиканта, адже з кожним роком кількість споживчого контенту у світі та Україні росте, тому не можна відкидати роль Інтернету у просуванні музики.

Сучасний музичний маркетинг широко використовує всі зазначені шляхи з метою продажу музичного продукту, окрім того, з'являються все новіші типи музичного маркетингу, які дають можливість ефективно використовувати інноваційний інструментарій для підвищення продуктивності маркетингових компаній. Серед таких напрямів значне місце посідає нейромаркетинг, який вивчає фізіологічні реакції споживачів при прослуховуванні тих чи інших звукових композицій. Зокрема, як частину нейромаркетингу, Ю. Губарева виділяє аудіомаркетинг, який ґрунтується на здатності людини сприймати звуки і використовується для підтримки традиційних маркетингових ходів, як, наприклад, додання оригінального звучання бренду (Губарева, 2015: 67). Головною метою аудіомаркетингу є підвищення лояльності споживачів до використання продукту і формування в них позитивного ставлення до компанії-виробника та бренду в цілому. Засоби аудіомаркетингу чинять певний вплив на поведінку та психоемоційний стан слухача, допомагають забезпечити позитивний і ненав'язливий фон для процесу споживчого вибору. Використання звуків при цьому формує інтерес споживачів на підсвідомому рівні, привертає їхню увагу до конкретного продукту, викликає потрібні образні асоціації й слугує доповненням до візуального образу бренду, що забезпечує збільшення потоку клієнтів.

Однак для просування продукту в такій специфічній сфері, як музична індустрія, необхідно враховувати її особливості та

особливості музичного маркетингу. Неможливо просто використовувати класичний маркетинговий комплекс, оскільки управління такими його складовими, як ціна та розміщення, меншою мірою впливає на успішність музичного продукту (Murphy, Hume, 2023). Натомість сам продукт і способи його просування мають більший вплив на успіх музики: вдале поєднання вокалу, тексту і музики, доречність звучання у певний момент часу можуть зробити пісню навіть дуже непопулярного автора хітом, а її просування, яке полягає в «перед-промо» (створення ажіотажу перед виходом музичного продукту) і «промо» (виступи на теле- і радіошоу, концертні тури) може змусити більшу кількість людей прослухати або купити музичний продукт.

Одним із ключових аспектів розвитку музичного маркетингу є використання інтернет-технологій. Їх розповсюдження значно розширило і доповнило традиційні способи вивчення музичної аудиторії, розроблені у ХХ столітті. Фактично Інтернет надав сучасним дослідникам унікальну можливість проведення багатоаспектного моніторингу аудиторії в короткі проміжки часу, класифікації слухачів за різними ознаками та виділення безлічі відповідних груп. За спостереженнями вчених, маркетинг музики, який не був важливим ще кілька десятків років тому, в останні часи, після цифровізації, перетворився на маркетингову війну (Кууси, 2021: 122).

Ціна стає головним фактором для споживачів при купівлі музичних продуктів, оскільки споживачі можуть витратити гроші лише на те, що їм подобається. Розміщення цифрової музики на інтернет-ресурсах може полегшити споживачам вибір і придбання будь-якої композиції, яка їм подобається: замість того, щоб купувати компакт-диск, що містить багато пісень, але лише деякі з них є улюбленими, слухач може здійснити покупку окремих творів (Ogden, Ogden, & Long, 2011: 123). Із цього можна зробити висновок, що цифровізація суспільства та активне впровадження новітніх інформаційних технологій позитивно впливає на розвиток музичного маркетингу та забезпечує широкі можливості як для виконавців і маркетологів, так і для споживачів.

У музичному маркетингу виділяють п'ять основних областей (Brag, 2014: 18).

1). Радіопромоушн – це робота на впізнаваність пісень, концертів, подій, пов'язаних з музикантом, шляхом їх радіотрансляції. Просунути свій продукт на радіо можливо, якщо надіслати його на демо-скриньку тієї чи іншої радіостанції й сплатити за місце в ефірі.

2). Public relations (PR) – «піар» – в теперішній час здійснюється за допомогою Інтернету: більшість музикантів має сторінки в соціальних мережах, куди вони запрошують своїх друзів і просять останніх запрошувати своїх друзів теж, тобто формується власна мережа артиста, яка допомагає просувати його музичний продукт у маси.

3). Концерти – живі виступи – як частина музичного маркетингу забезпечують безпосереднє спілкування зі слухачем. Для музиканта на стадії розвитку концерти є дуже важливими, таким чином він набуває досвіду і намагається заявити про себе.

4). Стрімінгові сервіси, такі як Spotify, AppleMusic, YouTubeMusic та інші, дозволяють донести музику до слухача у більш простий спосіб, адже кількість користувачів стрімінгових сервісів у світі з кожним роком зростає і крок за кроком витісняє продаж музики на фізичних носіях та продаж цифрових копій музичних творів.

