ISSN 2617-0302

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. Р. М. ГЛІЄРА

TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
R. GLIER KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF MUSIC

КИЇВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

KYIV MUSICOLOGY

Збірка статей

Випуск 59

Київ 2019

УДК 78.01
ББК 85.31

Редакційна колегія:
Рожок В. І., *головний редактор*, доктор мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Каліш Ф.***, доктор мистецтвознавства, професор (Німеччина, м. Дюссельдорф); ***Суховейко Р.***, доктор мистецтвознавства, професор (Польща, м. Краків); ***Злотник О. Й.***, кандидат мистецтвознавства, професор, Народний артист України (Україна, м. Київ); ***Гуменюк Т. К.***, доктор філософських наук, професор (Україна, м. Київ); ***Зільберман Ю. А.***, кандидат мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Антонюк В. Г.***, доктор культурології, професор (Україна, м. Київ); ***Волков С. М.***, доктор культурології, професор (Україна, м. Київ); ***Зінькевич О. С.***, доктор мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Кодьєва О. П.***, доктор культурології, професор (Україна, м. Київ); ***Осадча С. В.***, доктор мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Одеса); ***Корній Л. П.***, доктор мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Лащенко С. К.***, доктор мистецтвознавства, доцент (Росія, м. Москва); ***Сальнікова К. В.***, доктор культурології, професор (Росія, м. Москва); ***Жорнова О. І.***, доктор педагогічних наук, професор (Україна, м. Київ); ***Тишко С. В.***, доктор мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Северинова М. Ю.***, доктор мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Київ); ***Черкашина-Губаренко М. Р.***, доктор мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Коханик І. М.***, кандидат мистецтвознавства, професор (Україна, м. Київ); ***Мудрецька Л. Г.***, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Київ); ***Тимченко-Бихун І. А.***, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Київ).

Рецензенти: Черкашина-Губаренко М. Р., д. мист., проф., Волков С. М., д. культ., проф., Жорнова О. І., д. пед. наук, проф.

Черговий випуск збірки продовжує серію публікацій, що є результатом наукових розробок музикознавців України. Статті, вміщені у даному виданні, охоплюють широке коло актуальних проблем української та зарубіжної музичної культури, теорії та історії музики, музичної психології та соціології музики, музичного виконавства та педагогіки. Збірка адресована фахівцям в галузі музичного мистецтва та культурології, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих і середніх навчальних закладів культури і мистецтв.

Рекомендовано до друку вченою радою Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра (протокол № 2 від 19.09.2019 р.).
Адреса web-сторінки видання: **https://kyivmusicology.com/**

Згідно з постановою президії ВАК України від *06.03.2015 р. за № 261* «Київське музикознавство» внесено до переліку наукових фахових видань України в галузі культурології та мистецтвознавства.

За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2019

ISSN 2617-0302

І. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 780.616.432.071.2:781.68
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.01

Дмитро Старцев,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики,
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
https://orcid.org/0000-0003-1727-481X
dmitriy8startsev@gmail.com

Dmytro Startsev,
Postgraduate at the Department of Interpretation and Analysis of Music,
Kharkiv National Kotlyarevskiy University of Arts
https://orcid.org/0000-0003-1727-481X
dmitriy8startsev@gmail.com

ГРАФІЧНІ ЗНАКИ В НОТНИХ ТЕКСТАХ ЙОГАННЕСА БРАМСА

Актуальність обраної проблеми визначається необхідністю осмислення графічних знаків як способу донесення авторської думки. ***Мета статті*** полягає в розкритті ролі цих знаків у комунікації композитора та виконавця.

Методи дослідження базуються на існуючих в науці підходах до графічних знаків. ***Результатом дослідження*** є аналіз нотних текстів Й. Брамса з обраних позицій. У ***висновках*** зазначається, що графічні знаки утворюють дві групи, які діють на різних рівнях. Також виявлено взаємодії графічних знаків з висотно-ритмічними параметрами нотного тексту.

Ключові слова: графічні знаки, нотний текст, артикуляція, фразування, виконавська інтерпретація.

Startsev Dmytro. **Graphic signs in musical texts by Johannes Brahms.** ***The relevance*** of the chosen problem is determined by the lack in the scientific sources of any approach to graphic signs as a system of units of musical text, which reflects its content, and wider – serves as indicator of the individual style properties of the author of the musical work. ***The purpose of the article*** is to reveal with specific reference of certain conditions in which the communication of the composer and the performer is carried out by means of understanding the functional and semantic content of graphic signs. The choice of ***research methods*** are determined by the existing approaches to reading of the graphic

signs and their role in the interpretation process. In this regard we involve the materials of the works of D. Blagoy, A. Sokol, S. Feinberg, M. Venable. Analytical observations concerning disclosure of the functional and semantic meaning of the studied phenomena became ***the results of the research***. ***The conclusions*** propose classification of graphic signs in accordance with the purpose of their use by composer. Two groups of graphic signs are identified: slurs and dynamic signs («<» and «>»), which contain information about the structural and procedural principles of the musical text organization. The interaction of graphic signs with pitch and rhythmic ones has been discovered. In the contextual field of J. Brahms' piano pieces, graphic signs are intended to warn interpreters against approach to the musical text from the point of view of the usual representations, limited to such considerations as the natural attraction to the reference tones or a strong proportion of tact. The logic of the musical process within a single theme or a phrase may be subject to other laws in Brahms' musical texts, which are conditioned by the movement of the interior meaning. Thanks to graphic signs, the rhythmic structure of the theme reveals certain measure of freedom due to alternating strong and weak beats, and in the texture – certain temporary independence of voices in relation to each other. Thus, graphic signs in J. Brahms' piano pieces are not additional, but decisive factors in many ways for understanding of the composer's thought, which allows us to see in them some special form of manifestation of the author's stylistic properties.

Key words: graphic signs, musical text, articulation, phrasing, performance interpretation.

Старцев Дмитрий. **Графические знаки в нотных текстах Иоганнеса Брамса.** ***Актуальность избранной проблемы*** определяется отсутствием в научных источниках подхода к графическим знакам как системе единиц нотного текста, которая отражает его содержание, и шире – выступает индикатором индивидуальных стилевых свойств автора музыкального произведения. ***Цель статьи*** заключается в раскрытии на конкретном примере определенных условий, в которых осуществляется коммуникация композитора и исполнителя с помощью осмысления функционально-семантического содержания графических знаков. Избрание ***методов исследования*** обусловлено существующими подходами к вопросам прочтения графических знаков и их роли в процессе интерпретации. В этой связи привлекаются материалы работ Д. Благого, А. Сокола, С. Фейнберга, *M. Venable*. ***Результатами исследования*** стали аналитические наблюдения, касающиеся раскрытия функционально-семантического смысла изучаемых явлений. В ***выводах*** предлагается классификация графических знаков в соответствии с целью их применения

композитором. Выявлены две группы графических знаков: лиги и динамические вилки, которые содержат информацию о структурно-процессуальных принципах организации нотного текста. Обнаружено взаимодействие графических знаков с высотно-ритмическими. В контекстуальном поле пьес И. Брамса графические знаки призваны предостеречь интерпретаторов от подхода к нотному тексту с точки зрения привычных представлений, ограничиваясь такими соображениями, как естественное тяготение к опорным тонам или сильной доле такта. Логика музыкального процесса внутри отдельного мотива или фразы может подчиняться в текстах И. Брамса другим законам, которые обусловлены движением внутреннего смысла. Благодаря графическим знакам ритмическое строение мотива обнаруживает известную меру свободы от чередования сильных и слабых долей такта, а в фактуре – определенную временную независимость голосов по отношению друг к другу. Таким образом, графические знаки в пьесах И. Брамса выступают не дополнительными, а во многом решающими факторами для понимания композиторской мысли, что позволяет видеть в них особую форму проявления авторских стилевых свойств.

Ключевые слова: графические знаки, нотный текст, артикуляция, фразировка, исполнительская интерпретация.

Постановка проблеми. Графічні знаки складають невід’ємну частину письмової форми композиторського висловлювання. Покликані сприяти найбільш адекватному прочитанню нотного тексту, вони слугують одним з ефективних каналів зв’язку між автором музичного твору та його інтерпретатором. На противагу словесно-понятійним вказівкам, що стосуються образних характеристик музичного опусу, графічні знаки входять до основних компонентів системи сполучень одиниць нотного тексту, які впливають на організацію виконавського мовлення. У більш широкому смисловому контексті вони виступають як важливий фактор мислення композитора, яке втілене в його індивідуальному стилі. Виникає питання про системність графічних знаків як засобу донесення авторської думки. Можливість відповіді на нього надають нотні тексти Й. Брамса, який неодмінно прагнув до точного втілення своїх музичних ідей у нотному вигляді, що обумовлює вірне розуміння художнього змісту його творів та побудову адекватної виконавської інтерпретації.

Актуальність обраної проблеми визначається відсутністю в наукових джерелах підходу до графічних знаків як системи одиниць

нотного тексту, що відбиває його зміст, та ширше – виступає індикатором індивідуальних стильових властивостей автора музичного твору.

Новизна обраної проблеми зумовлена спробою знаходження методологічних підходів до осмислення природи та функцій графічних знаків. Результати розкриття властивостей цих явищ та закономірностей їх використання автором нотного тексту сприятимуть організації виконавського мовлення, максимально узгодженої з композиторським задумом.

Мета статті полягає в розкритті на конкретному прикладі певних умов, за якими здійснюється комунікація композитора та виконавця через осмислення функціонально-семантичного змісту графічних знаків.

Для її досягнення висунуто наступні ***завдання***:

– запропонувати вірогідну класифікацію графічних знаків за їхнім функціонально-семантичним змістом;
– намітити шляхи розкриття функціонально-семантичних значень графічних знаків у нотному тексті;
– з обраних дослідницьких позицій вивчити авторські графічні знаки в фортепіанних п’єсах *op.* 117 та *op.* 118 Й. Брамса.

Методи дослідження. Графічні знаки входять до широкого кола явищ, що одержали в науковому обігу назви «показники», «позначки», «вказівки» та ін. Ці поняття використовуються як синонімічні та не претендують на статус музикознавчих термінів зі стійким смисловим наповненням. Зазвичай, вони розглядаються поза локалізації в окремі групи та поза їх взаємодії. Прикладом може слугувати характеристика цих явищ у статті Д. Благого, де вивчаються властивості лігатури, штрихів, темпів та динаміки у площині виконавської інтерпретації [1]. Вони також представлені в дослідженні О. Сокола [2], який іменує їх «виконавськими ремарками», що відразу визначає їх функціональне навантаження й «адресу». Обидва вчених вважають подібні текстові одиниці не тільки ефективним засобом розшифрування нотного запису, але й обов’язковим предметом уваги інтерпретатора. Більш гнучкий підхід до цього питання демонструє С. Фейнберг [3]. Він розрізняє три види зв’язку між «авторськими вказівками» та власне «нотними знаками». Перший з них надає виконавцю «максимальної свободи тлумачення нотного тексту», що очевидно у творах Й. С. Баха. У другому випадку «виконавські вказівки» безпосередньо випливають з особливостей нотного тексту. Найбільш цінним С. Фейнберг вважає третій тип «виконавських вказівок», оскільки вони суттєво доповнюють нотні знаки. До них автор відносить динамічні відтінки у різних фактурних та регістрових умовах, а також раптові зміни темпу при збереженні тематичного змісту та принципів викладення.

С. Фейнберг розділяє метро-висотні координати нотного запису, які він відносить до «авторського тексту», та «виконавські вказівки», котрі супроводжують текст [3, с. 46–49]. Перспективні ідеї щодо трактування різноманітних знаків, які зустрічаються в нотному тексті, містить дослідження М. Вінейбл (*Mary Venable*). Автор користується поняттям «музичні символи», доводячи на різних прикладах мінливість їх значень в залежності від контексту використання [4]. Отже, на сьогодні серед вчених відсутній єдиний погляд на графічні знаки та виконавські рекомендації в нотному тексті, як з боку їх значущості для розкриття змісту композиторського задуму, так і їх функціонально-семантичної наповненості. В цій статті під «графічними знаками» розуміються умовні позабуквені текстові одиниці, які спрямовані на осмислення структурно-смислових і процесуальних параметрів композиторської художньої форми, закодованої у нотному записі.

Результати дослідження. Прочитання нотного тексту завжди мислиться як процес розгортання музичної ідеї. Вивчення цього процесу потребує чіткого визначення його складових, що позначені за допомогою всіляких комбінацій графічних знаків. У цьому розумінні графічні знаки – це особливий спосіб відображення всіх параметрів та координат тексту музичного твору. Вони діють на різних структурно-синтаксичних рівнях: від дрібних текстових одиниць – послідовності двох звуків та мотивів, до більш розгорнутих – фраз та речень. Рівень, на якому застосовуються графічні знаки, впливає на їхнє функціональне значення, а саме: артикуляційне та фразувальне. Артикуляційні графічні знаки – ліги – дозволяють виявити синтаксичні одиниці музичної тканини, окреслюючи межі мотивів і коротких тематичних зворотів; фразувальні – відокремити фразу від більш розгорнутої побудови. Ліги обох видів утворюють першу групу графічних знаків. Другу групу представляють різноманітні комбінації вилок, що діють на процесуальному рівні.

Використання графічних знаків сприяє ефективності розшифрування смислових параметрів нотного тексту, що демонструють розглянуті в статті фортепіанні мініатюри Й. Брамса.

Op. 117 включає три Інтермецо. Перше з них (*Es-dur, Andante moderato*) засноване на темі пісенного плану, яка складає зміст крайніх розділів тричастинної репризної форми. Пісенність, але на іншому матеріалі, притаманна й середній частині. Викладенню музичної думки передує віршовий епіграф, текст якого запозичений з шотландської народної пісні: «*Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauerts sehr, dich weinen sehn*» («Спи, солодко спи, дитя моє, / Щоб не бачити мені

сліз твоїх!»). Як програма образного змісту Інтермецо, ці слова виступають орієнтиром в драматургічному контрасті між крайніми та середньою частинами музичної форми. Перший і третій розділи написані в дусі колискової, в середньому використаний риторичний прийом імітації сліз. Разом з цим, розкривається й інше значення віршового епіграфу. Поряд із визначенням образно-художньої сфери Інтермецо звернення до цих слів демонструє відповідність мотивних ліг і пунктуації синтаксису поетичних рядків, що підтверджує наявність взаємозв'язку вербального та музичного висловів у творах Й. Брамса. Ремарка *dolce* визначає загальний характер звуку, отже, тон авторської інтонації, у той час як графічні знаки викривають логіку руху музичної думки. Мотивні ліги наочно показують виконавцю структуру фрази, яка складається з чотирьох мотивів. У випадку відсутності знаків, що інформують про розміщення опорного центру в кожній малій побудові, орієнтирами можуть бути, з одного боку, спрямованість до сильного часу такту, з іншого – природне підпорядкування дрібних вісімок четвертним тривалостям. Знову звертаючись до епіграфу, можна зрозуміти, що другий варіант музично-мовленнєвої пунктуації забезпечує збіг четвертних звуків з ключовими словами епіграфу: відповідно, іменника *Kind* (дитя) і дієслова *sehn* (бачити). У т. 7 двостороння ліга вказує на вершину другої фрази. Разом із цим, в нижньому голосі проводиться імітація основної теми. Ця фраза демонструє одну з найважливіших особливостей музичного часу в творах Й. Брамса, а саме розбіжність метричних і ритмічних акцентів у різних голосах фактури. У нижньому голосі зберігається вихідна лігатура, яка направляє інтонаційний рух до четвертного звуку на відносно сильній долі такту. Водночас, фразування в партії правої руки вказує на логічно сильний час в третій вісімці першої групи нот розміру 6/8. Як бачимо, брамсівська лігатура допомагає осмислити синтаксичну побудову нотного тексту з її поліфонічним складом. У тт. 10–11 вилка *diminuendo*[1] показує філіровку звуку в середині фрази. Це пов'язано з необхідністю підготовки значної мікроподії першої частини Інтермецо: появи нової гармонічної фарби. У наступному такті двостороння вилка визначає розміщення опори мотиву та свідчить про його вимову з перспективою виходу на звуковисотну вершину побудови з декількох фраз. Але ремарка *dolce* виключає можливість контрастного динамічного сплеску. У т. 15 *poco a poco ritenuto* разом з *diminuendo* супроводжують згортання фрази перед новою подією музичного процесу: зсувом в тональність мінорної субдомінанти та зміною

[1] Тут і далі словосполучення «вилка *diminuendo*» тотожне графічному знаку вилки, що згортається. На позначення гучнісної динаміки використовується тільки термін *diminuendo*.

фактури. Отже, в гармонічному й логічному планах здійснюється перехід до середнього розділу Інтермецо, очікування нового образу.

Середня частина має більш повільний темп (*Più Adagio*) і тональність однойменного мінору (*es-moll*). Динамічний відтінок *pp* та ремарка *sempre ma molto espressivo* разом із загальним характером фактури сприяють виникненню образного контрасту. На перший погляд, фактура середніх голосів має гомофонний склад та нагадує модель «тема-мелодія – арпеджований супровід». Насправді, фактура містить дві лінії – імітаційне проведення становить основу мелодичного рельєфу. Кращому розумінню побудови цього двоголосся допомагають графічні знаки. Мотивні ліги та двосторонні вилки показують деталі організації мотивів: їх структурність, напрямок внутрішнього руху та розміщення опорного тону. Ці знаки також стосуються дублюючого середнього голосу, навіть враховуючи те, що виставлений в ньому штрих стаккато дає підстави вважати бас відзвуком верхнього голосу. Також цей знак стаккато може асоціюватися зі змістом другого рядку віршованого епіграфу: «Щоб не бачити мені сліз твоїх». При варіантному повторенні першого восьмитакту змінюється гармонія, а в тт. 12 та 15 композитор виставляє вилку *diminuendo*, яка вказує на вимову від першої ноти. У тактах, що завершують цю частину, низхідний тринотний мотив відзначений *diminuendo*, аналогічно відповіді у верхньому голосі. У репризі Інтермецо № 1 звертають на себе увагу параболічні мотивні ліги. Зміни конфігурації ліг викликані фактурними особливостями викладення музичного матеріалу, де тема переходить з правої руки до лівої, супроводжуючись відзвуками тонічного акорду в партії правої руки. Разом з мотивними лігами в репризі зустрічаються також фразувальні, що впливає на характер інтонаційного руху.

Друге Інтермецо (*b-moll, Andante non troppo e con molto espressione*) містить приклади використання Й. Брамсом артикуляційних ліг. Перші, як і раніше, виявляють структури мотивів, інші – вказують на прихований у фігураціях голос. Разом з цим, при уважному погляді на їх розташування відносно сильного часу такту можна визначити ямбічний або хореїчний склад цих елементів. У т. 8 цікавим є використання композитором вилки *diminuendo* для підкреслення інтонаційно опорної ноти. У т. 11 ремарка *espressivo* вказує на необхідність більш емоційної реакції інтерпретатора на звуковисотну та гармонічну зміну в мелодії, яка виступає мікроподією в контексті першої частини. У тт. 23–24 фраза складається з однакових за будовою затактових мотивів з артикуляційними лігами, які підкреслюють кожний двонотний елемент. Третя фігура містить найвищий тон, котрий визначено вилками. За відсутністю артикуляційних знаків основний вплив

на структуру мотивів має тяжіння до сильної долі такту. Реалізуючи дану вказівку, виконавець утворює синкопу в мелодії, змінює вимову мотиву, що надає фразі гнучкості та свідчить про варіювання тематичних одиниць з метою інтонаційно-виконавської деталізації музичного висловлювання.

Кода Інтермецо № 2 (*Piů Adagio*) також містить приклади використання артикуляційних ліг. Динамічний план фраз, що завершують п'єсу (*p-rf-p-f-p-pp*), переконує в тому, що це є єдиний варіант із точно розташованими смисловими акцентами. Фігурації, які заповнюють простір між основними мотивами, мають ремарку *dolce*, що тембрально диференціює цей матеріал. Подібно до динамічних нюансів, характер звуку та спрямованість лінеарного розвитку фрази формується при вибудовуванні наступних словесних ремарок: *legato espressivo – diminuendo – ritenuto molto – diminuendo*. Отже, завдяки усвідомленню двох вищевказаних планів виконавець одержує повну картину фразування.

Зрозуміти звуковий образ теми-унісону в Інтермецо № 3 (*cis-moll, Andante con moto*) можна завдяки початковій ремарці *molto P e sotto voce sempre*. Мотивні ліги показують затактову будову кожного мотиву. Для визначення вершини фрази треба мати на увазі, що третя з чотирьох ліг у два рази більша, ніж інші. Отже, розміщення смислової опори у більшій ланці буде абсолютно логічним. Здебільшого мотиви мають природнє тяжіння до сильної долі такту, але в останньому такті динамічна вилка посилює першу ноту мотиву. У тт. 8–10 вилки визначають вершини фраз. Далі йде другий унісон, який має нюанс *p* та штрихову позначку *legato*, що відрізняє його від попереднього. Варто зауважити, що в другому чотиритакті Й. Брамс варіює октавну мелодію, доповнюючи партію лівої руки фігурами з пунктирним ритмом. Інтонація кожної фігури підкреслена мотивними вилками. Перед переходом до нового варіанту початкової теми фраза філірується, на що вказує вилка *diminuendo*. Її викладення знову позначається ремаркою *P sotto voce*. У середній частині вказано *piů moto ed espressivo* і *dolce ma espressivo*. Вершина першої фрази підготовлена вилкою *crescendo*. Смислову опорну ноту позначено «згасаючою» вилкою. Структуру мотиву в середньому голосі, який заповнює довгі ноти у верхньому, демонструє двостороння вилка.

Op. 118 вміщує шість різнохарактерних п'єс: чотири Інтермецо, Баладу й Романс. В Інтермецо № 1 (*a-moll, Allegro assai, ma molto appassionato*) мелодія фрази побудована з декількох розведених у часі мотивів. Половинні ноти визначені динамічними позначками. Оскільки мотив має затактову структуру з рухом до першої долі та підкреслений вилками на довгій ноті, це переконує у тому, що цей варіант вимови

мотиву – єдиний можливий у цьому місці. В іншому випадку виконавець буде суперечити композиторським вказівкам.

У Баладі (*g-moll, Allegro energico*) артикуляційна модель визначена двосторонніми та односторонніми вилками (< >, >). Вони допомагають зрозуміти артикуляційну структуру мотивів, що не співпадає з метричною сіткою. За відсутності виставлених артикуляційних знаків структура мотивів була б узгоджена з тяжінням тонів до сильного часу такту. Для пояснення цього спостереження достатньо порівняти аналогічні ритмічні фігури на початку Балади та в процесі розгортання музичної ідеї. Йдеться про ритмічну спрямованість, яка у першому випадку підкреслюється акцентом на сильній долі, а в другому – серія вилок посилює затактові групи. Тобто, ямбічний мотив перетворюється на хореїчний.

В Інтермецо № 1 в тт. 7–8 двосторонні вилки, які написані у верхньому голосі, охоплюють більше часу, але їх значення залишається тим самим – скоріше, артикуляційним, ніж динамічним. Більш довгі вилки безпосередньо впливають на фразування. За їх допомогою Й. Брамс показує виконавцю розміщення вершини фрази – напрямок зростання звуку в його досягнені опорної вертикалі та момент «видиху». Динамічні вказівки, такі як *sf*, також містять інформацію про організацію мотивів, в першу чергу, розміщення смислових акцентів.

У різних гармонічних фігураціях Й. Брамс визначає найменші одиниці музичної тканини, підкреслюючи інтонаційне прочитання інтервалів. У Інтермецо № 2 (*A-dur, Andante teneramente*) у середньому голосі є маленькі вилки *diminuendo* (тт. 50–52, 53–54) і артикуляційні ліги, які виключають будь-які інші варіанти вимови. Фігурації, що виконують функцію звукових ефектів, об’єднані довгою лігою, завдяки чому виконавець одержує інформацію про прийом звуковидобування, про рух рук та про спрямованість музичної думки.

У т. 5 Інтермецо № 1 друга фраза складається з переплетіння мотивів. Вказівка *sf* у тт. 7–8 показує центр руху. У тт. 6–7 міститься артикуляційна ліга, яка обрамляє мотив перед вершиною. Наступний мотив збігається з першою найвищою точкою. Виконання фрази обумовлено довжиною думки. Інтонування мотивів, що розташовані під дрібними лігами, не повинне порушувати логіку побудови фрази й цілої музичної теми. У цьому ж Інтермецо в тт. 12–13 знаходимо підтвердження різних функцій лігатури: в єдиному часовому відрізку написана фразувальна ліга й окреслені мотиви. Відсутність у цьому місці артикуляційних ліг спотворила би сенс музичних «слів», перетворила б вимову мотиву в кожному голосі на гармонічну фігурацію.

В Інтермецо № 2 в тт. 2–4 та в тт. 10–12 будови других половин фраз схожі між собою. Вони відрізняються появою дисонуючих інтервалів у другому випадку та мають іншу лігатуру – останні дві чверті позначені артикуляційною лігою, яка пропонує новий варіант виконання. Такий само прийом використано в тт. 6–8 і тт. 14–16. Аналогічний виклад спостерігається в Баладі в середній частині – у тт. 68–69 мотиви, які входять до однієї фрази, мають однаковий ритмічний малюнок і схожі інтервальні співвідношення. Лігатура Й. Брамса – це один із засобів відображення структури музичного тексту. Доказом цього виступає наведений приклад, де ліги як індикатор мотивної техніки композитора вказують на зміни артикуляційної моделі при збереженні звуковисотних і ритмічних співвідношень у мотивах. У Романсі (*F-dur, Andante*) при порівнянні однакових за тематизмом фраз у тт. 13–14 і тт. 52–53 спостерігається мотивне варіювання, яке відображено за допомогою артикуляційних ліг. У першому випадку Й. Брамс використовує дві фразувальні ліги та структурні уточнення в нижньому з середніх голосів, у другому – мотивне варіювання виявляють артикуляційні ліги, що демонструють зміщення опорних тонів мотивів.

Функції графічних знаків також проявляються при їх розгляді разом зі співвідношенням музичних елементів і метрично-ритмічною сіткою. Завдяки тяжінню тонів до сильної долі такту з’являється можливість зіставлення лігатури й розміщення мотивів у горизонтальній площині такту. У цьому амплуа ліги окреслюють контур мотивів. Якщо композитор не застосовує інші знаки, які точно вказують на опорний тон елементу, виконавець має орієнтуватися за співвідношенням мотивів і метрично-ритмічною структурою такту. Таку взаємодію ритму й лігатури знаходимо в Інтермецо № 4 (*f-moll, Allegretto un poco agitato*). Паралельний рух двох ліній з різницею в одну чверть (розмір п’єси – 2/4) набуває інших деталей, якщо виконавець інтерпретує ці фрази, акцентуючи увагу на постійній зміні структури мотивів через їх розміщення в такті.

Гнучкість використання динамічних вказівок можна простежити також в Інтермецо № 6 (*es-moll, Andante, largo e mesto*). Основна тема з її характерною фігурацією в нижньому регістрі з’являється протягом всієї п’єси. Але завдяки графічним знакам композитор кожного разу змінює певні деталі, які впливають на фразування. У першому проведені теми Й. Брамс обмежується в мелодичній лінії ремаркою *sotto voce*, не звертаючись до уточнюючих графічних вказівок. Це допускає її виконання без порушення природного тяжіння дрібних звуків до довгого. Водночас, у гармонічній фігурації, яка є тематичним елементом, двосторонні вилки

визначають рух до сильної долі наступного такту. У подальшому проведенні теми композитор за допомогою динамічних позначень диференціює голоси фактури. При цьому перед чвертю, яка була смисловим центром у її першому проведені, з'являється знак згасаючої вилки, що приводить до перефразування вихідної форми даної теми.

Висновки. Графічні знаки за своїм написанням і функціонально-семантичним значенням поділяються на дві групи: ліги та вилки. Перші діють на структурно-синтаксичному рівні, другі – на процесуальному. У конкретному нотному тексті графічні знаки розкривають своє функціонально-семантичне значення у взаємодії з його висотно-ритмічними параметрами. У тих випадках, коли напрямок мелодичного й гармонічного руху, ритмічна пульсація, фактурна організація не передбачають варіативного тлумачення, графічні знаки слугують допоміжним аргументом на користь однозначного прочитання сегменту нотного тексту. Навпаки, вони стають факторами, котрі забезпечують вірне розуміння авторської думки в разі наявності браку інших засобів її донесення. Це відбувається за умов таких стильових властивостей, які сприяють порушенню сталих конотацій між музично-звуковим висловлюванням і його нотним записом.

Саме до цього типу композиторського стилю належать розглянуті п'єси Й. Брамса. В їхньому контекстуальному полі графічні знаки покликані запобігти застосуванню до них узагальнено виконавсько-аналітичного підходу, користуючись такими міркуваннями, як природні тяжіння до опорних тонів або сильної долі такту. У п'єсах Й. Брамса логіка музичного процесу всередині окремого мотиву чи фрази може підкорятися іншим законам, що обумовлені рухом внутрішнього смислу. Завдяки графічним знакам ритмічна побудова мотиву виявляє певну міру свободи від чергування сильних і слабких долей такту, а «поведінка» голосів фактури – певне свавілля щодо інших. Отже, графічні знаки в п'єсах Й. Брамса слугують не допоміжними, а багато в чому вирішальними факторами розуміння композиторського «послання», що дозволяє вбачати в них особливу форму буття стильових засад автора.

1. Благой Д. Избранные статьи о музыке. Москва : Гуманитарный центр «МОНОЛИТ», 2000. 256 с.
2. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
3. Фейнберг С. Пианизм как искусство : Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
4. Venable M. The interpretation of piano music. Boston, Oliver Ditson Company, 1913. 252 p.

References

1. Blagoy, D. (2000). Selected articles about music. Moscow: Humanitarniy centr «MONOLIT» [in Russian].
2. Sokol, A. (2007). Performing remarks, image of the world and musical style. Odesa: Moryak [in Russian].
3. Feinberg, S. (1969). Piano performance like an art. Second edition. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Venable, M. (1913). The interpretation of piano music. Boston, Oliver Ditson Company. [in English].

УДК 78.036:78.071 Лютославський
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02

Ольга Мироненко-Міхейшина,
аспірантка кафедри теорії музики
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0002-7271-848X
mimollka@ukr.net

Olha Myronenko-Mikheishyna,
Postgraduate at the Theory of Music Department,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0002-7271-848X
mimollka@ukr.net

ЗМІСТ ЯВИЩА АКЦЕНТУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО)

У статті розглядається явище акценту в сучасній музиці (особливості функціонування, властивості) на матеріалі композицій В. Лютославського. ***Актуальність дослідження*** зумовлюється відсутністю в сучасному музикознавстві системного аналізу особливостей функціонування акценту в новітній музиці. Головною ***метою*** є з’ясування змісту явища в сучасних композиціях через аналіз творів В. Лютославського (Віолончельний концерт, «Три поеми Анрі Мішо»). ***У результаті дослідження*** виявлені такі форми явища, як сфокусований акцент (сумарний точковий та поодинокий точковий) та несфокусований (розмитий), а також з’ясовані його властивості та функції.

Ключові слова: акцент, часова організація, поліхронність, Віолончельний концерт В. Лютославського, «Три поеми Анрі Мішо» В. Лютославського.

Myronenko-Mikheishyna Olha. **The content of the accent's phenomenon in the contemporary music (on the materials of the works by Witold Lutosławski)**. ***The subject of the study***. The present study examined the phenomenon of accent in the contemporary music (the features of functioning, the properties) on the material by W. Lutosławski's works. ***Relevance of the study***. Relevance of the study is caused by the absence of systematic, complex study in musicology of the accent's features in the contemporary music. Besides there are no studies in the mentioned aspect devoted to the W. Lutosławski's works – «Trois poèmes d'Henri Michaux» and Cello Concerto. ***Main objective of the study***. The goal of the study consists in determining the content of accent's phenomenon in the contemporary music compositions by the way of analysis of W. Lutosławski's works. ***Methodology***. The research is based on the comparative, the structural, the system and the functional methods. ***Results***. As a result of research, the following forms of the phenomenon were identified: the focused accent (multipoint and single-point) and unfocused (blurred). It turned out that the formation of the point accent is conditioned by the combined action of elements and means of the musical language (melody, rhythm, harmony, texture, dynamics, agogic, articulation, stresses in the verbal text) and by the action of such basic principles of musical form as similarities and contrasts. An additional accent-forming mean is the euphony of the verbal text. It is investigated that the initial moment of sound attack is not important for the point accent's forming. But for the blurred accent the initial moment of sound attack is unrequired: the underlining can form gradually. The highest degree of the textural densification, the register expansion or narrowing, the dynamic and agogistic «chromatization» and underlining through the similar by quality timbre are factors of the «blurred accentuation» in the micro-polyphonic sonoristic structures. Analysis of the point and blurred accents' features of functioning allows to talk about an extended set of the phenomenon's properties: the composite nature, the non-measurability, the different and relative measure of weight, the varying degrees of the tension, the different degrees of the phenomenon's revealing, the possibility of a modulation from one accent's form to another, the possibility of the synchronous interaction of the different forms, the relative duration of the accent's tension spreading. The accent can be determined as an autonomous rhythmic element in the regular-metric fragments and as a resultative in the unregular, aperiodic segments. It is analized that an accent is the factor of the dismemberment of the time stream into the discrete parts and combining the several rhythmic units into «entirety», the factor of the pulsation's forming, the effects of rhythm-statics, rhythm-dynamics, polychronism. ***Significance***. The examined forms, properties and

functions of accent in the the works of W. Lutosławski allow to extend the apprehension of the phenomenon and to determine its content from the standpoint of the rhythm theory.

Key words: accent, temporal organization, Cello Concerto by W. Lutosławski, «Trois poèmes d'Henri Michaux» by W. Lutosławski.

Мироненко-Михейшина Ольга. **Содержание явления акцента в современной музыке (на материале произведений Витольда Лютославского).** В статье рассматривается явление акцента в современной музыке (особенности функционирования, свойства) на материале сочинений В. Лютославского. ***Актуальность*** темы обусловлена отсутствием в современном музыковедении системного, комплексного исследования особенностей данного явления в новейших музыкальных композициях. Помимо этого, не изучены в обозначенном аспекте сочинения В. Лютославского – «Три поэмы Анри Мишо» и Виолончельный концерт. Главная ***цель*** состоит в том, чтобы выяснить содержание явления акцента в современных музыкальных композициях путем анализа произведения В. Лютославского. Исследование основывается на компаративном, структурном, системном и функциональном ***методах***. ***В результате анализа*** обнаружены такие формы явления, как: сфокусированный акцент (единичный точечный и суммарный точечный) и несфокусированный (размытый). Выяснилось, что формирование точечного акцента обуславливается комплексным действием элементов и средств музыкального языка (мелодикой, ритмикой, фактурой, динамикой, агогикой, артикуляцией, ударениями в словесном тексте), а также действием всеобщих формообразующих принципов повторности (синтаксических структур с идентичным внутренним устройством) и обновления (изложения музыкального материала). Дополнительным акцентообразующим средством является инструментовка вербального ряда. Обнаружено, что в образовании точечного акцента важную роль играет начальный момент атаки звука, в то время как для размытого он вовсе необязателен: выделение может сформироваться постепенно. Фактором «размытого акцентирования» внутри микрополифонического сонорного комплекса является наиболее высокая степень: фактурного уплотнения голосов, расширения регистра, динамической или агогической «хроматизации», а также – подчеркивание близким по качеству тембром. Анализ особенностей функционирования точечного и размытого акцентов позволяет говорить о расширенном комплексе свойств явления: комплексность, неизмеримость, многосоставность, разная и относительная степень тяжести, разная степень напряжения, разная степень четкости выявления акцента, возможность

модуляционного перехода от одной формы акцента к другой, возможность синхронного взаимодействия разных форм, относительная длительность распространения действия напряжения акцента.

Выяснилось, что акцент является автономным ритмическим элементом в случае его функционирования в равномерно-регулярных эпизодах и результативным в условиях неравномерной регулярности, апериодичности. В произведениях Лютославского акцент является фактором расчленения временного потока на дискретные составляющие, объединения нескольких ритмических единиц в «целосность», образования пульсации, формирования художественных явлений ритма-статики, ритма-динамики, полихронности. Проанализированные формы, свойства и функции акцента в произведениях В. Лютославского позволяют расширить представление о явлении и определить его содержание с позиций теории ритма.

Ключевые слова: акцент, временная организация, Виолончельный концерт В. Лютославского, «Три поэмы Анри Мишо» В. Лютославского.

Особливості явища акценту вже детально розглянуті в музикознавстві. Проте, властивості й функції цього фундаментального елементу ритмічної системи в музичному матеріалі творів XX–XXI ст. набувають нових характерних якостей, які ще не з’ясовані достатньою мірою в сучасній теорії. Зокрема, нетиповою та майже недослідженою є акцентність у творах В. Лютославського – Віолончельному концерті та «Трьох поемах Анрі Мішо». Це зумовлює необхідність уточнення змісту явища на основі аналізу обраних композицій. ***Об’єктом*** уваги є явище акценту в новітній музиці, ***предметом*** – його властивості, ***метою дослідження*** – з’ясування його змісту в сучасних музичних композиціях через аналіз творів В. Лютославського. Головні ***завдання*** полягають в: аналізі партитурних текстів у зазначеному аспекті, вивченні музикознавчої літератури під кутом зору окресленої проблематики, визначенні з позицій теорії ритму властивостей явища акценту та механізмів його утворення й функціонування у творах В. Лютославського.

Задля з’ясування сучасного стану знання про предмет дослідження найперше ми звернулися до словниково-енциклопедичних матеріалів, виданих у різні роки: від 1901 р. («Словник» Г. Рімана [14]) до 2001 р. (Музична енциклопедія Гроува [18]). Порівняння статей з різних джерел дозволило дійти висновку, що і усвідомлення значення акценту, і термінологія у висвітленні цього явища суттєво змінилися протягом значного проміжку часу. Якщо розуміння сутності акценту та його змісту віддзеркалюється в словникових статтях різних часів у близьких, подібних

визначеннях (акцент як виділення [21, с. 806], вирізнення звуку [13, с. 20; 18, с. 20; 15, с. 40], «наголошування; посилене, наголошене видобування певного звуку» [4, с. 11], «виділення <…> через посилене наголошення» [14, с. 18]), то інші аспекти опису явища потребують окремого коментаря. Наприклад, у «Словнику» Рімана [14] акцент характеризується тільки під кутом зору засобів його утворення, а в Енциклопедичному словнику Гроува–1995 [21] феномен охоплюється дуже широко, характеризується відповідно до ієрархії ритмічних явищ та функції цього елементу в ритмічній системі в цілому: «тривалість та виділення (*stress*) – іншими словами, конструкції у часі та градації у силі – є центральними д е т е р м і н а н т а м и ритму, його к о н с т и т у т и в н и м и ф а к т о р а м и» [21, с. 806] (*розрядка моя. – О. М.*). Ця цитата не тільки є поштовхом для розмірковувань з приводу концепційного узагальнення змісту явища, але й свідченням глибокого переосмислення місця та ролі акценту в ритмічній системі. Наприклад, у «Словнику» Рімана [14], Енциклопедії музики під ред. А. Ходковського [18], Енциклопедичному словнику під ред. Г. Келдиша [13] акцент характеризується як самостійне явище, пов’язане з різними елементами музичної мови: мелодикою (мелодичний акцент), артикуляцією (артикуляційний), динамікою (динамічний), ритмікою та метрикою (ритмічний, метричний) тощо. У виданнях Гроув–1995 [21] та Гроув–2001 [20] феномен характеризується і як самостійне явище, і як окремий складник ритмічної системи. Зокрема, в Музичній енциклопедії Гроува–2001 [20] у параграфі «Ритмічний та метричний акцент» зі статті «Ритм» [19] міститься огляд різних авторських концепцій явища в аспекті теорії ритму, термінологічних дискусій стосовно змісту понять метричного, ритмічного акценту (*metric accent, rhythmic accent*) та стресу, тобто виділення (*stress*). Ми не коментуємо авторські положення через відсутність джерел, проте посилаємося на цей матеріал задля повноцінного відтворення ступеня вивченості явища на сучасному етапі. Нарешті, цікавою є і розбіжність в історичних назвах типів акценту: початковий, мелодичний, граматичний – або позитивний («Словник» Рімана [14]) та, наприклад, мелодичний, артикуляційний, динамічний, звуковисотний, гармонічний – в сучасних словникових виданнях. Ця розбіжність суттєво не змінює погляд на явище, проте розширює уявлення про його історичне побутування.