5). Роздрібні продажі музичних композицій сьогодні є менш затребуваними, оскільки будь-яку музику можна знайти в Інтернеті, і потреба купувати її фізичні носії знижується. Продаються тільки колекційні видання.

Сучасний музичний маркетинг в Україні перебуває у стані активного розвитку, особливо його цифрові форми. У 2020 році агенцією музичного консалтингу «Soundbuzz» в рамках спеціального проекту вперше було проведено дослідження неакадемічного музичного ринку України з метою виявлення його перспективності. Його результати дали підстави для висновку, що музичний маркетинг є невід'ємною складовою ланцюгу цінності музичної індустрії: «Ланцюг цінності – це послідовність процесів, які додають цінності музичному продукту на його шляху від створення до споживання.

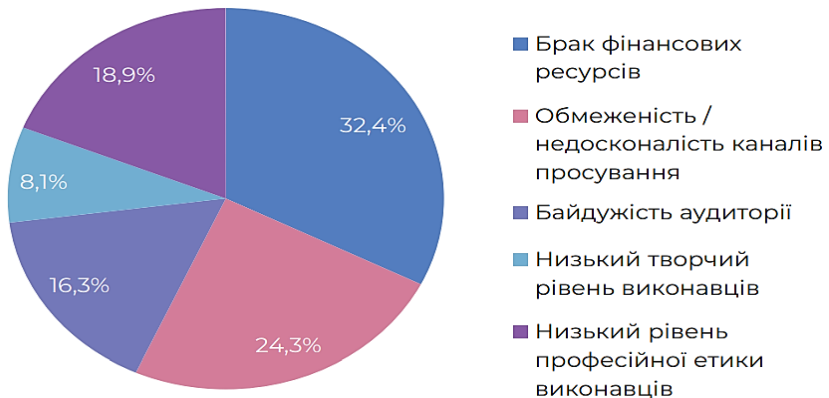
Перш ніж музичний продукт знайде свого слухача, він має пройти кілька етапів розвитку: створення, виробництво, дистрибуцію» (Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив, 2020: 17; див. *Рис. 1*, запозичено там само).

**Рис. 1.** Ланцюг цінності музичної індустрії



Це ж дослідження виявило певні проблеми, які гальмують роботу маркетологів з просування артистів (*Рис. 2*).

**Рис. 2.** Проблеми в роботі музичних маркетологів (Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив, 2020: 118).

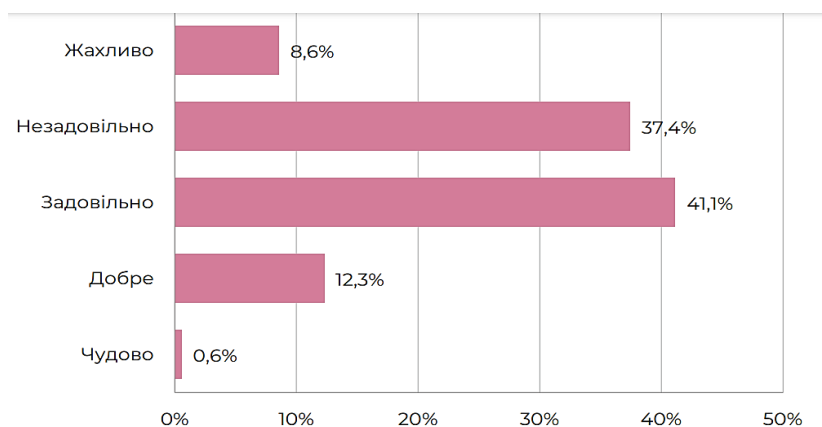


Як видно із рисунку 2, найбільшою проблемою в роботі музичних маркетологів є брак фінансових ресурсів (32,4%), слідом йдуть обмеженість / недосконалість каналів просування (24,3%), низький рівень професійної етики виконавців (18,9%), байдужість аудиторії (16,3%), низький творчий рівень виконавців (8,1%). Це говорить про те, що на сьогодні ринок музичної індустрії в Україні потребує активного залучення коштів на просування і продаж музичної продукції на території країни та поза її межами.

В Україні нині є значна кількість каналів просування музичної продукції: PR та інші форми комунікації через соціальні мережі, цифровий маркетинг та ін. Поряд з цим, існує потреба в постійному моніторингу та вивченні нових векторів музичного попиту, що вимагає від музичного менеджера безперервного аналізу доцільності використання тих чи інших напрямів музичного маркетингу.

Водночас самі артисти оцінюють діяльність менеджерів з музичного маркетингу здебільшого задовільно (Рис. 3).