Серед авторських теоретичних праць, присвячених проблематиці, засадничими на сьогодні є, насамперед, розробки В. Холопової та Н. Афоніної, в яких найбільш систематично і, водночас, проблемно висвітлюється специфіка феномену. За В. Холоповою, «сутність акценту як специфічно музичного явища полягає в тому, що він створюється усіма

елементами й засобами музичної мови – інтонацією (інтонаційна напруга), мелодикою (підйоми та спади мелодичної лінії), гармонією (зміни гармоній, функціональне наповнення та фонічна барва гармоній), ритмічним малюнком (більші тривалості, які іноді заповнюються активним дробленням), фактурою (щільний акорд, глибокий бас), тембром (зміни тембру, більш інтенсивні темброві комплекси), словесним текстом (склади тексту, ударні склади), агогікою (незначне уповільнення в зоні акцентованого звуку), динамікою (посилення гучності)» [16, с. 132–133]. У цій характеристиці розкривається суттєва особливість акценту – комплексна природа, а також виявляються та систематично узагальнюються чинники його утворення. Н. Афоніна відмічає ще одну важливу властивість явища – його принципову незмірність: «Відносність акценту виявляється тільки у порівнянні, вона подібна до кількісної відносності довготи, з тією відмінністю, що акцентність як ознака якісної відмінності ритмічних одиниць є принципово незмірною: хоча в тактовому метрі вона утворює аналог “кількісної шкали” (тактові, дольові та внутрішньодольові метричні акценти різної “ваги”), а у власне ритмічній матерії акценти зіставляються один з одним тільки за типом “більш інтенсивний – менш інтенсивний”» [2, с. 30]. Дослідниця також чи не першою порушує питання функцій явища: на думку науковця, акцент є чинником розчленування часового плину на дискретні частки та, водночас, об’єднання декількох ритмічних одиниць у «цілісності ритмічного малюнка» [2, с. 31]. Крім цього, науковець зазначає: «Акцентність розшаровує ритмічні одиниці в їх послідовності на головні, підлеглі, опорні та неопорні. Таким чином, акцентність виявляється більш складною властивістю ритмічних елементів, ніж їх тривалість. Проте обидві властивості, як різні сторони одного явища, існують тільки у взаємодії одна з одною» [2, с. 13]. Н. Афоніна також пропонує одне з найгнучкіших, хоча й не цілком вичерпних визначень явища: «Акцент – це підкреслення ритмічної одиниці в ряду інших через зміну її властивостей» [1, с. 11], а також чітко визначає його головний зміст: подразнення (під кутом зору психології сприйняття), наголошування (під кутом зору мовлення) [2, с. 11]. Продовжуючи думку дослідниці, можна додати також до цього ряду й виділення звуку (в музиці).

Отже, підсумуємо, що в наявних доступних на сьогодні дослідженнях узагальнюються засадничі властивості акценту, його функції в ритміці та засоби утворення. Проте, наведені теоретичні положення не дозволяють системно, повно пояснити особливості акцентної організації в творах В. Лютославського, зокрема – механізми акцентуації в тих

фрагментах, де виникають художні ефекти часової статики, полічасового нашарування. Це зумовлює ***актуальність*** дослідження.

Аналіз творів В. Лютославського в обраному аспекті ускладняється, передусім, через те, що графічне оформлення музичного матеріалу в обраних композиціях викликає почасти асоціації з класичною акцентністю: метрично нерегулярні епізоди мають в нотах тактовану та метризовану фіксацію. Проте, насправді такий запис, спрямований на полегшення репетиційної роботи, є умоглядним і абсолютно суперечить слуховим враженням. У зв'язку з цим аналіз акцентності в музиці В. Лютославського потребує неодмінної координації результатів «зорового» аналізу із враженнями слухового сприйняття. Отже, одним з центральних у дослідженні явища є компаративний ***метод***. Задля з'ясування специфіки акцентності в обраних творах ми порівняли художні особливості інтерпретаційних версій «Трьох поем»: атрибутувати вдалося тільки два аудіозаписи – В. Лютославського / В. Міхнєвського (1976 р.) [10] і Р. Абдулаєва / Ф. Чижевського (2015 р.) [11]; припускаємо, що диригентами з третього виконання є А. Віт / А. Стошак [9]; виконавців четвертої версії встановити не вдалося, тому ми називаємо її умовно «невідомий колектив» [12]. Також ми проаналізували виконавські прочитання Віолончельного концерту: В. Лютославського / М. Ростроповича [5], Ф. Вельзер-Мьос / І. Мозер [6]; В. Лютославського / Йо-Йо-Ма [7]; Г. Шиффа / Б. Вайнмайстера [8]. Через зіставлення інтерпретаційних версій вдалося з'ясовувати деякі особливості виконавського донесення специфіки акцентної організації, закладеної в тексті партитури. Це відображено в результатах дослідження, де наводяться приклади з виконавських версій «Трьох поем» в інтерпретації А. Віта / А. Стошак [9] та невідомого колективу [12]. Крім цього, задля вирішення сформульованих завдань були також застосовані структурний, системний та функціональний ***методи***.

В обраних творах, відповідно до слухового досвіду, якісна відмінність акцентів зумовлюється, насамперед, ступенем ч і т к о с т і їх прояву. А відтак, акценти можуть бути виразними, оформленими, кристалічними (с ф о к у с о в а н и м и) і невиразними (р о з м и т и м и), дія яких відчувається, проте момент стає невловимим, слабким і непомітним. С ф о к у с о в а н и й акцент функціонує у двох формах: як п о о д и н о к и й в межах самостійних мелодичних побудов та як с у м а р н и й, що утворюється за рахунок нашаровування атак всередині фактурних шарів та пластів. Охарактеризуємо особливості функціонування кожного з типів, відштовхуючись від аналізу музичного матеріалу.

Чіткий вияв поодинокого точкового акценту притаманний і аперіодичним ритмічним структурам, і, навпаки, періодичній або рівномірно регулярній організації. Такий тип функціонує в межах виокремлених, самостійних мелодичних ліній фактури через дію чітких атак, узгоджених у часі. Наприклад, в епізоді з Віолончельного концерту в цц. 14–15 підкреслення мають певний розподіл у часовій тканині, утворюються в умовах прозорого багатоголосся, в межах регулярного чергування однакових за часовим обсягом та ритмічним малюнком групувань (див. **Приклад № 1**). У такому разі акцентом є найбільш виразний, «важкий» звук, а момент виділення має оформлений, точковий вияв. Подібні властивості спостерігаємо в музичному матеріалі з цц. 49–55, який є зразком чіткої тактованої метричної регулярності. В побудові з цц. 12–13 акценти виникають в умовах нерівномірно-регулярного чергування неоднакових, проте близьких за часовим обсягом групувань. «Місцеположення» найбільш виразної точки є відносним, його можливо визначити лише через контекстуальне порівняння кожного з моментів атаки в межах конкретної побудови за ступенем «важкості».

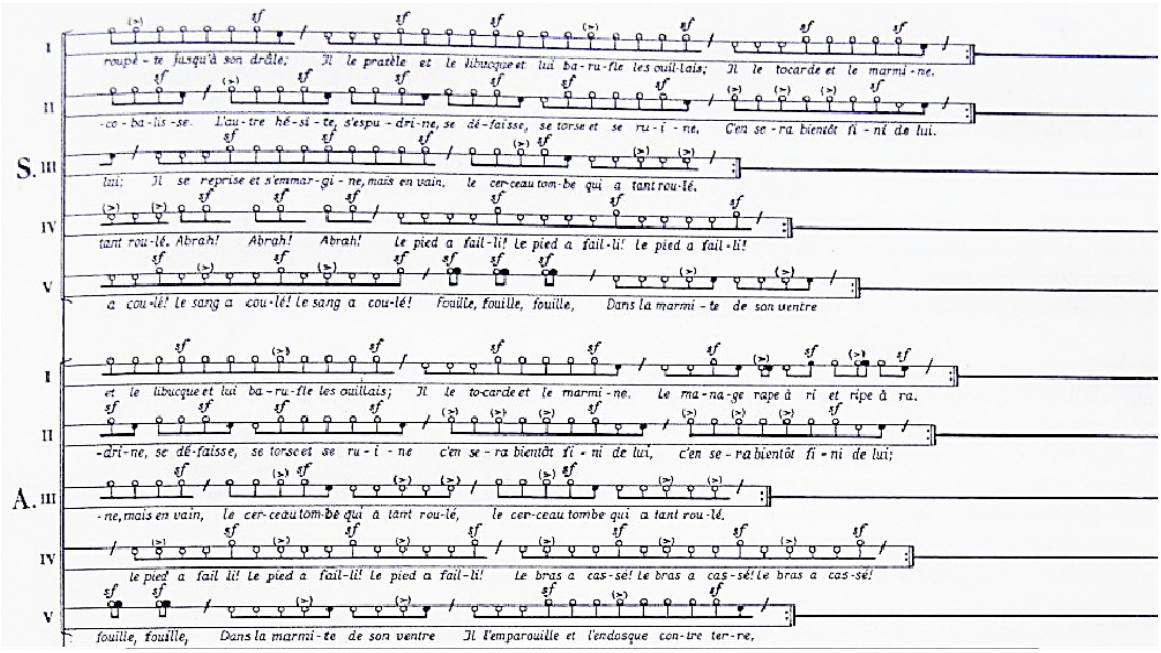
Приклад № 1

Фрагмент із цц. 14–15 Віолончельного концерту

Сумарний точковий акцент формується усередині фактурних шарів та понадбагатоголосних пластів. Неодмінною умовою його утворення є чіткість атак, які є, проте, неузгодженими у часі. Наприклад, у ц. 52 з II ч. «Трьох поем» одночасно проголошуються на *fortissimo* шістнадцять рядків поетичного тексту на тлі оркестру. В межах кожної партії утворюються точкові акценти. Але через те, що ритмічні одиниці різних голосів не збігаються в спільному моменті часу, слух сприймає неузгоджену взаємодію самостійних ліній з комплексним ефектом «сумарного» акценту (див. **Приклад № 2**). Також такий тип акцентності утворюється і за протилежних динамічних умов. Наприклад, вербальний текст в секції цц. 57–66 (II ч. «Трьох поем») в сонорних пластах вимовляється переважно пошепки; акцентоутворюючими засобоми стають: виразне промовляння музично-поетичного тексту, шерхотіння шумних та дзвінких дрижачих приголосних, спеціальне підкреслення кожного останнього складу слова артикуляційним акцентом (>).

Приклад № 2

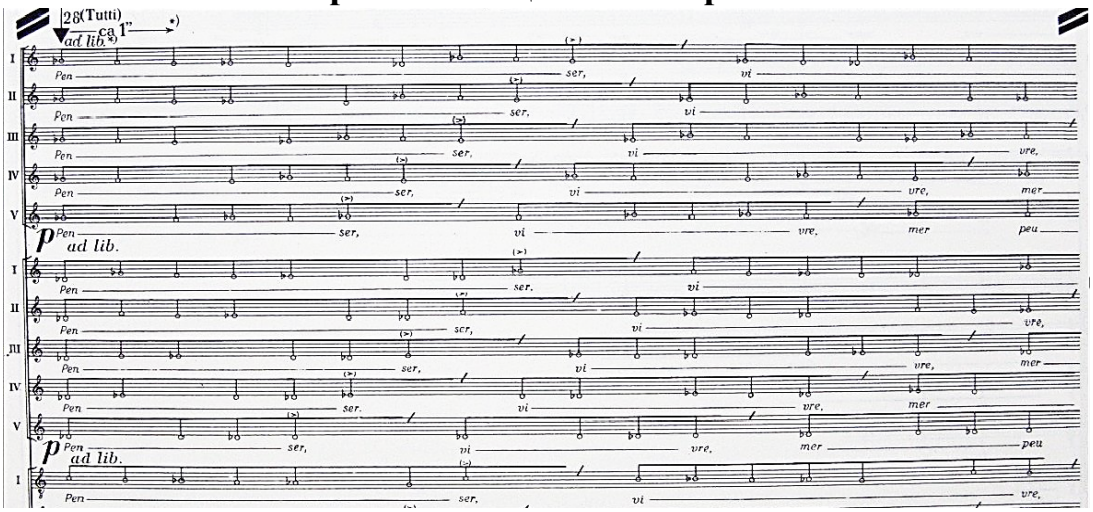
Фрагмент із ц. 52 II ч. «Трьох поем»



Р о з м и т и й тип акценту в композиціях, які аналізуються, формується усередині фактурних шарів та пластів, «монолітних», «статичних» мікротонових темброзвучностей сонорного типу. Розмиття акцентної точки утворюється через мікроінтервальні ковзання в мелодичній лінії за умов рухливого темпу, недостатньої розчленованості тонів, «ланцюгової», «м'якої» атаки звуку, невеликої гучності, плавної «динамічної хроматизації», глісандування. Приміром, у побудові в ц. 28 з I ч. (див. **Приклад № 3**) «Трьох поем» у виконанні під орудою А. Віта / А. Стошак [9] хоровий спів має дуже м'які, малопомітні атаки звуку всередині алеаторичного багатоголосся, через що створюється ефект інертного, майже статичного часового континууму (подібними є приклади з ц. 154 та ц. 162 I ч. «Трьох поем»).

Приклад № 3

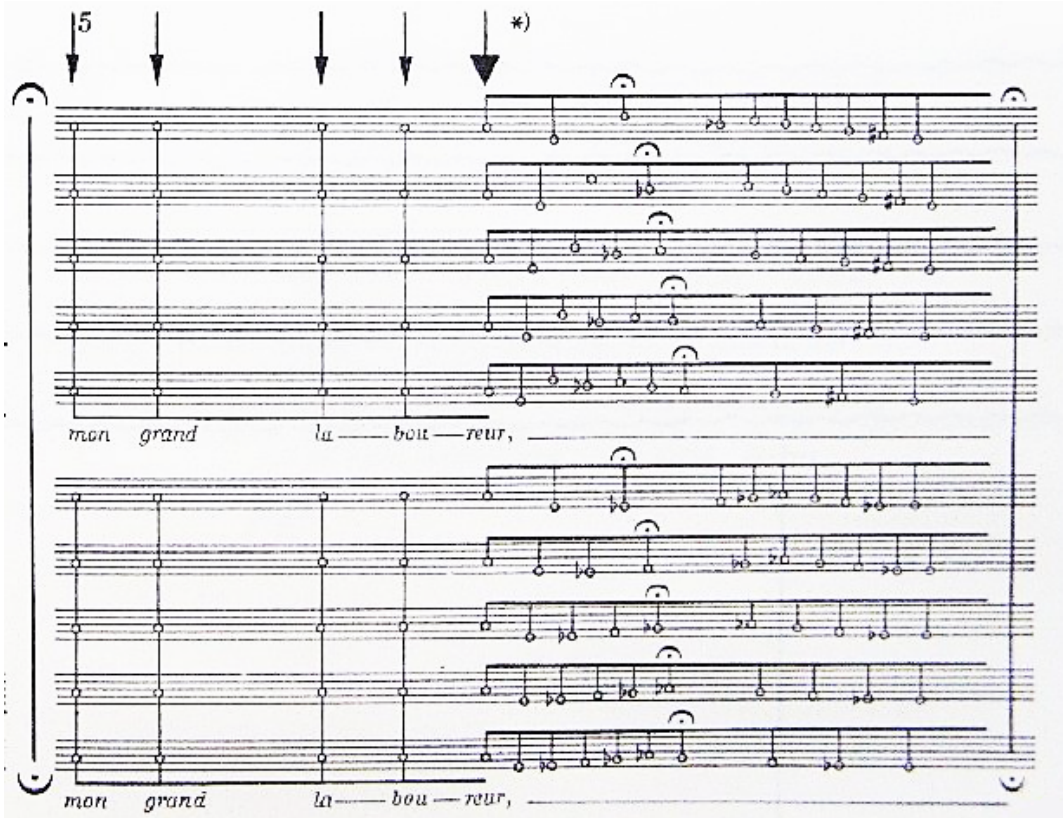
Фрагмент із ц. 28 I ч. «Трьох поем»



У межах однієї побудови може відбуватися модуляція від розмитого до точкового типу акцентності (та навпаки), або ж – поліфонічне суміщення дії обох типів. Приміром, епізод з ц. 4 та ц. 5 з III ч. «Трьох поем» (див. **Приклад № 4**) починається синхронним унісонним співом жіночих голосів, якому притаманна точкова акцентність (епізод виконується під керівництвом диригента). Поступово голоси розгалужуються та метрично розбалансуються. Перехрещення півтонових, нецезурованих ковзань на *pianissimo* створюють легкий звуковий оболок, який вуалює атаки звуку. Відбувається поступова модуляція від точкової до розмитої акцентуації. У цц. 20–24 з III ч. «Трьох поем» кількість голосів поступово збільшується від п’яти до двадцяти. На відміну від попередніх прикладів, секція є керованою диригентом, а часові співвідношення між тривалостями – чітко визначеними. У фрагменті безперервно утворюються точкові атаки, які мають об’ємний звуковий шлейф. Спочатку в межах кожної партії чітко вимовляється вербальний текст, потім – виспівуються тільки окремі склади слів в межах вузького хроматичного звукоряду. Через вокалізацію голосних звук ніби набуває різної форми: вузької («і»), об’ємної, прямої («а»), глибокої («он»), широкої («е»). Поступове *crescendo* та збільшення кількості голосів посилює «в’язкість» звуків та їх нерозчленованість у часі.

Приклад № 4

Фрагмент із ц. 5 III ч. «Трьох поем»



У Віолончельному концерті в цц. 76–77 в партіях струнних синхронно сполучаються розмитий тип акцентуації (у фактурному шарі струнних) та точковий (матеріал солюючої віолончелі). Партії струнних мають «мобільну» акцентну організацію: відбувається поступовий перехід від розмитої акцентності до точкової. У такий спосіб утворюється ефект стрімкого звуження звукового простору, здійснюється перехід до активної пульсації, а відтак – значно динамізується загальний розвиток.

У ц. 6 з III ч. «Трьох поем» півтонові коливання, невелика гучність, поліфонічний тип викладу в партіях жіночих голосів хору сприяють згладжуванню «контурів» акценту та формуванню ефекту часової статики. Утворюється ефект переливчастості голосних, які виспівуються, мають різну тривалість подовження, відмінні артикуляційні наголоси, асинхронно перехрещуються в моменті часу: «**<u>о</u>** – а – о», «о – **<u>а</u>** – о», «о – а – **<u>о</u>**» (у фразі «*Le Malheur*»), утримуючись в межах двох звуковисотних позицій: «*f*» та «*ges*». Власне на таке тло нашаровуються репліки солюючих голосів, які мають чіткі, точкові атаки. У такий спосіб водночас поліфонічно функціонують розмитий та точковий типи акцентуації.

У результаті аналізу композицій вдалося з’ясувати, що чинники утворення точкового та розмитого акцентів є відмінними. Серед факторів формування точкового акценту насамперед – елементи та засоби музичної мови, які відмічені В. Холоповою. Проте особливої актуальності в творах Лютославського набувають і композиційні чинники. За умови ритмічної нерегулярності та аперіодичності утворення точкового акценту спричинюється дією всезагальних формотворчих принципів повторення (синтаксичних структур із ідентичним внутрішнім устроєм) та оновлення (викладу музичного матеріалу). А саме, точковий акцент, в межах нерегулярності, вирізняється на слух особливо чітко в момент появи нового тематичного матеріалу, фактурної формули, гармонічного комплексу, тембру, динамічного відтінку або – внаслідок ритмо-мелодичного, фактурного повторення, введення подібного за викладом музичного матеріалу.

Крім цього, новим, додатковим акцентоутворюючим засобом стає інструментовка вербального тексту: через шерхотіння та шипіння приголосних формується окремий легкий шар точкових атак. А саме, в ц. 28 з I ч. «Трьох поем» шиплячі приголосні м’яким шлейфом оповивають багатоголосний спів, який має малопомітні, «розмиті» атаки звуку, та утворюють додатковий шлейф сумарних акцентів, слабких, розпорошених, неузгоджених у часі. Проте, приклад з ц. 28 I ч. «Трьох поем» у різних виконавських версіях має відмінні якості точкової акцетності. В аудіозаписі невідомого колективу всі шиплячі приголосні є

дуже чіткими в артикуляції хористів, добре прослуховуються, натомість у виконанні під орудою А. Віта / А. Стошак [9] ці звуки є абсолютно непомітними. Як результат, у першій з зазначених виконавській версії фрагменту спостерігається поліфонічне поєднання розмитої та сумарної акцентуації, у другій – функціонує тільки розмитий тип.

З'ясувалося, що факторами «розмитого» акцентування в умовах мікрополіфонічного сонорного плетива є: найвищій ступінь фактурного ущільнення голосів, регістрового розширення або звужування, динамічної та агогічної «хроматизації», а також – відтінення близьким за забарвленням тембром. Ці засоби є об'єктивними чинниками формування суперечливого феномену наявності акцентуації в так званих позакцентних умовах, тобто в таких побудовах, де немає багатокількісної появи чітких атак, точок та точних підкреслень. Отже, утворення акценту необов'язково спричинюється початковим моментом звуковидобування: виділення може сформуватися поступово.

Через те, що підкреслення є наявним в музичній тканині проаналізованих творів, проте має різні та особливі форми, ми не застосовуємо термін, запропонований В. Холоповою, – «безакцентність»[1]. По-перше, дослідниця наголошує, що це поняття є умовним, тому що акцентуація не може бути відсутньою в музиці. По-друге, дефініція адресується до абсолютно інакшої за ритмічною якістю музики, якій притаманна точкова акцентність (згідно з запропонованою в цій розвідці класифікацією) різних форм та різної, ще до кінця не з'ясованої природи утворення (Д. Шостакович, К. Дебюссі, знаменний розспів тощо). Тобто, термін В. Холопової не є зручним для характеристики ритміки творів В. Лютославського, проте скеровує увагу на проблемну зону в області ритміки, яку необхідно вивчати. Це є подальшою перспективою нашого дослідження.

Отже, ступінь оформленості акценту має в творах різні градації, що зумовлюється якісними властивостями музичного матеріалу та, передусім, – його фактурним викладом.

Вияв нових форм акценту та їх аналіз дозволяє говорити про такі властивості явища, які є актуальними власне для матеріалу композицій Лютославського. А саме, акцент може мати не тільки певну тяжкість, вагу (як це зазначається побіжно в працях Н. Афоніної), а й ступінь напруження, який є індикатором дії явища. Пропонуємо цією

[1] Безакцентність – поняття, запропоноване В. Холоповою стосовно музики знаменних фіт, знаменного розспіву, деяких типів російської протяжної пісні, окремих композицій Д. Шостаковича, К. Дебюссі тощо [8; 9].

дефініцією умовно позначити специфічну якість акценту, яка є результатом різного ступеня концентрації енергії[1] в одиниці часу внаслідок виділення ритмічної одиниці. Завдяки розмиттю та вуалюванню точного моменту акценту, утворюється не точка напруження, а зона через поступові динамічні посилення та послаблення, агогічні пришвидшення та уповільнення, фактурне ущільнення та розрідження, регістрове розширення та звужування за умови неодмінної гармонічної, фактурної, ритмо-мелодичної однорідності. Власне через різний ступінь напруження, а не тяжкості, акценти виявляють більшу або меншу інтенсивність власної дії, яка зумовлює можливість тяжіння ритмічних одиниць до об'єднання в цілісність. Напруження як властивість акценту є недослідженим в музикознавстві феноменом. Ми намагаємося пояснити його природу та особливості дії, проте усвідомлюємо, що наведені вище положення потребують ще ретельного осмислення та уточнень.

Напруження точкового акценту є значним: завдяки чіткій оформленості, значній важкості такий тип є основою утворення функціональних співвідношень сильного та слабкого часу в умовах метричної регулярності, а поза тактометричною системою – квазітактових структур синтаксичного рівня мотиву, фрази (наприклад, цц. 11–13 з Концерту).

Коли ступінь напруження акценту є слабким, ритмічні одиниці дуже слабко тяжіють до об'єднання, сукупно фактично не утворюють квазітактову цілісність, формують відчуття пульсації, хвилі якої не мають акцентованих точок, проте асоціюються, радше, з плямами, відтінками м'якого оболоку. Відповідно, вагу, важкість розмитого акценту неможливо чітко диференціювати за шкалою «сильний» – «слабкий».

Отже, аналіз нових форм акценту дозволяє дійти висновку, що засаднича, атрибутивна властивість цього елементу – короткочасність – в позаметричних умовах отримує нову якість. А саме, акцент має різну тривалість розповсюдження власної дії, яка є відносною, нестабільною й залежить від ступеня напруження та важкості. Ця властивість є неодмінною складовою змісту явища в композиціях, які аналізуються.

Можна підсумувати, що акцент в обраних творах є автономним ритмічним елементом у разі природнього його функціонування в рівномірно-регулярних епізодах та результативним в умовах нерівномірної

[1] Це поняття застосовується радше як метафора: енергія акценту як наслідок різного ступеня інтенсивності виділення ритмічної одиниці. Виміряти цей феномен та визначити його кількісне значення не можна, проте оминути своєю увагою його дію також неможливо.

регулярності, аперіодичності[1]. Результативність явища спричинюється залежністю його утворення та виявлення в композиціях Лютославського, як зазначалося, від властивостей музичного матеріалу. А саме, переважно лише через контекстуальне співставлення точок та зон концентрації енергії в певному фрагменті можна визначити факт формування акценту – точкового чи розмитого – та визначити його «місцеположення».

Отже, пропонуємо схематичний опис властивостей акценту як явища:

Властивості явища акценту в творах В. Лютославського

Загальні та атрибутивні:

- комплексність;
- незмірність;
- короткочасність;
- різна, відносна міра ваги (важкості);
- різний ступінь напруження (сильний, слабкий);

Специфічні:

- різні форми та різний ступінь чіткості вияву акценту;
- можливість модуляційного переходу від однієї форми акцентності до іншої;
- можливість синхронної взаємодії різних форм акцентності;
- відносна тривалість розповсюдження дії напруження;
- тяжіння ритмічних одиниць до об’єднання у цілісність через дію напруження.

Крім цього, на оформленість акценту впливають не тільки якості та властивості музичного матеріалу. Ступінь чіткості атак зумовлюється також конкретним виконавським втіленням: артикуляцією, швидкістю виконання, яка впливає на ступінь розчленованості тонів, кількісним складом виконавців та технічною якістю аудіозапису. Також усвідомлення специфіки акцентності залежить від фактору індивідуального слухацького сприйняття: від кількості прослуховувань, часового обсягу обраної слухом побудови, активного чи пасивного спрямування уваги на акцентуацію. Цей чинник є найбільш проблемним у вивченні явища та спричинює необхідність подальшого дослідження акценту під кутом зору психології сприйняття.

У результаті аналізу вдалося виявити, що функція точкових акцентів (і поодиноких, і сумарних) полягає у формуванні через їх дію

[1] Застосовуємо термінологію, запропоновану Т. Бершадською [21] в теорії ладу, тому що принципи автономності та результативності, визначені дослідницею, сягають універсального рівня.

відчуття розгалуженої, різноманітної за відтінками та градаціями активної, динамічної пульсації. Згладжування акцентованих точок є фактором утворення художнього ефекту слабко пульсуючого, статичного часового плину. Крім цього, акцент є одним з чинників формування відчуття на слух явищ поліритмії, політемповості, поліхронності. Політемп відчувається за умови синхронної взаємодії виокремленої лінії солюючого голосу та багатоголосного комплексу, що мають дуже контрастні рівні ритмічних тривалостей (тип акценту в політемпових побудовах не є визначальним). Поліритмія утворюється за умови нашарування фактурних ліній, що мають точковий тип акценту. Поліхронність виникає у разі суміщення в фактурних лініях, шарах та пластах дії точкової та розмитої акцентуації, через що створюється ефект поєднання інертного та динамічного плинів (ілюстрацією може послугувати приклад з ц. 6 III ч. «Трьох поем», проаналізований раніше).

Явище «розмиття» акценту спостерігається в багатьох творах інших композиторів новітнього часу. Наприклад, такий тип функціонує в окремих побудовах в «Іонізаціях» Е. Вареза, «Атмосферах», «*Lux aeterna*» Д. Лігеті, «*Uaxuctum*» Дж. Шельсі, «*Metastasis*» Я. Ксенакіса, Симфонії № 3 А. Тертеряна, «*Plainscapes*» Я. П. Васкса, *Concerto Grosso* № 1, «*Pianissimo*» А. Шнітке, «*Open spaces*» Г. Ф. Хааса, «Тринадцяті кольорах сонця, що сідає» Т. Мюрая тощо – творах, абсолютно відмінних за технікою композиції. Незвичним під кутом зору співвідношення різних типів акцентності є, на наш погляд, твір «Іонізації» Е. Вареза. Полічасовий ефект створюється завдяки нашаруванню неметризованих партій двох сирен на поліритмічний пласт ударного оркестру. В музичному матеріалі сирен напруження концентрується не в моменті часу, а в зоні, на яку припадає посилення гучності та зміна висоти звучання. Формування розмитої акцентуації відбувається тут в межах не фактурного шару або пласта, а двох самостійних мелодичних ліній. У такому випадку через розмиту акцентуацію не утворюється ефект часової статики, притаманної асинхронному багатоголосному плетиву. Проте, сполучення часових плинів ударних та сирен формує яскравий ефект поліхронності, поєднання різних часових плинів. Тож, можна попередньо підсумувати, що феномен розмитої акцентуації не пов’язаний з конкретною технікою композиції.

Отже, визначення форм акцентності в обраних творах (сфокусованої, розмитої) зумовлюється, передусім, властивостями музичного матеріалу, а також – особливостями звукової реалізації тексту партитури. Головним елементом змісту акценту є

підкреслення, засоби якого є дуже різноманітними. Зокрема, особливого значення в умовах нерегулярності набувають всезагальні формотворчі принци повторення та оновлення, які є чинниками точкової акцентуації. Додатковим фактором є також інструментовка вербального ряду. Абсолютно недослідженими є чинники формування акценту в позаакцентних умовах – сонорних понадбагатоголосних фактурних утвореннях. Вияв, визначення та аналіз зазначених форм акцентності дозволяють з'ясувати й функції явища. Окрім об'єднання та роз'єднання часового потоку, акцент є фактором утворення квазітактової чарунки в умовах нерегулярності, звукової плями, м'якого оболоку в середині сонорного пласта, чинником виникнення багаторівневої пульсації, а також – утворення художніх ефектів ритму-статики та ритму-динаміки, полічасових структур. Завдяки проведеному аналізу, можна говорити й про нові властивості акценту. А саме, окрім комплексності та незмірності, важкості, короткочасності дії, акцент має певний ступінь напруження – сильний та слабкий, а напруження, своєю чергою, – відносну, нестійку тривалість розповсюдження. Визначений комплекс властивостей дозволяє говорити про подвійну природу явища акценту – акцент як енергію та акцент як ритмічну одиницю. До «енергетичних» властивостей належать напруження та тяжкість, структурних – форми вияву явища. Головним висновком нашого дослідження є те, що акцент в творах Лютославського може мати різні форми функціонування – автономну в умовах метричної регулярності та результативну в межах нерегулярних побудов.

Визначення в результаті дослідження комплексу нових, актуальних для композицій В. Лютославського форм акцентності (точкова та розмита), доповнення сучасних теоретичних положень характеристикою окремих властивостей явища (напруження та різна тривалість розповсюдження його дії), функцій (акцент як фактор утворення художніх явищ часової організації, а також – пульсації, тактових та квазітактових цілісних чарунок) зумовлює ***наукову новизну дослідження***.

1. Афонина Н. Ю. Ритм, метр, темп : временная организация в музыке. Санкт-Петербург : Союз художников, 2003. 48 с.
2. Афонина Н. Ю. Ритмический рисунок : уч. пос. по дисциплине «Ритмический практикум» / Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2017. 172 с.
3. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1985. 236 с.
4. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 5-е. Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. 518 с.

5. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: В. Лютославський ; соліст: М. Ростропович. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=79140 (дата звернення: 28.11.2017).
6. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: Ф. Вельзер-Мьось ; соліст: І. Мозер. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=77395 (дата звернення: 28.11.2017).
7. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: В. Лютославський ; соліст: Йо-Йо-Ма. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=165473 (дата звернення: 28.11.2017).
8. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: Г. Шифф ; соліст: Б. Вайнмайстер. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=29861 (дата звернення: 28.11.2017).
9. Лютославський В. Три поеми Анрі Мішо : аудіозапис / диригенти – А. Віт, А. Стошак. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=149789 (дата звернення: 28.04.2018).
10. Лютославський В. Три поеми Анрі Мішо : аудіозапис / диригенти – В. Лютославський, В. Міхнєвський. 1978. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=126131 (дата звернення: 28.11.2017).
11. Лютославський В. Три поеми Анрі Мішо : аудіозапис / диригенти – Р. Абдулаєв, Ф. Чіжевський URL: https://www.youtube.com/watch?v=AXMhc3RkxEs (дата звернення: 26.03.2019).
12. Лютославський В. Три поеми Анрі Мішо : аудіозапис / Невідомий виконавець. URL: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=20761 (дата звернення: 28.04.2018).
13. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия,1990. 672 с.
14. Риман Г. Музыкальный словарь / ред., пер. с нем., доп. Ю. Энгеля. Москва ; Лейпциг : Издательство П. Юргенсона, 1900. 1536 с.
15. Українська музична енциклопедія. Т. 1 : А–Д / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 679 с.
16. Холопова В. Н. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
17. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
18. Encyclopedia muzyki / pod red. A. Chodkowskiego. Drugie wyd. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. 1126 s.
19. London D. Rhythm // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : CD-ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.
20. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : CD-ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.
21. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vol. Vol. 15 : Playford – Riedt / edited by S. Sadie. London : Macmillan Publishers Limited, 1995. 866 p.

References

1. Afonina, N. (2003). Rhythm, metrum, tempo: the temporal organization in music. St. Petersburg : Soyuz hudozhnikov [in Russian].
2. Afonina, N. (2017). The rhythmic pattern. St. Petersburg : Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo Korsakova [in Russian].
3. Bershadskaya, T. (1971). Lectures on Harmony. Leningrad : Muzyka [in Russian].
4. Dolzhanskiy, A. (1996). Concise dictionary of music. Moscow; Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Lutosławski, W. (n.d.). Three poemes by Henri Michaux. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=126131 [Accessed 28 November 2017] [in Russian].
6. Lutosławski, W. (n.d.). Three poemes by Henri Michaux. [online] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=AXMhc3RkxEs [Accessed 28 November 2017] [in Russian].
7. Lutosławski, W. (n.d.). Three poemes by Henri Michaux. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=149789 [Accessed 28 April 2018] [in Russian].
8. Lutosławski, W. (n.d.). Three poemes by Henri Michaux. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=20761 [Accessed 28 April 2018] [in Russian].
9. Lutosławski, W. (n.d.). Cello Concerto. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=79140 [Accessed 28 November 2017] [in Russian].
10. Lutosławski, W. (n.d.). Cello Concerto. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=77395 [Accessed 28 November 2017] [in Russian].
11. Lutosławski, W. (n.d.). Cello Concerto. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=165473 [Accessed 28 November 2017] [in Russian].
12. Lutosławski, W. (n.d.). Cello Concerto. [online] Available at: http://classic-online.ru/downloads/?file_id=29861 [Accessed 28 November 2017] [in Russian].
13. Keldyish, G. (Ed.). (1990). Encyclopedic dictionary of music. Moscow : Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
14. Riemann, H. (1900). Dictionaty of music. Moscow : Izdatelstvo P. Yurgensona [in Russian].
15. Skrypnyk, H. (2006). (Ed.). Ukrainian encyclopedia of music. Vol. 1. Kyiv : Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
16. Holopova, V. (2002). The theory of music: melody, rhythm, texture, thematism. St. Petersburg : Lan [in Russian].
17. Holopova, V. (1971). The issues of the rhythm in the works of composers of the first half of the XX century. Moscow : Muzyika [in Russian].
18. Chodkowski, A. (Ed.) (2001). The encyclopedia of music. Warsow : Wydawnictwo Naukowe PWN [in Polish].
19. London, D. (2001). Rhythm. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S. Sadie, J. Tyrrel (Ed.). New York : Grove Oxford University Press [in English].
20. Sadie, S., Tyrrel, J. (Eds.). (2001). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York : Grove Oxford University Press [in English].
21. Sadie, S. (Ed.). (2001). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 15. London : Macmillan Publishers Limited [in English].

УДК 780.616.432:785.74]:781.68.071.2
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.03

Дарья Кутлуева,
преподаватель кафедры камерного ансамбля,
соискатель кафедры теории музыки
Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского
https://orcid.org/0000-0002-2751-5720
daryakutlueva@gmail.com

Daria Kutluieva,
Lecturer at the Chamber Ensemble Department,
Applicant at the Theory of Music Department,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
https://orcid.org/0000-0002-2751-5720
daryakutlueva@gmail.com

ЖАНРОВЫЕ СЛАГАЕМЫЕ ФОРТЕПИАННОГО КВАРТЕТА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ (НА ПРИМЕРЕ КВАРТЕТА № 1 ES-DUR ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА)

Актуальность темы настоящей статьи обусловлена задачами научного изучения жанровых слагаемых фортепианного квартета и их воплощения в современной исполнительской практике. ***Цель*** предлагаемой статьи – раскрытие свойств данного жанра в научной и исполнительской практике. ***Методы исследования*** – жанрово-генетический и компаративный. Фортепианный квартет вбирает в себя свойства струнного квартета, сольного концерта, различные принципы формообразования и камерно-ансамблевого письма. Способом познания данного жанра выступает анализ исполнения избранного сочинения различными коллективами, один из которых демонстрирует квартетное мышление, другой – концертно-виртуозное.

Ключевые слова: фортепианный квартет, камерный ансамбль, жанр, Л. Бетховен, исполнительская интерпретация.

Kutluieva Daria*. Genre components of the piano quartet and their reflection in performing interpretations (exemplified by the Quartet № 1 Es-dur by Ludwig van Beethoven).** ***Relevance of the study is the need for scientific research of the genre components of the piano quartet and their implementation in contemporary performing practice. ***Main objectives of the study*** is related to the need to disclose the content properties of the genre of the piano quartet and its capture in existing executable interpretations. ***Methodologies*** of this research are selected genre-genetic, revealing the

typological essence of the piano quartet, and comparative, which is due to the formulated topic of the article. ***Results and conclusions***. Numerous scientific studies devoted to the study of the piano quartet, reveal the genetic diversity of this genre, which becomes one of its core features. These include: sufficient independence of votes coming from the trio-principle; the motive detail of the parties, inherent in the string quartet; virtuosity in solo episodes, characteristic of the genre of instrumental concert. The piano quartet arose in 1785 in the works by V. A. Mozart and L. Beethoven. The First quartet *Es-dur WoO* 36 by L. Beethoven became one of four examples of this genre in his work. Scientists see in it the resemblance with violin sonata's by V. A. Mozart *G-dur* №379, namely the similarity of compositional solution, musical form and tempo. However, the piano quartet by L. Beethoven has another timbre and texture of composition, which contributes to the synthesis of chamber-quartet and virtuoso-concert properties, which determines his different understanding in performing practice. The «Amadeus Quartet» team with the pianist K. Eschenbach interpret the work, considering the quartet nature of the genre, in the form of equal interaction between the four members of the ensemble. Another approach is shown by the ensemble «Sonore», performing the piano quartet in an emphasized virtuoso manner, demonstrating the solo capabilities of the band members.

Key words: piano quartet, chamber ensemble, genre, L. Beethoven, performing interpretation.

Кутлуєва Дар'я. **Жанрові складові фортепіанного квартету та їх відображення у виконавських інтерпретаціях (на прикладі Квартету № 1 Es-dur Людвіґа ван Бетховена).** ***Актуальність*** теми запропонованої статті полягає в необхідності наукового вивчення жанрових складових фортепіанного квартету та їх втілення у сучасній виконавській практиці. ***Мета дослідження*** пов'язана з потребою у розкритті змістових властивостей жанру фортепіанного квартету та його опанування в наявних виконавських інтерпретаціях. ***Методами дослідження*** обрані жанрово-генетичний, що розкриває типологічну сутність фортепіанного квартету, та компаративний, який обумовлений сформульованою темою статті. ***Результати дослідження***. Численні наукові дослідження, присвячені вивченню фортепіанного квартету, розкривають генетичну множинність даного жанру, що стає однією з його родових ознак. До них відносяться: достатня самостійність голосів, що йде від тріо-принципу; мотивна деталізація партій, притаманна струнному квартету; віртуозність у сольних епізодах, характерна для жанру інструментального концерту. Фортепіанний квартет виник 1785 року у творчості В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Перший квартет *Es-dur WoO* 36 Л. Бетховена став одним із

чотирьох зразків даного жанру у його творчості. Науковці вбачають у ньому риси скрипкової сонати В. А. Моцарта *G-dur* № 379, а саме схожість композиційного рішення, музичної форми та темпу. Проте фортепіанний квартет Л. Бетховена має інший темброво-фактурний склад, який сприяє синтезу камерно-квартетних та віртуозно-концертних властивостей, що обумовлює різні його розуміння у виконавський практиці. Колектив «Амадеус-квартет» з піаністом К. Ешенбахом трактують названий твір, враховуючи квартетну природу жанру, у вигляді рівноправної взаємодії чотирьох учасників ансамбля. Інший підхід демонструє ансамбль «Соноре», що виконує фортепіанний квартет у підкреслено віртуозній манері, демонструючи сольні можливості учасників колективу.

Ключові слова: фортепіанний квартет, камерний ансамбль, жанр, Л. Бетховен, виконавська інтерпретація.

Постановка проблемы. Жанр фортепианного квартета, довольно широко представленный в камерно-инструментальном творчестве различных композиторов от В. А. Моцарта до А. Шнитке и постоянно привлекающий исполнителей, мало изучен в научной и методической литературе. В настоящее время наблюдается оживление исследовательского интереса к феномену фортепианного квартета, о чем свидетельствуют посвященные ему изыскания Л. М. Повзун и Н. К. Самойловой, касающиеся генезиса жанра [4; 6]. Материалы по теории и истории фортепианного квартета содержатся также в исследованиях И. Бялого, Т. Гайдамович, Л. Кириллиной, И. Польской, B. Smallmon [1; 2; 3; 5; 7]. Сопоставление взглядов на него названых авторов убеждает в дискуссионности вопроса о происхождении данного жанра и его родовых качествах, что побуждает к дальнейшей разработке этого вопроса. Его рассмотрение имеет не только научно-теоретический, но и исполнительско-практический аспект, поскольку от трактовки ансамблевых взаимодействий партнеров во многом зависит жанровая модальность представляемого произведения.

Актуальность темы настоящей статьи обусловлена возрастающим интересом музыкальной науки к проблемам камерно-инструментального ансамбля. Несмотря на появление крупных монографических исследований И. Бялого [1], И. Польской [5], Л. Повзун [4], многие аспекты изучения данной сферы композиторского и исполнительского творчества остаются неосвещенными. В частности, современная наука находится лишь на пути осмысления жанровых свойств фортепианного квартета. Произведения этого типа имеют богатую историю, которая

нуждается в особом методологическом подходе, связанном с их спецификой. Немаловажно также наличие существенного разрыва между теоретическим знанием и практическим воплощением фортепианного квартета в пространстве музыкальной культуры конца XX–XXI веков.

Научная новизна полученных результатов. Жанр фортепианного квартета представлен в виде системы исторически сложившихся явлений, которые раскрываются при помощи не только музыкально-теоретического, но и исполнительского анализа.

Цель предлагаемой статьи заключается в сравнительной характеристике интерпретаций фортепианного квартета *Es-dur WoO* 36 Л. Бетховена современными исполнительскими коллективами как способа раскрытия многоликости природы данного жанра.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие ***задачи*:**

- на основе изучения научных источников систематизировать современные представления о жанровом содержании фортепианного квартета;
- исследовать принципы камерного письма Л. Бетховена в фортепианном квартете *Es-dur WoO* 36;
- осуществить с избранных позиций сравнительный анализ исполнительских интерпретаций названного произведения.

Методы исследования. В качестве основы для раскрытия заявленной темы используется ***жанрово-генетический*** подход к фортепианному квартету, поскольку в научной литературе именно данный аспект жанра обнаруживает свойство дискуссионности. Например, И. Бялый [1] указывает на влияние трио-принципа в становлении жанра, Н. Самойлова [6] видит происхождение этого жанра из семейства ансамблей с участием клавира, Л. Повзун [4] указывает на струнно-квартетный принцип письма как прототип ансамблевой фактуры фортепианного квартета. В результате изучения научной литературы, раскрывающей генетические основы жанра, можно сделать вывод, что родовая сущность фортепианного квартета заключается в его многоликости. Для правомерности данного вывода предпринимается сравнительный анализ некоторых интерпретаций избранного сочинения, для чего используется ***компаративный*** подход. Обращение к нему служит дополнительным средством осмысления типологических и историко-генетических свойств фортепианного квартета. С этой точки зрения представляется целесообразным изучение произведения, принадлежащего к данному жанру, в период его кристаллизации в творчестве Л. Бетховена. Другой аспект компаративного подхода заключается в сравнительном анализе нотных партитур фортепианного квартета Л. Бетховена и его прообраза:

скрипичной сонаты В. А. Моцарта, что позволяет выявить специфику ансамблевого письма в возникающем новом жанре фортепианного квартета.

Результаты исследования. По мнению исследователей камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано, квартетная разновидность данной области творчества возникла исторически позже дуэтной сонаты и трио, то есть в последней трети XVIII века. Если иметь в виду первые образцы этого жанра, авторами которых принято считать В. А. Моцарта и Л. Бетховена, то время рождения фортепианного квартета можно определить совершенно точно: 1785–1786 годы. К этому моменту откристаллизовались струнный квартет, родственный фортепианному по количественному показателю, и фортепианный концерт, близкий ему по принципу «солист – группа инотембровых инструментов», повлиявшие на возникновение жанра фортепианного квартета. В исследовательских источниках [1] указывается также на воздействие трио-сонаты, одного из важнейших жанров барочной музыки, особенностью которого был трио-принцип. Этот принцип предполагал такой тип инструментального трехголосия, в котором партии обладали самостоятельностью и индивидуализированностью, что стало характерной чертой и бетховенских фортепианных квартетов как одних из первых образцов жанра.

Фортепианные квартеты Л. Бетховена возникли в том же 1785 году, что и в композиторской практике В. А. Моцарта, впервые обратившегося к этому жанру. Данный период творчества Л. Бетховена принято называть боннским, что закрепило за первыми тремя фортепианными квартетами название «Боннские». В научной литературе отсутствует информация, свидетельствующая о том, что начинающий автор был знаком с фортепианными квартетами своего старшего современника. Однако Л. Кириллина указывает на то, что в качестве своего рода «моделей» для Л. Бетховена в создании фортепианных квартетов выступили сонаты для скрипки и фортепиано В. А. Моцарта, в частности, для фортепианного квартета *Es-dur WoO* 36 – соната *G-dur* № 379 (по Кёхелю).

Доказательством сходства данного фортепианного квартета с названой сонатой для скрипки и фортепиано В. А. Моцарта для Л. Кириллиной служит поразительное совпадение композиционного решения обоих сочинений. Они открываются развернутым разделом в темпе *Adagio assai*, после чего следуют быстрый раздел сонатной формы и тема с вариациями, обозначенная *cantabile*. Однако Л. Бетховен пишет фортепианный квартет, и в отличие от моцартовской сонаты, где тема излагается вначале фортепианным соло, а затем скрипкой, и далее они ведут по очереди беседу, у него все участники квартета включаются сразу

в изложении ведущего материала. Такой фактурно-ансамблевый прием раскрывает «промежуточность» жанра фортепианного квартета между камерностью трио и «репрезентативностью» концерта. Несмотря на коллективность в экспонировании исходной мысли сочинения, о своей доминирующей позиции сразу же заявляет клавишный инструмент. Ему поручается, как и в сонате у В. А. Моцарта, мелодический рельеф, а струнные поддерживают его гармоническими вертикалями, которые дублируют то ритмический рисунок верхнего голоса фортепиано, то линию его баса. При этом интересно отметить, что у Л. Бетховена уже в этой ранней партитуре появляется много *sf* и *f*, отмечающих выразительную речевую и вокальную интонацию гораздо рельефнее, нежели у его старшего современника.

В продолжение концертной линии квартета в побочной партии инициатива передается струнной группе. Мелодический рельеф темы темброво осмысливается диалогом скрипки и альта в виде краткой имитации с последующей синхронизацией партий. Тем временем виолончель обеспечивает гармоническую опору, на которую наслаиваются аккордовые фигурации и вертикали. Благодаря такому фактурному приему достигается обертоновая полнота ансамблевой фактуры, диапазон которой охватывает более трех октав. Складывается интересное распределение функций голосов в соответствии с ансамблевой природой фортепианного квартета: скрипка и альт выступают со своим соло, виолончель обеспечивает гармонический фундамент, а рояль откликается как на гармонию, так и на мелодический рисунок темы, выступая как бы посредником между функциями голосов струнного трио. Затем с короткой тематической репликой в диалог со скрипкой включается и виолончель, что свидетельствует о попытке Л. Бетховена нащупать пути индивидуализации партии этого инструмента, как правило, ограниченной в то время ролью *basso continuo*. Показательно, что именно данный композитор, по сути, станет родоначальником жанра виолончельной сонаты в камерной музыке XIX века. В заключительной партии, исходным моментом которой служит начальный оборот побочной, фортепиано возвращается к роли ведущего инструмента. Лишь в последних четырёх кадансовых тактах к солирующим скрипке и альту добавляется в унисон верхний голос рояля, обогащая их новой тембровой краской.

Разработка целиком посвящена развитию побочной темы. Она начинается вновь диалогом скрипки и альта при гармонической и ритмической поддержке фортепиано и виолончели; в последующих тактах в диалог вступают верхний голос рояля и скрипка на фоне выдержанных

аккордовых вертикалей виолончели и альта, и ритмически упругий, в духе аккомпанемента в контрдансах, нижний голос фортепиано. Эти два проведения диалогов Л. Бетховен использует с целью достижения тембрового разнообразия и приближения характера звучания двух разнородных инструментов (фортепиано и струнных) друг к другу, так как артикуляция и указания *f* и *p* под каждой нотой предполагают одинаковую манеру произношения тематического материала и реплик. Благодаря активизации мелодической инициативы всех инструментов, их дилогическим перекличкам возникает аналогия с разработочным типом развития в сонатно-симфонических формах. Совершенно в соответствии с барочным контрастно-составным принципом формообразования Л. Бетховен завершает *Adagio assai* на доминанте (*B-dur*), продлевая звучание ферматой и создавая тем самым переход к *Allegro con spirito es-moll.*

Интересно, что ладотональное соотношение вступления и быстрого раздела первой части, а также их темповые обозначения аналогичны моцартовским. В то же время, Л. Бетховен добавляет к ним новые характеристики: *Adagio assai, Allegro con spirito*, что предвосхищает излюбленные композитором в последующие периоды творчества дополнительные эпитеты, уточняющие темповые рекомендации.

Как и медленное вступление первой части квартета, ее быстрый раздел связывается композитором с тембром фортепиано. В партии правой руки излагается мелодия на фоне пульсирующих синкопированных аккордов всех струнных, ритмического остинато виолончели и нижнего голоса фортепиано. В кадансовой зоне возникает унисонное тутти, приводящее к связующей теме, начинающейся нюансом *ff*. Как и в *Adagio assai*, связующая партия переводит не только в побочную тональность, но и в новую тему. Автор использует прием производного тематического контраста, который в дальнейшем во многом определит его композиторский метод. Речь идет в данном случае о восходящем движении по звукам трезвучия либо квартсекстаккорда. Гармонический переход к побочной тональности *b-moll* выдержан в характерном пунктирном ритме, который заимствует побочная тема. Она усиливает ритмическую упругость музыки сонатного *allegro* и звучит поочередно у всех голосов квартета. Заключительная партия вносит стабильность в своеволие инструментов, увещевая их «вздохами» на *p*. При этом каждый голос обладает собственным ритмическим рисунком: у скрипки – это четырёхтактовые секундовые ходы, у рояля – мягкие нисходящие терцовые реплики в каждом такте, у альта – гармоническая фигурация, опевающая основной тон со слабого времени (пауза на каждую первую долю). Виолончель

оформляет гармоническими шагами всю конструкцию в унисон с басами фортепиано. Однако завершается экспозиция бурными взлетающими пассажами рояля в духе концертного пианизма (*f*) и галантным кадансовым «приседанием» в манере В. А. Моцарта и Й. Гайдна.

Разработка невелика, выдержана целиком на *p*, как бы оттеняя страстный драматический характер большинства тем экспозиции. В первых восьми тактах складывается диалог между скрипкой, играющей вариант *initio* главной темы в обращении, и настороженных реплик рояля. Здесь господствует отрывистый штрих, доминантовая гармония, что создает ситуацию ожидания. В последующих четырнадцати тактах преобладает «успокаивающая» тема заключительной партии, концентрируясь в хоральной фактуре всех инструментов *p, decrescendo*. Небольшая связка подводит к репризе, которая вновь врывается страстным *f*. В ней в целом сохраняются тематизм и присущие экспозиции ансамблевые соотношения с переходом побочной и заключительной партий в основную тональность, что соответствует законам сонатного *allegro*. Вместе с тем, композитор вносит фактурные элементы, отсутствовавшие в первом разделе сонатной формы. Так, в заключительной партии виртуозные рулады фортепиано расширены, что усиливает концертный характер трактовки инструмента в фортепианном квартете.

Вторая часть (*Es-dur, cantabile*) – тема с вариациями, практически точно следует моцартовской модели цикла. Разница заключается только в количестве голосов участников ансамбля и, соответственно, в количественном и тембровом оформлении вариаций.

Форма вариаций, избранная Л. Бетховеном вслед за В. А. Моцартом для заключительной части, благодатна для ансамблевого жанра, поскольку она позволяет раскрепостить каждый из инструментов-участников, выдвинув его на первый план, вследствие чего возникает парад их возможностей. С другой стороны, широко понимаемый принцип диалогичности напоминает о концертной соревновательности, поскольку в фортепианном квартете помимо мелодических голосов участвует инструмент, наделённый многоголосной фактурой, что предполагает сопоставление и противопоставление темброво-звуковых объемов. Не менее существенной представляется предрасположенность строгой вариационной формы к демонстрации как композиторского – изобретательность в работе с темой с сохранением её целостности посредством разнообразных способов изложения, так и ансамблево-исполнительского – гибкость сопряжения ролевых функций, мастерства. В своем юношеском сочинении Л. Бетховен ещё не предпринимает попыток

семантического и композиционного расширения вариационной формы, её сближения, с одной стороны, с сюитой, как в фортепианных вариациях *op.* 34 и *op.* 120 (на тему А. Диабелли), с другой – сонатно-симфонической логикой, как в 32 вариациях *WoO* 80 или финале «Героической» симфонии. С этой точки зрения он предстаёт в фортепианном квартете *Es-dur* непосредственным продолжателем венского классического стиля.

С моцартовским образцом корреспондируют в этом плане первая, вторая и пятая вариации. Первая вариация в сонате В. А. Моцарта целиком отдана фортепиано. В квартете Л. Бетховена она также поручена роялю, но ее окружают струнные *pizzicato*, тем самым создавая новый темброво-звуковой колорит. Вторая – как и у В. А. Моцарта, изложена триолями шестнадцатых и отдана скрипке. Третья вариация в фортепианном квартете Л. Бетховена поручена солирующему альту, который проводит ее уже в более мелком ритмическом варианте тридцатьвторыми. Четвертая вариация демонстрирует солирующую виолончель. Пятая вариация *es-moll* корреспондирует с четвертой минорной вариацией В. А. Моцарта: тот же пунктирный рисунок темы и драматический характер. В шестой вариации и заключении возвращаются приемы совместной игры, соответственно, орнаментальное варьирование с разным ритмическим рисунком, унисоны фортепиано, скрипки и виолончели (неполное *tutti*) и фигурации альта. В заключение звучит унисон фортепиано, скрипки и виолончели, а альт заполняет танцевальную тему фигурациями.

Таким образом, в фортепианном квартете № 1 Л. Бетховена ясно прослеживаются те генетические составляющие жанра, которые выявлены в исследовательской литературе.

Ансамблевые коллективы, исполняющие фортепианные квартеты Л. Бетховена, опираются на один из описанных жанровых прототипов. Интерпретации бетховенских квартетов можно условно разделить на две группы: ансамбли, выявляющие либо квартетную, либо концертно-виртуозную линию развития жанра.

В данной статье рассматривается интерпретация фортепианного квартета *Es-dur WoO* 36 Л. Бетховена двумя коллективами: пианистом К. Эшенбахом (Германия) и струнным трио участников «Амадеус-квартета» (Британия), представляющими первую группу; а также фортепианным квартетом «Соноре» (Россия), представляющим вторую группу.

Трактовка данного произведения первым из названных коллективов в большей степени выявляет квартетную природу жанра, так как исполнители-струнники являются участниками устоявшегося коллектива «Амадеус-квартет», имеющего богатый концертный и репертуарный опыт.

Они направляют логику своего повествования в сторону равноправного взаимодействия четырех участников ансамбля, где все голоса паритетны и гармонично соразмерны.

Фортепианный квартет «Соноре» специализируется на исполнении фортепианных квартетов, в связи с чем можно говорить о большом опыте его участников в освоении репертуара данного жанра, охватывающего произведения разных исторических эпох и индивидуальных стилей. Коллектив демонстрирует концертный подход к интерпретации бетховенского квартета, что выявляется в демонстрации подчеркнуто-виртуозных возможностей инструментов каждым участником коллектива и репрезентативностью высказывания. Заметим, что современная практика исполнения фортепианных квартетов имеет тенденцию к объединению солистов-инструменталистов в ансамбль, что не всегда благоприятно сказывается на отражении логики композиторской мысли и часто ведет к излишней концертизации жанра, где каждый участник демонстрирует свои возможности, выходя за рамки камерности жанра.

Выводы. Изученный научный материал дает основание для вывода о том, что в творчестве композиторов-классиков В. А. Моцарта и Л. Бетховена был апробирован новый для рассматриваемой эпохи тип ансамбля – фортепианный квартет, и завершился этап его формирования, который определил путь дальнейшей эволюции данного жанра. Учеными установлено, что генетическими истоками фортепианного квартета стали трио-соната, клавирный концерт с аккомпанементом струнного ансамбля и струнный квартет. Исследователи отмечают воздействие на композиционную модель фортепианного квартета принципов формирующейся сонатности, с одной стороны, и концертной практики, с другой. Принципы письма уже сложившихся жанров (исполнительский состав, структура цикла, типы инструментовки и фактуры) повлияли на принцип организации фактуры фортепианного квартета. Основополагающими приемами письма являются достаточная самостоятельность голосов, идущая от трио-принципа, мотивная детализация партий, унаследованная от струнного квартета, и виртуозность в сольных эпизодах инструментов, пришедшая из жанра концерта. Сравнение фортепианного квартета Л. Бетховена с его моцартовским прообразом (соната для скрипки и фортепиано *G-dur* № 379) позволило установить существенные различия в ансамблевом письме, присущем, соответственно, камерно-ансамблевому дуэту и фортепианному квартету. Тем самым раскрывается специфика последнего с точки зрения распределения ансамблевых ролей, фактурной организации как

существенных показателей данного жанра. Выявление названных типологических свойств раскрывается в исполнительских интерпретациях, которые так же многолики, как и сам жанр. Их можно условно разделить на следующие группы: первая группа – ансамбли, выявляющие квартетную линию развития жанра («Амадеус-квартет» совместно с пианистом К. Эшенбахом), вторая группа – концертно-виртуозную (ансамбль «Соноре»).

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Москва : Музыка, 1989. 94 с.
2. Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. Москва : Музгиз, 1963. 56 с.
3. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. Том 2. Москва : Московская консерватория, 2009. 536 с.
4. Повзун Л. І. Камерний ансамбль : з історії розвитку ансамблевого виконавства й становлення камерно-інструментальних жанрів. Одеса : Печатний дім, 2007. 213 с.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль : История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
6. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Оренбург, 2011. 17 с.
7. Mason D. G. The quartets of Beethoven. Oxford : Oxford University Press, 1947. 294 p.
8. Robertson A. Chamber music. London : Penguin Books, 1970. 427 p.
9. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet : Style, Structure, and Scoring. London : Oxford University Press, 1994. 193 p.

References

1. Bialy, I. (1989). From the history of the piano trio. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Gaidamovich, T. (1963). Instrumental ensembles. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Kirillina, L. (2009). Beethoven. Life and creativity. Vol. 2. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [in Russian].
4. Povzun, L. (2007). Chamber Ensemble: on the history of the ensemble performance and the formation of chamber and instrumental genres. Odessa: Pechatnyiy dim [in Ukrainian].
5. Pol’skaya, I. (2001). Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].
6. Samoilova, N. (2011). *Piano quartet in Russian music.* Extended abstract of PhD thesis. Orenburg [in Russian].
7. Mason, D. (1947). The quartets of Beethoven. Oxford: Oxford University Press [in English].
8. Robertson, A. (1970). Chamber music. London: Penguin Books [in English].
9. Smallman, B. (1994). The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London: Oxford University Press [in English].

УДК 78.071.1:780.616.432:78.087.34 “18–19”
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.04

Євген Дашак,
старший викладач кафедри спеціального фортепіано № 2,
провідний концертмейстер, здобувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0002-1016-4311
dashevgen@ukr.net

Yevhen Dashak,
Senior Lecturer at the Department of Special Piano № 2,
Lead Accompanist, Applicant at the History of World Music Department,
Ukrainian National Tchaikovsky academy of music
https://orcid.org/0000-0002-1016-4311
dashevgen@ukr.net

«РАПСОДІЯ», «СКЕРЦО» ТА «БАЛАДА» ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО КВАРТЕТУ ЙОЗЕФА МАРКСА: ПІЗНЬОРОМАНТИЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ

У статті розглянуто «Рапсодію», «Скерцо» та «Баладу» для фортепіанного квартету австрійського композитора Йозефа Маркса (1882–1964). Проаналізовані стильові та світоглядні зв’язки даного твору з пізнім романтизмом. Встановлено, що всі три частини утворюють єдиний камерно-інструментальний цикл: об’єднавчими факторами виступають інтонаційно-драматургічні зв’язки, а також прийом синтезування стильових елементів різних музично-історичних епох. Так, в «Рапсодії» перевтілені основні риси симфонічних поем Ф. Ліста, «Скерцо» та «Балада» синтезують елементи романтичного скерцо, бахівської поліфонії та побутової музики Відня. Виявлені риси індивідуального стилю Й. Маркса, серед яких – епічні масштаби композиції, вишукана гармонічна мова, майстерне володіння ансамблевою фактурою.

Ключові слова: фортепіанний квартет, рапсодія, скерцо, балада, пізній романтизм.

Dashak Yevhen. **«Rhapsody», «Scherzo» and «Ballad» for the Piano Quartet by Joseph Marx: late-romantic principles of formation.** There are considered the chamber works of Josef Marx (1882–1964), an Austrian composer, theorist, critic, teacher, pianist, and social and cultural activist. The basis of the creative worldview of J. Marx was loyalty to the ideals of high art of past eras. The composer created musicological theory, confirming the firmness of the laws of tonality in consciousness, perception and psychology.

The relevance of the study is connected with the need to deepen the problems of late romanticism, which is still insufficiently studied in Ukrainian

musicology, and with the need to familiarize musicians with little-known piece that can enrich the chamber-instrumental repertoire. ***The main objective of this study*** is to analyze the Piano Quartet in three parts («Rhapsody», «Scherzo» and «Ballad», 1911) in terms of its links with late romanticism.

In various musicological sources, J. Marx appears as a «late romantic», «late romantic (or postromantic) impressionist», «neo-romantic», «romantic realist». The genetic connection of his work with the period of late romanticism, which somehow coincides with the formation and flowering of modernism, is absolutely obvious. The combination of the traditional and the new, characteristic of the works of art of the «crucial» period of the beginning of the twentieth century, is the focus of the analysis of the «Rhapsody», «Scherzo» and «Ballad» for the piano quartet. ***The research methodology*** consists of using the analytical and historical methods; also analysis is based on the concept of typology of the later stages in the history of art by L. Nebolyubova.

The scientific novelty of the study consists in examining such a large chamber-instrumental work as the Piano Quartet of J. Marx from the point of view of his stylistic connections with late romanticism. «Rhapsody» in A-dur, «Scherzo» in d-moll and «Ballad» in a-moll for the piano quartet form a large-scale chamber-instrumental cycle, which in its outlines resembles rather a symphonic work. All three parts form a single line of dramatic development. Each part is related to a large, significant instrumental genre of musical romanticism.

A significant achievement of J. Marx is the unification of the three parts into a single apartment cycle using intonational and thematic connections: the universal source of most of the Scherzo and Ballad themes is the thematicism of Rhapsody, which contains the epic (recitative), lyrical (romance) and scherzo (dance) origins.

«Rhapsody» is a kind of «dedication» to F. Liszt, the creator of the romantic instrumental rhapsody. The uniqueness of the «Rhapsody» is the embodiment of this genre, originally in Liszt's creation intended for solo performance, in the form of an instrumental quartet. From the point of view of genre and composition «Rhapsody» by J. Marx is the chamber-instrumental analogue of a symphonic poem. Here the composer consistently applies the principle of monothematicism: the intonation and genre multi-faceted theme of the main part is the source of absolutely all the themes of the quartet. An interesting method is the peculiar «re-testing» of the chamber ensemble, which is entrusted with various types of virtuoso piano texture.

The Scherzo rondal composition is based on a contrasting alternation of two themes: a lively, playful, somewhat impressionistic scherzo and a strict, monolithic unison theme. In «Scherzo» J. Marx freely operates with different-

style elements from Bach's polyphony and virtuoso romantic scherzo to Austro-German Lied and the «applied» music of a Viennese coffee house.

«Ballad» is written in the «classic» sonata form and performs the function of a slow part and a philosophical epilogue. It most fully embodies the deep connections of Josef Marx's art with the art of baroque and classicism: this is evidenced by the clarity and clarity of the composition, the contrasting figurative and semantic combination of the main and secondary parts traditional for the sonata form, the wide use of the techniques of polyphonic and tune development. With the romantic genre of the ballad, the work of J. Marx combines the epic narrative tone and the unhurriedness of the dramatic unfolding.

Findings. The final, synthetic nature of late romanticism was embodied in the Piano Quartet by J. Marx in the free operation of elements of various musical styles. At the same time, the composer manages to avoid the impression of eclecticism and bad taste: a powerful «common denominator» is his bright individual style. The performance of the Piano Quartet is a challenge for any ensemble, since the main difficulty lies primarily in the intellectual comprehension of its multi-syllable composition – externally heterogeneous, asymmetric, but at the same time covered by iron logic.

Key words: piano quartet, rhapsody, scherzo, ballad, late romanticism.

Дашак Евгений. **«Рапсодия», «Скерцо» и «Баллада» для фортепианного квартета Йозефа Маркса: позднеромантические принципы формообразования.** В статье рассмотрено камерно-инструментальное творчество Йозефа Маркса (1882–1964) – австрийского композитора, теоретика, критика, педагога, пианиста и общественно-культурного деятеля. Основой творческого мировоззрения Й. Маркса была верность идеалам высокого искусства прошедших эпох. Композитор создал музыковедческую теорию, подтверждающую стойкость законов тональности в сознании, восприятии и психологии.

Актуальность статьи связана с необходимостью углубления проблематики позднего романтизма, все еще недостаточно исследованного в отечественном музыкознании, а также с потребностью ознакомления музыкантов-исполнителей с малоизвестным произведением, способным обогатить камерно-инструментальный репертуар. Основной ***задачей*** данного исследования является анализ Фортепианного квартета в трех частях («Рапсодия», «Скерцо» и «Баллада», 1911) с точки зрения его связей с поздним романтизмом.

В различных музыковедческих источниках Й. Маркс фигурирует как «поздний романтик», «позднеромантический (или постромантический)

импрессионист», «неоромантик», «романтический реалист». Абсолютно очевидна генетическая связь его творчества с периодом позднего романтизма, который, так или иначе, совпадает с формированием и расцветом модернизма. Сочетание традиционного и нового, характерное для произведений искусства «переломного» периода начала XX века, находится в центре внимания анализа «Рапсодии», «Скерцо» и «Баллады» для фортепианного квартета. Работа опирается на ***аналитический метод*** исследования, а также на концепцию типологии поздних этапов в истории искусства Л. Неболюбовой.

Научная новизна исследования состоит в рассмотрении такого крупного камерно-инструментального произведения, как Фортепианный квартет Й. Маркса, с точки зрения его стилевых связей с поздним романтизмом. «Рапсодия» A-dur, «Скерцо» d-moll и «Баллада» a-moll для фортепианного квартета образуют собой масштабный камерно-инструментальный цикл, который своими очертаниями напоминает скорее симфоническое произведение. Все три части формируют единую линию драматургического развития. Каждая часть родственна большому, знаковому инструментальному жанру музыкального романтизма. Значительным достижением Й. Маркса является объединение трех частей в единый квартетный цикл с помощью интонационно-тематических связей: универсальным источником большинства тем «Скерцо» и «Баллады» является тематизм «Рапсодии», который содержит в себе эпико-речитативное, лирико-романсовое и скерцозно-танцевальное начала.

«Рапсодия» является своеобразным «посвящением» Ф. Листу – создателю романтической инструментальной рапсодии. Уникальность «Рапсодии» заключается в воплощении этого жанра, изначально в творчестве Листа предназначенного для сольного исполнения, в форме инструментального квартета. С жанрово-композиционной точки зрения «Рапсодия» Й. Маркса является камерно-инструментальным аналогом симфонической поэмы. Здесь композитор последовательно применяет листовский принцип монотематизма: интонационно и жанрово многогранная тема главной партии выступает источником абсолютно всех тем квартета. Интересен прием своеобразной «переоркестровки» камерного ансамбля, которому поручаются различные типы виртуозной фортепианной фактуры.

Рондальная композиция «Скерцо» основана на контрастном чередовании двух тем-образов: живого, игривого, несколько импрессионистического скерцо и строгой, монолитной унисонной темы. В «Скерцо» Й. Маркс свободно оперирует разностилевыми элементами от

баховской полифонии и виртуозного романтического скерцо до австро-немецкой *Lied* и «прикладной» музыки венской кофейни.

«Баллада» написана в «классической» сонатной форме и выполняет функцию медленной части и философского эпилога. Она наиболее полно воплощает в себе глубинные связи творчества Йозефа Маркса с искусством барокко и классицизма: об этом свидетельствует четкость и ясность композиции, традиционное для сонатной формы контрастное образно-смысловое сочетание главной и побочной партии, широкое использование приемов полифонического и мотивного развития. С романтическим жанром баллады произведение Й. Маркса объединяет эпическая повествовательность тона и неспешность драматургического развертывания.

Выводы. Заключительная, синтетическая природа позднего романтизма воплотилась в Фортепианном квартете Й. Маркса в свободном оперировании элементами различных музыкальных стилей. Исполнение Фортепианного квартета – непростая задача для любого ансамбля, поскольку основная сложность состоит, прежде всего, в интеллектуальном постижении его сложной композиции, внешне неоднородной и асимметричной, но при этом логичной и выверенной.

Ключевые слова: фортепианный квартет, рапсодия, скерцо, баллада, поздний романтизм.

Ім’я австрійського композитора Йозефа Маркса (1882–1964) нечасто зустрічається в роботах вітчизняних дослідників. Серед виконавців з його композиторською творчістю обізнані передусім вокалісти: Маркс є автором близько 150 вокальних творів, що уславили його ім’я ще на початку композиторської кар’єри. Його *Lied* увійшли в історію австрійської та світової музичної культури разом з вокальними шедеврами Ґ. Вольфа, Г. Малера та Р. Штрауса. Для піаністів Й. Маркс є автором двох великих фортепіанних концертів: «Романтичний концерт» *E-dur* і Три п’єси для фортепіано з оркестром «*Castelli Romani*» залюбки включали до своїх програм такі відомі виконавці як В. Гізекінг та Ж. Боле. Яскравий цикл Й. Маркса «Шість п’єс для фортепіано» також може урізноманітнити концертний репертуар.

З початку 2000-х років невпинно зростає інтерес до камерно-інструментальної творчості Йозефа Маркса. З 1999 по 2014 рік різними виконавцями були записані як ранні «Рапсодія», «Балада», «Скерцо» для фортепіанного квартету, так і більш пізні «*Frühlingssonate*» («Весняна соната») для скрипки і фортепіано D-dur та три струнні квартети 1930-х–

1940-х років[1]. У грудні 2017 року автор цього дослідження разом із віолончелістом Антоном Страшновим-Пірським став першим виконавцем Сюїти для віолончелі та фортепіано Йозефа Маркса в Україні.

З наукової точки зору інструментальна творчість Й. Маркса також становить значний інтерес для дослідників, адже композитор є яскравим представником кризового, перехідного етапу в історії західноєвропейської музики. Творчість Й. Маркса постала на зламі двох великих історико-стильових епох романтизму та модернізму, риси яких повною мірою відбилися у його камерно-інструментальних опусах. ***Актуальність*** даного дослідження зумовлена необхідністю визначення тих аспектів, що поєднують творчість Й. Маркса з мистецьким минулим та сучасністю. Матеріалом дослідження обрано «Рапсодію», «Баладу» та «Скерцо» для фортепіанного квартету (1911): ці твори є першим зверненням композитора до сфери камерно-інструментальної музики і втілюють індивідуальне, безпосереднє сприйняття 29-річним автором найбільш ключових, засадничих рис сучасної йому мистецької епохи. ***Наукова новизна*** публікації полягає у виявленні рис пізньоромантичного формоутворення на прикладі вкрай рідкісних камерно-інструментальних «версій» знакових романтичних жанрів рапсодії, балади та скерцо. Окрім того, «Рапсодія», «Балада» та «Скерцо» для фортепіанного квартету Й. Маркса ще ніколи не розглядалися вітчизняними музикознавцями. Власне, аналіз цих творів і є головною ***метою*** даної публікації. Для цього застосовуватимуться ***методи*** інтонаційного-драматургічного та цілісного аналізу, що «враховує всі обставини – історичний контекст, стильові зв'язки (історичний, авторський стиль, напрямок), всі авторські позамузичні та музичні, жанрові асоціації» [11, с. 313].

Слід звернути увагу на філософсько-естетичні переконання Й. Маркса. За словами Берканта Хайдіна, як композитор «Маркс визначив свою відданість складним звуковим світам Макса Регера, Клода Дебюссі і Олександра Скрябіна <…>. Він ніколи не приховував свого захоплення отцями музики (Моцартом, Шуманом, Бахом, Гайдном та ін.)» [15]. Як професійний філософ та мистецтвознавець (у 1909 році Маркс з відзнакою закінчив філософський факультет університету Ґрацу), майстер все життя

[1] У камерно-інструментальному доробку Й. Маркса – «Рапсодія», «Балада» і «Скерцо» для фортепіанного квартету (1911), Соната для скрипки та фортепіано *A-dur* (1913), «Тріо-фантазія» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1914), Сюїта для віолончелі та фортепіано (1914), Струнний квартет *A-dur* (1937), «Хроматичний квартет» («*Quartetto chromatico*», 1936) «Квартет в античному дусі» («*Quartetto in modo antico*», 1938), «Квартет у класичному дусі» («*Quartetto in modo classico*», 1941), «*Frühlingssonate*» («Весняна соната») для скрипки і фортепіано *D-dur* (1945).

обстоював вірність ідеалам високого мистецтва минулого і навіть створив музикознавчу теорію, що підтверджувала його переконання. Свої наукові досягнення він узагальнив у масштабній праці «Музика – універсальна мова» («*Weltsprache Music*», 1964). Так, в результаті досліджень Й. Маркс дійшов висновку, що закони тональності закладені у самій людській свідомості, сприйнятті та психології, що це своєрідний універсальний закон, порушення якого (тобто слідування атональності і додекафонії) суперечать законам мистецтва. Протягом життя він очолював так звану «старовіденську» школу, що протистояла нововіденській на чолі з А. Шенбергом, А. Бергом та ін. Варто зазначити, що на цьому шляху Й. Маркс слідував переконанням та творчому методу свого кумира – М. Регера, який також «виступав за збереження тонального центру та класичної ладофункційної системи» [6, с. 27].

Загальну ідеологічну спрямованість всієї творчості Й. Маркса можна висловити словами М. Метнера – палкого шанувальника творчості митця: «Якщо варто взагалі окреслювати будь-які “проблеми” в мистецтві, то єдиною проблемою кожної його епохи має бути збереження спадкоємного зв’язку з великим минулим» [4, с. 419].

На даний момент чіткого визначення стильової приналежності творчості Й. Маркса все ще не існує. Б. Хайдін називає його «пізньоромантичним імпресіоністом» («*late romantic impressionist*») [15], а радянський дослідник Ю. Клусон – неоромантиком [5, с. 108]. А. Лісс вважає Й. Маркса одночасно «не лише романтиком, але й класиком» [17, с. 116], «пізнім романтиком», [17, с. 117] та «імпресіоністом» [17, с. 118]. К. Шлюрен розглядає Й. Маркса як «постромантичного імпресіоніста» [19, с. 12]. Одне з видань своїх критичних робіт сам Й. Маркс назвав «Роздуми романтичного реаліста» («*Betrachtungen eines romantischen Realisten*», 1947).

Основною причиною таких розбіжностей слід вважати, передусім, відсутність у зарубіжному та вітчизняному музикознавстві єдиної, універсальної концепції трактування мистецького періоду початку XX ст., що «охоплює пізньоромантичну стилістику, неофольклорні течії, пари-опозиції експресіонізм-неокласицизм, академізм-авангард <…>» [9, с. 87], тому «не буде перебільшенням стверджувати, що стилістична проблематика епохи в музиці XX ст. не тільки не може вважатися остаточно дослідженою в теоретичному плані, а й потребує пильної уваги» [9, с. 87]. Водночас з наведених вище визначень історико-стильової приналежності творчості Й. Маркса абсолютно очевидним є її генетичний зв’язок з пізнім романтизмом, що так чи інакше збігається з періодом формування та розквіту модернізму. Поєднання традиційного і нового,

властиве для творів мистецтва «зламного» періоду початку XX століття, буде в центрі уваги подальшого аналізу «Рапсодії», «Балади» та «Скерцо» для фортепіанного квартету Й. Маркса.

Вітчизняні та зарубіжні музикознавці виробили цілий ряд теорій музичного мистецтва початку XX століття. Серед найбільш відомих – дослідження Т. Лєвої, Л. Неболюбової, Л. Русакової, О. Корчової, Л. Кияновської, П. Буркхолдера (*P. Burkholder*), К. Дальхауза (*C. Dahlhaus*), Р. Тарускіна (*R. Taruskin*), Х. Паулса (*H. Pauls*)[1] та ін. Даний аналіз спирається на концепцію типології пізніх етапів в історії мистецтва Л. Неболюбової. Дослідниця виокремлює такі загальні риси пізніх періодів, як «завершальний, підсумковий характер відносно історико-художнього "цілого"», «глибокий різнорівневий синтез», «суміщення функцій підсумку-замикання, зв'язки-переходу та передбачення» [7, с. 67], «зовнішня видимість еклектичності», «обов'язкове визрівання в "еклектичному" системно-стильовому конгломераті елементів фактично нового», «загальна внутрішня напруженість та гіпертрофована нестабільність художньої системи» та «нестабільність світоглядного плану» [7, с. 68]. Означені тези покладені в основу подальшого аналізу творів Й. Маркса.

Отже, «Рапсодія» («Фортепіанний квартет у формі Рапсодії», «*Klavierquartett in Form einer Rhapsodie*»), «Скерцо» («Скерцо для фортепіанного квартету», «*Scherzo für Klavierquartett*») та «Балада» («Балада для фортепіано, скрипки, альта та віолончелі *a-moll*», «*Ballade für Klavier, Violine, Viola und Violoncello in a-moll*») для фортепіанного квартету утворюють масштабний камерно-інструментальний цикл[2]: за словами дослідника К. Шлюрена, якби композитор «*додав певний фінал, він сформував би чотиричастинний цикл, типу могутньої 80-хвилинної "симфонії" для фортепіанного квартету*»[3] [19, с. 13]. Саме тому сучасними

[1] Означені концепції зарубіжних музикознавців проаналізовані в дисертаційному дослідженні німецького музикознавця канадського походження Х. Паулса «Два століття в одному. Музичний романтизм та XX століття» (*Herbert Pauls. «Two centuries in one. Musical Romanticism and the twentieth century»,* 2014) [18].

[2] Варто зазначити, що специфіку камерно-інструментального виконавства Йозеф Маркс знав «зсередини»: він був блискучим піаністом-акомпаніатором та все життя провадив активну концертну діяльність. Ще гімназистом він самостійно опанував скрипку та віолончель, а також організував власний квартет, для якого писав свої перші композиції.

[3] Якщо бути точним, то запис Фортепіанного квартету, здійснений у 2010 році О. Трендлом (*Oliver Triendl*, фортепіано), Д. Геде (*Daniel Gaede*, скрипка), Х. Шліхтігом (*Hariolf Schlichtig*, альт) та П. Брюнсом (*Peter Bruns*, віолончель) має тривалість 62 хв. Саме цей запис покладено в основу наведеного аналізу.

дослідниками та виконавцями ці опуси сприймаються здебільшого як єдиний камерно-інструментальний цикл[1]. Багатолика й мінлива «Рапсодія», внутрішньо контрастне «Скерцо» та лірико-філософська «Балада» формують єдину лінію драматургічного розвитку. На користь цього трактування свідчать не лише одночасність написання (1911) та однорідність виконавського складу. Цілком очевидною є спорідненість кожної з частин з великим, знаковим інструментальним жанром музичного романтизму (рапсодія, балада та скерцо)[2]. Як це буде очевидно з подальшого аналізу, всі три частини об'єднані потужними інтонаційними зв'язками, джерелом яких виступає головна тема «Рапсодії».

Яскравим зразком вишуканої інтелектуальної гри, шанобливого діалогу з прекрасним музичним минулим є Фортепіанний квартет у формі Рапсодії. Відповідно до жанрової назви, Й. Маркс замислив свій твір як своєрідну офіру Ф. Лісту – творцеві романтичної інструментальної рапсодії. Унікальність «Рапсодії» Й. Маркса полягає в перевтіленні цього жанру, початково у творчості Ф. Ліста призначеного для сольного виконання, у форму інструментального квартету. З лістівським жанровим прототипом опус Й. Маркса поєднують хіба що яскраві темпові співставлення та принцип чергування контрастних епізодів. Вступаючи до мистецького діалогу з великим попередником, Й. Маркс акцентує увагу на інших його творчих знахідках: жанрі симфонічної поеми та принципі монотематизму.