**Рис. 3.** Оцінка роботи менеджерів з маркетингу (Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив, 2020: 119).



За даними рисунка 3 можна стверджувати, що артисти не дуже задоволені музичним маркетингом та роботою менеджерів. Це може



бути наслідком багатьох причин, проте слід зауважити, що український музичний маркетинг існує не так давно, тому він потребує вдосконалення та розвитку. Має бути створена мережа ресурсів для просування музичної продукції, а головне – необхідні спеціально підготовлені фахівці.

### **Висновки.**

Таким чином, проведене нами дослідження дозволяє стверджувати, що музичний маркетинг є способом донести до великого кола слухачів творчість виконавця, адже лише правильно застосувавши маркетингові інструменти, можна виділитись серед тисяч інших музикантів та артистів.

У просуванні музичних продуктів сьогодні активно використовуються такі маркетингові напрями, як встановлення зв'язків з громадськістю (PR), концертна діяльність, створення відео та аудіо (зокрема спільні записи музики з іншими артистами), реклама. Основними засобами реалізації різноманітних маркетингових рішень є активна робота в соціальних мережах і медіа та постійний моніторинг ринку продажів. Завдяки новим формам комунікації зі споживачем стало можливим зберегти і навіть збільшити рівень продажів продуктів музичної сфери.

Отже, оцінюючи сучасний стан музичного маркетингу в Україні, можна зазначити, що ця сфера діяльності активно розвивається, розширюються напрями та канали просування музичної продукції, упроваджуються новітні цифрові технології. Проте слабкими місцями залишаються фінансування системи музичного маркетингу, й музиканти змушені самостійно шукати можливості для просування свого продукту із залученням додаткових фінансових інвестицій чи власних коштів, як і задоволеність митців результатами маркетингових дій, що вимагає залучення більш ефективних засобів і технологій.

*Перспективами* обраного напрямку досліджень є концептуальне вивчення особливостей використання маркетингових технологій в українській музичній сфері та їх значення для сучасних музикантів і артистів популярних жанрів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Губарева Ю. А. (2015) Аудіомаркетинг: інструменти, перспективи, прогресивний світовий досвід. *Економіка: реалії часу*, 4 (20), 65–71.
- Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив: Звіт за результатами дослідження (2020). Київ: Soundbuzz; Український культурний фонд, URL: [https://soundbuzz.com.ua/images/research/Study of the Music Market of Ukraine 2020.pdf](https://soundbuzz.com.ua/images/research/Study_of_the_Music_Market_of_Ukraine_2020.pdf)
- Обух, Л. В. (2019). PR у системі менеджменту академічної музики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 33, 84–93.
- Brae, C. M. (2014). *Music Distribution: Selling Music in the New Entertainment Marketplace*. Los Angeles: Hitman Records Inc.
- Kerrigan, F. & Preece, C. (eds.). (2022). *Marketing the Arts: Breaking Boundaries*. (2nd ed.). London: Routledge; Taylor and Francis, <https://www.perlego.com/book/3790243/marketing-the-arts-breaking-boundaries-pdf>
- Kuyucu, M. (2021). Music marketing evolution from traditional to digital marketing. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 9, 14–16.
- Meler, M., Škoro, M. (2013). (R)evolution of music marketing. *Marketing in a Dynamic Environment – Academic and Practical Insights, 23 rd CROMAR Congress, Congress Proceedings*, pp. 51–65, <https://doi.org/10.13140/2.1.1186.5600>
- Murphy, S., Hume, M. (2023). The new digital music marketing ecosystem: artist direct. *Creative Industries Journal*, 1–33, DOI: 10.1080/17510694.2023.2214492
- Ogden, J. R., Ogden, D. T., & Long, K. (2011). Music marketing: A history and landscape. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 18, 120–125, <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2010.12.002>
- Pizzolitto, E. (2023). Music in business and management studies: a systematic literature review and research agenda. *Management Review Quarterly*, 1–34, <https://doi.org/10.1007/s11301-023-00339-3>
- Salo, J., Lankinen, M., Mäntymäki, M. (2013). The Use of Social Media for Artist Marketing: Music Industry Perspectives and Consumer Motivations. *The International Journal on Media Management*, 15, 23–41, DOI: 10.1080/14241277.2012.755682.

Tutt, K. (2005). This Business of Music Marketing and Promotion: A Practical Guide to Creating a Completely Integrated Marketing and E-Marketing Campaign. *Music Educators Journal*, 91(5), 26–27.

## REFERENCES

- Hubareva, Yu. A. (2015). Audio-marketing: tools, perspectives, progressive world experience. *Economy: realities of time*, 4 (20), 65–71 [in Ukrainian].
- Obukh, L. V. (2019). PR in the academic music management system. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 33, 84–93 [in Ukrainian].
- Study of the music market of Ukraine and its foreign economic prospects: Report on the results of the study (2020). Kyiv: Soundbuzz; Ukrainian Cultural Fund, URL: <https://soundbuzz.com.ua/images/research/Study of the Music Market of Ukraine 2020.pdf> [in Ukrainian].
- Brae, C. M. (2014). *Music Distribution: Selling Music in the New Entertainment Marketplace*. Los Angeles: Hitman Records Inc. [in English].
- Kerrigan, F. & Preece, C. (eds.). (2022). *Marketing the Arts: Breaking Boundaries*. (2nd ed.). London: Routledge; Taylor and Francis, <https://www.perlego.com/book/3790243/marketing-the-arts-breaking-boundaries-pdf> [in English].
- Kuyucu, M. (2021). Music marketing evolution from traditional to digital marketing. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 9, 14–16 [in English].
- Meler, M., Škoro, M. (2013). (R)evolution of music marketing. *Marketing in a Dynamic Environment – Academic and Practical Insights, 23 rd CROMAR Congress, Congress Proceedings*, pp. 51–65, <https://doi.org/10.13140/2.1.1186.5600> [in English].
- Murphy, S., Hume, M. (2023). The new digital music marketing ecosystem: artist direct. *Creative Industries Journal*, 1–33, DOI: 10.1080/17510694.2023.2214492 [in English].
- Ogden, J. R., Ogden, D. T., & Long, K. (2011). Music marketing: A history and landscape. *Journal of Retailing and Consumer Services*, 18, 120–125, <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2010.12.002> [in English].
- Pizzolitto, E. (2023). Music in business and management studies: a systematic literature review and research agenda. *Management Review Quarterly*, 1–34, <https://doi.org/10.1007/s11301-023-00339-3> [in English].
- Salo, J., Lankinen, M., Mäntymäki, M. (2013). The Use of Social Media for Artist Marketing: Music Industry Perspectives and Consumer Motivations. *The*

---

*International Journal on Media Management*, 15, 23–41, DOI: 10.1080/14241277.2012.755682 [in English].

Tutt, K. (2005). This Business of Music Marketing and Promotion: A Practical Guide to Creating a Completely Integrated Marketing and E-Marketing Campaign. *Music Educators Journal*, 91(5), 26–27 [in English].

### ***Bohdan Kysliak***

‘IvanBobersky’ Lviv State University of Physical Culture,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
The Department of Choreography and Art History  
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

## **Music marketing in modern society**

### ***Statement of the problem. Recent research and publications.***

*The music industry is constantly changing and growing everyday, which provokes the emergence of such a phenomenon as music marketing. Music marketing, like any other type of marketing, aims to bring the product from the producer (musician) to the potential consumer (listener). It is used to attract as many people as possible at a concert show, in social networks, interviews, TV broadcasts, and on the Internet and to encourage these people to buy music in all possible ways.*

*The historical aspects of the formation of music marketing are revealed in the work of J. R. Ogden, D. T. Ogden and K. Long (2011). Yu. Hubareva (2015) investigates such a type of music marketing as audio-marketing, which, according to the author, is a type of neuromarketing that studies the impact of sound on consumer behavior. L. Obukh (2019) singles out four areas of music management and marketing using the example of academic music: building a strategy with its subsequent implementation, forming a corporate culture, implementing communications and working with personnel.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the article is highlighting the main features of successful music marketing in modern conditions of information and digital development of society. The scientific novelty of the work consists in the analysis of the current state of development of music marketing in Ukraine and its prospects for the use of various*

*marketing technologies, which will allow expanding the ways of selling music products. Such methods as search and analysis of information, its systematization, classification and generalization were used.*

**Research results and conclusion.**

*The conducted research allows us to assert that music marketing is a way to convey the creativity of a musician to a large circle of listeners, and its tools today are such marketing technologies and directions as establishing contact with the public (public relations, PR), advertising, concert activities with the creation of videos and audio, including joint recordings with other artists, radio- and TV-promotion, use of streaming services (Spotify, AppleMusic, YouTubeMusic), interactive and entertaining video hosting, participation in Internet-forums, creation of blogs, columns in audio and video podcasts, etc. The basis of the implementation of various marketing solutions is active work in social networks, media, constant monitoring of the sales market.*

*Today in Ukraine, despite insufficient funding and still short existence, music marketing is developing, the directions and channels of promotion of music products are expanding, and the latest digital technologies are being introduced.*

**Keywords:** *music product; marketing; music marketing; marketing tools; neuromarketing.*

*Стаття надійшла до редакції 30 червня 2023 року*

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

ВИП. XXXII (32)

Збірник наукових статей

**Відповідальний за випуск –**

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

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 2023 р. Формат 60 x 84 1/16  
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 12,6. Обл. вид. 12,7.  
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