З жанрово-композиційної точки зору «Рапсодія» Й. Маркса є камерно-інструментальним аналогом симфонічної поеми, якій притаманне «об'єднання в одночастинності рис сонатного *allegro* та сонатно-симфонічного циклу. Основна частина симфонічної поеми зазвичай

Існують й інші записи окремих частин даного твору Й. Маркса. Так, «Балада» була записана у 2013 р. ансамблем «*Trio Alba*» (*Livia Sellin,* скрипка, *Philipp Comploi,* віолончель, *Chengcheng Zao*, фортепіано, а також *Wen Xiao Zheng*, скрипка). «Рапсодія» була записана у 2012 р. Нью-Йоркським фортепіанним квартетом (*New York Piano Quartet*) у складі *Elmira Darvarova,* скрипка, *Ronald Carbone*, альт, *Samuel Magill,* віолончель, та *Linda Hall*, фортепіано.

[1] Безперечно, грандіозні масштаби кожної з частин Квартету цілком дозволяють виконувати їх окремо. Крім того, у творчості Й. Маркса часто зустрічаємо прецеденти авторського відокремлення частин від єдиного циклічного цілого (наприклад, остання частина «Осінньої симфонії» «*Ein Herbstpoem*» («Поема осені») отримала самостійне концертне життя). Можливо, саме цією особливістю мислення Й. Маркса пояснюється різниця у формулюваннях назв частин квартету.

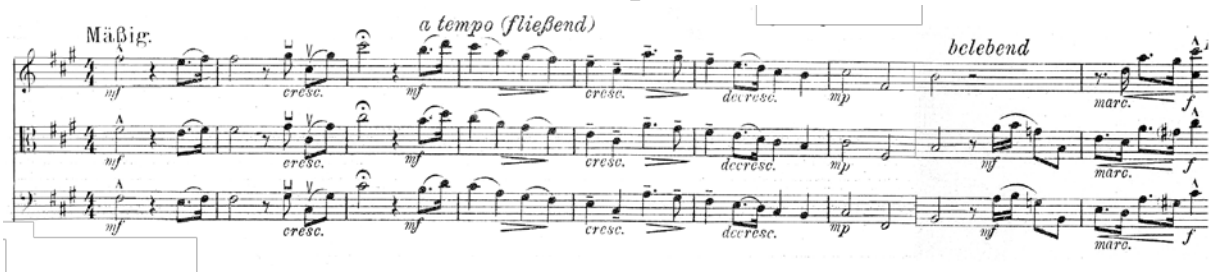
[2] Варто додати, що це не єдине звернення Й. Маркса до романтичних жанрів балади та рапсодії: в його доробку знаходимо «Рапсодію» та «Баладу» з циклу «Шість п'єс для фортепіано» (1916), а також симфонічну «*Nordlands-Rhapsodie*» (1928–29).

складає ряд різнохарактерних епізодів, які з точки зору сонатного *allegro* відповідають головній партії, побічній партії та розробці, а з точки зору циклу – першій (швидкій), другій (ліричній), і третій (скерцо) частинам» [12, с. 18]. Також в «Рапсодії» Й. Маркс послідовно застосовує принцип монотематизму: інтонаційно та жанрово багатогранна тема головної партії не лише виступає джерелом усіх тем даної частини: її інтонації проникають в музичну тканину «Скерцо» та «Балади» і у такий спосіб об'єднують весь цикл квартету.

Розгорнута епічна головна тема-епіграф «Рапсодії» (див. **Приклад № 1**) викладена в унісон в партіях струнних та включає цілий ряд інтонаційно-жанрових витоків. Чітка маршева ритміка поєднується в ній з плинною кантиленою та висхідним романсовим секстовим зворотом. Особливо важливим є квінтовий мотив у другому такті теми: саме він виступатиме тим «цементуючим», об'єднавчим інтонаційним елементом, що винятково сприятиме єдності циклу. Ритмічна свобода та виразні «ораторські» паузи на початку теми свідчать про присутність оповідного, декламаційного начала, притаманного рапсодії як епічному жанру. В останніх тактах теми з'являється скерцозний елемент, що відіграватиме важливу роль наприкінці частини. Отже, тут присутні епіко-драматичне (речитатив), ліричне (романсова кантилена) та танцювальне (скерцо) жанрові начала, що робить тему справді універсальним інтонаційним джерелом для всього циклу.

Приклад № 1

Тема головної партії «Рапсодії»

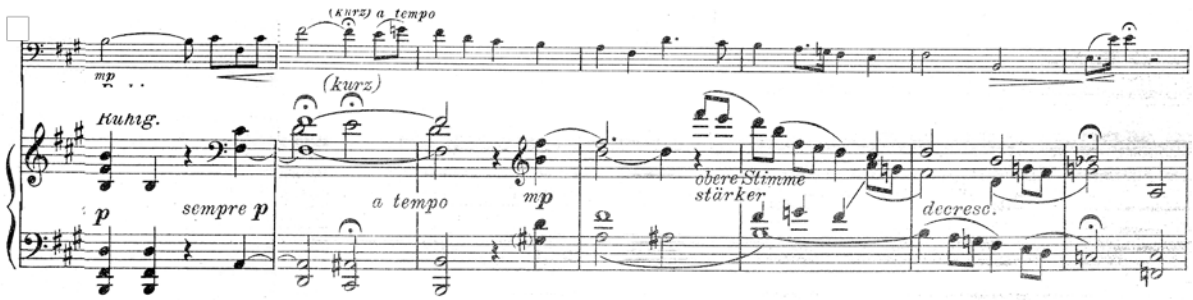


Мотивній та поліфонічній розробці теми головної партії присвячений весь перший розділ «Рапсодії» («сонатне *allegro*», літери *A* – *G*). Й. Маркс демонструє значну поліфонічну майстерність, комбінуючи елементи теми в канонах та імітаціях, проводячи її у фактурному збільшенні та зменшенні. У початковому розділі «Рапсодії» Й. Маркс трактує фортепіанну фактуру «крупним мазком», як носія насиченої, масштабної акордової тканини. В цьому спостерігається близькість до творчих почерків Й. Брамса, С. Франка, М. Регера та ін. Натомість фактура партій струнних інструментів свідчить про більш індивідуалізовану, мелодико-лінеарну, поліфонічну розробку тематизму.

Другий розділ «Рапсодії» (літери *G* – *S*) виконує роль повільної частини («*adagio*»). Тут Й. Маркс використовує лістівський прийом жанрової трансформації теми: побічна партія (літера *G*) фактично є «ліризованою» темою головної партії, викладеною в субдомінантовій тональності *h-moll*, уповільненою та позбавленою чіткого пунктирного ритму (див. **Приклад № 2**):

Приклад № 2

Тема побічної партії «Рапсодії»

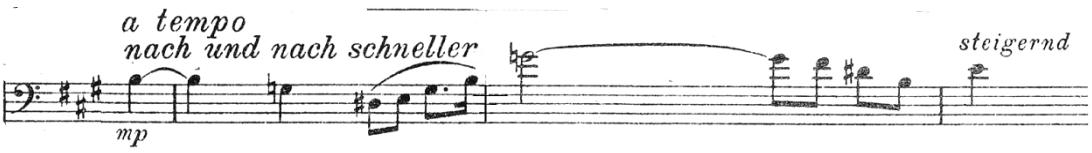


Наступний повільний розділ «Рапсодії» являє собою самостійну «внутрішню» сонатну форму: вищенаведена тема побічної партії виступає тут «локальною» темою головної партії. Згодом у партії віолончелі постає нова тема (літера *K*, *e-moll*), також споріднена з темою-епіграфом «Рапсодії» через романсову, кантиленну природу мелодики, підкреслену малосекундову інтонацію зітхання та виразний висхідний секстовий зворот.

Дана тема виконує роль побічної партії даного розділу «Рапсодії» (див. **Приклад № 3**), де цілком втілився дар Й. Маркса – глибокого, проникливого лірика та філософа. Неспішність розгортання, замилування красою кожного звуку та мелодичного звороту, виняткова прозорість фактури, наділення партії кожного з інструментів яскравими монологічними сольними епізодами – цей розділ відбиває творчий дар Й. Маркса як майстра *Lied*, лаконічного, задушевно-ліричного музичного висловлювання.

Приклад № 3

Побічна партія повільного епізоду «Рапсодії»



Репризний розділ «Рапсодії» (літери *S*–*U*) зовсім невеликий і дещо «формальний», адже повернення головної теми (літера *T*) є лише передіктом перед заключним, четвертим епізодом твору (літери *U*–*Z*). Відокремлений генеральною паузою, фінал «Рапсодії» складає абсолютний образно-смисловий та фактурно-стильовий контраст до всього

попереднього матеріалу. Тут Й. Маркс ставить перед собою за мету перевтілення масштабного, концертного лістівського піанізму. «Класичний» квартетний ансамбль брамсівського типу з його лірико-драматичним, філософським пафосом, індивідуалізованим трактуванням партій, лінеарністю та поліфонічністю фактурного мислення одразу перетворюється на «міні-оркестр» з багатими колористичними, звуконаслідувальними тембральними можливостями. Це цілком відповідає творчим принципам Ф. Ліста, який намагався збагатити звучання фортепіано оркестровими тембрами, «для більш опуклої та яскравої передачі драматичних та динамічних моментів широко використовував оркестрові ефекти тремоло, акордові трелі чи октави *martellato*» [3, с. 198].

Заключний розділ «Рапсодії» – по суті, кода грандіозних масштабів. За типологією К. Ручьєвської, це «кода-процес, прагнення до мети, кода – біг до кінцевої точки розвитку», для якої притаманне «розчинення рельєфу у фігураціях, застосування різних інерційних прийомів розвитку», замкнений рух типу «кружляння» [10, с. 180–181]. Тут постають прямі алюзії на «улюблені» лістівські жанри фантастичного скерцо, віртуозної тарантели та концертного етюду. Саме у заключному розділі реалізований активний імпульс скерцо, вперше поданий у двох останніх тактах головної теми.

«Рапсодія» для фортепіанного квартету є витонченим мистецьким діалогом з композиторською спадщиною Ф. Ліста: Й. Маркс акцентує увагу на жанрових, композиційних та фактурних знахідках свого попередника. Цікавим є використаний прийом своєрідного «переоркестрування» камерного ансамблю, переведення його на фактурні рейки «сольного» інструменту – фортепіано. Це робить «Рапсодію» твором, винятково складним для виконавців (не в останню чергу через тривалість звучання – 28 хвилин), від яких вимагається надзвичайна монолітність, «зіграність» ансамблю. Надзвичайно важливою є спроможність одночасно переключатися між різними фактурними епізодами та разом вибудовувати загальну драматургію твору.

За словами К. Шлюрена, **«С к е р ц о»** *d-moll* для фортепіанного квартету «викладене у масштабах, що найкраще визначаються через критерій розгорнутих симфонічних скерцо пізньої та пост-романтичної ери (Брукнер, Малер та Шмідт)» [19, с. 15]. Рондальна композиція цієї частини Квартету заснована на контрастному чергуванні двох тем-образів: жвавого, грайливого, дещо імпресіоністичного скерцо та суворої, монолітної унісонної теми, що перевтілює величезний пласт героїко-драматичних тем від Бетховена до Брамса. Перша тема-рефрен (див. **Приклад № 4**) скоріше відіграє роль вступу: композиційно

розгорнута, багатокомпонентна і мінлива, вона виступає основним носієм жанрових ознак скерцо, серед яких – «швидкий темп, вільна зміна музичних думок, що вносить елемент несподіваного, раптового <…>, від веселої гри, жарту до гротеску» [13]. Нагадаємо, що скерцозність у даному циклі також веде своє походження з головної теми «Рапсодії».

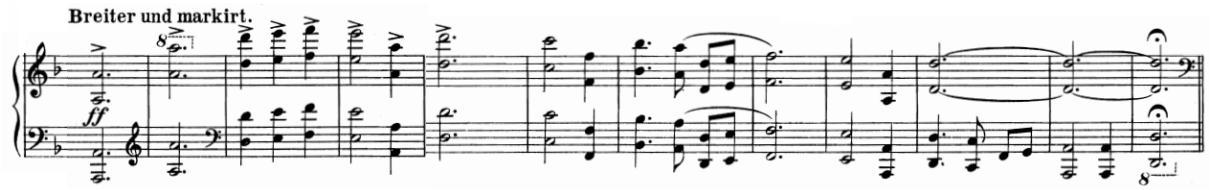
Приклад № 4

Перший рефрен «Скерцо»

Другий рефрен скерцо (*d-moll*), що експонується у партії фортепіано з канонічною відповіддю струнних, – це «тема, повністю завершена і замкнена», що «поєднує в собі ознаки головної, початкової і завершальної, узагальнюючої тем» [2, с. 161] (див. **Приклад № 5**).

Приклад № 5

Другий рефрен «Скерцо»

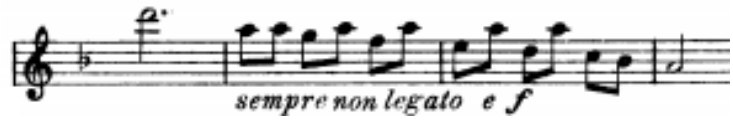


Могутній октавний зачин, чітка ритміка, плавний рух мелодики (за типом протестантського хоралу), суворі унісони, опора на стійкі ступені тональності – такі характеристики включають до себе і тема Скерцо № 2 Ф. Шопена, і «давидсбундлерівські» образи Р. Шумана, і тема головної партії «Богатирської симфонії» О. Бородіна тощо. Саме в другій темі постає своєрідний тридольний «лейтритм», що стане ритмічним імпульсом всіх епізодів «Скерцо». Однологосна фактура, монолітність унісонного звучання, рішучий маршевий пунктир, а також підкреслена квінта у 4 та 9 тактах поєднують другий рефрен «Скерцо» з головною темою «Рапсодії».

У наступному розділі (літера *B*) розпочинається активний поліфонічний розвиток другого рефрену. Й. Маркс використовує елементи барокової стилістики, зокрема – «токатне» протискладення у струнних (літера *B* + 11 тактів, див. **Приклад № 6**). Масштабного «органного» звучання фактурі надає акордовий хоральний супровід у партії фортепіано.

Приклад № 6

Фрагмент «токатного» протискладення до теми-рефрену «Скерцо»



Спираючись на обидва рефрени, Й. Маркс неспішно виплітає музичну тканину «Скерцо». У розділі під літерою *G* + 21 такт композитор вводить новий епізод: у заповільненому темпі у скрипки *solo* з прозорим супроводом фортепіано та *pizzicato* альта й віолончелі неспішно лунає елегантний віденський вальс. Виникає майже кінематографічний ефект «наближення», «стоп-кадру»: зі світу активної інтелектуальної гри (перший рефрен) та драматичного пафосу (другий рефрен) автор несподівано «перемикає» нас на суто побутову картину сьогодення. Тим яскравіше звучить раптове повернення суворої «барокової» другої теми (літера *K*, *fis-moll*, *ff*), що ніби нагадує про швидкоплинність миті душевного спокою та гармонії.

Велика кода (літера *N*) являє собою цілковиту зону *crescendo accelerando*, заснованої на остинатних повтореннях пружного тридольного мотиву, похідного від другої теми. Попри очікування, Й. Маркс не завершує «Скерцо» на заключних урочистих акордах *D-dur*: після чотиритактової (!) генеральної паузи з майстерністю кінорежисера композитор включає ще один «вставний» епізод – невелике Тріо *B-dur*. І знову відчувається музичний дух Відня: лагідні терцієві мелодичні «погойдування» викликають аналогії з шубертівською «Колисковою струмка». Тріо перетворює рондо «Скерцо» на форму *da capo* (авторська ремарка – «зі сторніки 18, *F*»). Гра образів розпочинається знову…

За словами Бориса Асаф'єва, у скерцо «поряд з дієвістю та спогляданням виникали ігрові та танцювальні дозвілля людства» [1, с. 22]. У «Скерцо» Й. Маркса синтез пластів сягає більш глибокого рівня. Як представник пізнього, завершального періоду він осягає всю попередню епоху романтизму як своєрідну художню цілісність. Як зазначає Л. Неболюбова, «в результаті процесуальне ціле <…> може справляти враження внутрішньої неоднорідності, незв'язності, образно-стильової

клочкуватості, що на практиці, в реальному побутуванні <...> часто сприймається як недолік та позначається як еклектичність» [7, с. 61]. У «Скерцо» для фортепіанного квартету Й. Маркс вільно оперує різностильовими елементами від бахівської поліфонії та віртуозного романтичного скерцо до наспівності австро-німецької *Lied* та «прикладної» музики віденської кав'ярні.

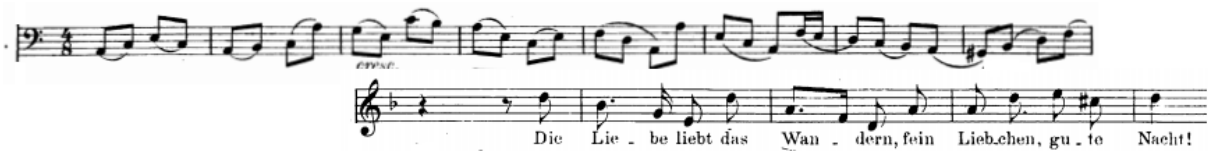
Фортепіанний квартет Й. Маркса завершує суворо-споглядальна «Балада» *a-moll.* Написана в «класичній» сонатній формі, вона композиційно стрункіша порівняно з попередніми частинами. В циклі вона виконує функцію повільної частини і, водночас, своєрідного філософського епілогу.

Порівняно з попередніми частинами, у «Баладі» найбільш яскраво втілилася необарокова лінія творчості Й. Маркса. Майстерна поліфонічна «гра» є музичною даниною Й. С. Баху, адже для Й. Маркса, як і для Й. Брамса та М. Регера, типовим є «відчуття музики Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана як витоку та вищого, недосяжного ідеалу» [15].

«Баладу» відкриває експозиція дванадцятитактової теми головної партії. Як і в «Рапсодії» та «Скерцо», головна тема «Балади» викладена в «графічній» одноголосній фактурі. Аскетично-сувора і зосереджена, лірично-скорботна мелодія містить виразні секстові романсові інтонації, що викликають певні алюзії з мелодикою шубертівського циклу «Зимовий шлях» (див. **Приклад № 7**). Чітка регулярна ритмічна пульсація нагадує про бахівську «кроковість». Особливо тонкої, філігранної виразності темі надає виконавський штрих: Й. Маркс використовує тут короткі «дуольні» ліги. Самотньо і тихо одноголосна тема лунає у партії віолончелі (*a-moll*), даючи початок фугато у виконанні струнного тріо, що досягає своєї кульмінаційної точки з могутнім унісонним вступом теми у партії фортепіано (літера *A*).

Приклад № 7

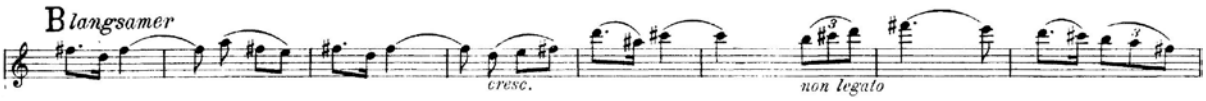
Порівняння головної партії «Балади» з «*Gute Nacht*»
(«На добраніч» або «Спокійно спи» з «Зимового шляху» Ф. Шуберта)



Немов раптове прояснення, в однойменному *A-dur* звучить невелика сполучна партія, доручена фортепіано. Її м'які інтонації готують появу теми побічної партії (літера *B, D-dur*), яка наче переносить нас з лірико-філософського світу головної теми до вибагливих і граційних образів віденського сецесіону (див. **Приклад № 8**).

Приклад № 8

Тема побічної партії «Балади»



Витончене, тремтливе соло скрипки, легкі акорди фортепіанного супроводу, вільна ритмічна структура у поєднанні з лагідними терцієвими інтонаціями – все це створює значний стильовий контраст з аскетичним центральним образом. Мелодичні «погойдування» терцій нагадують ніжну колискову Тріо зі «Скерцо». Просвітлений ліризм притаманний і заключній партії «Балади». В останніх тактах експозиції лунає радісне скерцо.

Інтонаційною основою розробки виступає тема головної партії, що піддається різноманітним типам поліфонічного розвитку, чому надзвичайно сприяє її лінеарно-мелодична природа. Серед інших частин Квартету розробку «Балади» вирізняє чіткість і ясність побудови, відсутність улюблених Й. Марксом «вставних» фрагментів, що обтяжують та розширюють композицію. Так, перший епізод розробки (літера *D, d-moll*) заснований на послідовному імітаційно-канонічному проведенні головної теми. Контрастом до насиченої «хорової» фактури та динамічного руху початкового розділу лунає другий епізод розробки: прозорий дует віолончелі (згодом альта) та фортепіано у заповільненому темпі (ремарка «*langsamer und leise*») проводить фрагмент головної теми, що звучить наче голос з «іншого світу», як тиха малерівська *Lied*. Третій епізод (літера *F*) відновлює суворий невпинний поступ фугато (*c-moll*), в образну орбіту якого залучається навіть побічна (літера *G, Markiert,* четвертий епізод розробки): вона жанрово трансформується, перетворюючись на драматичний марш-скерцо.

Кульмінаційний розділ розробки (літери *I–M*) позначений значною кількістю використаних поліфонічних прийомів: головна тема лунає в одночасному фактурному збільшенні та зменшенні, в контрапункті з побічною, насичується секвентним та мотивним розвитком тощо. Стрімкий рух охоплює всі пласти фактури, що якнайкраще відбиває ідейний задум «Балади» – втілення дієвого, неспокійного життя людського творчого духу.

Реприза одночасно виступає найвищою точкою розробки: величним проголошенням Істини лунає повернення головної теми, викладеної унісоном струнних з акордовою підтримкою фортепіано. Основну роль наприкінці «Балади» відіграє побічна тема: її лагідний, гармонійний образ приходить на зміну динамічному драматизму головної партії. Ліричною

післямовою постає невелика кода, де ідилічні мотиви побічної поступово розчиняються у супроводі легких арпеджіо фортепіано.

«Балада» для фортепіанного квартету найбільш повно втілює в собі глибинні зв'язки творчості Йозефа Маркса з мистецтвом бароко та класицизму. Про це свідчить чіткість та ясність композиції, традиційне для сонатної форми контрастне образно-смислове поєднання головної та побічної партії, широке використання прийомів поліфонічного та мотивного розвитку тощо. З романтичним жанром балади твір Й. Маркса єднає епічна оповідність тону та неспішність драматургічного розгортання. Водночас «Балада» для фортепіанного квартету не має нічого спільного з програмністю, типовою для цього жанру в його численних романтичних перевтіленнях: можна сказати, що це своєрідна «балада» людської душі з її неспішними роздумами про прекрасне минуле та спокійно-зосередженим споглядання сучасності.

Отже, Фортепіанний квартет Й. Маркса є яскравим твором перехідної, зламної доби перших десятиліть XX ст., однією зі стильових домінант якої був пізній романтизм. Завершальна, синтетична природа пізнього романтизму втілилася в Квартеті через шанобливе ставлення до музичної спадщини від Баха до Брамса, і водночас – у вільному оперуванні елементами різних музичних стилів. Композитор демонструє альтернативний погляд на мистецтво: його метою є дбайливе оберігання і культивування прекрасних надбань мистецтва минулого, що постає не лінійно, а у своїй найширшій «одномоментній» панорамі: бахівська поліфонія та протестантський хорал для Й. Маркса не менш животрепетні, ніж віртуозний піанізм Ф. Ліста, а шубертівська мелодика вільно поєднується з колористичним звукописом в дусі К. Дебюссі. Все це – невід'ємні складові музичної мови Й. Маркса, органічні частки його «генетично-зумовленого» композиторського мислення. При цьому композитору вдається уникати враження еклектизму і несмаку: основним об'єднавчим критерієм виступає тісний інтонаційний взаємозв'язок всіх тематичних елементів циклу.

Властиві пізнім періодам «передбачення майбутнього» у Й. Маркса менш очевидні: на рівні музичної мови він все ще знаходиться у «силовому полі» романтизму. З музикою XX століття квартетний опус Й. Маркса споріднює порівняна свобода композиційного мислення: композитор поєднує різнохарактерні епізоди, не зважаючи на певну часову «розтягненість» та зовнішню асиметричність побудови. Величезні масштаби композиції, її епічний розмах, неспішність розгортання є суто індивідуальною ознакою композиторського мислення Й. Маркса. При цьому

діє залізна логіка драматургічного, часом майже «сюжетного» розвитку, за рахунок чого долається враження безформності та хаотичності.

Значним здобутком Й. Маркса є об'єднання трьох розгорнутих, цілком придатних для самостійного концертного існування частин у величезний квартетний цикл. Це здійснено, передусім, за рахунок потужних інтонаційних зв'язків між частинами: універсальним джерелом більшості тем «Скецо» та «Балади» виступає тематизм «Рапсодії», що містить в собі епічно-речитативне, лірично-романсове та танцювально-скерцозне начало. Не менш важливими є композиційно-драматургічні аналогії між частинами. Так, спільним драматургічним прийомом є контрастне поєднання епіко-драматичної, аскетично одноголосної головної теми та чуттєво-ліричної, «по-штраусівськи» вишуканої побічної. Розробкові епізоди всіх трьох частин побудовані на інтенсивному мотивно-поліфонічному розвиткові головних тем та містять контрастні вставні епізоди образного темпово-часового «відсторонення», що значно розширюють загальну композицію. У репризних розділах особливого значення набуває кода, що виступає як ліричною післямовою, так і яскравим віртуозним фіналом.

Виконання Фортепіанного квартету Й. Маркса – непросте завдання для будь-якого ансамблю. Фактура твору дуже зручна і придатна для виконання: відчувається глибинне знання композитором специфіки гри на кожному з інструментів. Роботу музикантів композитор регулює великою кількістю ремарок: цілком очевидно, що вони є результатом особистого виконавського досвіду.

Складність виконання Квартету полягає, передусім, в інтелектуальному осягненні його багатоскладової композиції – зовні неоднорідної, асиметричної, навіть дещо рихлої, однак насправді охопленої залізною логікою. Вишукана пізньоромантична гармонічна мова, мелодичне багатство, фактурна винахідливість та концепційна глибина не дозволяють думати, що перед нами – твір композитора-початківця, автодидакта, яким був на момент створення «Рапсодії», «Скерцо» та «Балади» 29-річний Йозеф Маркс.

Фортепіанному квартету Й. Маркса, користуючись влучним висловом Костянтина Зєнкіна, властиве «виняткове багатство та різноманіття форм, що відповідає останньому, витончено-вишуканому прояву творчої фантазії напередодні осіннього в'янення» [4, с. 130].

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 285 с.

2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
3. Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX века. Выпуск четвертый. Москва : Музыка, 1967. 519 с.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1997. 509 с.
5. Клусон Ю. Некоторые проблемы художественной культуры Австрии и творчество нововенцев в 1918–1938 годы // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века : сборник трудов. Вып. 70. Москва, 1983. С. 25–34.
6. Крейнина Ю. Регер и мастера XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века : сборник трудов. Вып. 70. Москва, 1983. С. 104–116.
7. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля : темат. сб. науч. трудов. Киев, 1993. С. 55–70.
8. Рапсодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва : Советская энциклопедия, 1978. С. 540–541.
9. Русакова Л. Модернізм : тлумачення у вітчизняному музикознавстві // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб.наук.ст. Вип. 34 / Харк. нац ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во С.А.М., 2012. С. 86–102.
10. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма : Учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 300 с.
11. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет. Том 1 : Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 291–321.
12. Симфоническая поэма // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 17–19.
13. Скерцо // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 49–50.
14. Царева Е. М. Баллада // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1973. С. 308–309.
15. Haydin B. Biography & Personality // Josef Marx : web-site. URL: http://www.joseph-marx.org/en/biography.html#biography (access date: 12.10.2017).
16. Haydin B. Who was Joseph Marx? // Josef Marx : web-site. URL: http://www.joseph-marx.org/documents/biography-new.html (access date: 12.10.2017).
17. Liess A. Joseph Marx. Leben und Werk. Mit einem Titelbild, 12 Bildern im Text und 24 Notenbeispielen. Graz : Steirische Verlagsanstalt, 1943. 247 s.
18. Pauls H. Two centuries in one. Musical Romanticism and the twentieth century : Ph.D. thesis / Rostock University of Music and Theatre ; McNally Robinson. Rostock, 2014. 475 p.
19. Schlüren Ch. Post-Romantic Impressionism from Styria : CD booklet // Joseph Marx (1882–1964). Works for piano quartet (1911). München : Bayerischer Rundfunk, 2010. 19 p.

References

1. Aranovskiy, M. (1979). Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975: research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Bobrovskiy, V. (1978). Functional foundations of musical form. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Druskin, M. (1967). History of foreign music of the second half of the nineteenth century. Fourth part. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Zenkin, K. (1997). Piano miniature and the path of musical romanticism. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory [in Russian].
5. Kluson, J. (1983). Some problems of the artistic culture of Austria and the creation of the Second Viennese School in 1918–1938. *Problemy istorii avstro-nemetskoy muzyki. Pervaya tret XX veka*, 70, pp. 25–34 [in Russian].
6. Kreynina, Y. (1983). Reger and masters of the twentieth century. *Problemy istorii avstro-nemetskoy muzyki. Pervaya tret XX veka*, 70, pp. 104–116 [in Russian].
7. Nebolyubova, L. (1993). System-style problems of Austro-German romanticism (typology of the late stages in the history of art). *Istoricheskiye i teoreticheskiye problemy muzykalnogo stilya*, pp. 55–70 [in Russian].
8. Rhapsody (1978). In: *Musical Encyclopedia*. Vol. 4. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, pp. 540–541 [in Russian].
9. Rusakova, L. (2012). Modernism: interpretation in domestic musicology. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*, 34, pp. 86–102 [in Ukrainian].
10. Ruchyevskaya, Y. (2004). Classical musical form. Analysis Tutorial. Saint-Petersburg: Kompozitor [in Russian].
11. Ruchyevskaya, Y. (2011). On the analysis of the content of a musical work. In: Y. Ruchyevskaya. Works of different years. Vol. 1. Articles. Notes. Memories. Saint-Petersburg: Kompozitor, pp. 291–321 [in Russian].
12. Symphonic poem (1981). In: *Musical Encyclopedia*. Vol. 5. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, pp. 17–19 [in Russian].
13. Scherzo (1981). In: *Musical Encyclopedia*. Vol. 5. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, pp. 49–50 [in Russian].
14. Tsarova, Y. (1973). Ballad. In: *Musical Encyclopedia*. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, pp. 308–309 [in Russian].
15. Haydin, B. (n.d.). Biography & Personality. [online] Josef Marx. Available at: http://www.joseph-marx.org/en/biography.html#biography [Accessed 12 October 2017] [in English].
16. Haydin, B. Who was Joseph Marx? [online] Josef Marx. Available at: http://www.joseph-marx.org/documents/biography-new.html [Accessed 12 October 2017] [in English].
17. Liess, A. (1943). Joseph Marx. Leben und Werk. Mit einem Titelbild, 12 Bildern im Text und 24 Notenbeispielen. Graz : Steirische Verlagsanstalt [in German].
18. Pauls, H. (2014). *Two centuries in one. Musical Romanticism and the twentieth century*. PhD thesis. Rostock University of Music and Theatre [in English].
19. Schlüren, Ch. (2010). Post-Romantic Impressionism from Styria. [CD booklet] In: Joseph Marx (1882–1964). Works for piano quartet (1911). München : Bayerischer Rundfunk [in English].

УДК 781.7
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.05

Чень Юньцзя,
аспирантка кафедры теории музыки
Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского
https://orcid.org/0000-0002-0362-7912
chengyunjia@hotmail.com

Cheng Yunjia,
Postgraduate at the Theory of Music Department,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0002-0362-7912
chengyunjia@hotmail.com

ФАКТОР СИММЕТРИИ И ЕЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ НА РАЗНЫХ УРОВНЯХ ЦЕЛОСТНОСТИ КАК ОСОБЕННОСТЬ КИТАЙСКОГО СИМФОНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ УВЕРТЮРЫ «ТАНЕЦ НАРОДА ЯО» В РЕДАКЦИИ МАО ЮАНЯ)

Актуальность исследования заключается в отсутствии глубокого анализа произведения, несмотря на то, что оно являет собой прекрасный образец сочетания западных и восточных традиций. ***Цель*** заключается в анализе структурных особенностей, формирующих композиционно-драматургическую идею произведения Мао Юаня. ***Метод исследования***: феноменологический, метод целостного анализа, структурный, системный и метод историзма. ***Выводы***. Анализ симфонической увертюры «Танец народа Яо» показал глубинные связи симфонизма Мао Юаня с песнями и танцами народов Китая. Несмотря на использование традиционных европейских форм, их трактовка – китайская и воплощает разные символы: от Инь-Янь, до цикличности времён года.

Ключевые слова: танец, симфонизм, симметрия, символика, период, форма.

Yunjia Cheng*. The structure symmetry and its overcoming as the feature of China's symphony (exemplified by the «Yao people dance» in Mao Yuan transcription). *The relevance of the study*.** For this moment we do not have a fundamental analysis of this opus, despite the fact that it is a perfect and significance example of the conjunction Western composer technics and philosophy and mentality of Chinese people. ***The main objective of the study is analysis of the features of the harmony, themathism and texture, which form of the composition and dramaturgy Mao Yuan's work. ***Methodology***. The main method of the research is phenomenological (because «Yao people dance» takes

a unique place in Chinese music and is estimated as a phenomenon). Also, we used a complexity analysis (for describing form and texture of the work), historical (for describe the historical context of the «Yao people dance»), structure and system methods. They are used for the initial of the structural combination's factors and system parameters of the suite's genre.

Result / findings and conclusions. The analysis of the symphonic overture «Yao people dance» demonstrates the deep interaction of Mao Yuan's symphonic style with the songs and dances of the Chinese people. Despite the using of European forms and genres, their interpretation is absolutely Chinese on the mental level.

Firstly, we can see this on the inviolable structure of the periods. Every of such structure has an eight measure's structure and, for its inner logic, absolutely square. Therefore every this theme perceived as the axiom that doesn't require development. A theme might have been approved due to expansion on the orchestral texture's level (that we have seen in the A and B theme).

Moreover, both themes are created by Mao Yuan as perfect symmetry structures, which have been influenced by Chinese philosophy (particularly Yin and Yang).

Probably, «Yao people dance» is an example of perception of multi-level musical structure. The first level is the period with the eight measure's structure. The second level is a binary and three-part form . Third level is a complex two-part form as the structure of the A, B and C sections. Fourth level – three-part form, which organized composition and dramaturgy all this overture.

Significance. «Yao people dance» is representative of Chinese music around the world. So, in this research, we have improved the fact of an influential Chinese philosophy, instruments, folk to the European genres and forms.

Key words: dance, symphony, symmetry, symbols, period, the form.

Юньцзя Чень. **Чинник структурної симетрії та її подолання як особливість китайського симфонізму (на прикладі «Танцю народу Яо» в транскрипції Мао Юаня).** ***Актуальність дослідження***. На цей момент ми не маємо фундаментального аналізу опусу «Танець народу Яо», незважаючи на те, що він є показовим і значущим прикладом поєднання західної композиторської техніки з філософією та ментальністю китайського народу. ***Головною метою дослідження*** є аналіз особливостей гармонії, тематизму, фактури, форми композиції та драматургії твору Мао Юаня. ***Методологія.*** Основний метод дослідження – феноменологічний (оскільки «Танець народу Яо» посідає унікальне місце в китайській музиці і сприймається як її феномен). Також нами було використано метод цілісного аналізу (для опису форми та фактури твору), метод історизму (для опису

історичного контексту «Танцю народу Яо»), структурний та системний методи. Вони використовуються для встановлення характеру структурної комбінації та системних параметрів жанру увертюри в межах твору.

Результат / Висновки. Аналіз симфонічної увертюри «Танець народу Яо» продемонстрував глибоку взаємодію симфонічного стилю Мао Юаня з піснями й танцями китайського народу. Незважаючи на використання європейських форм і жанрів, їх інтерпретація на ментальному рівні – абсолютно китайська.

По-перше, це виявилося у структурі періодів. Кожен із них має обсяг у вісім тактів і є абсолютно квадратним за своєю внутрішньою логікою. Тому кожна ця тема сприймається як аксіома, яка не потребує розвитку, і можливо, буде лише стверджена за рахунок розширення на рівні оркестрової фактури (що ми бачили в темах *A* і *B*).

До того ж, в обох темах Мао Юань створив ідеальні структури симетрії, які випливають з китайської філософії (зокрема, Інь і Ян).

Швидше за все, «Танець народу Яо» є прикладом багаторівневої музичної структури. Перший рівень – це період, що складається з восьмитактів. Другий рівень – це двочастинна та тричастинна форми. Третій рівень – це складна двочастина форма, як структура розділів *A, B* і *C.* Четвертий рівень – тричастинна форма, в якій організована композиція і драматургія всієї увертюри.

Значення дослідження. «Танець народу Яо» є зразком китайської академічної музики, що представляє її у всьому світі. В цьому дослідженні ми встановили факт впливу китайської філософії, інструментів, фольклору на європейські жанри та форми.

Ключові слова: танець, симфонія, симетрія, символіка, період, форма.

Актуальность исследования. «Танец народа Яо» – одно из наиболее выдающихся произведений китайской академической музыки, известное далеко за пределами страны, в том числе и в Украине. В то же время, приходится констатировать отсутствие глубокого анализа данного произведения, несмотря на то, что оно являет собой прекрасный образец сочетания западных композиторских техник и структур с философскими идеями и мировоззрением, характерными для жителей Китая. На наш взгляд, анализ и понимание проявляющихся в «Танце народа Яо» смыслов станет важным звеном в раскрытии понимания симфонизма в творчестве и других композиторов Китая, что представляется актуальной и перспективной сферой для дальнейших научных поисков.

Новизна предлагаемой статьи заключается, во-первых, в комплексном подходе к структурообразующим факторам, что позволит подчеркнуть уникальность произведения, а во-вторых – в оценке роли «Танца» в истории современной китайской академической музыки.

Цель статьи заключается в анализе гармонических, фактурных и тематических особенностей, формирующих композиционно-драматургическую идею произведения Мао Юаня. Цель определяет следующие ***задачи***:

- определить контексты создания увертюры «Танец народа Яо»;
- исследовать жанровые черты увертюры и их реализацию в «Танце»;
- проанализировать композиционно-драматургическую идею увертюры;
- определить специфику уровней целостности произведения.

Метод исследования. В рамках данной статьи нами осуществляется попытка интегрировать традиционные европейские подходы к анализу формы с представлениями о музыке среди жителей Китая.

Касательно последних, очень яркой и убедительной представляется высказывание Цзя Ваньиня в статье «Исторический анализ музыкальной культуры Китая». В ней отмечается следующее: «Для жителей древнего Китая характерен взгляд на музыку, как на нечто всеохватывающее, как на своеобразный мир, построенный по образцу космического порядка. Ясные, высокие музыкальные звуки выражают небо, сильные и более низке по тональности – землю. Широкое распространение получили аналогии с явлениями природы в музыке: музыкальное произведение делится на четыре части, по аналогии четырёх времён года; круги, созданные в танцах, символизируют ветер и дождь; пять звуков гаммы составляют “чудесное целое” пяти цветов <...>. Пентатонный ряд соответствует пяти первоэлементам, порождающим гармонию» [1] [3, с. 2]. Подобный подход к символике и аналогиям позволит выявить глубинные связи симфонического целого в рамках увертюры Мао Юаня.

В свою очередь, с европейской точки зрения, данное произведение выглядит весьма классическим. Особенно классический подход проявляется на уровне музыкальной формы, для которой характерны

[1] «Для давніх китайців є характерним погляд на музику як на дещо всеохоплююче, як на своєрідний світ, побудований по зразку космосу. Ясні, високі музині звуки є вираженням неба, сильні та більш низькі по тональності – землі. Широке розповсюдження отримали аналогії з явищами природи у музиці: музичний твір поділяється на чотири частини, за аналогом чотирьох пір року; кола, створені у танці символізують вітер та дощ, п’ять звуків гамми складають “чудове ціле” п’яти квітів <...>. Пентатонний ряд китайської музики відповідає п’яти першоелементам, що породжують гармонію» [3, с. 2].

равновесие и симметрия. Л. Кириллина отмечает, что «Классицизм как тип мышления выдвигает на первые роли такие принципы как строгая упорядоченность, уравновешенность и симметрия. Но классика немыслима без свободы и без парадоксальных решений. <…> Классическая музыка опиралась на ставшую к тому времени «бестелесной» поэзию и на опосредованные этикетом и ритуалом приземленные формы движения (танец, марш, процессия). Классическая музыка живет в границах между поэтической свободой, витающей в высоте, но помнящей о земном притяжении. И разумной размеренностью материального мира, знающей о возможности приобщения к возвышенным истинам [4, с. 62].

Как видим, стремление к симметрии, сочетаемое с парадоксальностью, характерно и для европейского классического стиля. Соответственно, крайне любопытным может быть исследование «Танца народа Яо» в соответствии с принятыми в европейской музыке второй половины XVIII века принципами, что лежит в основе методологии данного исследования.

Основным методом исследования можно считать ***феноменологический***, поскольку именно с позиций феномена происходит оценка «Танца народа Яо». Кроме того, как вспомогательные методы, используются: ***целостный анализ*** (при описании формы и фактуры сочинения), ***метод историзма*** (при введении «Танца» в исторический контекст), а также структурный и системный методы для определения факторов структурообразования и системных признаков жанра сюиты в рамках данного произведения.

Результаты. Рассматриваемую в данной статье версию «Танца народа Яо» для европейского оркестра (в редакции Мао Юаня) можно считать своеобразной фантазией, вдохновлённой фольклором и обычаями народа Яо – этнической группы численностью свыше 2,6 млн. человек. Они обитают в южном Китае, в частности – в провинциях Гуанси, Хунань, Юньнань, Гуанчжоу, Гуйчжоу и Цзянси.

История «Танца народа Яо» отличается большим вниманием, со стороны исполнителей и слушателей. Так, ещё в 1950–1951 годах китайский композитор Лю Тешань, путешествуя по южным провинциям, услышал народные мелодии и танцы народа Яо в день их праздника. Затем на основе полученных впечатлений он создал произведение «Танец длинных барабанов народа Яо». Позднее другой китайский композитор Мао Юань берёт за основу темы из произведения Лю Тешаня и создаёт «Танец народа Яо» для инструментов европейского оркестра. Премьера сочинения состоялась в 1953 году.

Позднее появились версии для духового оркестра, версия Пен Сювен для оркестра традиционных китайских инструментов (1962 год); версия Чжоу Хундэ для струнного квартета европейского состава. Наконец – переложение для трёх гуджен (китайский инструмент, отдалённо напоминающий цимбалы). Все эти версии стали популярными не только в Китае, но и в других странах, в том числе и в Украине.

«Танец народа Яо» является одним из ранних примеров китайской симфонической музыки, в котором традиции западноевропейской формы сочетаются с такими характерными методами работы, как вариационность (метод развития тем), трехчастность и двухчастность (основа формы), а также симфонизм как метод развития композиционно-драматургической идеи.

В диссертации Ло Шии [5], посвящённой китайской музыке, история развития китайского симфонического произведения разделена на периоды: период зарождения (1840–1927), период формирования в условиях раскола (1927–1949), период расцвета (1949–1966), период спада (1966–1976), период возрождения (с 1976 до настоящего времени). Как видим, «Танец народа Яо» относится к периоду расцвета китайской симфонической музыки, находившейся, как и само государство, на заре Новой эры.

Рассмотрим подробнее композиционно-драматургическую идею произведения. Можно сказать, что она воплотила в себе не только традиции китайского высокого искусства, но и дух академической музыки Европы и Северной Америки первой половины XX века. Попытка уйти от четырёхчастного классико-романтического цикла к более камерным и малым размерам, воплотить фольклорные элементы, ритмические модели и мелодии – эти и другие особенности характеризовали творчество таких композиторов, как Игорь Стравинский, Джордж Гершвин.

На подобную тенденцию указывал Марк Арановский: «Крупномасштабной композиции традиционной симфонии противопоставлялись сжатые, лаконичные формы; громоздкому и стандартному составу оркестра – малые, индивидуализированные; структуре сонатно-симфонического цикла – разнообразные нетипичные формы, с непостоянным количеством частей, глобальным философским концепциям – скромные замыслы с уклоном в область чисто музыкальных проблем; симфоническому развитию – концертирование» [1, с. 55].

Мысль учёного можно применить и к симфонической основе «Танца народа Яо». И вот почему:

1. Можно констатировать фольклорную основу, ведь композитор вдохновлялся танцами народа Яо на празднике китайского Нового Года.

Здесь также используются традиционные китайские инструменты, даже при европейском составе оркестра (например, ударные п а й г о).

2. Камерность. Это произведение – одночастное; в составе оркестра – небольшое количество струнных и парный состав духовых.

3. Элементы концертирования, когда эпизоды *tutti* чередуются с мелодиями у скрипок, флейт и кларнетов.

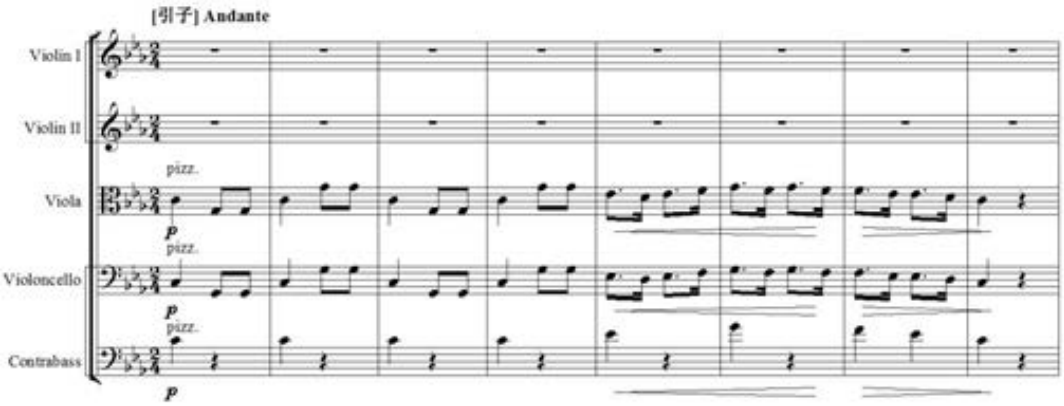
Симфоническая целостность «Танца народа Яо» основана на смешанной форме. С одной стороны, опора на традиционные «структуры тональной музыки» (термин М. Бонфельда), а также преобладание диатонических ладовых звукорядов обуславливает трёхчастность, как общий план, режиссирующий композицию и драматургию произведения.

С другой стороны, констатируем вариационное развитие двух начальных тем – медленной распевной (далее обозначается как *A*) и быстрой танцевальной (далее обозначается как *B*) – и их ладовый контраст с темой центрального раздела (далее обозначается как *C*). Кроме того, можно выделить большое количество мотивов, из которых состоят линии аккомпанемента.

Рассмотрим детальнее закономерности структурообразования «Танца народа Яо». Первые четыре такта увертюры представляют собой остинато на тонах *c* и *g*. В условиях ладотональности *c-moll* можно говорить о своеобразной игре тоники и доминанты. Однако в контексте симфонической идеи «Танца» эта игра практически не ощущается. Мотивный ход указанными выше нотами, изложенный октавным унисоном у *Viole* и *Violoncello,* создаёт ощущение пустоты и, так сказать, простоты. Завершающий штрих к начальным тактам привносит *pizzicato* на тонике в партии контрабаса (см. **Пример № 1**).

Пример № 1

«Танец народа Яо», тт. 1–4



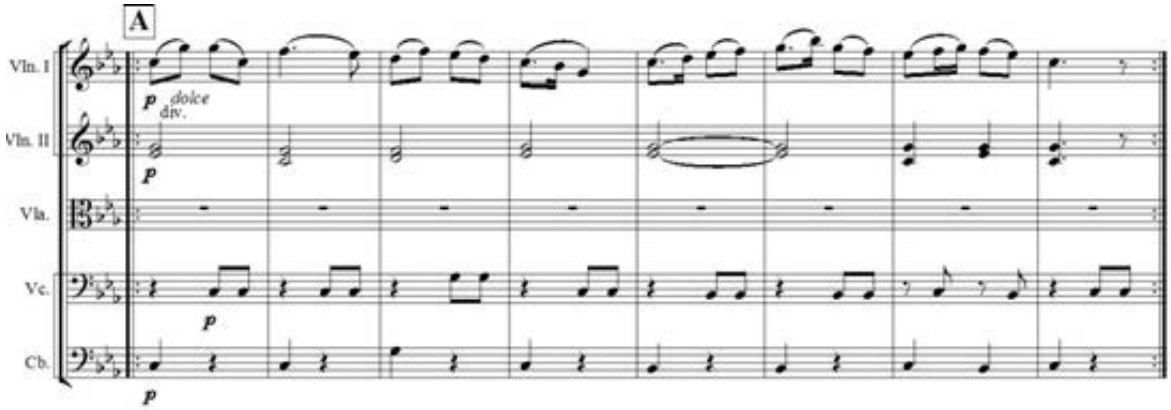
Подобная фактура сохраняется и в 5–8 тактах, однако с изменениями в мелодической линии. Вместо пустых, однообразных ходов – мелодия в пунктирном ритме. В таком виде происходит закругление данного вступления.

Таким образом, Мао Юань использует структуру восьмитактового периода с логикой суммирования (2+2+4). При этом с ладовой точки зрения он полностью диатоничен и натурален (без повышенной доминанты, к примеру). Можно сказать, он вполне сбалансирован и гармоничен, и это свидетельствует о том, что даже на таком уровне композитор стремился к равновесию в структуре и гармонии.

С девятого такта и обозначения литеры *A* начинается изложение первой темы (см. **Пример № 2**). Мелодическая линия, исполняемая скрипкой на *p* и *dolce*, основана на диатонических ладовых оборотах в пределах натурального *d-moll*. Её объем – также восемь тактов, которые объединены по логике периода квадратного строения (2+2+2+2).

Пример № 2

«Танец народа Яо», первая тема, тт. 9–16



Отметим и тот факт, что остинато сохраняется. В партиях *V-c* и *C-b* можно видеть повтор ритма из 1–4 тактов, но с несколько иной конфигурацией нот. Также происходит вступление *Oboe*, играющего в унисон с партией второй скрипки. Таким образом, формируется трёхпластовая фактура, типа мелодия + гармония + бас. Полифоничность фактуры достигается минимальными средствами. На наш взгляд, можно констатировать тенденцию стремления к малой форме, о которой было сказано выше.

С 17 по 24 такты звучит своеобразный ответ разобранной выше теме. Почему его можно считать таковым? Прежде всего, из-за гармонических и мотивных особенностей. Если ранее преобладала мелодия с более простой ритмикой, на тонической (в большинстве случаев) гармонии, то сейчас – более взволнованная, устремленная вверх. Секвенционный повтор одного и того же мотива, в сочетании с дальнейшим уплотнением и расширением оркестровой фактуры, происходит в параллельном *Es-dur*. Эти средства и создают ощущение ответа. Однако далее, в 21–24 тактах, происходит восстановление *c-moll*, а материал двух последних тактов совпадает с 15–16 тактами, в результате чего можно провести параллели с «рефреном» в народной мелодии.

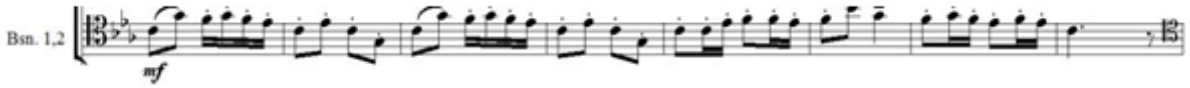
Таким образом, из темы (9–16 тт.) и ответа к ней (17–24 тт.) формируется целостность раздела *A*. Как видим, он изложен в простой двухчастной форме, где каждая из частей имеет структуру восьмитактового квадратного периода. Констатируем, что на данном уровне целостности композитор стремится к равновесию структур, с полным нивелированием противоречия в самом начале ответа.

В дальнейшем тема проводится ещё два раза. Композитор оставляет её неизменной на уровне гармонии и формы. Варьирование осуществляется лишь за счёт оркестровых средств: вступления новых инструментов и дивизий, дублирования и добавления новых подголосков (например, фигураций шестнадцатыми длительностями в партиях скрипок и альтов, начиная с 25-го такта. При третьем проведении происходит своеобразная рокировка: фигурации переходят к группе деревянных духовых), а тема – к струнным (исключая контрабас), где она звучит в унисон. Такие средства достаточно классичны, однако и в них прослеживается стремление композитора к структурному и гармоническому равновесию.

С 57-го такта начинается изложение новой темы (см. **Пример № 3**). Она полностью контрастна. Живой, энергичный танец, исполняемый в темпе *Allegro* фаготом в высоком регистре.

Пример № 3

«Танец народа Яо», вторая тема, тт. 57–64



Более того, данная тема имеет и другое развитие, несмотря на структуры периода в её основе. Первые восемь тактов (57–64 тт.) основаны на двух равных предложениях (4+4), которые состоят из двух фраз каждая. Как видим – структура квадратная. За проведением темы следует восемь тактов наигрыша одного и того же мотива. Ещё далее – повтор темы. Таким образом, тема раздела *B* излагается в простой трёхчастной форме (8+8+8), со строго симметричными периодами.

Указанная тема проводится ещё раз. Её структура остаётся нерушимой, развитие осуществляется только за счёт расширения оркестра и уплотнения фактуры, т.е аналогично теме *A*. Во всём же остальном оба проведения полностью симметричны между собой.

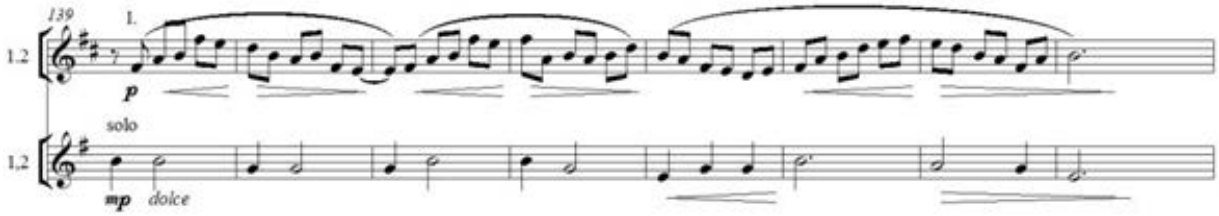
Кроме того, симметрию можно наблюдать, если сравнить разделы *A* и *B* между собой. Так, раздел *A* охватывает с 9 по 56-й такты, его объём равен 47 тактам. Раздел *B* охватывает с 57 по 104-й такты, его объём также равен 47 тактам. Такое равенство лишь подтверждает желание композитора

(возможно, неосознанное) реализовать идею симметрии не только на уровне периодов или отдельных тем, но и целых разделов увертюры.

После проведения темы *B* начинается новый раздел *C*. По объёму он занимает 53 такта, со 114 по 167 тт. В нём отчётливо видно два раздела. Первый состоит из четырёх восьмитактовых периодов, причём второй и третий – один и тот же, дважды повторенный. Далее можно наблюдать тему у *Cl-to* соло, нежного и пасторального характера, в духе народных наигрышей (см. **Пример № 4**).

Пример № 4

«Танец народа Яо», пасторальная тема раздела *C*, тт. 139–146



В этой теме можно наблюдать три периода и третий – кульминационное проведение мелодии у струнных и деревянных духовых инструментов. Далее, после перехода, начинается реприза.

В репризе мы не наблюдаем симметричных построений на всех уровнях формы, за исключением периодов. Обе темы проводятся без изменений по одному разу. С 214 такта начинается кода, основанная на фрагменте из темы *A*, движение которого постепенно ускоряется и перерастает в новое качество – яркий, энергичный и праздничный танец.

В итоге, можно говорить о преодолении симметричных построений разделов *A, B* и *C* в пользу стихии праздничного танца, символизирующего радость людей от прихода китайского Нового Года.

Выводы. Таким образом, анализ симфонической увертюры «Танец народа Яо» показал глубинные связи симфонизма Мао Юаня с песнями и танцами народов Китая. Несмотря на использование традиционных европейских форм и жанров, их трактовка – глубоко китайская.

В первую очередь, это выражается в нерушимости темы-периода. Каждая из тем проводится как итог, как аксиома и не требует разработки. Она могла только утверждаться за счёт уплотнения в фактуре оркестра, что показала логика развития в темах *A* и *B*. При этом, в обеих темах Мао Юаня выстроили образцовые симметричные конструкции, что по сути имеет глубинную связь с китайской философией (достаточно провести аналогию с Инь и Янь).

Кроме того, «Танец народа Яо» – образец многоуровневого восприятия музыкальной конструкции и целостности:

1. Первый уровень целостности – восьмитактовый период.
2. Второй уровень целостности – простая двухчастная и трёхчастная формы (обнаруженные в темах *A* и *B*).
3. Третий уровень целостности – сложная двухчастная форма как структура для разделов *A*, *B* и *C*.
4. Четвертый уровень целостности – трёхчастная форма, организующая композиционно-драматургический план на высшем уровне.

Таким образом получается составная, но предельно ясная форма, как бы ощущается стремление автора к равновесию, балансу и гармонии во всех смыслах этого слова.

Отметим, также, что итоговая схема частей увертюры выглядит следующим образом: вступление–*A*–*B*–*C*–*A*–кода. Исходя из приведённой выше цитаты Цзя Ваньинь [3], в этих четырёх разделах можно увидеть символ четырёх времён года, а также – цикличности в связи с репризным проведением раздела *A*.

«Танец народа Яо» стал представительным образцом китайской симфонической музыки во всём мире. Музыка сугубо китайская: основана на мотивах фольклора народа Яо, исполняется китайскими инструментами. В то же время, жанр и особенности формы построены по канонам европейского симфонизма.

1. Арановский М. Симфонические искания : монография. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений : структуры тональной музыки : в 2 ч. Ч. 1. Москва : ВЛАДОС, 2003. 256 с.
3. Ваньїнь Цзя. Історичний аналіз музичної культури Китаю // Київське музикознавство : до 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 55. Київ, 2017. URL: http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/055/ (дата звернення: 27.03.2019).
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 томах. Т. 2. Москва : Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
5. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2003. 27 с.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
7. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1972. 177 с.
8. Chengbei Xu. Peking Opera / transl. by Chen Gengtao. Beijing : China Intercontinental Press, 2003. 138 p. (Cultural China Series).

References

1. Aranovskiy, M. (1979). Symphonic researches. Leningrad: Kompozitor [in Russian].
2. Bonfeld, M. (2003). The analysis of the music forms: the structures of the tonal music. Vol. 1. Moscow: VLADOS [in Russian].
3. Jia Wanning. (2017). Historical analysis of China's music culture. *Kyivske muzykoznavstvo*, 55. [online] Kyiv. Avaliable at : http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/055/ [in Ukrainian].
4. Kirillina, L. (2007). Classic style in music from the 18th – early 19th century. Part 2. Moscow: Kompozitor [in Russian].
5. Lo, Shii. (2003). *The symphonic genres in the Chinese music culture's context*. Extended abstract of PhD thesis. Moscow [in Russian].
6. Nazajkinskij, I. (1982). The logic of music composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Tchulaki, M. (1972). The instruments of the symphonic orchestra. Moscow: Muzyka [in Russian].
8. Chengbei, Xu. (2003). Peking Opera. Chen Gengtao (Trans.). Beijing: China Intercontinental Press [in English].

II. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

УДК 78.01/783:2-53
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.06

Крістіна Дяблова,
аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової,
https://orcid.org/0000-0002-7740-4527
k.diablova@gmail.com

Kristina Diablova,
Postgraduate at the Department of music history and music ethnography,
Odessa national A. V. Nezhdanova Academy of Music,
https://orcid.org/0000-0002-7740-4527
k.diablova@gmail.com

ПІСНЕСПІВИ СВЯТА ПРЕОБРАЖЕННЯ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ СПІВОЧИХ РУКОПИСАХ ЄРУСАЛИМСЬКОГО УСТАВУ

У статті розглянуто та досліджено 6 богослужбових (Устави та Мінеї) та 76 співочих східнослов'янських кодексів єрусалимської традиції, що припадає на кінець XIV – першу половину XVII століття. Це Стихирарі, Осмогласники, Збірники, Ірмологіони, в яких віднайдено піснеспіви свята Преображення. В співочих рукописах вказаного часу представлені майже всі піснеспіви чину свята, які зафіксовані безпозначковою крюковою, путьовою та київською нотолінійною нотацією. В рукописах межі XVI–XVII століть, періоду найвищого розквіту давньоруського співочого мистецтва, послідовність служби свята Преображення завершує своє формування та з'являються різноманітні співочі інтерпретації поетичного тексту (багаторозспівність).

Ключові слова: співочий цикл, свято Преображення, єрусалимський Устав, Стихирар, нотолінійний Ірмологіон, розвод, тайнозамкненні накреслення, багаторозспівність.

Diablova Kristina. **Chants of the Transfiguration feast in the eastern slavonic singing manuscripts of the Jerusalem charter.** ***Relevance of the study*** is based on a comprehensive analysis of liturgical and singing manuscripts of eastern orthodox slavonic tradition, the article first discusses the features of the singing cycle of the Transfiguration feast during the Jerusalem charter.

Main objective of the study is source, repertoire-genre and textological study of the eastern slavonic manuscripts of the Jerusalim tradition, containing Transfiguration's feast chants.

Methodology. The specifity of the material under consideration led to the use of the following set of research methods: 1. The source study method is used by us to search for sources of the indicated period.; 2. paleographic method to clarify the dating of codes, the study of methods of their verbal and vocal fixation; 3. comparative and textological study of the Transfiguration chants, recorded in the found eastern slavonic manuscripts.

Results and conclusions. 1. In the course of source research, we managed to find out that during the middle of the formation stage of the service being studied, there was a significant expansion of the circle of eastern Slavonic liturgical and singing manuscripts with Transfiguration chants (6 liturgical charters, 16 Mineas and 4 Trefologions, 56 singing manuscripts). 2. Chants of Transfiguration feast in the above lists are fixed by three types of notation: «kryukovaya», «putevaya» and staff-notated. 3. Based on the repertoire-genre analysis of non-linear singing codes, we concluded that the final sequence of the Transfiguration celebration in the manuscript singing heritage is formed at the end of the XVI century. 4. The active development of the vocal part of the Transfiguration service (syllabic-melysmatic chant, an abundance of theta complexes, the appearance of melodies of secret tracings in the text, many chants) coincides with the time of the highest flowering of Old Russian singing art at the turn of the XVI–XVII centuries.

Key words: singing cycle, Transfiguration feast, Jerusalem charter, Stichera book, staff-notated Heirmologion, secret trancings, mane chants.

Дяблова Кристина. **Песнопения праздника Преображения в восточнославянских певческих рукописях иерусалимского устава.** На основе комплексного анализа богослужебных и певческих (крюковых беспометных и нотолинейных) рукописей православной восточнославянской традиции в статье впервые рассматриваются особенности бытования певческого цикла праздника Преображения во время иерусалимской эпохи, что обуславливает ее ***актуальность*** и ***научную новизну***.

Целью исследования является источниковедческое, репертуарно-жанровое и текстологическое исследование рукописей иерусалимской традиции восточнославянского ареала, содержащие песнопения праздника Преображения.

Методология исследования. Специфика рассматриваемого материала обусловила применение следующего комплекса методов исследования: 1. источниковедческий метод применяется нами с целью

поиска источников указанного периода; 2. палеографический метод для уточнения датировки кодексов, исследования способов их вербальной и певческой фиксации; 3. компаративное и текстологическое изучение ряда песнопений праздника Преображения, зафиксированных в найденных восточнославянских певческих рукописях, для сопоставления их вербально-певческого содержания.

Главные результаты и выводы исследования. 1. В ходе источниковедческих разысканий нам удалось выяснить, что на протяжении среднего этапа формирования изучаемой службы происходит значительное расширение круга восточнославянских богослужебных и певческих источников с преображенскими песнопениями (6 богослужебных Уставов, 16 Миней и 4 Трефологиона, 56 певческих рукописи – это 35 крюковых беспометных кодексов начала XV – первой половины XVII столетия и 21 рукопись с киевской нотолинейной нотацией конца XVI – первой половины XVII века). 2. Песнопения праздника в указанных списках фиксируются тремя видами нотаций: крюковой беспометной, путевой и киевской квадратной нотой. 3. На основе репертуарно-жанрового анализа безлинейных певческих кодексов мы сделали вывод, что окончательно чинопоследование праздника Преображения в рукописном певческом наследии складывается в конце XVI столетия. 4. Активное развитие певческой части исследуемой службы (силлабо-мелизматический склад, изобилие фитных комплексов, появление розводов тайнозамкненных начертаний в тексте, многораспевность) совпадает со временем наивысшего расцвета древнерусского певческого искусства на рубеже XVI–XVII веков.

Ключевые слова: певческий цикл, праздник Преображения, иерусалимский Устав, Стихирарь, нотолинейный Ирмологион, розвод, тайнозамкненные начертания, многораспевность.

Професійний пласт давньоруського церковного співу представлений знаменним розспівом та зафіксований у співочих рукописах. Кожен з рукописів є унікальним. У величезній кількості співочих рукописних пам’ятників XI–XVII століть, які збереглися, неможливо знайти навіть два ідентичних зразки.

Дослідження співочої частини давньоруської, пореформеної руської та білорусько-української служби свята Преображення дозволило нам виявити три етапи розвитку чину, на вивченні якого зосереджена наша увага.

Перший (ранній) етап охоплює період з XII до кінця XIV століття – сформований у візантійській богослужбовій практиці, чин свята Преображення був успадкований давньоруською церквою.

Другий (середній) етап в історії аналізованого явища відноситься до кінця XIV – першої половини XVII століття, коли відбуваються найбільш активні зміни у чині служби свята.

Тертій (заключний) етап розвитку служби Преображення починається з другої половини XVII століття і продовжується до сьогодення. Протягом цього періоду чин богослужіння свята остаточно формується та стає основою для сучасної служби Преображення Православної Церкви[1].

Зміна етапів становлення преображенського співочого циклу безпосередньо пов'язана зі змінами у сфері церковного уставу.

Наша робота присвячена дослідженню другого етапу розвитку східнослов'янської православної служби двунадесятого свята Преображення – це період з кінця XIV до першої половини XVII століття. Означений час співпадає з часом існування єрусалимського уставу на території Русі.

На основі комплексного аналізу богослужбових та співочих (крюкових безпозначкових та нотолінійних) рукописів православної східнослов'янської традиції, в статті вперше розглядаються особливості існування співочого циклу свята Преображення під час Єрусалимської епохи, що зумовлює її ***актуальність*** та ***наукову новизну***.

Метою роботи є джерелознавче, репертуарно-жанрове та текстологічне дослідження східнослов'янських співочих рукописів єрусалимської традиції , які містять піснеспіви свята Преображення.

Протягом середнього етапу формування зазначеної служби відбувається значне розширення кола богослужбових та співочих джерел з піснеспівами свята. Серед них нами виявлено та досліджено:

- 6 богослужбових Уставів (з них – 5 рукописних кодексів XIV–XV століть та 1 стародрук початку XVII століття);
- 16 Міней та 4 Трефологіона;
- 56 співочих рукописів – це 35 крюкових безпозначкових кодексів початку XV – першої половини XVII століття та 21 рукопис з київською нотолінійною нотацією кінця XVI – першої половини XVII століття. Серед рукописів вказаного періоду в російській дореформеній традиції (тобто створених до часу богослужбових реформ патріарха Нікона у середині XVII століття) переважають Стихирарі. З кінця XVI століття, з появою перших нотолінійних Ірмолоїв на території сучасних Білорусі та України, з'являється

[1] Детальніше про особливості розвитку східнослов'янського чину свята Преображення див. у статті «Эволюция песнопений праздника Преображения в православной литургической традиции» [2].

можливість говорити про білорусько-українську традицію, де Ірмолой є найпоширенішим співочим збірником.

Оскільки кожний рукопис є унікальним та має індивідуальні риси, то характерною рисою співочих кодексів XV – першої половини XVII століття, як і рукописних джерел першого періоду становлення служби, є нестабільне місце розташування у них піснеспівів свята Преображення. Однак, слід зазначити, що для російської традиції характерна більша варіативність співочого складу в порівнянні з білорусько-українською, де в цей час вже склалася достатньо чітка послідовність піснеспівів чину.

Безумовно, кожен з винайдених нами рукописів єрусалимської епохи гідний окремої розмови. Але в цій статті ми звертаємося до кодексів кінця XVI та рубежу XVI–XVII століть – періоду найактивнішого розвитку церковно-співочого мистецтва на теренах східнослов'янського православного ареалу. У цей час стають відомими імена видатних майстрів церковного співу, які створюють свої співочі школи, розспівують нові, ненотовані досі піснеспіви руським святим, завдяки чому народжуються декілька музичних інтерпретацій одних й тих самих поетичних текстів; з'являються нові розспіви (демественний та путьовий) та відповідні їм нотації; виникає великий знаменний розспів та перші форми раннього церковного багатоголосся. Нарешті, рубіж XVI–XVII століть став часом найвищого розквіту давньоруського співочого мистецтва.

В історії становлення чину свята Преображення вказаний період відзначається поступовою кристалізацією співочого складу даного чину, стабілізацією структури мікроциклів служби, пошуками нових форм співочих інтерпретацій святкових богослужбових текстів.

У рукописних джерелах означеного часу провідною залишається крюкова безпозначкова форма нотації. Разом з тим, з'являються перші приклади запису преображенських піснеспівів путьовою та київською п'ятилінійною квадратною формами нотного запису.

Насамперед зазначимо, що серед співочих пам'ятників кінця XVI століття на даному етапі нашого дослідження нами віднайдено чотири кодекси, в яких є піснеспіви Преображення. Серед них:

1. РНБ, Кир.-Білоз. 586/843 – Збірка 80-х років XVI століття;
2. РНБ, Соф. 488 – Осмогласник кінця XVI століття;
3. ЛНБ, МВ 50 – Ірмолой кінця XVI століття;
4. РДБ, Ф. 304.І. № 427 – Стихирарь крюковий 1589–1598 рр.

Перший рукопис представляє розширений склад співочої частини служби у порівнянні зі співочими пам'ятниками більш ранніх століть. Тут вперше у рукописно-співочій традиції свята зустрічається весь комплекс

піснеспівів предпразднства та Малої вечірні, а також представлені всі стихири Всенічного бдіння. У чині свята даного рукопису також розміщені піснеспіви інших жанрів, які у списках попередніх століть, відомих нам, не зустрічалися. Серед них:

– тропар предпразднства 4-го гласу «Христово преображение» (арк. 680);
– тропар свята 7-го гласу «Преобразися на горе Фаворстей» (арк. 682 зв.);
– світилен того ж гласу «Свете неизмененыи» (арк. 682 зв.);
– стихира на стиховні Малої вечірні 5-го гласу «Солнце убо землю» (арк. 680 зв.);
– піснеспів з мікроциклу на «хваліте» утрені «От девическа облака» (арк. 683).

Цей рукопис – найбільш ранній серед відомих нам співочих кодексів, де представлений остаточний варіант піснеспівів мікроциклу на «хваліте». До нього відносяться стихири 4-го гласу «Преже честнаго твоего креста» (арк. 682 зв.), «Иже преже веко» (арк. 682 зв. 683), «От девическа облака» (арк. 683) та славник 8-го гласу «Полт христос» (арк. 683). Отже, ми можемо говорити про остаточне формування мікроциклу на «хваліте» у співочих рукописах кінця XVI століття, оскільки у всіх наступних кодексах даний мікроцикл зберігає саме цю структуру.

Другий рукопис відповідного часу – Осмогласник (РНБ, Соф. 488), в якому крюковою нотацією викладені ірмоси двох канонів свята.

Третій кодекс – львівський нотолінійний Ірмолой (ЛНБ, МВ 50) – вважається найдавнішим співочим рукописом, зафіксованим київською квадратною нотацією, який дійшов до нашого часу[1]. В цьому унікальному пам’ятнику зосереджені перші приклади фіксації піснеспівів Преображення нотолінійною формою запису, що дає можливість більш-менш точно перекласти їх на сучасну нотацію. На жаль, серед величезної кількості піснеспівів свята, у цьому Ірмолої знаходимо лише ірмоси першого канону четвертого гласу.

Завдяки своїм особливостям, у тому числі репертуарно-жанровим та структурним, серед кодексів кінця XVI століття виділяється крюковий Стихирарь зібрання Троїце-Сергієвої лаври архіву Російської державної бібліотеки (РДБ, Ф. 304.І. № 427), який датується 1589–1598 роками. Цінні відомості щодо даного джерела ми почерпнули з монографічного дослідження російського медієвіста Зівар Гусейнової [1]. Дослідниця вказує, що «<…> цей рукопис відображає вражаюче творче начало у діяльності його автора, який намагався не просто створити кодекс із

[1] Кодикологічно-палеографічний опис цього Ірмолоя див. у каталозі Ю. Ясіновського [4].

традиційними службами у традиційній їх послідовності, але й розкрити багатство сформованих розспівів, часом виходячи за межі звичайного викладу матеріалу» [1, с. 11–12].

Стосовно піснеспівів свята Преображення «незвичайність викладу» даного рукопису проявляється у наступних аспектах:

1. Піснеспіви свята розташовані хаотично, де хаотичність більшою мірою виправдана бажанням автора показати різноманітні співочі варіанти тих чи інших піснеспівів. Такий спосіб фіксації Гусейнова називає «принципом додатковості» [1, с. 33], коли при повторному викладі мелодичний зміст піснеспівів дуже відрізняється.

Окремі частини служби Преображення виникають сім разів у різних розділах Стихираря. Крюковою нотацією зафіксовані:

– величання свята (арк. 384 зв.);
– наймасштабніша за обсягом частина, в якій зосереджений основний комплекс піснеспівів (славник на «Господи, воззвах» Малої вечірні, всі мікроцикли стихир Всенічного бдіння та стихиру по 50-му псалмі) (арк. 463 зв.–468 зв.).

Усі інші преображенські піснеспіви, які розміщені у рукопису, зафіксовані путьовою нотацією:

– два славники Всенічного бдіння – на «Господи, воззвах» та на «хваліте» (арк. 711–712);
– два варіанти розспівів задостойника свята (арк. 770 та арк. 850);
– ще один різновид славника на «Господи, возвах» Всенічного бдіння (арк. 778–778 зв.);
– стихира по 50-му псалмі (арк. 873–874).

2. Фіксація декількох варіантів одного й того ж піснеспіву утворює багаторозспівність. Так, славник на «Господи, возвах» Всенічного бдіння представлений у даному Стихирарі у трьох співочих варіантах (1 знаменний та 2 путьових), стихира по 50-му псалмі та славних на «хваліте» Утрені – у двох (1 знаменний та 1 путьовий) та задостойник у двох розспівах путьовою нотацією.

3. Описуваний співочий рукопис є найбільш раннім серед відомих нам кодексів з піснеспівами Преображення, в якому з'являються розводи тайнозамкнених накреслень, причому деякі з них у кількох варіантах. За словами З. Гусейнової, «фіти та їх розспіви (розводи) представлені в ТС 427 (РДБ, Ф. 304 № 427 – уточнення наше, *К. Д.*) значно різноманітніше, ніж у багатьох сучасних йому нотованих рукописах, <…> тим більш, що в рукопис включені піснеспіви Двунадесятих свят, де фітний спів традиційно грає особливо велику роль» [1, с. 155–156].

У піснеспівах свята Преображення розводи представлені досить яскраво та у великій кількості: у четвертій стихирі на «Господи, воззвах» Великої вечірні 4-го гласу «На горе высоце преображьсѧ спас» знаходимо два різних розводи (у тексті та на полях) однієї фіти на лексемі «распѧтием» (арк. 464 зв.); у славнику на «літії» 5-го гласу «Законоу и пророкомо» фіта, яка підкреслює ім'я пророка Ілії, представлена у трьох варіантах (один у тексті та два на полях) (арк. 466); на арк. 467 зв. все вільне місце на полях заповнено розводами. Тут розкритий мелодичний зміст кожної фіти зі стихири по 50-му псалмі 5-го гласу «Божества своего спасе».

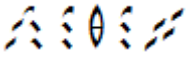
Репертуарно-жанровий склад вищеописаних крюкових співочих рукописів кінця XVI століття містить практично повний чин служби Преображення та представляє, за деякими винятками редакцій поетичного тексту, останній варіант чину, уніфікація якого відбулася у другій половині XVII століття.

Отже, на основі репертуарно-жанрового аналізу даних безлінійних співочих рукописів ми можемо зробити висновок, що остаточна послідовність служби свята Преображення в рукописній співочій спадщині складається вже в кінці XVI століття.

Текстологічний аналіз Кирило-Білозірського рукопису (РНБ, Кир.-Біл. 586/843) та Стихираря із зібрання Троїце-Сергієвої лаври (РДБ, Ф. 304 № 427), які містять стихири свята, показує їх належність до єдиної традиції.

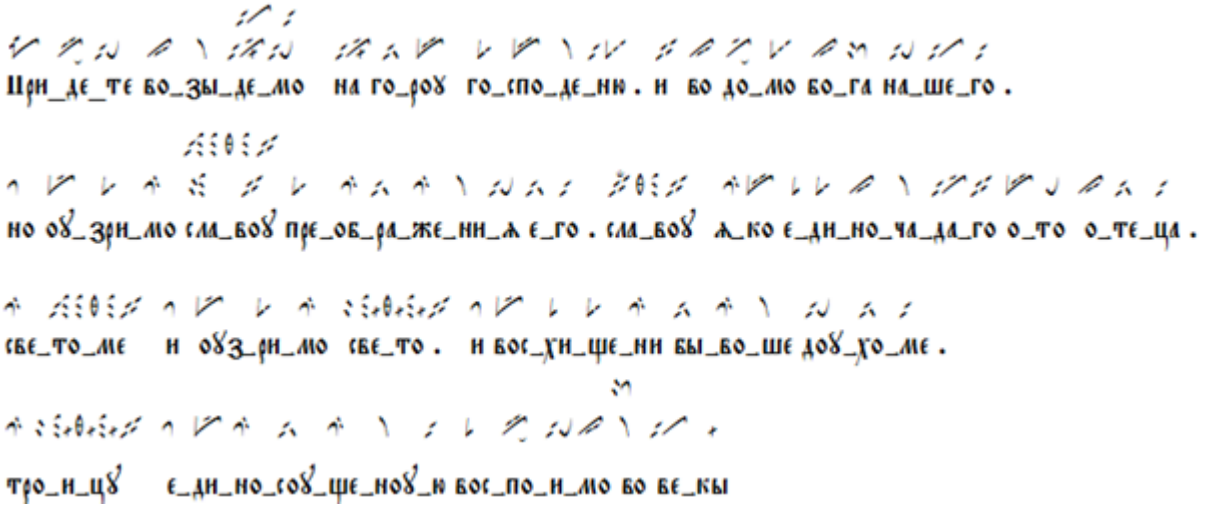
В обох джерелах представлений роздільномовленнєвий тип фонетичної редакції поетичного тексту, характерний для співочих рукописів XIV – першої половини XVII століття.

Музичний текст вказаних кодексів відповідає загальному розвитку знаменного розспіву у XVI столітті: силабо-мелізматичний склад, розвинена поспівкова структура, достатня кількість фітних комплексів, поява у тексті та на полях розводів тайнозамкненних накреслень, а також багаторозспівність.

На прикладі однієї зі стихир служби, а саме славника на «літії» Великої вечірні «Придете взыдем на горѹ господню» 5-го гласу, бачимо, що крюковий рядок двох рукописів ідентичний. Лише у деяких випадках зустрічаються декілька різночитань (у прикладі вони написані вище основного рядку – див. **Приклад № 1**). Поділ музично-поетичного тексту також співпадає: в обох кодексах ця стихира складається з семи строк. Єдиною важливою відміною є наявність фіти під назвою «Кудрява(я)»  на лексемі «славоу» в першому рукописі та її відсутність у другому:

Приклад № 1

1. РДБ, ф. 304 № 427 (1589–1598 рр.);
2. РНБ, Кир.-Біл. 586/843 (80-ті рр. XVI ст.).



Отже, незважаючи на досить значні відмінності між двома розглянутими рукописами у структурі та репертуарно-жанровому відношенні, спостерігається їх текстологічна єдність.

Отже, два вищеописаних співочих кодекси кінця XVI століття – Кирило-Білозірського зібрання та Троїце-Сергієвої лаври – демонструють процес величезної роботи майстрів давньоруського співочого мистецтва.

Два рукописи відносяться до типу співочих енциклопедій, званих в церковно-співочій практиці «Дьячье око». Проте, аналіз зафіксованих в них піснеспівів свята Преображення показує, що виконували вони різні функції.

Рукопис Кирило-Білозірського зібрання може розглядатися як ідеально оформлений. Його структура, в тому числі і послідовність свята Преображення, показує, що головне призначення даного кодексу полягало у його щоденному вживанні за богослужінням. Такі кодекси зазвичай виступали зразком для створення нових співочих джерел.

Стихирарь Троїце-Сергієвої лаври «належить до числа енциклопедій другого типу – недбало виконаних, фрагментарно та непослідовно, майже "по-чорновому", без строгого порядку написаних текстів, але при цьому містить величезний за масштабами співочий матеріал» [1, с. 19], головна ідея якого – показати багатство мелодичних розспівів. Ймовірно, що цей рукопис створювався з метою індивідуального використання, оскільки така непослідовна структура, швидше за все, ускладнювала б її використання під час служби.

Серед рукописів з піснеспівами свята Преображення, які були створені на зламі XVI–XVII століть, нам відомі два співочих джерела. Це:

1. РДБ Ф. 304.І. № 428 – Стихирарь крюковий руб. XVI–XVII століть;
2. НБУВ І, 5391 – Супрасльський Ірмологіон 1598–1601 рр., зафіксований київською нотацією.

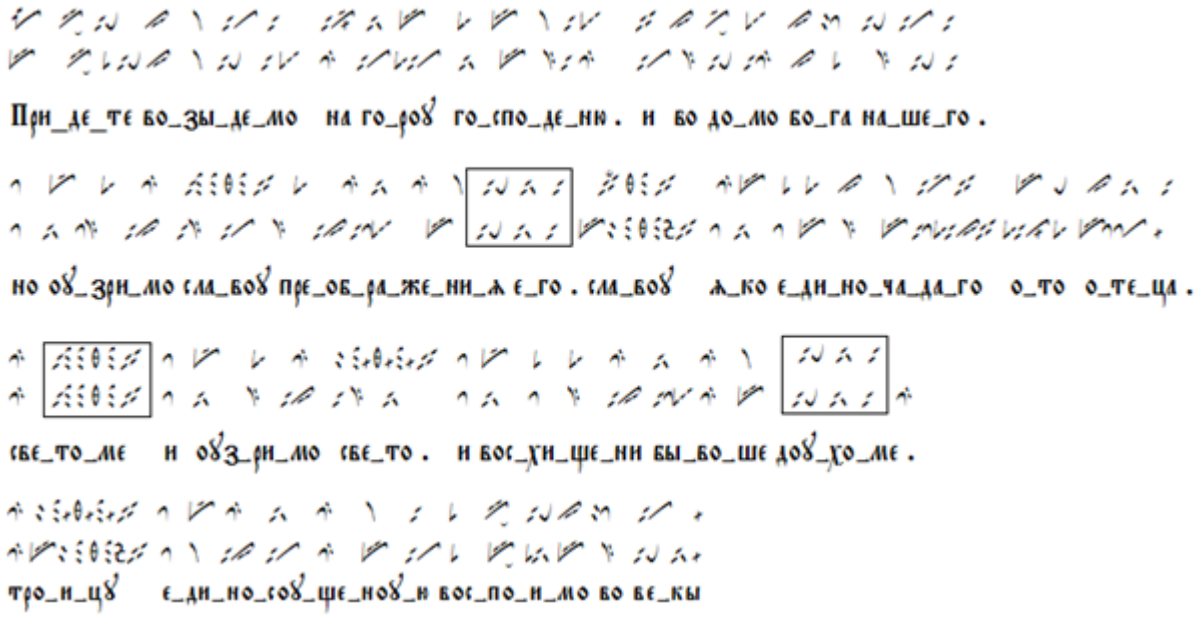
У крюковому Стихирарі (РДБ Ф. 304.І. № 428) серед піснеспівів Преображення знаходимо дві стихири предпразднства – на «Господи, воззвах» «Придете возыдемо на горꙋ господеню» 5-го гласу (арк. 257 зв.) та на «стиховні» «Иже на горе фаворстеи» 2-го гласу (арк. 257 об. 258), повні мікроцикли стихир Всенічного бдіння на «Господи, воззвах» (арк. 258–261) та на «стиховні» (261–263 зв.), дві стихири по 50-му псалмі (263 зв.–264 зв.) та заключний піснеспів з мікроциклу на «хваліте» 8-го гласу « Помт христос» (арк. 264 зв. 265). Стихири Малої вечірні та на «літії» в цьому рукописі відсутні.

Текстологічний аналіз цього крюкового рукопису показав суттєві зміни співочого тексту у порівняні з вищезгаданими кулизмяними пам'ятниками кінця XVI століття. Звернемося знову до піснеспіву « Придете возыдемо на горꙋ господеню» 5-го гласу (арк. 257 зв.), який у Стихирарі (РДБ Ф. 304.І. № 428) виступає як стихира предпразднства[1]. Із прикладу бачимо, що крюковий рядок представляє зовсім іншу музичну інтерпретацію поетичного тексту (у **Прикладі № 2** музичний текст цього Стихираря порівнюється з РДБ, Ф. 304 № 427, 1589–1598 рр.). Насамперед відмітимо різночитання у використанні фітних комплексів, що серед відомих нам рукописів зустрічається дуже рідко. У пам'ятнику межі XVI–XVII століть знаходяться три фіти, в той час, як у рукопису кінця XVI століття – аж п'ять. Більше того, у двох випадках, де тайно замкненні накреслення маркують однакові лексеми («славоꙋ», «тронцꙋ»), вживаються різні фіти. Схожість крюкової строки спостерігається лише тричі, що у прикладі підкреслено рамкою – це поспівки «кулизма» на кадансових зонах та фіта «Кудрява(я)» , яка розспівує слово « светоме».

[1] Нагадаємо, що в рукописах кінця XVI століття вказана стихира знаходилась у складі мікроциклу на «літії». Згідно з уніфікованим чином свята Преображення, цей піснеспів потрібно виконувати двічі: як одну зі стихир предпразднства та під час літії Великої вечірні.

Приклад № 2

1. РДБ, Ф. 304 № 427 (1589–1598 рр.);
2. РДБ, Ф. 304 № 428 (руб. XVI–XVII ст.).



Таким чином, два крюкових Стихираря кінця XVI століття (РДБ, Ф. 304 № 427; РНБ, Кир.-Біл. 586/843) та крюковий Стихирарь межі XVI–XVII століть мають схожий репертуарно-жанровий склад піснеспівів Преображення, але різні текстологічні традиції.

Ще один відомий нам кодекс межі XVI–XVII століть, в якому віднайдені піснеспіви свята Преображення, – це Супрасльський Ірмологіон (НБУВ І, 5391), один з найдавніших нотолінійних пам’ятників, що знаходиться в архівах Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського[1]. Серед піснеспівів свята в ньому розташований повний мікроцикл стихир на «Господи, воззвах» (арк. 524–529), а також славники всіх інших мікроциклів Всенічного бдіння – на «літії» (арк. 529–530), на «стиховні» (арк. 531–532) та на «хваліте» (арк. 532–533). Піснеспіви предпразднства, Малої вечірні та канон свята в Супрасльському Ірмологіоні відсутні[2].

Для виявлення текстологічних особливостей піснеспівів Преображення з цього рукопису, необхідно його порівняння з нотолінійними Ірмолоями, створенними пізніше, що чекає нас у майбутньому. На даному етапі нашого дослідження ми можемо лише

[1] Цей Ірмологіон неодноразово ставав предметом дослідження вчених. Див., наприклад, праці А. Конотопа та Ю. Ясіновського [3; 4].

[2] Зауважимо, що такий вибраний репертуар чину свята характерний для всіх нотолінійних Ірмолоїв [4, с. 89].

зіставити співочий текст Супрасльського Ірмологіона з вищезгаданими крюковими кодексами. Зрозуміло, що порівняння крюкової безпозначкової нотації, яка не фіксує звуковисотність, та нотолінійної нотації не дає можливості зробити якісь вагомі висновки. Але при компаративному зіставленні двох текстів ми помітили дуже цікаву спільну рису. На тих фрагментах тексту, де в крюкових джерелах використовуються тайнозамкненні накреслення, в нотолінійному кодексі з'являються розгорнуті мелізматичні звороти, що являють собою дешифровки, зроблені автором (авторами) рукопису.

Отже, у проаналізованих нами шести співочих кодексах кінця XVI століття та межі XVI–XVII століть піснеспіви свята Преображення зафіксовані трьома різними нотаціями: крюковою безпозначковою, путьовою та нотолінійною. У безлінійних рукописах представлені різні музичні інтерпретації одних й тих самих співочих текстів, вперше з'являються розводи тайнозамкненних накреслень, а також багаторозспівність. Завершується процес формування мікроциклу на «хваліте» Утрені та всього чину загалом. Все це свідчить про активний розвиток співочої частини чину Преображення під час періоду найвищого розквіту давньоруської співочої традиції.

1. Гусейнова З. М. Стихирарь минейный конца XVI века : аспекты изучения. По рукописи Троице-Сергиевой Лавры № 427 : Исследование. Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2018. 316 с.
2. Дяблова К. О. Эволюция песнопений праздника Преображения в православной литургической традиции // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 50. Київ, 2014. С. 3–13.
3. Конотоп А. В. Супрасльский Ирмологион 1598–1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева (на материале певческих нотолинейных рукописей XVII в.) : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. Москва, 1974. 28 с.
4. Ясіновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.

References

1. Guseinova, Z. (2018). Stichera book of end of the XVI century: aspects of learning. According to the manuscript of Laura of the Holy Trinity and St. Sergius № 427. Research. Saint Petersburg: Skifiya-print [in Russian].
2. Diablova, K. (2014). The canticles of Transfiguration in the Orthodox liturgical tradition. *Kyivske muzykoznavstvo*, 50, pp. 3–13 [in Russian].
3. Konotop, A. (1974). *Suprasl's heirmologion 1598–1601 and the theory of transposition of znamenny chant (on the material of the 17th century singing staff-notated manuscripts*). Extended abstract of PhD thesis. Moscow [in Russian].
4. Jasinowsky, Y. (1996). Ukranian and Belorussian staff-notated heirmologions of 16–18 centuries: catalog and codicological, paleographic research. Lviv: Misioner [in Ukrainian].

УДК 784.1+783 (092)“19”Степурко
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.07

Олексій Василенко,
аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0001-6586-5812
kekssika@gmail.com

Oleksiy Vasylenko,
Postgraduate at the department of theory and history of culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0001-6586-5812
kekssika@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА 90-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто жанрову специфіку хорової творчості Віктора Степурка 90-х років XX століття в контексті мистецьких тенденцій цього часу. На прикладі двох хорових творів композитора, що належать до різних жанрових напрямків, актуальних для української хорової музики, робиться висновок щодо виняткового значення цього періоду у становленні авторської самобутності. Оновлення національних хорових традицій тісно пов’язується з засобами авангардного мислення та демонструє інтровертний розвиток духовної складової творчості митця.

Ключові слова: хорова музика, авангардне мистецтво 90-х років XX століття, жанрові напрямки, духовність, павана, стихира.

Vasylenko Oleksiy*. The specifies of Victor Stepurko’s choir works from 90’s in the context of Art tendencies of the late XX century. *Relevance of the study. For the first time, the genre specifics of the choral work of Victor Stepurko of the 90’s of the XX century in the context of the artistic trends of this time are considered. By the example of two choral works of the composer, belonging to different genre trends relevant for Ukrainian choral music.

Main objective of the study is to identify the leading genre-style trends in the choral work of Victor Stepurko of the 90’s of the XX century.

Methodology. The research relies on comparative, historical and integrated analysis methods. Comparison of the processes that took place at that time in Ukrainian literature, visual and cinematographic art, and music made it possible to determine the European orientation of artistic ideas and the implantation of game and theater drama techniques in the logic of musical composition.

The results of the study have a broad prospect of use in training courses on the history of art, the history of choral music, in particular, in the courses of history and theory of culture, the history of Ukrainian choral art, the history of the Ukrainian composer school; materials of the dissertation can be used in the process of writing research, preparing lectures and seminars on the history and theory of musical culture.

The topic of article is the genre specifies in the choir music from 90's – in the context of those time Art tendencies. As the examples, two choir works by well-known Ukrainian composer Viktor Stepurko are considered to show how two main genre systems – liturgical and concert music – have actualized now, in formation of author's identity.

His «Supramenthal dream» on O. Trohimenko's poems, the first part from choir diptych, belongs to the number of choral works by concert direction. Here the genre and stylistic elements of theatrical choral mystery, game, tank are originally intertwined. They are conventionally interpreted by the author as the category of being. Combining in a single conceptual series some contrast images (Man and Death, Dream of Centuries, Dance of Life), author widely use the associations, which consist postmodern ideas of 90's: at the base – philosophy and meditatively, synthesis of game elements of the folk version of liturgical drama, innovate choir version by dance «pavana» and national character of the textual imagines. Diversity and internal content of artistic and expressive means of this work has a certain difficulties for interpretation.

Second work, the stanza «To the monk Theodosius of Pechersk», created to mix choir *a cappella*; it's belong to the sacral works of memorial-panegyric genre. Here one can see the artistic intention to adhere the canonical base of psalmodies genres by religious music.

Thus, the renewal of national choral traditions in Stepurko's creations from 90's, closely related to the techniques of avant-garde means. Union of contemporary expressing means with the specificity of Ukrainian baroque music in this works demonstrate evolutionary potential of Stepurko's creation sacral content. One of the specialities of composer's creation by this period becomes the appeal to the Ukrainian musical tradition (znamenny chant, partes concert, sacral concert, chant, song – romance etc.) and organic using the patterns from ancient sheet of musical culture in contemporary compositions. However, genre innovations in Stepurko's choral music of the 90's lays in postmodern culture's meanings.

His music renews the national choir traditions and, in the same time, it has closely relations with avant-garde signs. Stepurko's music for choir of 90's demonstrates the introvertal developing of spiritual sences in Art.

Key words: choir music, avant-garde, Art of 90's, genres directions, spiritual, pavana, stanza.

Василенко Алексей. **Особенности хорового творчества Виктора Степурко 90-х годов в контексте художественных тенденций конца XX века.** ***Актуальность исследования:*** впервые рассмотрена жанровая специфика хорового творчества Виктора Степурко 90-х годов XX века в контексте художественных тенденций этого времени на примере двух хоровых произведений, принадлежащих к различным жанровым направления, актуальным для украинской хоровой музыки.

Целью исследования является определение ведущих жанрово-стилевых тенденций хорового творчества Виктора Степурко 90-х годов XX века.

Методология исследования опирается на сравнительный, исторический и комплексный методы анализа. Сравнение процессов, происходивших в это время в украинской литературе, изобразительном и киноискусстве, музыке, позволяет определить европейскую направленность художественных идей, укоренения игровых и театральных драматургических приемов в логику музыкальной композиции.

Результаты исследования имеют широкую перспективу использования в учебных курсах по истории искусства, истории хоровой музыки, в частности, в курсах истории и теории культуры, истории украинского хорового искусства, истории украинского композиторской школы; материалы диссертации могут быть использованы в процессе написания научных исследований, подготовке лекционных и семинарских занятий по истории и теории музыкальной культуры.

В статье рассмотрена жанровая специфика хорового творчества Виктора Степурко 90-х годов XX века в контексте художественных тенденций этого времени. На примере двух хоровых произведений композитора, принадлежащих к разным жанровым направлениям, актуальным для украинской хоровой музыки, делается вывод об исключительном значении этого периода в становлении авторской самобытности.

Так, «Супраментальный сон» на тексты А. Трохименко, первая часть хорового диптиха, принадлежит к числу хоровых сочинений концертного направления. Здесь оригинально переплетаются жанрово-стилевые элементы театрализованной хоровой мистерии, игры, танца, которые условно трактуются автором как категории бытия. Объединяя в единый концептуальный ряд контрастные образы (человек и смерть, сон столетий, танец жизни), автор широко применяет ассоциации, которые отражают постмодернистские идеи 90-х: философичность и медитативность становятся основами синтеза игровых элементов литургической драмы,

новаторской хоровой трактовки старинного танцевального жанра паваны и национальной характерности образов текста. Многоплановость и внутренняя содержательность художественно-выразительных средств этого сочинения составляют определенные трудности при его интерпретации.

Второе сочинение, стихира «Преподобному Феодосию Печерскому» создано также для хора *a cappella*, но принадлежит к числу сочинений духовной тематики мемориально-панегирического жанра. Здесь прослеживается художественное намерение автора придерживаться канонических основ псалмодических жанров духовной музыки.

Идея обновления национальных хоровых традиций, тесно связанная с закономерностями авангардного мышления, представляет авторскую манеру хоровых сочинений В. Степурко 90-х годов. Объединение современных выразительных средств с характеристичной образностью украинской барочной музыки в этих сочинениях демонстрирует эволюционный потенциал духовной составляющей творчества художника.

Одной из главных особенностей творчества этого периода становится обращение к отечественной музыкальной традиции (знаменному распеву, партесному концерту, духовному концерту, канту, песне-романсу и др.); органично используя определенные элементы древних пластов музыкальной культуры в современных композициях, В. Степурко трансформирует их в духе семантики европейской постмодернистской культуры.

Ключевые слова: хоровая музыка, авангардное искусство 90-х годов XX века, жанровые направления, духовность, павана, стихира.

Тема дослідження, постановка проблеми. Статтю присвячено художнім особливостям українського мистецтва 90-х років XX століття та їх впливу на хорову творчість композитора Віктора Степурка.

У цей період спостерігається тенденція «концептуального оновлення» літературних, поетичних, образотворчих ідей, переплетення традиційних форм та новаторських художніх засобів у постмодерністському просторі. Зміни композиторського мислення породили «нову ренесансну хвилю» у музичному житті України, яка торкнулась, зокрема, і хорового мистецтва. Переломні процеси в українській культурі кінця XX століття вплинули на подальший хід її розвитку і спричинили формування національного мовного концепту в умовах активного оновлення традиційних жанрів.

Метою та завданням дослідження є визначення провідних жанрово-стильових тенденцій хорової творчості Віктора Степурка 90-х років

XX століття. Ці тенденції розглядаються крізь призму двох показових для творчості композитора хорових творів *a cappella*, у яких, на нашу думку, спостерігаються процеси активізації давніх традицій хорової музики та отримують яскраве втілення пошуки новаторських засобів їх осучаснення.

Методологія дослідження спирається на *порівняльний, історичний* та *комплексний* методи аналізу. Порівняння процесів, що відбувалися в цей час в українській літературі, образотворчому та кіномистецтві, музиці, дозволяє визначити європейську спрямованість художніх ідей, вкорінення ігрових та театральних драматургічних прийомів у логіку музичної композиції.

Ознакою ренесансних процесів, що вказує на глибокі художньо-естетичні та духовні зміни у хоровій культурі, назвемо відродження жанру літургії, духовного концерту, розширення жанрової палітри монументальних циклічних форм. У 90-ті роки XX століття спостерігається справжній розквіт масштабних епічних хорових жанрів. Різноманітні засоби поліфонії, антифони, введення мелодекламації читця з Євангелія (як у В. Степурка) розширюють межі концертного буття цих творів та наближають їх до жанрів християнської обрядовості.

У дусі постмодерністського оновлення жанрових засад розвивається і музична мова духовних хорових творів 90-х років. У інтонаційно-мелодичній основі поєднуються різні моделі української вокально-хорової музики: пісня-романс, дума, кант, монодія, елегія, партесний концерт, інші побутові жанри. Водночас у хоровій світській музиці 90-х років посилюються фольклорні впливи, потяг до відтворення архаїки або ліричної пейзажності. Характерною жанровою ознакою 90-х стає звернення до українського бароко, до творчості Г. Сковороди, до старовинної поліфонії. Метод історично-порівняльного аналізу виявляє спільні мотиви та ціннісні характеристики українського мистецтва цього періоду.

Зростання у 90-х роках ролі духовної музики, її розповсюдження у сучасному музичному житті України відбувається завдяки діяльності високопрофесійних хорових колективів та пожвавленню фестивального й конкурсного рухів. Здобутки 90-х у галузі хорової музики сприяли створенню у 2000-х роках нових фестивальних форм, таких як хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ», що упродовж років існування виконував монопрограми з презентації музики вітчизняних композиторів. Одна з них була присвячена творчості Віктора Степурка (2007 року).

Результати. Вказаний період позначений надзвичайною творчою активністю композитора. Сам він так характеризує власний вектор творчості: «Більше часу приділяю експериментуванню, захоплююсь

колористикою, сакральними і фантастичними знахідками у музиці. Це прийом зображення внутрішнього "Я", розширення свідомості, пошук себе, нових засобів виразності...» [3, с. 3–4].

Результатом напруженого творчого процесу В. Степурка у 90-х роках стали різномасштабні твори, написані у різних жанрових площинах, для різних складів виконавців. Показово, що більшу частину творчого здобутку цих років складають хорові твори (з супроводом та без), які вельми різноманітно представляють жанрову палітру композитора. Проте серед них можна виділити композиції «світського», фольклорного спрямування та духовно-релігійні твори.

Розглянемо докладніше два твори, написані 1996 року: містерію-диптих «Супраментальний сон» та стихиру «Преподобному Феодосію Печерському».

Щодо визначення поняття «супраментальний»: у Сатпрема, Мірри Альфасси, Шрі Ауробіндо знаходимо трактування «надрозумний»: вищий, духовний, божественний. «Фізичний ум» – ум плотський, ниций, рівень підсвідомості. «Сходження в тіло» – тут сходження в серце, молитовне сходження в себе: розум (ум зовнішній) – ум (ум внутрішній) – ум / дух (глибини свідомості) – дух (рівень надсвідомості) – «фізичний ум» (рівень підсвідомості) – «розум клітин» (рівень несвідомості, низове матеріальне) [3]. В останні роки заявив про себе такий прогресивний напрямок самовдосконалення як «супраментальна психологія» (автор ідеї В. Чумаченко), в Україні відома як «характерницька наука, що встановлює взаємовідносини людини з світом позаантропного буття. Перехід за межу якого тут відбувався шляхом зміни психофізичного настрою на ментальнім рівні – через набуття особливої знакової ментальності характерницького образу... Саме для цього у давні часи відтворювалися відповідні антропоморфні та зооморфні форми. Мета була одна, вийти за межу застиглості людської форми, орієнтованої на суто зовнішнє сприйняття світу через її відповідну настройку на ментальному рівні» [13]. Метою супраментальної психології стає «пошук людиною самої себе», що «лежить у переході від зовнішнього світосприйняття на внутрішній план. З чого і починається перший крок до людської справжності...» [13].

Містичність, втаємниченість задуму спонукала композитора до оригінального жанрового експерименту – звернення до непритаманного хоровій музиці жанру павани. Як відомо, павана – це повільний чотиридольний танець європейського походження, поширений з XVI століття, який має урочисто-величний характер та певні музично-виражальні особливості. Цей жанр у своїй творчості (але не у хоровій музиці) використовували К. Сен-Санс, Г. Форе, М. Равель, С. Прокоф'єв та

інші європейські композитори XIX–XX століть. Новаторство В. Степурка полягає саме у «вокалізації» цього старовинного танцювального жанру. В. Степурком спочатку була написана «Павана (в місячних тонах)», виконана хором НПУ ім. М. Драгоманова під керівництвом Л. Байди. Цю жанрову ідею композитор продовжив у «Павані (у засніжених ланах)», вперше виконаній на Київ Музик Фесті 1998 року, жіночим хором КДВМУ ім. Р. М. Глієра під керуванням Г. Горбатенко. Обидві «Павани» стали частинами Диптиху.

Проте павана в інтерпретації композитора являє собою переосмислення старовинного танцювального жанру, трактує його символіку в іронічному ключі, як «пародію на популярну культуру, музику» [9].

Сам автор віддає перевагу принципу пародіювання образних систем древніх містерій (так, як він існує в народних вертепах) в стилістиці блюзу. Поважний та гордий характер танцю у В. Степурка повинен був передавати іспанський колорит у постановці (танець чоловіка з жінкою в іспанських костюмах). У той час, як італійська павана близька до швидкого руху гальярди, сальтарелли у розмірах 6/8 або 12/8, павани В. Степурка за характером руху споріднені з іспанськими, французькими та німецькими (звучать на 4/4, 4/2) [5, с. 184].

Характерні для музики класичної павани чіткість побудови, квадратність метроритмічної структури, переважно акордовий склад фактури, іноді прикрашений пасажами, у В. Степурка отримують імпровізаційний характер: у розвиненій фактурі, примхливості ритмічного малюнку, у джазовому колориті гармонії, у перегукуванні різнорегістрових хорових груп відбувається вільне розгортання твору, що вкладається у тричастинну форму (*ABC*); кожний з розділів повторюється, складаючи оригінальну варіаційно-куплетну форму [5, с. 184–185].

Інша жанрова складова твору – «театралізована містерія». Роз’яснюючи основи містеріального жанру і його попередниці – літургійної драми, Н. Волошина вказує на те, що композитор мав на увазі у своєму визначенні, передусім, внутрішній сенс містеріальності – як «таїнства», «таїни» (переклад з грецької). «Саме зміст містерії “Супраментальний сон” передбачає таємничість, світ оплутаний тайною» [5].

На зв’язок з літургійною драмою вказують також діалоги жіночого і чоловічого хору в партитурі В. Степурка, завуальовані образи Адама і Єви у поетичних текстах твору. Розвиток жанру у XI–XII ст. був пов’язаний із проникненням світських театральних елементів, збільшенням кількості виконавців; у XII ст. літургічна драма починає виконуватися національними мовами, з включенням народних наспівів, демократизацією

мови [5, с. 185]. Остання у творі В. Степурка пов'язана з широким спектром стилізації: тут і ознаки спірічуелс, і риси колискової, і характерна сольно-імпровізаційна джазова мелодика інструментального складу.

Варіаційність основного матеріалу, безконфліктість і відсутність контрастів вказують на ірреальний стан, циклічність «надіснування» уявного світу. Розмірковуючи про характер виконання «Павани в місячних тонах», хормейстер Галина Горбатенко пише: «Я люблю такі твори, в яких багато від підсвідомості, інтуїції, де основне – не текст, який, звичайно, теж має значення. Весь сенс – у цих чарівних сполученнях звуків, у їхній аурі, чергуваннях, у паузі! Велика роль пауз, їх треба слухати, слухати Тишу... Це треба не просто співати, хористи мають відчути, як "доторкнутися" до звуку – простогнати чи зробити його яскравим променем. У такому ставленні до звуку, у диханні цієї музики – вишуканість і складність твору» [6, с. 29].

Основними характеристиками твору Г. Горбатенко визначає його імпровізаційність, статику формотворення, мозаїчність фактури, арабесковий тип тематизму, швидку зміну динаміки, а головними завданнями – максимальне наближення до виконавського стилю *rubato,* характерного для іспанського фламенко. «Виконання твору, скероване фантазією і художнім смаком диригента, має бути сповнене вільного агогічного руху до кульмінаційних моментів» [6, с. 175].

«Супраментальний сон» є прикладом широкого залучення асоціацій – як у музичній, так і у поетичній формі. У ньому є: а) «подих» сюрреалізму, що має на меті вирішити суперечність між мрією та реальністю; б) знаки оптичного мистецтва, побудованого на ефектах омани зору у створенні оптичної ілюзії руху: в) прихована концептуальна ідея, яка виводить «Супраментальний сон» за межі традиційного хорового твору. Тут ми стикаємося з підсвідомим прагненням автора об'єднати в єдине ціле музику, театр, кіномистецтво, перформанс, колаж. У цьому і є авангардна цінність цього художнього твору.

Отже, у театралізованій містерії-диптиху для жіночого хору без супроводу «Супраментальний сон» на тексти О. Трохименка (1997) (О. Трохименко – це творчий літературний псевдонім В. Степурка. – *О. В.*) своєрідно переплітаються таїна середньовічного жанру містерії з ілюзорністю сучасного «балетно-ігрового» відеоряду, звукова пластика хорової партитури поєднується з фонетичною насиченістю поетичної основи. Загальний зміст Диптиху втілює постмодерні ідеї у самобутній та оригінальній формі. Сучасні європейські тенденції філософічності та

медитативності, притаманні музиці 90-х, відображені вже у назві частин: «Павана в місячних тонах» і «Павана в засніжених ланах».

У несподіваному поєднанні контрастних образів (людина й смерть, сон розуму, «сон віків», «це – вічний сон», «у кристалічних запресованих фігурах – сон віків...») і жанрів (павани і містерії) автор намагається передати своє бачення світу – через символічне трактування першоджерел, через приховану «підтекстову» манеру літературно-театральних елементів. У «Супраментальному сні», як вважає композитор, «сатанинська аура охмуряє, огортає всю ілюзію існування» (цит. за [5, с. 183]), проте заклик «Віднайди – віднайду Сонце!» говорить про невмирущість надії, прагнення до життя.

Самою назвою автор пояснює умовність трактування жанрів павани й містерії: головними тут мають бути образи, категорії буття, незмінні віками. Окрім того, тут присутні елементи гри: у танцювальності жанру павани прочитуються дихотомії «танець – гра», «життя – гра». У містерії два учасники: людина і смерть, які взаємодіють у «любовному дуеті», у «любовному танці».

Інший твір у жанрі стихири належить до «літургійної музики». Сам жанр стихири має вузько-прикладний характер. За правилами, стихира – багатовірш – богослужебний піснеспів, написаний в оригіналі віршоподібним розміром, що співається після коротких фрагментів з псалмів. Кількість стихир залежить від свята, на яке вони співаються. Їх звичайно розрізняють за назвою псалмів, з якими вони пов'язані, чи за місцем читання на службі. Сучасний церковний устав розрізняє чотири типи стихир, що мають певне місце в колі добового богослужіння.

Преподобний Феодосій Печерський, засновник монастирських статутів і родоначальник чернецтва в Україні (разом з преп. Антонієм), народився у Василькові. 1057 року обраний ігуменом, він мав велику популярність у час правління князя Ізяслава. Помер у 1074 році; відомості про його діяльність знаходимо у Нестора Літописця. Як будівничий Києво-Печерського монастиря та організатор чернецтва в монастирях України, Феодосій мав надзвичайну славу серед вірян. Оригінальність Стихири В. Степурка у тому, що вона, зберігаючи псалмодійні канони, є, по суті, твором меморіально-панегіричного жанру, який прославляє діяння видатного релігійного діяча.

У виконавському аналізі контрастного за жанром твору – стихири «Преподобному Феодосію Печерському» (1996) – Г. Горбатенко відзначає, наскільки важливим є «намір композитора дотриматися канонічного втілення особливостей жанру духовної музики: плин музичної тканини

залежить від розспіваності складів молитовного тексту, не підпорядковуючись розміру й поділу на такти» [6, с. 173].

При загальній діатонічності мелодики, завдяки несиметричним затриманням при розспіві складів, виникають дисонуючі вертикальні побудови. Їх темброво-динамічне забарвлення, деталі тембрового колорування зон експозиції, кульмінації, вимагають від хормейстера першочергово відпрацювати основну манеру співу: «зосередитись на відпрацюванні наповненого, спокійного звучання з активно зартикульованими голосними і прикритим звуком» [6, с. 174].

Урочистий образ глибокої зосередженості цього твору є головним образом духовних творів 90-х років Віктора Степурка.

Новації у хорових творах цього періоду, спільні ознаки стилю сучасних авторів Г. Горбатенко визначає так: «У кожного із митців яскраво проступає потреба самовираження, сприйняття навколишнього світу шляхом суб'єктивного самозаглиблення, занурення у свій віртуально-художній світ фантазій, мрій, почуттів і образів. Їхні творчі відкриття набувають вияву в індивідуалізації музичної мови, у захопленні звуковими барвами, тяжінні до експресії динамічних контрастів, в утвердженні імпровізаційно-варіаційних форм розвитку досить продуктивною стає розгорнута одночастинна композиція наскрізного типу розвитку в оригінальних творах світської і духовної тематики <…> поліфонічний склад постає в різних виявах, зокрема у вигляді мікрополіфонії; спостерігається інструменталізація вокального матеріалу, навантаження фактури засобами хорової оркестровки» [6, с. 9]. А ось що каже сам В. Степурко про особливості його жанрово-стильової палітри цього часу: «Моя музична мова перебуває на межі різних традицій, на яких я вихований, – народних, авангардних і духовних. Із наявного арсеналу й обираю те, що мене захоплює і допомагає втілити певну ідею... Живий процес виникає тоді, коли з'являється якась цілісність. Роз'єднані складові мертві, як окремі неживі сутності. Є сутність матеріальна і є духовна. Властивість духовної – одухотворяти матеріальну. Тобто живий процес народжується на основі синтезу» [7, с. 26].

Подібні авторсько-виконавські коментарі прояснюють завдання для виконавців: пошуки автентичної манери співу для відтворення літургічних жанрів – це пошуки фундаменту для створення архітектури хорового твору. Звертаючись до манери барокового (партесного) хорового співу, маємо на увазі, що склад хорів на той час нараховував 8–12 голосів, тобто, кожний виконавець був солістом.

Контрастність партесної музики та технічна майстерність залежали від тембру, динаміки голосу, техніки діафрагмального дихання. М. Марченко у своїй статті [8] розмірковує про те, що важливими компонентами інтерпретації традиційної партесної манери має стати контроль над особливостями дихання та правильної артикуляції тексту. Зокрема, «поняття ланцюгового дихання не можна застосовувати до музики даної епохи», також «тут не може бути задіяна техніка швидкого, фіксованого дихання, використання бездихальних цезур для підкреслення центральних синтаксичних компонентів» [8, с. 227–228].

Щодо характеру вимови в українській бароковій музиці, відзначено, що «досить відкрита, активна артикуляція, чітка дикція, з конкретним, дещо гіпертрофованим вимовлянням приголосних, відповідно до словесного наголосу та емоційного забарвлення слова, місця його “дислокації” у фразі». При цьому, «тембр має бути м’яким, безвібратним, співоче дихання – потужним, між басом і трьома верхніми голосами має створюватися штучний ансамбль» [8, с. 229], регулювати який допомагає єдина (синхронна) техніка формування голосних звуків. Камерність звучання вимагає від кожного співака міцного голосу, що гнучко втілює дихотомічну експресію твору, та досконалого володіння досить потужною динамічною палітрою.

Висновки. Українська хорова музика 90-х років XX століття стає справжнім духовним «брендом» України, являє світові душу українського народу, його національну своєрідність [2]. Оновлення музичної мови, композиторських засобів та розширення тематики відбувається у тісному контакті з новаційними процесами в інших мистецтвах. Важливим у характеристиці цього періоду є те, що українська професійна музика вийшла за межі власне національної культури й набула європейського і світового значення.

Однією з головних особливостей композиторської творчості цього періоду стає звернення до вітчизняної музичної традиції (знаменного розспіву, партесного концерту, духовного концерту, канту, пісні-романсу тощо) й органічне використання певних елементів давніх пластів музичної культури в сучасних композиціях.

Поряд із цим, розвиток кращих традицій національного мистецтва зазнає потужного впливу західної культури; зокрема, це стосується жанрових новацій хорової музики 90-х років Віктора Степурка.

Дихотомія буття в театралізованому диптиху «Супраметальний сон» спричиняє несподівані стильові переходи (містерія – вертеп – язичництво), аналогії. Композитор неодноразово зазначає у своїх інтерв’ю, що внаслідок

захоплень релігіями, містикою, в його творах нерідко можна помітити деяку калейдоскопічність, риси фотомонтажу, притаманні полікультурному мистецтву XX століття. Отже, у такий спосіб виявляється концептуальність його творів, що вказує на їх постмодерну приналежність.

Внесення в хорову звучність нових колористичних відтінків, використання витончених гармоніє-тембрів, завдяки поєднанню зі складними і контрастними ритмами створюють витонченість фактури. Така поліхромність вказує на прагнення В. Степурка привносити у хорову музику інструментально-симфонічні прийоми; так, і засоби розвитку тем вказують на філософічну масштабність задуму, попри його реальне втілення у лаконічних формах.

На думку композитора, «сучасна модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті: “рух потаємними шляхами”, пов’язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичного мислення <…> природні явища, відтворені митцем, можуть відкриватися слухачеві зоровими або навіть і тактильними відчуттями (подихом повітря тощо), а образ ностальгії за втраченим – переносити в інші виміри: він може бути трагічним, освітленим і навіть таким, що ніби знову постає у видінні <…> відкриваючи у собі глибини мікрокосму, він (автор. – *О. В.*) звертається до ще більш незвіданих далечінь у свідомості кожної особистості (слухача. – *О. В.*)» [12, с. 12].

У становленні художнього методу В. Степурка його творчість 90-х років XX століття має особливе значення: тут відбувається освоєння ідей та здобутків музичного авангарду для визначення «генерального» етичного спрямування власної музики, яка має значення духовного посередництва у зверненні до Бога.

1. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу) // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 54. Київ, 2016. С. 57–63.
2. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 36 с.
3. Ведмеденко О. «Духовний щоденник». [Електронний ресурс] // Біблійна школа єпископа Олега Ведмеденка. URL: http://www.oleh.vedmedenko/blog.php. Запис 1873 (дата звернення: 10.03 2019).
4. Волошина Н. Відомий і невідомий Віктор Степурко // Музика. № 3. 2005. С. 3–4.
5. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини XX століття (на прикладі Віктора Степурка) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 36. Кн. 1 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Київ, 2005. С. 178–187.

6. Горбатенко Г. Хорові твори сучасних українських композиторів київської школи для жіночого хору : навч.-метод. посіб. Київ-Дрогобич : «Посвіт», 2015. 219 с.
7. Луніна Г. Віктор Степурко: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий...» // Музика. № 6. 2012. С. 24–27.
8. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 224–231.
9. Муратова В. Супраментальні сни та реалії буття композитора Віктора Степурка // Art-line. № 12. 1997. С. 28–29.
10. Соловйова Т. Музичне втілення молитви «Отче наш» в літургіях В. Степурка // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 154–163.
11. Степурко В. Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи) Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія // Мистецтвознавчі записки : зб. наукових праць. Вип. 24. Київ : Міленіум, 2013. С. 9–15.
12. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 19 с.
13. Чумаченко В. А. Орійська ведична практика [Електорнний ресурс] // Супраментальна психологія. Частина 1. URL: http://oriypravos.com.ua/?p=281 (дата звернення: 12.03.2019).

References

1. Andriievska, T. (2016). «Missa movere» by V. Stepurko in the context of current trends of renovation sacred music (particularity of genre and style synthesis). *Kyivske muzykoznavstvo*, 54, pp. 57–63 [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2014). *Ukrainian choir movement in the context of socio-cultural process in XIX – beginning of XX century*. Extended abstract D.Sc. thesis. Kyiv National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
3. Vedmedenko, O. (2019). «Spiritual daybook». *Holy bible school by biskoup.* [online]. Available at: http://www.oleh.vedmedenko/blog.php. Note 1871 [Accessed 10 March 2019] [in Ukrainian].
4. Voloshyna, N. (2005). Wellknown and unknown Victor Stepurko. *Muzyka*, 3, pp. 3–4 [in Ukrainian].
5. Voloshyna, N. (2005). Spiritual theme in creation of Ukrainian composers from second half of XX century (as an example of Victor Stepurko). *Naukovij visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 36, Vol. 1: Ukrainian and world music culture: contemporary view, pp. 178–187 [in Ukrainian].
6. Gorbatenko, G. (2015). Choir Works by contemporary ukrainian composers from Kyiv school / for women choir. Educational and methodical manual. Kyiv, Drogobych: Posvit. [in Ukrainian].
7. Lunina, G. (2012). Victor Stepurko: «Creative inspiration – it's a Grace or a Finger of God...». *Muzyka*, 6, pp. 24–27 [in Ukrainian].
8. Marchenko, M. (2017). Specialities from vocal style in partes works performances: new versions and hypothesis. *Kyivske muzykoznavstvo*, 56, pp. 224–231 [in Ukrainian].
9. Muratova, V. (1997). Supramental dream and life's reality by composer Victor Stepurko. *Art-line*, 12, pp. 28–29 [in Ukrainian].
10. Solovyova, T (2017). The musical embodiment of the prayer «The Our Father» in the V. Stepurko's liturgies. *Kyivske muzykoznavstvo*, 56, pp. 154–163 [in Ukrainian].
11. Stepurko, V. (2013) Concerto for Flauta and camber orchestra (in a Oleh Kiva's memory) by Ihor Sherbakov: Art introversion. *Mystectvoznavchi zapysky*, 24, pp. 9–15 [in Ukrainian].

12. Tkachenko, A. (2016). *Ukrainian sacral monody in contemporary composer creation.* Extended abstract of PhD thesis. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
13. Chumachenko, V. (2016). Vedik Practice From Oriy. *Supramental psychology,* [online] Part 1. Available at: http://www.oriypravos.ua/ph.281 [Accessed 12 March 2019] [in Ukrainian].

УДК 78.072.1(430)Кагель:78.071.1(477) Зажитько
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.08

Людмила Юріна,
доцент кафедри композиції, інструментовки
та музично-інформаційних технологій
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0003-0445-2293
ludmilayurina2011@gmail.com

Ludmila Yurina,
Associate professor of the Department of composition,
instrumentation and music-informatics technologies,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0003-0445-2293
ludmilayurina2011@gmail.com

УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ: ЕСТЕТИКА МАУРІСІО КАГЕЛЯ ЯК ІМПУЛЬС ДЛЯ ТВОРЧИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ СЕРГІЯ ЗАЖИТЬКА

У статті детально вивчено зв’язки та вплив творчості німецького композитора Маурісіо Кагеля на музику українського митця Сергія Зажитька, розглянуто естетичні погляди М. Кагеля, що посприяли виникненню напрямку «інструментального театру абсурду» в Україні та підштовхнули композиторів до нових пошуків та експериментів в галузі музичного інструментального театру.

Мета дослідження – розглянути творчо-естетичні погляди й настанови аргентино-німецького композитора М. Кагеля та їхній вплив на творчість С. Зажитька. У зоні дослідження автора статті – творче кредо, естетичні принципи композиторів, реалізація засад «інструментального театру абсурду» в просторі української культури.

Методологія дослідження полягає в поєднанні цілісного розгляду творчого доробку композиторів та порівняльного аналізу окремих творів М. Кагеля і С. Зажитька, а також контекстного аналізу естетичних поглядів і філософії М. Кагеля як складової європейської та, зокрема, німецької культури.

Ключові слова: Маурісіо Кагель, Сергій Зажитько, абсурд, інструментальний театр абсурду, відчуження, звільнене сприйняття.

Yurina Ludmila. **Ukrainian-German intersections: the aesthetics of Mauricio Kagel as an impulse for Serhii Zazhytko's creative experiments.** ***The relevance of the study*** lies in the detailed identification of the connections and influence of the activity of the German composer on the music of the Ukrainian artist, in showing how the aesthetic views of M. Kagel contributed to the emergence of the Ukrainian direction of the «instrumental theater of the absurd» and pushed for new searches and experiments in the field of musical instrumental theater.

Main objective of the study: the article focuses on the Argentinian-German composer M. Kagel and his influence on the work of Ukrainian composer S. Zazhytko. Kagel's influence includes a creative credo, particular aesthetic principles, and implementation of the «instrumental theater of the absurd» in the field of Ukrainian culture.

The methodology is based on research and comparative analysis both in general and in individual works of M. Kagel and S. Zazhytko, as well as aesthetic views and philosophy of M. Kagel in the context of European and German cultures.

M. Kagel supported aesthetic views representing a radical approach changing our understanding, listening and awareness of not only music, but also the «new» musical culture. His emphasis is upon adapting social problems in a musical environment because music should assume the role of social criticism.

Provocative and shocking is the main goal of Kagel's work. He seeks to «knock» the listener out of the familiar shell of everyday life, «shake» and change his mind with the help of his presentations. The Kagel doctrine of «liberated perception» also requires a «trained» listener, not burdened with classical and auditory baggage of classical orientation, with traditional stylistic and genre cliches.

The aesthetics of M. Kagel directly influenced the work of one of the most striking modern Ukrainian composers Serhii Zazhytko. In the 1990s, S. Zazhytko developed his genre of «instrumental theater of the absurd». The music of M. Kagel closely resembled Zazhytko's ideas and desires that are also similar to those of F. Kafka, E. Ionesco, and S. Becket. In the work of S. Zazhytko, the main «acting» person is humorous and grotesque. The composer's works were the first examples of Ukrainian instrumental theater of the absurd to be staged. The creative credo of S. Zazhytko is to some extent similar to the views of M. Kagel. By extrapolating these principles in his work, S. Zazhytko creates completely individual, vibrant music, which, in turn, inspires and gives creative stimulation to the next generations of Ukrainian composers.

Conclusions. M. Kagel's aesthetic views contributed to the emergence of the Ukrainian direction of the «instrumental theater of the absurd» and prompted new searches and experiments in the field of musical instrumental theater of one of the most interesting domestic composers, as a result of which many new aesthetics and approaches to musical material appeared in Ukrainian contemporary music and concepts of works.

***Key words*:** Mauricio Kagel, Serhii Zazhytko, absurd, instrumental theater of the absurd, estrangement, liberated perception.

Юрина Людмила. **Украинско-немецкие пересечения: эстетика Маурисио Кагеля как импульс для творческих экспериментов Сергея Зажитько.** ***Актуальность исследования*** обусловлена необходимостью выявления и освещения вопросов, касающихся связей и влияния творчества немецкого композитора на музыку Сергея Зажитько и на украинское направление «инструментального театра абсурда».

Цель исследования – рассмотреть эстетические взгляды и установки аргентино-немецкого композитора М. Кагеля и их влияние на творчество С. Зажитько. В зоне исследования автора статьи – творческое кредо, эстетико-философские воззрения композиторов, реализация принципов «инструментального театра абсурда» в пространстве украинской культуры.

Методология исследования состоит в сочетании целостного изучения творчества композиторов, сравнительного анализа отдельных произведений М. Кагеля и С. Зажитько, а также контекстного анализа эстетических взглядов и философии М. Кагеля как составляющей европейской и, в частности, немецкой культуры.

М. Кагель близок к эстетическим взглядам, касающимся радикального подхода к изменению понимания, слушания и осознания не только музыки, но и «новой» музыкальной культуры. Он подчеркивает, что берется за музыкальный аспект социальных проблем. С другой стороны – музыка должна взять на себя роль социальной критики. Идеи М. Кагеля о неприятии буржуазных ценностей, роли современного искусства как инструмента освобождения от «сетей» устоявшихся традиций, о незамутненном сознании, свободном от накопленного слухового багажа, которое является необходимым условием для восприятия его произведений и современной музыки, приобретают другой, новый смысл в аспекте его требований. Провокационность и эпатажность – основная цель М. Кагеля, который стремится с их помощью «выбить» слушателя из привычной скорлупы обыденности, «встряхнуть» и изменить его сознание. Кагелевская доктрина «освобожденного восприятия» также требует «подготовленного» слушателя, не обремененного слуховым и

музыкальным багажом классической ориентации, традиционными стилистическими и жанровыми клише.

Эстетика М. Кагеля непосредственно повлияла на творчество одного из самых ярких современных украинских композиторов Сергея Зажитько.

В 90-х годах С. Зажитько обращается к жанру «инструментального театра абсурда», с которым знакомится на примерах музыки М. Кагеля. Эстетике композитора близки Ф. Кафка, Э. Ионеско, С. Беккет. В творчестве С. Зажитько главным «действующим лицом» является юмор, гротеск. Произведения композитора стали первыми примерами украинского инструментального театра абсурда, которые были реализованы на сцене. Творческое кредо С. Зажитько в определенной степени схоже со взглядами М. Кагеля. Экстраполируя эти принципы на своё творчество, С. Зажитько создает индивидуальную, яркую музыку, которая, в свою очередь, вдохновляет и дает импульс для творческого развития следующим поколениям украинских композиторов.

Ключевые слова: Маурисио Кагель, Сергей Зажитько, абсурд, инструментальный театр абсурда, отчуждение, освобожденное восприятие.

Виклад основного матеріалу. Культурні процеси на певному моменті свого розвитку «народжують» нові постаті, які доволі часто, не відповідаючи стереотипам мистецької спільноти, докорінно змінюють уявлення про формат та естетику, демонструючи аудиторії нові обрії. Однією з таких особистостей є аргентино-німецький композитор Маурісіо Кагель.

Він посідає особливе місце в музиці XX століття, поєднуючи в своїй особі композитора, музикознавця, педагога, публіциста й диригента. Творчість митця досить детально вивчена в Німеччині і в світі: творчий доробок композитора, його естетичні принципи розглядаються в багатьох роботах музикознавців, зокрема, С. Балакірової[1] (дисертаційне дослідження), А. Приходько[2], С. Горохівської [3, 4], О. Івашкіна [7], В. Петрова [10, 11 та ін.], О. Леонтьєвої[3] тощо, але певні аспекти, зокрема визначення його постаті як фундатора акціонізму та вплив на виникнення українського напрямку «інструментального театру», залишаються поза увагою дослідників, що зумовлює актуальність обраної теми.

---

[1] Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 19 с.

[2] Приходько А. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть // Музичне мистецтво. 2013. Вип. 13. С. 95–102.

[3] Леонтьева О. Экспериментальная музыка в основе экспериментальной педагогики. Москва, 1978. 318 с.

Перебуваючи в безпосередній близькості з іншими видатними творцями XX століття (К. Штокгаузеном, Г. Лахенманом, В. Рімом) на «майданчику» однієї з найпотужніших платформ – німецької культури, у практично одночасному історичному потоці, М. Кагель підтримує естетичні погляди щодо радикального підходу до зміни розуміння, слухання й усвідомлення не тільки музики, а й «нової» музичної культури в цілому.

Композитор робить закономірний висновок, що для його творів необхідний слухач, вільний від умовностей музичної спадщини, що володіє своєрідною свободою.

Естетичні погляди М. Кагеля виняткові: він підкреслює, що береться за музичний аспект соціальних проблем, а з іншого боку – що музика повинна взяти на себе роль соціальної критики. Виходячи з цього, музичне явище стає самостійним соціальним явищем.

Філософія й естетика М. Кагеля близькі до доктрини «нової музичної філософії» представника франкфуртської школи Теодора Адорно. «Якщо індивідуальність критично ставиться до твору, то й твір критично ставиться до індивідуальності. Якщо випадковий характер індивідуальності протестує проти ницого суспільного закону, завдяки якому виникла вона сама, то твір містить начерки схем подолання такої випадковості» [1, с. 107] – ці слова німецького філософа пояснюють схильність М. Кагеля до протесту як у його музичних творах, так і в теоретичних статтях. Цей висновок знаходить своє підтвердження в трактаті Т. Адорно: «Твори мистецтва, як будь-які вияви об’єктивного духу, є самостійними об’єктами. Це – приховане суспільне буття, процитоване у вигляді явищ» [1, с. 219], а також у композиціях М. Кагеля «*Staatstheater*», «Бестіарій», «*Aus Deutschland*».

Його ідеї про неприйняття буржуазних цінностей, роль сучасного мистецтва як інструменту звільнення від «тенет» усталених традицій, незатьмарену свідомість, вільну від накопиченого слухового багажу, є необхідною умовою для сприйняття як його творів, так і сучасної музики в цілому, яка набуває іншого, нового сенсу в аспекті його вимог. «Моя музика – це прямолінійний, навіть дещо перебільшений протест проти механічного її відтворення. Моя мета – регуманізація музикотворення!» [14, с. 38].

Філософія відчуження (термін Г. Маркузе) також близька композитору. Провокативність і епатажність – основна мета М. Кагеля, який прагне за їхньою допомогою вибити слухача зі звичної «шкаралупи» буденності, «струсити» й змінити його свідомість.

С. Горохівська у своїй статті «Принципи інструментального театру Маурісіо Кагеля» [4] вивчає основні засади в музично-театралізованих творах композитора. Авторка зазначає, що колективні акції, поєднання

звуків та візуальної сторони твору є для композитора найголовнішим, разом із композитором, автором партитури, виконавець стає співавтором твору. Аналізуючи твори «*Sonant*» (1960), «*Siegfrid*» (1971), «*Sur scène*», «*Klangwolfe*» (1979), «*Staatstheater*» (1971), С. Горохівська акцентує принцип театралізації музичного виступу та «музиколізації» експериментального театру [4, с. 278].

Російський дослідник О. Івашкін у своїй статті «Музыка как большая сцена» [7] пише про концепцію «інструментального театру» М. Кагеля, вивчає витоки цього явища в його творчості, досліджує відхід композитора від усталених методів композиції засобом «декомпозиції». Роз'яснення цього творчого підходу самим композитором є в його статті «Декілька неаксіоматичних речень в характері аксіом» (1965) – своєрідному маніфесті творчості М. Кагеля [7].

В. Петров у статті «Творчество Маурисио Кагеля в контексте постмодернизма» [11] зауважує, що інструментальний театр композитора має певну концепцію, це не пуста «гра в інструменти»: «Кагелю не можна дорікнути, що за театралізацією та візуалізацією виконавського процесу ховається відсутність музики як такої, її ідей, форм, звучань, що саме ця візуалізація превалює над музикою, і що сам процес театралізації являє собою антимузичну сутність. <...> центральний образ будь-якої кагелівської композиції – персонаж (або низка персонажів), чия поведінка є актуальною для часу твору, висвітлює його соціальні проблеми» [11].

Для М. Кагеля цікавий сам процес музикування, який супроводжується багатьма провокативними елементами. Відповідно до естетики композитора, назви його творів та їхня реалізація взаємно корелюються (наприклад, «Цар Ігор Стравінський», «Матч», «Екзотика» та ін).

Спостерігається схожість у ставленні до аудиторії в М. Кагеля й у Г. Лахенмана: кагелівська доктрина «звільненого сприйняття» також вимагає «підготовленого» слухача, не обтяженого слуховим і музичним багажем класичної орієнтації, традиційними стилістичними й жанровими кліше. «Звільнене» сприйняття необхідне й для розуміння естетики М. Кагеля, пов'язаної з філософськими поглядами Т. Адорно, для слухання нової, незвичної музики, заснованої на нових способах звуковидобування, поєднаннях екзотичних інструментів, для вірного розуміння його музично-театральних творів.

Музичне «ренегатство» М. Кагеля, як складовий елемент мозаїки, органічно вписується в культурне поле Німеччини. Започаткований ним напрям «інструментального театру абсурду» сьогодні активно підтримується композиторами й виконавцями як у Німеччині, так і за її межами.

Естетика М. Кагеля безпосередньо вплинула на творчість одного з найяскравіших українських сучасних композиторів Сергія Зажитька. Музика Кагеля виявилася поштовхом, що дав змогу українському митцеві усвідомити вектор розвитку своєї власної творчості. Вона посприяла переосмисленню автором пріоритетів як у сучасній світовій музиці, так і в своїх майбутніх пошуках нових форм і їхнього наповнення, а також роботи з тембровим фактором.

У 90-х роках С. Зажитько звертається до жанру «інструментального театру абсурду», з яким знайомиться на прикладах музики М. Кагеля. Від появи твору «Герстекер» (1995) для фортепіано починається новий етап у творчості митця, що виявиться досить плідним і матиме вплив на творчість інших українських композиторів (зокрема на Сергія Ярунського, Григорія Немировського, Данилу Перцова, Євгена Костіцина).

Близькою композиторові є естетика Франца Кафки, Ежена Іонеско, Семюела Бекета. У творчості С. Зажитька головною «дійовою» особою є гумор, гротеск. Сам автор так висловлюється про свої естетичні вподобання: «Мою творчість живить те, що виходить за рамки логіки у сферу алогічного – наприклад, коли речі, що, як правило, серйозно і з великим пієтетом сприймаються в суспільстві, трансформуються в щось цілком неадекватне» [8].

Для С. Зажитька важливим є характерний для М. Кагеля принцип «вивертання навиворіт» суті явищ і предметів. Багато партитур українського композитора написані саме за цим принципом: це «Лука Батюк» для актора, акторки, альт-саксофона, віолончелі, радіоприймача та статичної фігури; «Збігнєв Батюк» для актора, балерини й туби, монолог «Нестор Батюк» для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, епізодичного баритона й інших звуків – твори з так званої «родини Батюків»); «Чорні лебеді Серафіма Тігіпка» для чотирьох баритонів, двох акторів, трембіти, баяна, ударних і двох персонажів-дівчат. Ідеї, концепції та натхнення для своїх творів С. Зажитько може черпати з різноманітних джерел: «Гадаю, на мене істотно впливає також різна етнічна музика, особливо найбільш архаїчні її пласти. Я люблю музику з живою енергетикою, в основі якої інтуїція та імпровізація. Саме тому я не прихильник детермінованого написання музики, де переважають математичні обчислення. В музиці важливе особистісне начало композитора, його індивідуальне бачення, здатність здивувати, і байдуже, з допомогою яких засобів. <…> Я вважаю, що музика – це не інформація, а насамперед стан, магія», – зазначає про свої «витоки натхнення» й творче кредо сам автор [8].

Саме твори С. Зажитька стали першими прикладами українського інструментального театру абсурду, які було реалізовано на сцені. Через незвичність форми та змісту, як і в Кагеля, ці твори не одразу були сприйняті належним чином слухачами й музичними колами.

Твори композитора характеризуються специфічною музичною мовою, подекуди з елементами пародії , іронії, кітчу, архаїки, обіграванням стильових ознак фольклору різних народів. Пародійність присутня й у творах М. Кагеля, але в опусах С. Зажитька вона знаходиться поза межами гострих соціальних питань, не є «музичною сатирою». Пародія українського митця має цілком «щиросердий», доброзичливий характер.

Творче кредо С. Зажитька певною мірою подібне до поглядів М. Кагеля, якого наслідує український митець, прагненням епатувати, шокувати, намаганням витиснути слухача зі звичних рамок сприйняття. Поєднання таких факторів, як (за власним висловом автора) «стьоб», гра смислів, абсурд, їх своєрідний конгломерат, і зумовлює специфіку стилю українського композитора.

Зрозуміло, що музика, а також певні близькі естетичні переконання М. Кагеля надихнули українського митця, але, екстраполювавши ці принципи на свою творчість, С. Зажитько створює цілком індивідуальну, яскраву музику, яка так само надихає й надає імпульс для розвитку творчості наступних генерацій українських композиторів.

Як зазначає О. Берегова, «У театру абсурду Зажитько запозичив і саму ідею передачі сутнісного, глибинного, часом трагічного змісту через застосування пародійно-сміхових форм, хоча ця ідея в різних творчих інтерпретаціях експлуатувалася задовго до появи театру абсурду» [2, с. 88]. І далі: «Творчість Сергія Зажитька, заснована на ідеях синтезу мистецтв і стилів, навіяна програмністю нового типу і пов’язана з розкриттям абсурдності людського існування, віддзеркалює певні трансформаційні процеси сучасного музичного мислення» [2, с. 90].

Зупинимося на декількох творах українського композитора – «Несторі Батюку» для туби, актора-читця й танцівниці та «Присвяті Семюелу Бекету» для контрабасу й німого актора.

У досить оригінальному, дещо екзотичному творі «Нестор Батюк» (2002) спостерігається безперечний вплив творчості та естетики театру абсурду Маурісіо Кагеля, зокрема його твору «АТЕМ» (1969) для виконавця (-ців) на духових інструментах. Є певні паралелі – схожий склад виконавців, естетика, візуальний ряд – сценічна «режисура», інтонаційно-музична складова.

Як у М. Кагеля, так і в С. Зажитька виконавець грає на духовому інструменті, вибір якого (тобто темброва складова) обумовлений концепцією та естетикою твору. У даному прикладі вибір С. Зажитька – туба, М. Кагеля – саксофон.

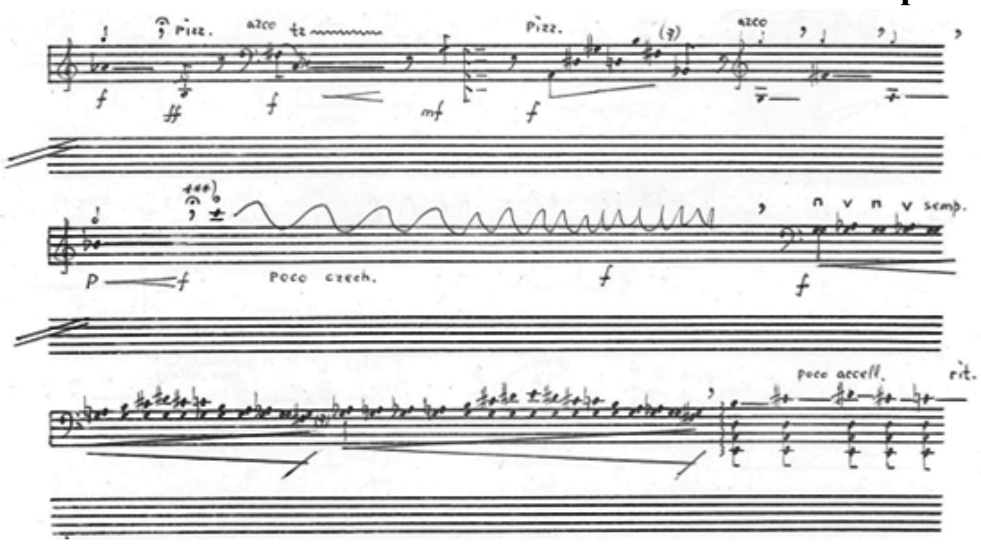
Мотивно-інтонаційну основу твору складають поспівки, що, як і в М. Кагеля, спираються на секундово-терцієві звороти з повтореннями.

Обидва твори являють собою розгорнуту сцену – «гепенінг», який фактично є зразком театру абсурду.

У концепції твору С. Зажитька «Присвята Семюелу Бекету» для німого читця та контрабасу (1998) закладено принцип декомунікації: «німа мова» читця містить безліч архетипів – поета-романтика, політика; основний «меседж» публіка бачить, але не чує. Спрацьовує кагелівський принцип провокації, омани слухача, що є абсолютно логічним для естетики М. Кагеля. Також ця позиція кореспондує з естетичними принципами С. Бекета, творам якого також властива подібна декомунікація між персонажами, відсутність взаємозв'язку між ними. Але така декомунікація водночас є засобом комунікації «автор – слухач».

Партія контрабаса викликає асоціацію з партитурами Г. Лахенмана своєю винахідливістю, різноманітністю звуковидобування й вишуканістю (для порівняння – твори Г. Лахенмана «*Pression*» для віолончелі, «*Dal niente [Intérieur III]*» для кларнета, струнні квартети «*Gran Torso*» і «*Reigen seliger Geister*»). Максимально наближена до партії читця, місцями речитативно-декламаційного характеру, вона по суті «заміщує» німого читця, відбиваючи його внутрішній стан, промовляючи свою музичну лінію як монолог і намагаючись у всіх нюансах відповідати людській мові – у партитурі наявні «заїкання», висотні градації мовлення, різноманітні маніпуляції з голосовим апаратом, нюанси шепоту, крику й співу.

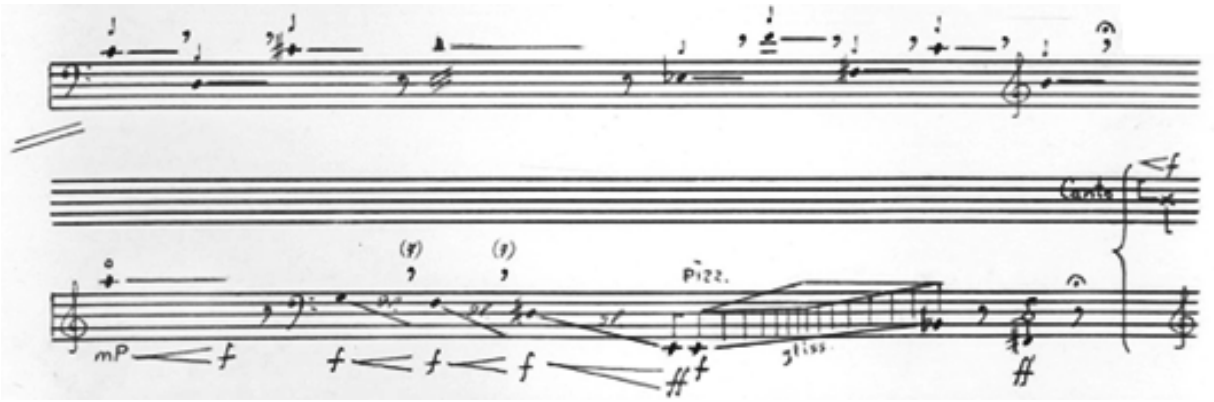
Приклад № 1



Партія німого читця своєї нехитрістю й навмисною (порівняно з партією контрабаса) простотою навпаки позиціонується як інструментальна. Така установка також корелюється з естетичними принципами М. Кагеля – «вивертання навиворіт». Утворена декількома зойками, вигуками, ходами на *diminuendo*, вона акцентує кульмінацію твору, приводячи його до логічного завершення. Враховуючи ступінь її складності, робимо висновок, що рівень професійної майстерності виконавця для автора не важливий, людський голос тут скоріше виступає як тембр-маркер. Важливою також є візуальна складова твору, в якій простежується вплив естетики М. Кагеля, що виявляється в абсурдності ситуації, дискомфорті, внутрішньому протесті, виконанні іншої – нетипової функції.

Остання фраза твору виглядає так, немов раптово «прорізується» звук, гіпотетично трансльований з уявних гучномовців. Чутно другу половину речення, однак зміст твору не ясний через відсутність вербального елементу й нерозуміння контексту – аудиторія уявляє, але не чує акустичного результату.

Приклад № 2



Перформативність і прихована приналежність твору до гепенінгу (видима свобода виконавців) допомагає досягти максимального результату і ефекту твору.

Такий підхід, «уявна музика» відсилає до твору М. Кагеля «*Sonant*», який також спонукає аудиторію «вслуховуватися» в уявну музику, ймовірно змодельовану слухацькою фантазією. У подібних випадках звук як акустичне явище стає засобом маніпуляції, частиною арт-гри зі слухачем. Наведемо тут влучне висловлювання М. Раку, що стосується твору Кагеля «*Sur scène*» («На сцені»), але є не менш актуальним і для опусу іншого композитора: твір – «аналог філософських “деконструкцій”, які оскаржували смислову єдність будь-якого тексту, можливість виявлення будь-якого скільки-небудь визначеного сенсу. Знову доводилася теза про необхідність глобального перегляду ставлення до культури та її

цінностей. Звук – виголошений, зіграний, проспіваний – ставав лише кубиком у художній грі» [12, с. 42].

Висновки. Отже, естетичні погляди Маурісіо Кагеля посприяли виникненню напряму «інструментального театру абсурду» в Україні та підштовхнули до нових пошуків й експериментів у галузі музичного інструментального театру одного з найцікавіших вітчизняних композиторів Сергія Зажитька, у результаті чого в українській сучасній музиці з'явилася низка нових за естетикою, концепцією та підходом до музичного матеріалу творів.

1. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. Москва : ЛОГО∑, 2001. 343 с.
2. Берегова О. М. Трансформація музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 43. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 81–93.
3. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 37. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 189–204.
4. Горохівська С. Принципи інструментального театру Маурісіо Кагеля // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 265–280.
5. Десятерик Д. Сергей Зажитько: «Я уверен, что над всем можно смеяться» : интервью с С. Зажитько // День. 2000. № 240. URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-chto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya (дата обращения: 24.03.2019).
6. Зажитько С. Ненормальность нормального // Art-line. 1997. № 2. С. 19.
7. Ивашкин А. Музыка как большая сцена. Встречи с М. Кагелем // Советская музыка. 1988. № 8. С. 116–123.
8. Мерхель А. Ви чули, як звучить абсурд? // Дзеркало тижня : міжнародний громадсько-політичний тижневик. 2009. Випуск № 45 (20–27 листопада). https://dt.ua/CULTURE/vi_chuli,_yak_zvuchit_absurd.html (дата звернення: 12.03.2019).
9. Мерхель А. Акционизм и его разновидности в контексте украинской музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наук. праць. Вип. 4. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. С. 54–63.
10. Петров В. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование. 2011. № 5 (73). С. 36–48.
11. Петров В. Творчество Маурисио Кагеля в контексте постмодернизма // Израиль–XXI : музыкальный интернет-журнал. № 40 (июль 2013). URL: https://web.archive.org/web/20160401085755/http://www.21israel-music.com/Kagel_tvorchestvo.htm (дата обращения: 24.03.2019).
12. Раку М. «Musicus ludens»: Маурицио Кагель // Музыкальная жизнь. 1999. № 7. С. 41–47.

13. Цареградская Т. Маурисио Кагель: ирония интеллектуального жеста // Израиль-XXI : музыкальный интернет-журнал. № 46 (июль 2014). URL: https://web.archive.org/web/20160805114451/http://21israel-music.com/Mauricio_Kagel.htm (дата обращения: 14.03.2019).
14. Heile B. The Music of Mauricio Kagel. Surrey :Ashgate Publishing, 2006. 224 p.

References

1. Adorno, T. (2001). Philosophy of new music. B. Skuratov (Trans.). Moscow: LOGOS [in Russian].
2. Beregova, O. (2017). Transformation of music thinking through the prism of activity of Serhii Zazhytko. *Ukrainske muzikoznavstvo*, 43, pp. 81–93 [in Ukrainian].
3. Horohivska, S. (2011). Instrumental Theater in the works of Ukrainian composers (V. Runchak, S. Zazhytko, M. Shorenkov). *Ukrainske muzikoznavstvo*, 37, pp. 189–204 [in Ukrainian].
4. Horohivska, S. (2013). Principles of the Mauricio Kagel's Instrumental Theater. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 106, pp. 265–280 [in Ukrainian].
5. Desiateryk, D. (2000). Serhii Zazhytko: «I'm sure, that you can laugh at everyone». *Den*, [online] 240. Available at: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-chto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya [Accessed 24 March 2019] [in Russian].
6. Zazhytko, S. (1997). Abnormality of the normal. *Art-line*, 2, p. 19 [in Russian].
7. Ivashkin, A. (1988). Music as a big stage. Meetings with M. Kagel. *Sovetskaya muzyka*, 8, pp. 116–123 [in Russian].
8. Merkhel, A. (2009). Did you hear how the absurd sounds? *Dzerkalo Tyzhnia*, [online] 45 (20–27 November). Available at: https://dt.ua/CULTURE/vi_chuli,_yak_zvuchit_absurd.html [Accessed 12 March 2019] [in Ukrainian].
9. Merkhel, A. (2015). Actionism and its Variants in the Context of Ukrainian Musical Culture at the Turn of XX–XXI Centuries. *Suchasna muzyka v suchasnomu sviti*, 4, pp. 54–62 [in Russian].
10. Petrov, V. (2011). Mauricio Kagel's Instrumental Theater. *Iskusstvo i obrazovaniye*, 5 (73), pp. 36–48 [in Russian].
11. Petrov, V. (2013). Mauricio Kagel's work in the context of postmodernism. *Izrail-XXI*, [online] 40. Available at: https://web.archive.org/web/20160401085755/http://www.21israel-music.com/Kagel_tvorchestvo.htm [Accessed 24 March 2019] [in Russian].
12. Raku, M. (1999). «Musicus ludens»: Mauricio Kagel. *Muzykalnaya zhyzn*, 7, pp. 41–47 [in Russian].
13. Tsaregradskaia, T. (2014). Mauricio Kagel: irony of intellectual gesture. *Izrail-XXI*, [online] 46. Available at: https://web.archive.org/web/20160805114451/http://21israel-music.com/Mauricio_Kagel.htm [Accessed 14 March 2019] [in Russian].
14. Heile, B. (2006). The Music of Mauricio Kagel. Surrey: Ashgate Publishing [in English].

УДК: 78.071.1.001.1 (470) : [780.616.432:785.6] “19”
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.09

Анна Горобец,
аспирантка кафедры теории и истории культуры
Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского
https://orcid.org/0000-0002-6699-0583
hannahorobetsmusic@gmail.com

Hanna Horobets,
Postgraduate at the Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0002-6699-0583
hannahorobetsmusic@gmail.com

ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ МНОГОЗНАЧНОСТИ ТЕКСТА

Статья посвящена исследованию специфики художественного замысла Фортепианного концерта № 2 (1913 г.) С. С. Прокофьева и разбору образно обоснованных исполнительских версий сочинения. С этой точки зрения рассмотрены четыре концептуально контрастные версии. Солисты: Н. Петров, В. Ашкенази, Ю. Ванг, Б. Гилтбург. Основное содержание исследования составляет анализ биографического контекста создания концерта, его формы, драматургии, жанровых основ тематизма, семантики отдельных элементов тем, а также реализации музыкального текста пианистами. Результаты работы позволили найти новые смыслы, скрытые в нотном тексте, и ресурсы для создания контрастных концепций концерта.

Ключевые слова: фортепианный концерт, пианизм Прокофьева, проблема многозначности текста, жанрово-интонационные истоки.

Horobets Hanna. **Piano concerto № 2 by Sergey Prokofiev: multiple images and meanings in its music.** This paper discusses the issue of multiple images and meanings in the music of the Piano Concerto № 2 by Prokofiev (1913). The ***scientific novelty*** and ***relevance*** of the subject are in the perspective through which the Concerto is examined: its music is analyzed applying stylistic analysis, figuring out the genre and intonation origins of its themes. The analysis is aimed at determining the important points of the dramatic line that define the imagery of the whole, as well as at explaining the essence of several conceptions of performing the Concerto created over four and a half decades (from 1975 to 2017). The methods of the theory of interpretation by V. Moskalenko, as well as some theses of monographs and works dedicated to the study of Prokofiev’s

style (by I. Martynov, I. Nestieva, V. Delson, L. Gakkel, T. Safonova, etc.) are at the ***theoretical*** and ***methodological foundation*** of the study. The applied methods are based on: the study of Prokofiev's epistolary works in order to understand the essence of the composer's conception of the Concerto and his thoughts regarding the performance of his compositions; the analysis of the memoirs of performers about S. Prokofiev (S. Richter, H. Neuhaus, A. Schnittke); the examining of the form and dramatic line of the Concerto in order to determine its thematic structure and semantics of its elements; interviews with teachers of piano, musicians, and music lovers; the analysis of a large number of performing versions in order to select the most contrasting and artistically convincing ones; the author's own analysis of the Concerto over the ten-year period. ***The aim of the paper*** is to study the distinctive characteristics of the artistic conception of Prokofiev's Piano Concerto № 2 and analyze its contrasting performing versions. From this perspective, four distinctly different performing concepts of Nikolai Petrov, Vladimir Ashkenazy, Yuja Wang, and Boris Giltburg are examined. ***Conclusions***. The music of Prokofiev's Piano Concerto № 2 is full of allusions not only to stylistic layers distant in time (L. Beethoven, F. Liszt), but also to the contemporary music; there are Romantic allusions to the music of Scriabin, Debussy and Rachmaninoff. The genre basis of the Concerto's themes is one of the most important dramaturgical means: march, scherzo, dance, lullaby; it includes symbols associated not only with individual national traditions, but also with the embodiment of the idea of mass character and scale of action. Pianists, relying on their own understanding of Prokofiev's conception, created individualized performing concepts, emphasizing in the Concerto its lyrical, dramatic, romantic, virtuoso, tragic, fantasy, or philosophical characteristics. This demonstrates the versatility of the images of Prokofiev's work, the variety of its meanings, and the potential to discover new artistic facets of the Concerto.

Key words: piano concerto, Prokofiev's pianism, the issue of multiple meanings of the music, origins of genre and intonation.

Горобець Ганна. **Другий фортепіанний концерт Сергія Прокоф'єва: проблема образно-смислової багатозначності тексту.** Статтю присвячено питанню багатозначності музичного тексту Фортепіанного концерту № 2 (1913 р.) С. С. Прокоф'єва. ***Наукова новизна*** та ***актуальність теми*** полягає у ракурсі дослідження концерту: розгляді музичного тексту з використанням стильового аналізу та визначенням жанрово-інтонаційних витоків тематизму. Аналіз спрямовано на встановлення важливих моментів драматургії, які визначають образне наповнення цілого, а також на обґрунтування сутності декількох виконавських концепцій, створених

протягом 45 років (1975–2017 рр.). Основою ***теоретичної*** та ***методологічної бази*** стали методика теорії інтерпретації В. Москаленка, положення в монографіях і роботах, присвячених дослідженню стилю Прокоф'єва (І. Мартинов, І. Нєстьєва, В. Дельсон, Л. Гаккель, Т. Сафонова та інші). Формуванню методики дослідження послужили: вивчення епістолярної творчості Прокоф'єва – для розуміння суті задуму концерту та думки композитора щодо виконання власних творів; аналіз спогадів виконавців про Прокоф'єва (С. Ріхтер, Г. Нейгауз, А. Шнітке); розгляд форми і драматургії концерту з визначенням структури тематизму та семантики окремих його елементів; інтерв'ювання викладачів гри на фортепіано, музикантів, аматорів; аналіз великої кількості виконавських версій, відбір найбільш контрастних і переконливих з них; власний аналіз концерту протягом 10 років.

Мета статті – дослідити специфіку художнього задуму Фортепіанного концерту № 2 С. Прокоф'єва та проаналізувати контрастні виконавські версії твору. З цієї точки зору розглянуто чотири відмінні концепції: Миколи Петрова, Володимира Ашкеназі, Юджі Ванг, Бориса Гілтбурга.

Висновки. Музичний текст Фортепіанного концерту № 2 С. Прокоф'єва насичений алюзіями не тільки до віддалених у часі стильових пластів (Л. Бетховен, Ф. Ліст), але й до музики сучасності – це романтичні алюзії до музики Скрябіна, Дебюссі, колокольних образів Рахманінова. Жанрова основа тематизму – один із найважливіших драматургічних засобів в концерті: марш, скерцо, танець, колискова. Вони включають в себе символіку, пов'язану не тільки зі звертанням до окремих національних традицій, але і з втіленням ідеї масовості, масштабності дії. Піаністи, спираючись на власне розуміння задуму Прокоф'єва, створюють індивідуалізовані концепції, підсилюючи в концерті лірико-драматичне, романтично-віртуозне, трагедійне, фантазійне чи філософське начало. Це свідчить про багатогранність образів прокоф'євського твору, різноманіття смислів, можливість прочитання та пошуку нових художніх граней концерту.

Ключові слова: фортепіанний концерт, піанізм Прокоф'єва, проблема багатозначності тексту, жанрово-інтонаційні витоки.

Мое творчество вне времени и пространства.
С. С. Прокофьев

«Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям. <...> Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов – это ясность в выявлении моих

идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении» [20, с. 600], – эти слова С. Прокофьева способны объяснить многое в его новаторском мышлении, неординарном таланте, эмоциональном напоре и ясной, жесткой логике мышления.

Существование разных, часто образно контрастных исполнительских версий его произведений подтверждает многозначность и глубину, заложенные в них автором. С обращением к одному из наиболее ярких сочинений фортепианной литературы связана ***актуальность темы. Научная новизна*** заключается в ракурсе исследования концерта: рассмотрении музыкального текста с применением принципов стилевого анализа и определением жанрово-интонационных истоков тематизма. Анализ направлен на установление драматургически значимых моментов, которые определяют образное наполнение целого, а также на обоснование сути нескольких исполнительских концепций, созданных на протяжении 45 лет (1975–2017 гг.).

Личность Прокофьева, соединяя в себе, казалось бы, противоположные качества (бунтарь – и приверженец традиций, композитор светлого мироощущения, часто скептик – и художник, умеющий выразить бесконечную безысходность и трагизм, лирик – и жесткий рационалист), продолжает оставаться загадкой, раскрывающейся во времени. Композитор предпочитал не давать комментарии к своим сочинениям: расшифровка заключенных в них замыслов, стремление создать собственную концепцию концерта, нестандартного по композиции, непростого драматургически и многогранного образно, становятся своеобразной сверхзадачей для современных музыкантов.

***Цель статьи*:** исследовать специфику художественного замысла Фортепианного концерта № 2 С. Прокофьева и проанализировать образно обоснованные, контрастные исполнительские версии сочинения. С этой точки зрения рассмотрены четыре концептуальные версии. Солисты: Николай Петров[1], Владимир Ашкенази[2], Юджа Ванг[3], Борис Гилтбург[1]. Они выбраны, поскольку:

---

[1] Дирижер Юрий Темирканов (Государственный академический симфонический оркестр СССР, Большой зал Московской консерватории, Москва, 1985 г.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GsX8r9v7Vfc (дата обращения: 23.03.2019).

[2] Дирижер Андре Превин (*London Symphony Orchestra Direction*, студийная запись 1974–75 гг., *London Label: Decca* [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sdkJlufLOwg (дата обращения: 23.03.2019).

[3] Дирижер *Paavo Järvi* (Берлинская филармония, 2017 г.) [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vB6Hz-VQSKw (дата обращения: 23.03.2019).

– позволяют охватить временной диапазон от середины 70-х годов до нынешних лет;
– представляют прославленных пианистов старой школы в сопоставлении с музыкантами нового поколения;
– позволяют сопоставить концепции разного уровня профессиональной и человеческой зрелости;
– презентуют блестящий технический уровень и высокую степень образно-эмоционального проникновения в композиторский замысел;
– демонстрируют различные варианты трактовки смысло-образности тематизма концерта – концептуально различные версии образно-содержательного уровня сочинения С. Прокофьева;
– являются индивидуализированными, художественно убедительными и завершенными в трактовке композиторского замысла.

Неоднозначность трактовки произведений Прокофьева подтверждается не только разбросом музыковедческих мнений по поводу смысло-образности тематизма и замысла концерта (о нем писали И. Мартынов, Л. Гаккель, И. Нестьева, В. Дельсон и другие), но и немалым количеством концептуально разных исполнительских версий: от лирико-драматических – с эмоционально-взволнованным, патетичным, жизнеутверждающим итогом финала – до обостренно-драматических, философских, с трагедийным исходом.

В основе ***теоретической и методологической базы*** – методика теории интерпретации В. Москаленко, положения монографий и работ, посвященных исследованию стиля С. Прокофьева (И. Мартынов, И. Нестьева, В. Дельсон, Л. Гаккель, Т. Сафонова и другие). Формированию методики исследования послужили: изучение эпистолярного творчества Прокофьева – для понимания сущности замысла концерта и мнения композитора о том, как нужно исполнять его произведения; анализ воспоминаний исполнителей о Прокофьеве (С. Рихтер, Г. Нейгауз, А. Шнитке); рассмотрение формы и драматургии концерта с выявлением структуры тематизма, семантики отдельных его элементов; интервьюирование преподавателей игры на фортепиано, музыкантов, аматоров; анализ множества исполнительских версий, отбор наиболее контрастных и убедительных; собственный анализ концерта на протяжении 10 лет.

---

[1] Дирижер *Edode Waart* (Брюсель, *Centre for the Fine Arts, die Filharmonie – Royal Flemish Philharmonic*, закрытие конкурса Королевы Елизаветы, 2013) [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FNObak6lO0c (дата обращения: 23.03.2019).

История создания

Второй концерт для фортепиано с оркестром *g-moll* Сергей Прокофьев написал в 1913 г. (вторую редакцию – в 1923 г., после потери партитуры в годы революции) – то есть в ранний и зрелый периоды: смыслы, близкие студенту консерватории, соединились с мастерством зрелого композитора, который к 1923 г. создал фортепианный концерт № 3 (1921 г.), четыре оперы[1], балет[2], две симфонии, четыре фортепианные сонаты. Посвящение трагически ушедшему другу, Максимилиану Шмидтгофу, – один из факторов подтверждения не только лирической, но и драматической образности Концерта.

Прокофьев почти не давал комментариев к сочинениям: «Совершенно не убежден <…>, что, сообщив слушателям о своих принципах, композитор может считать, что он тем самым полностью рассказал о своих намерениях…», – утверждал он [20, с. 43]. Поэтому расшифровка заключенных в тексте смыслов – это интеллектуальная и художественная задача для теоретиков и исполнителей.

Упоминаний о работе над второй редакцией практически нет. Сочинение восстановлено композитором в 1923 г., но в 1924 г. еще проводилась корректура партитуры. «Тематический материал оставлен целиком, контрапунктическая ткань слегка усложнена, форма сделана стройнее, менее квадратной, а затем я работал над улучшением как фортепианной партии, так и оркестровой», – писал Прокофьев Н. Мясковскому в письме от 15 июля 1924 г. по поводу новой редакции концерта [8, с. 200][3].

Премьера концерта состоялась в Павловске, где солистом выступал сам С. Прокофьев. Мнение публики и критиков – подобно событиям премьеры Первого концерта – было в диапазоне от острого негатива до живого восторга. В 1914 г., когда Прокофьев познакомился в Лондоне с Дягилевым и показал свои сочинения, именно Второй фортепианный

---

[1] «Маддалена» (1911), «Игрок» (1915–1916), «Любовь к трем апельсинам» (1919), «Огненный ангел» (1919–1927).

[2] «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915).

[3] В дневниковых записях композитора встречаются намеки на отдельные детали замысла первоначальной версии музыкального материала концерта:

1. В финале концерта был эпизод с проведением темы первой части.
2. Прокофьев писал свой концерт одновременно с работой Мясковского над своей симфонической поэмой «Аластор»; впоследствии он заметил: «Первая тема “Аластор”» не имеет ничего общего с первой темой моего Концерта *g-moll*, а при разработке они становятся похожими» [17, с. 231].
3. По совету Стравинского Прокофьев разделил каденцию I части на две половины возгласом валторны (впоследствии эту переделку композитор отменил).

концерт привел антрепренера в восторг[1] и стал точкой отсчета в зарубежной карьере молодого композитора.

«*Nothing that's worthwhile is ever easy*» («То, что чего-то стоит, не дается легко», высказывание Николаса Спаркса) – создание концерта шло тяжело[2]. Бесспорно, работа над опережающим время произведением способствовала огромному росту Прокофьева. Второй концерт является своеобразной лабораторией, где молодой композитор ищет новые формы, которые будут служить выражению непростого замысла. «На этот раз, – замечает И. Мартынов, – Прокофьев избрал редко встречающуюся форму четырехчастного концерта и трактовал каждую из частей свободно, по-иному, чем это можно было видеть в большинстве инструментальных концертов» [12, с. 79]. Он трансформирует сонатную форму (первая часть – сонатная форма без репризы или трехчастная форма с чертами сонатности[3]). В характере и тональном соотношении тематизма можно заметить нестандартную трактовку соответствия материалу главной, связующей и побочной партий.

Прокофьев считал, что его музыкальный язык сформировался к 23–24 годам (что совпадает с окончанием работы над концертом). Именно во Втором концерте заметно обилие явных и не явных аллюзий-намеков, взаимодействие разных стилей, а жанровый синтез тематизма позволяет исполнителю активизировать отдельные признаки жанров. Музыкальными средствами Прокофьев создает систему «зашифрованных» знаков, которые помогают прочитать более глубокий уровень смысла произведения. Именно эта содержательность позволяет пианистам находить разные варианты художественной трактовки целого и выстраивать индивидуальные концепции.

---

[1] Сергею Павловичу сразу пришла идея поставить сцену на музыку концерта: чтобы Прокофьев играл, а на сцене танцевали. Дягилев обдумывал сферу образов – что-нибудь вроде Леля и Снегурочки, «только Леля не «мальчонку-пастушонка», а слегка гротескного, насмешливого» [17, с. 480]. Изначально Прокофьев не интересовался балетной музыкой и ожидал заказ на оперу. Однако благодаря этой встрече впоследствии было создано множество балетов («Сказка о шуте…», «Стальной скок», «Золушка», «Ромео и Джульетта» и т. д.), «Скифская сюита».

[2] Также из дневников можно почерпнуть сведения о ходе работы: судя по всему, она шла тяжело: «Пытался сочинять Концерт, но устал, и ничего не выходило» [17, с. 180]; «Возился с темой ля-минор первой части. Первые два такта вышли ничего, но дальше сдвинуться не мог» [17, с. 182]; «Закончу ли его или помру со скуки?» [17, с. 188]; «Утром занимался *g-moll'*ным Концертом. Я в глубоком восхищении от него, но, Боже мой, когда же, наконец, я его закончу? [17, с. 238].

[3] Типичным для Прокофьева впоследствии станет использование сокращенной репризы (первая часть и финал концерта). Впервые этот прием композитор использовал в третьей фортепианной сонате (1917).

Концепции исполнителей

Музыка Второго концерта для фортепиано с оркестром работает как зеркало, отражая внутреннее состояние слушателя и исполнителя. Также свой отпечаток на создании концепции оставляют возраст и жизненный опыт исполнителя.

Анализируя выбранные нами исполнительские версии, можно вывести два основных вектора мышления:

1. монументальность, масштабность, отстраненность, повествовательность (исполнение Н. Петрова и Б. Гилтбурга);
2. опора на характерные особенности тематизма, фантазийность, фантастичность, романтичность (исполнение В. Ашкенази и Ю. Ванг).

Очевидно, что пианисты по-разному трактуют образность концерта, создавая различные драматургические концепции трактовки целого. Это заметно на уровне темповых соотношений частей, проявляется в диалогическом взаимодействии партий солиста и оркестра в драматургически значимых моментах – следовательно, и в образном итоге трактовки сочинения. Так, версия Николая Петрова может быть названа рационально-драматичной, Владимира Ашкенази – лирико-драматичной, Юджи Ванг – субъективно-взолнованной, экспрессивной, Бориса Гилтбурга – лирико-драматичной и философичной.

Образно-смысловой потенциал концерта в большей мере заложен в тематизме драматургически значимых разделов первой, третьей и четвертой частей: жанровый синтез тем в партии пианиста позволяет исполнителю усилить черты одного жанра, несколько уводя в тень другие (естественно, это относится к музыкальному материалу не только солиста, но и цельной ткани сочинения). Во многом эти ключевые точки драматургии определяют образную направленность каждой из частей, а в финале – смысловой итог целого. Узловые моменты, выбранные для аналитического рассмотрения исполнительских версий:

– оркестровое вступление – секвенция терциями, аллюзия-цитата (*Dies irae*);
– главная партия (первая тема) – песня, декламационное начало;
– вторая тема главной партии первой части (завершающее построение) – декламационная основа, черты песни, колыбельной;
– каденция первой части; третья часть – тема вступления (*basso ostinato*, черты марша);
– четвертая часть, главная тема – пляска (позитивное прочтение – усиление интонационной жанровости, образа массового действия,

энергетической пульсации, негативное – механистичность, враждебность, образ негативной внешней силы);

– четвертая часть, побочная тема – колыбельная как символ прошлого, о котором вспоминают с горечью или нежностью (перекликаясь или контрастируя с первой главной партией в эпилоге первой части), или колыбельная, полная жизни и надежды.

«Гений, – замечает Ю. Лотман, – отличается от других одаренных людей высокой степенью непредсказуемости» [10, с. 226]. Исследователь концентрирует внимание на существовании текста в культурно-исторической динамике: «Меняется мир, вместе с ним меняется и человек <…>. Те, кто бывал в Эрмитаже и видел скульптуру Вольтера работы Ж.-А. Гудона, знают о ее удивительном свойстве. Когда вы обходите ее, у скульптуры меняется выражение лица. Вы видите, как Вольтер плачет, издевается, смотрит на мир трагически и задыхается от смеха. <…> Меняется наша точка зрения, и меняется лицо скульптуры. Точно так же, когда мы обходим мир, он меняется <…>. Любое сложное, богатое произведение искусства <…> обладает внутренней динамикой» [10, с. 226]. Нынешнее время ищет и открывает в музыкальном тексте Прокофьева новые смыслы.

Анализ четырех исполнительских версий

Проанализировав нотный текст концерта, мы пришли к выводу о многозначности авторского замысла, что позволяет пианисту выстраивать собственную концепцию сочинения. Сопоставление первой и четвертой частей способствует выводу о ведущей роли лирического начала: об этом свидетельствует соотношение главных образных сфер.

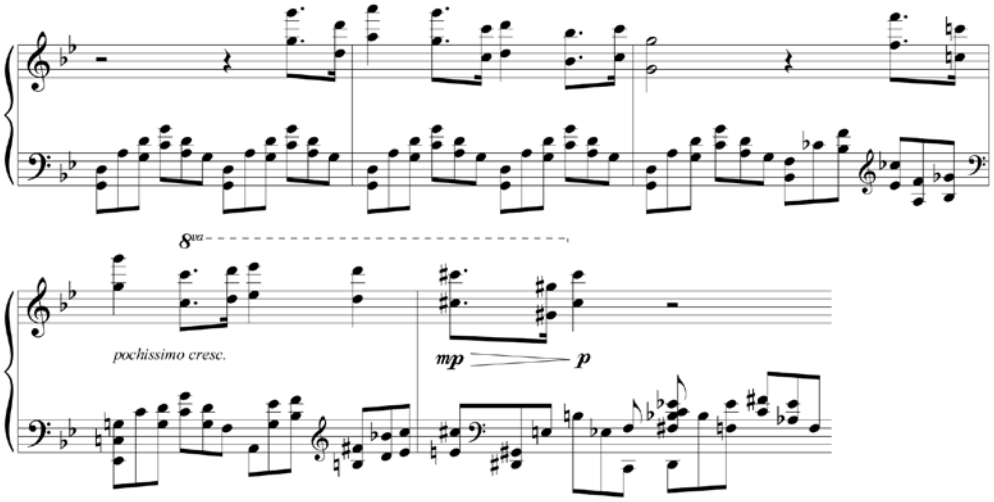
В первой части звучат две главные темы: одна (см. **Пример № 1**) – в высоком регистре, полна лиризма, повествовательности, света; вторая (см. **Пример № 2**) – ее противоположность, антагонист, в среднем регистре, мрачная и строгая. Образ первой части во многом зависит от того, как будет сыграна первая лирическая тема главной партии, наполненная ощущением простора – отстраненно, холодно (Н. Петров), задумчиво и нежно, или с пафосом – это окрашивает образность первой части романтической патетикой, близкой к скрябинской (Ю. Ванг, В. Ашкенази), или философской углубленностью (Б. Гилтбург). В эпилоге характер этой темы подытожит образ всей части и почти определит концепцию концерта: у Н. Петрова она останется неизменной – несломленной, в версии Ю. Ванг – наполнится энергией, живой эмоцией, у В. Ашкенази – превратится в призрачную тень, воспоминание. Колокольность второй темы главной партии – один из важнейших смыслов-символов. Тема состоит из трех

элементов различной жанровой основы: попевка в объеме тетрахорда, песня и колыбельная (см. **Пример № 2**).

Можно по-разному трактовать и тему вступления (см. **Пример № 3**). Начальные интонации напоминают тему смерти (*Dies irae*, см. **Пример № 4**) или тему судьбы (начало первой части Пятой симфонии Бетховена[1]).

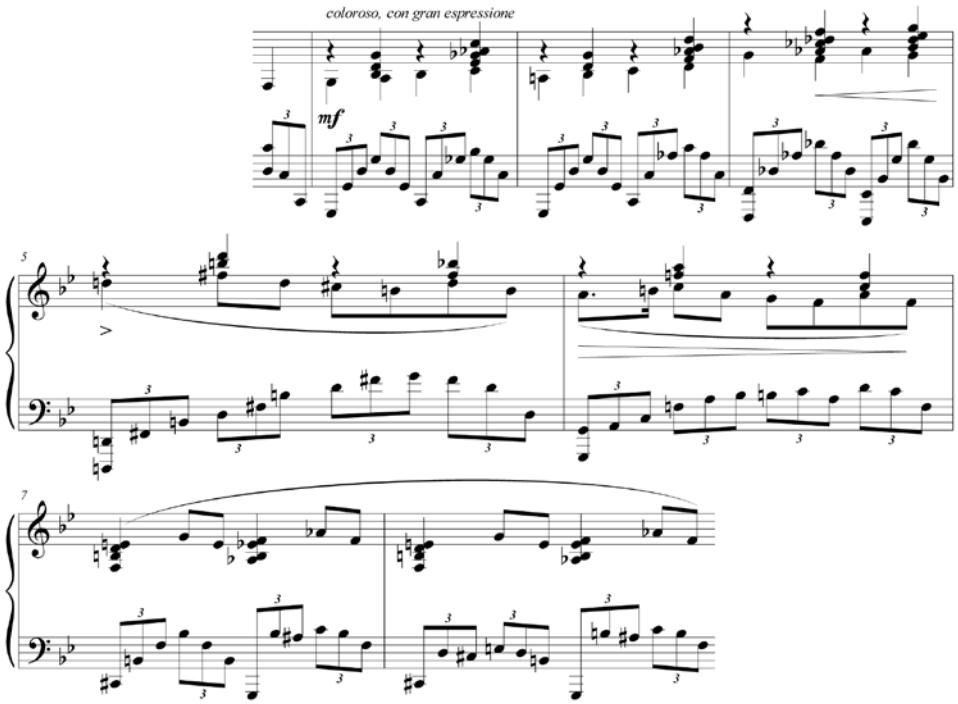
Пример № 1

I часть, главная партия, тема 1, тт. 4–8



Пример № 2

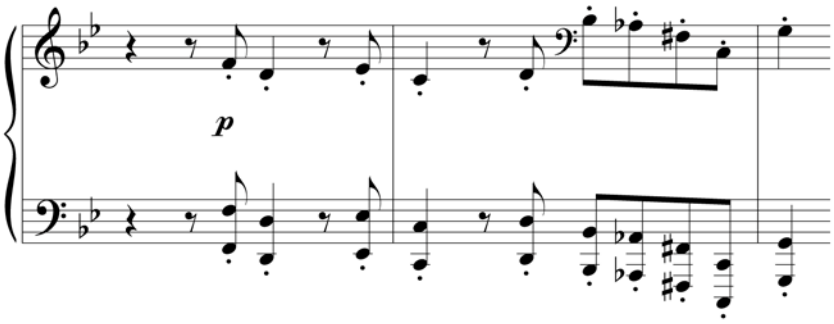
I часть, главная партия, тема 2, тт. 13–19



[1] Аллюзия же на знаменитый мотив Пятой симфонии Бетховена хотя и узнаваема, но не очевидна: в теме Бетховена – б.3+м.3, а в материале темы Прокофьева – м.3+м.3, кроме того, изменен ритмический рисунок. То есть аллюзия основана на воспроизведении интонационных очертаний темы Бетховена.

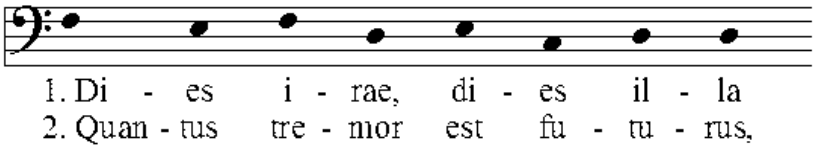
Пример № 3

I часть, тема вступления, тт. 1–2



Пример № 4

Секвенция *Dies irae*



То, что о цитате-аллюзии *Dies irae* не упоминают исследователи, неудивительно: Прокофьев избегает прямого цитирования, а лишь оставляет контуры мелодии, которая в начале части не воспринимается как вестник беды. Однако в кульминационном разделе I части символические смыслы темы проявляются открыто: в грозном звучании труб тематический материал вступления предстает вполне определенной аллюзией к *Dies irae,* формируя область смыслов, апеллирующих к определенной семантике. Добавим еще один факт: в годы работы Прокофьева над концертом Мясковский писал свою вторую сонату для фортепиано с использованием прямой цитаты *Dies irae*, что косвенно не столько подтверждает естественность обращения Прокофьева к этой теме-символу, сколько объясняет его нежелание обеспечить очевидную ее узнаваемость.

Каденция (она же разработка) подобна накалу высочайших температур: это – момент противостояния света и тьмы (эпиграфа-вступления и двух главных тем), завязка конфликта: от исполнителя полностью зависит драматургия и равновесие сил в каденции. Н. Петров играет ее мощно, устойчиво, без внутреннего надрыва и внешней аффектации, прослушивая дифференциацию пластов фактуры. Солист сосредоточен на второй главной теме, а первая приравнивается к ней по общему тону-настроению. Предыкт к кульминации беспощадно ровен, создан чеканным ритмом в левой руке – это еще сильнее подчеркивает ужасающий эффект, с которым врывается вступление меди. Здесь уже со всей очевидностью возникают аллюзии к теме *Dies irae* – семантика ее возникновения не вызывает сомнений: это драматическое столкновение, образ смерти.

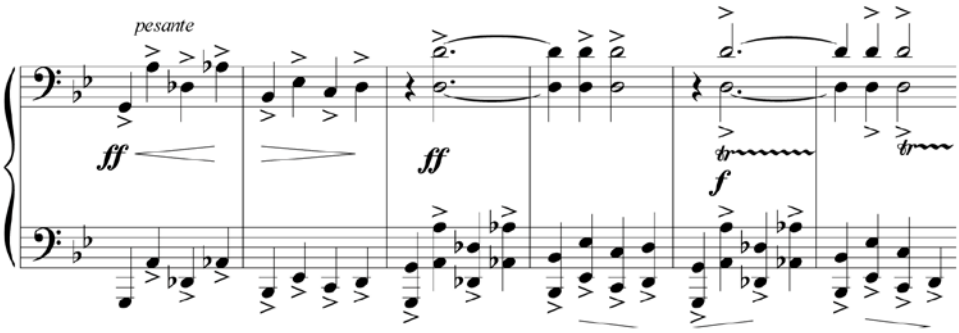
Иначе трактует музыкальную ткань Ю. Ванг: уже в переходе к разработке мы слышим фантастичность, которая вызывает ассоциации с образами Римского-Корсакова и Лядова (например, с «Волшебным озером»). Каденцию Ю. Ванг начинает туманно, издали, приглушенным звуком, поэтично и выразительно, особое внимание уделяя мелодизму в левой руке. Пианистка чередует образы-состояния: от скрябинской трансцендентности до неистовства, близкого стилю Стравинского, что художественно оправданно – после окончания второй редакции концерта Прокофьев пишет: «Все же мне Скрябин сейчас далек, и ближе мне Стравинский <…>. Идти в глубь мастерства или в ширь космоса? Скрябин или Стравинский? Оба, соединенные воедино!» [18, с. 231].

Б. Гилтбург, напротив, уводит каденцию в сферу романтического пафоса. Он показывает скрытые мелодические ходы, пропевая средние голоса и подголоски и подчеркивая полифоническое строение музыкальной ткани. Главная тема обретает пафосность звучания в момент торжества кульминации. Ярко и динамично пианист показывает столкновение тем, сохраняя их первоначальные образные характеристики.

«Я требую от сюжета, чтобы он сразу начинался драматическим действием», – писал Прокофьев [17, с. 515]. Это высказывание точно описывает оркестровое вступление III части концерта (*Intermezzo*) (см. **Пример № 5**). К музыке этой части часто применяется слово «гротеск». В книге статей Прокофьев замечает: «Гротесковую [линию творчества], которую иные стараются мне прилепить, [хотел бы] считать скорее как изгибы предыдущих линий [классической, новаторской, токкатной и лирической]. Во всяком случае, я протестую против самого слова “гротеск”, которое у нас затаскано до отвращения. Смысл французского слова *grotesque* при этом в значительной степени извращен. В применении к моей музыке я предпочел бы заменить его термином “скерцозность” или, если угодно, тремя русскими словами, дающими градации его: шутка, смех, насмешка» [20, с. 148–149]. В. Дельсон пишет, что музыка в основном, кроме среднего раздела, – мрачная, жутко фантастическая, порой зловещая, а также отмечает ассоциации исследователей *Intermezzo* с фресками Гойи [6].

Пример № 5

III часть, *Intermezzo*, тема вступления, тт. 1–6



В версии В. Ашкенази ощутимо скифское начало, она воспринимается как предтеча суровой образности Монтекки и Капулетти из балета «Ромео и Джульетта»; это грозная, но не враждебная сила – в исполнении усиливается фантастичность тем, их гротескный (причудливый) характер. Максимально медленный темп возникает в версии Н. Петрова. Вступление темы – неуклюжее, тяжелое, зловещее. Ощущения фантастичности нет – это объективность, рациональность. Жанровые особенности тем из-за темпа и общности характера не просматриваются так ярко, как в предыдущей версии.

Иное состояние – калейдоскоп фантастических образов – создает Ю. Ванг. До конца части остается ощущение погружения в нереальный мир со сказочными преувеличениями, яркими красками. Концентрированный сосредоточенный образ создает Б. Гилтбург. Вступление пианиста – это негативная, злая тема, что подчеркивают завывающие пассажи. Создается зловещий образ тяжелого марша. Б. Гилтбург вызвучивает мелодические ходы в большей мере, чем иные исполнители. Кроме того, он формирует яркий контраст с лирической вариацией.

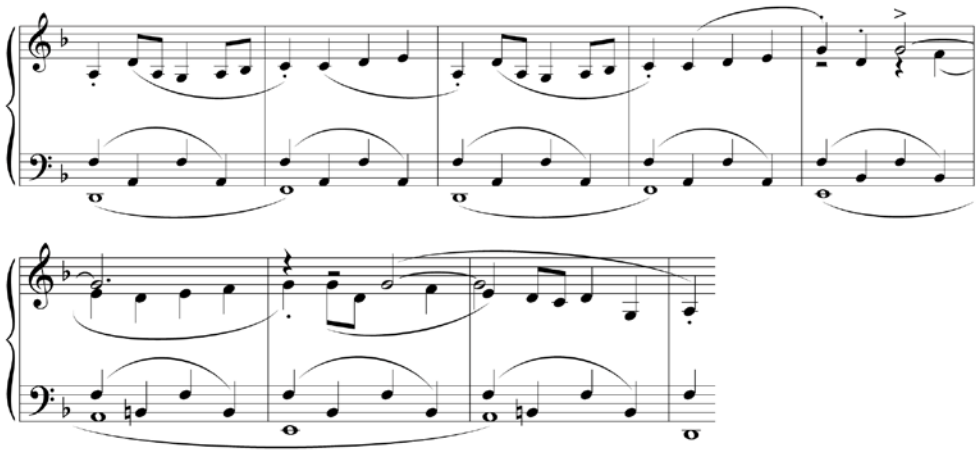
Колыбельная станет одним из главных образов-символов концерта: интонационный отголосок мотива второй главной темы (I часть) появится в IV части концерта, в побочной партии (см. **Пример № 6**), уже узнаваемым, отчетливым жанром колыбельной, а в разработке станет основой колокольных, богатырских, исполненных силы образов. Это еще один узловой момент, определяющий концепцию целого. В. Ашкенази исполняет тему колыбельной как воспоминание, сочувствующе, близко по характеру к завершению первой части. Он подчеркивает интонации русской песни (простота и ровность интонации, широкое дыхание, пластичность, эмоциональная сдержанность). У Н. Петрова побочная тема звучит полно, с горечью, в ней нет нежности, теплоты, преобладает мужское суровое начало. У Б. Гилтбурга тема полна одиночества и грусти, а у Ю. Ванг она выразительно-живая.

Главная партия финала токкатна, механична, танцевальна, неистова. Материал танцевальной вариации будет включен в репризу четвертой части в комбинации с главной партией – это создает ощущение жизненной силы лирического образа. Также танцевальная вариация может считаться аркой между второй частью и финалом, объединяя их.

Еще один важный для Прокофьева образ-смысл прочитан Б. Гилтбургом – это колокольный звон в эпизоде каденции финала *meno mosso*, который в его исполнении близок к бою часов (этот образ у позднего Прокофьева в балете «Золушка», Седьмой симфонии является символом времени, противоборства конечности бытия – вечности). Такие мелкие детали, зашифрованные в тексте, помогают исполнителям находить что-то новое в концерте, а произведению – звучать совершенно по-иному.

Пример № 6

IV часть, побочная партия, тт. 83–90



Таким образом, подтверждается пластичность музыкального материала концерта, а также выявляются черты монотематизма, присущие творчеству Бетховена и Листа. Три драматургические линии представляют собой основу концерта: лирическая (первая главная тема I части и колыбельная, IV часть), драматическая (темы вступления I и III частей), жанрово-бытовая / танцевальная (побочная тема I части, II и отчасти III части, а также главная партия IV части и танцевальная вариация в разработке).

Глиссандо по белым клавишам от *f* к *c* у солиста в мажоре в сочетании с восходящими интонациями и напором создает победоносное настроение. Последним тактом на звуках тоники без терцового тона С. Прокофьев подчеркивает открытость финала – отсутствие резюме. Уже почти сто лет пианистами вновь и вновь решается прокофьевский вопрос: что суждено теме «света» – побеждать или быть побежденной? Например, Б. Асафьев считал: «Концерт завершался триумфально. Смерть и тщетное беспокойство побеждены» [3, с. 57]. Это убедительно, ведь подтверждается

самим прокофьевским стилем мышления – ироничным, проницательным, остроумным, интеллектуальным, полным жизнелюбивой энергии. Неслучайно А. Шнитке сказал о С. Прокофьеве: «Этот человек видел мир иначе и иначе слышал его. Темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца» [23, с. 211].

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. Москва : Наука, 1969. 387 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд. 2-е / ред. Р. Г. Бутакова. Ленинград : Музыка, 1979. 344 с.
3. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев : монография / ред. А. В. Петров. Москва : Молодая гвардия, 2009. 703[1] с. (Жизнь замечательных людей, вып. № 1200).
4. Гаккель Л. Е. Фортепианное творчество С.С. Прокофьева. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. 176 с.
5. Горобец А. С. Фортепианный концерт № 2 С. С. Прокофьева: образно-смысловые ресурсы произведения в нескольких исполнительских версиях : научно-исследовательская работа на соискание научной степени магистра. / Киевский институт музыки им. Р. М. Глиера. Киев, 2018. 60 с.
6. Дельсон В. Ю. Второй концерт для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс]. URL: http://www.belcanto.ru/prokofiev_concerto2.html (дата обращения: 10.05.2018).
7. Друскин М. С. Избранное. Монографии. Статьи. Москва : Советский композитор. 1981. 336 с.
8. Кабалевский Д. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. Москва : Советский композитор, 1977. 493 с.
9. Либерман Е. Г. Творческая работа пианиста с авторским текстом / ред. Е. Либерман. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
10. Лотман Ю. М. Воспитание души. Воспоминания. Беседы. Интервью. В мире пушкинской поэзии (сценарий). Беседы о русской культуре (телевизионные лекции) : сборник / Ю. М. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. 624 с.
11. Ляхович А. В. Прокофьев и Бетховен [Электронный ресурс] // ForumKlassika.Ru : веб-сайт. URL: http://www.forumklassika.ru/entry.php?b=8713&bt=156458 (дата обращения: 13.03.2018)
12. Мартынов И. И. С.С. Прокофьев. Жизнь и творчество : монография. Москва : Музыка, 1974. 560 с.
13. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. Вип. 2. Київ, 1999. С. 4–14.
14. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
15. Нестьев И. В. Жизнь Прокофьева : монография. 2-е перераб. и доп. изд. Москва : Советский композитор, 1973. 713 с.
16. Прокофьев С. С. Автобиография. / ред. Прокофьев С. С. Москва : Советский композитор, 1982. 600 с.
17. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1918 гг. / ред. С. Прокофьев. Париж : DIAKOM, 2002. 787 с.

18. Прокофьев С. С. Дневник 1918–1933 гг. / ред. С. Прокофьев. Париж : DIAKOM, 2002. 866 с.
19. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания : сборник / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 708 с.
20. Прокофьев С. Статьи, интервью : сборник. Москва : Советский композитор, 1991. 285 с.
21. Сафонова Т. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей. : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.09 / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. 192 с.
22. Холопов Ю. Н. Творчество Прокофьева в современном теоретическом музыкознании // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. Москва : Музыка, 1972. С. 299–332.
23. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке // А. Шнитке. Слово о Прокофьеве : сборник. Москва : РИК «Культура», 1994. С. 207–214.

References

1. Aleksieiev, A. (1969). Russian piano music at the end of XIX century. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Asafiev, B. (1979). Russian music of XIX and beginning of XX centuries. R. Butakova (Ed.). Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Vyshnevetskii, I. (2009). Sergey Prokofiev. A. Petrov (Ed.). Moscow: Molodaia Gvardiia [in Russian].
4. Gakkel, L. (1960). Piano oeuvre of S. S. Prokofiev. Moscow: Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatielstvo [in Russian].
5. Horobets, H. (2018). *Piano concerto № 2 by Sergey Prokofiev: contexts and semantics of musical composition in various performers' interpretations*. Master's thesis. R. M. Glier Kyiv Institute of Music. Kyiv [in Russian].
6. Delson, V. (2014). Second piano concerto. [online] Available at: http://www.belcanto.ru/prokofiev_concerto2.html [Accessed 10 May 2018] [in Russian].
7. Druskin, M. (1981). Selected. Monographs. Articles. Moscow: Sovetskii Kompozitor [in Russian].
8. Kabalevskii, D. (1977). S. S. Prokofiev and N. Y. Myaskovsky. Correspondence. Moscow: Sovetskii Kompozitor [in Russian].
9. Liberman, E. (1988). Creative work of pianist with author's text. E. Lyberman (Ed.). Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Lotman, Y. (2005). Soul's education. Memoirs, conversations. Interviews. In the world of Pushkin's poetry (scenario). Coversations about Russian culture. Y. Lotman (Ed.). Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb [in Russian].
11. Liakhovych, A. (2017). Prokofiev and Beethoven. [online] Available at: http://www.forumklassika.ru/entry.php?b=8713&bt=156458 [Accessed 13 March 2018] [in Russian].
12. Martynov, I. (1974). S. S. Prokofiev. Life and art. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Moskalenko, V. (1999). About the specifics of the musical interpretation. *Kyivske muzykoznavstvo*, 2. pp. 4–14 [in Ukrainian].
14. Nazaikinskii, E. (1982). Logic of musical composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Nestiev, I. (1973). Life of Sergey Prokofiev. Moscow: Sovetskyi Kompozitor [in Russian].
16. Prokofiev, S. (1982). Autobiography. Moscow: Sovetskyi Kompozitor [in Russian].
17. Prokofiev, S. (2002) Diaries 1907–1918. S. Prokofiev (Ed.). Paris: DIAKOM [in Russian].

18. Prokofiev, S. (2002). Diaries 1918–1933. S. Prokofiev (Ed.). Paris: DIAKOM [in Russian].
19. Prokofiev, S. (1961). Materials, documents, memories. Second edition. S. Shlyfshtein (Ed.). Moscow: Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatielstvo [in Russian].
20. Prokofiev, S. (1991). Articles, interviews. Moscow: Sovetskyi Kompozytor [in Russian].
21. Safonova, T. (2009). *Oeuvre of S. Prokofiev: analysis of methaphysical component*. PhD thesis. National Sobinov academy of music. Saratov [in Russian].
22. Kholopov, Yu. (1972). Oeuvre of S. Prokofiev in modern academic musicology. Moscow: Muzyka [in Russian].
23. Ivashkin, A. (1994). Word about Prokofiev. In: Conversations with A. Shnitke. Moscow: RIK Kultura [in Russian].

УДК 78.034:78.071 Монтеверді
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10

Вероніка Пєшкова,
аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0001-7875-2489
veronika_peshova@ukr.net

Veronika Pieshkova,
Postgraduate at the Department of History of World Music,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0001-7875-2489
veronika_peshova@ukr.net

ПРИНЦИПИ РОБОТИ З ПОЕТИЧНИМ ТЕКСТОМ У РАННІХ МАДРИГАЛАХ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ (НА ПРИКЛАДІ МАДРИГАЛІВ ІЗ ПЕРШИХ ЧОТИРЬОХ КНИГ КОМПОЗИТОРА)

У статті розглянуто мадригали з перших чотирьох Книг Клаудіо Монтеверді. Визначено специфіку образно-емоційної сфери, виявлено принципи втілення поетичного тексту в музичній тканині мадригалів. Здійснено підрядковий переклад українською мовою мадригалів «*La vaga pastorella*» з Першої книги (1587), «*Non si levav'ancor*» із Другої книги (1590), «*Sovra tenere erbette*» з Третьої книги (1592), «*A un giro sol de' bell'occhi lucenti*» з Четвертої книги (1603). На основі аналізу перелічених творів прослідковано процес зміни тематики поетичних текстів від Першої до Четвертої книг мадригалів Клаудіо Монтеверді.

Ключові слова: мадригал, слово, афект, бароко, втілення поетичного тексту, Монтеверді.

Pieshkova Veronika*. Principles of working with poetic text in the early madrigals by Claudio Monteverdi (on the basis of madrigals from the first four Books by the composer).** Baroque music in our time is played on leading European scenes, recorded in the most quality musical studios and released under authoritative labels. ***The relevance of the study is to appeal to the work of the eminent figure of this time, the Italian composer of the second half of the XVI – the first half of the XVII century, Claudio Monteverdi, in connection with the practical interest in the music of the Baroque era. ***Main objective of the study*** is to determine the figurative-emotional sphere and to identify the principles of the embodiment of poetic text in the madrigals of the first four books. ***Methodology***. During the study, methods of structural, intonational analysis and a comparative method for revealing the specifics of working with poetic text in the first four books of madrigal Monteverdi and the comparison of their figurative and emotional sphere were used.

Research results. In the First Book of the madrigals the pastoral atmosphere prevails, the growth of technique of work with polyphony has been demonstrated in the madrigals. In the Second Book of madrigals, the composer actively applies the principle of reprisal. The second book makes a new emphasis on the content of poetry texts placed on music, and the extremely flexible concept of polyphonic design, which will lead directly to the main elements of the musical idiom of the Baroque. The main theme of the Third Book of the composer's madrigals is love, when it becomes a source of pain because of not mutual feelings, betrayals or exquisite descriptions of sensual scenes. The Monteverdi's Third Book of the madrigals is marked by the expansion of the emotional sphere. The greatest achievement of the Fourth Book is the enormous power of emotional tension, which is achieved through the use of dissonances and chromatism.

Conclusion. From the First to the Fourth Book of the madrigals by Monteverdi, the themes of poetic texts changed: from the pastoral atmosphere of the First Book, the themes of nature in the Second, emotionally-intensive imagery of the Third to the experience of pain, the suffering of the Fourth Book. The means of their embodiment in musical texture were developed: from polyphonic presentation of voices to expressive melodies in a transparent texture in combination with modern composers and harmonies.

Key words: madrigal, word, affect, baroque, embodiment of poetic text, Monteverdi.

***Пешкова Вероника*. Принципы работы с поэтическим текстом в ранних мадригалах Клаудио Монтеверди (на примере мадригалов из первых четырех Книг композитора).** Музыка барокко в наше время исполняется на ведущих европейских сценах, записывается в самых

качественных музыкальных студиях и выпускается под авторитетными лейблами. В связи с практическим интересом к музыке эпохи барокко, ***актуальность*** исследования заключается в обращении к творчеству выдающегося деятеля этого времени, итальянского композитора второй половины XVI – первой половины XVII веков Клаудио Монтеверди. ***Основная цель исследования*** – определить специфику образно-эмоциональной сферы и выявить принципы воплощения поэтического текста в мадригалах первых четырех Книг. ***Методология***. В ходе исследования были использованы методы структурного, интонационного анализа и компаративный метод – при выявлении особенностей работы с поэтическим текстом в первых четырех Книгах мадригалов Монтеверди и сравнении их образно-эмоциональной сферы.

Результаты исследования. В Первой книге мадригалов преобладает пасторальная атмосфера, в мадригалах продемонстрирован совершенствование техники работы с многоголосием. Во Второй книге мадригалов композитор активно применяет принцип репризности. Вторая книга делает новый акцент на содержании поэтических текстов и чрезвычайно гибкой концепции полифонической конструкции, которая приведет непосредственно к основным элементам музыкальной идиомы барокко. Главная тема Третьей книги мадригалов композитора – любовь, когда она становится источником боли из-за невзаимных чувств и предательств. Третья книга мадригалов К. Монтеверди отмечена расширением эмоциональной сферы. Величайшим достижением Четвертой книги является огромная сила эмоционального напряжения, которое достигается благодаря применению диссонансов и хроматизмов.

Заключение. От Первой к Четвертой книге мадригалов Монтеверди менялись темы поэтических текстов: от пасторальной атмосферы Первой книги, темы природы во Второй, эмоционально-напряженных образов Третьей до переживания боли, страдания в Четвертой книге. Разработаны средства их воплощения в музыкальной ткани: от полифонического представления голосов до выразительных мелодий в прозрачной фактуре в сочетании с современными композитору гармониями.

Ключевые слова: мадригал, слово, аффект, барокко, воплощение поэтического текста, Монтеверди.

Музика епохи Бароко в наш час лунає на провідних європейських сценах, записується у найякісніших музичних студіях і виходить у світ під авторитетними лейблами. Вишукані твори композиторів цієї епохи

захоплюють і вражають слухачів своїм широким спектром емоцій та «головними героями» мистецтва бароко – афектами.

У зв'язку з практичним зацікавленням музикою епохи Бароко є ***актуальним*** звернення до творчості видатної постаті цього часу – італійського композитора другої половини XVI – першої половини XVII століть Клаудіо Монтеверді.

У творчості К. Монтеверді визначальну роль відіграє слово, адже у своїй музиці композитор прагне розкрити зміст й інтонації, які закладено в ньому. «Усуньте слово, – писав Монтеверді, – і, як тінь без душі, музика втратить найбільш істотну свою приналежність» [5, с. 120]. Тому він приділяє увагу одному з ключових жанрів епохи – жанру мадригалу, що побудований на слові.

У творчості композитора жанр мадригалу пройшов великий еволюційний шлях від ранніх мадригалів типу канцонет до цілих театралізованих сцен. Цю еволюцію було зафіксовано у восьми книгах мадригалів композитора (1587–1638).

Зміни в жанрі мадригалу у творчості композитора відбувався поступово. Вісім книг мадригалів Монтеверді умовно можна поділити на дві групи:

– перші п'ять книг мадригалів (1587, 1590, 1592, 1603, 1605 років), створені до роботи над оперою «Орфей»;
– VI, VII і VIII книги мадригалів (1614, 1619, 1638), створені після написання «Орфея».

Першу групу можемо також розділити на дві підгрупи: три книги мадригалів, які видано до закордонних подорожей композитора з герцогом Вінченцо Гонзага, та IV і V книги, видані після подорожей[1]. Така диференціація першої групи зумовлена акцентуванням нашої уваги на тому факті, що період «мадригального мовчання» композитора між Третьою та Четвертою книгами сприяв значному зростанню майстерності К. Монтеверді.

Мета дослідження полягає у визначенні образно-емоційної сфери та виявленні принципів втілення поетичного тексту в мадригалах перших чотирьох книг. Під час дослідження застосовувалися ***методи*** структурного, інтонаційного аналізу, а також компаративний метод – для виявлення специфіки роботи з поетичним текстом у перших чотирьох книгах мадригалів Клаудіо Монтеверді та для порівняння їхньої образно-емоційної сфери.

Новизну для українського музикознавства становить звернення до мадригалів із перших чотирьох Книг Клаудіо Монтеверді, адже творчість композитора вивчається у вітчизняному музикознавчому просторі дуже

[1] Четверту книгу мадригалів було видано через одинадцять років після Третьої.

побіжно: мадригальна спадщина композитора досліджується у статті В. Жаркової [2], окремі мадригали Монтеверді представлені в дисертації Н. Даньшиної [1] Також новизна дослідження полягає в здійсненому вперше підрядковому перекладі з італійської мови на українську текстів мадригалів «*La vaga pastorella*» («Симпатична пастушка») з Першої книги (1587 року), «*Non si levav'ancor*» («Новий світанок все ще не піднімався») з Другої книги (1590 року), «*Sovra tenere erbette*» («Серед м'яких трав») із Третьої книги (1592 року), «*A un giro sol de' bell'occhi lucenti*» («В колі поглядів цих красивих яскравих очей») із Четвертої книги (1603 року).

У мадригалах, що побачили світ перед створенням композитором його опер, Клаудіо Монтеверді поєднує різні традиції: класична мадригальна манера (п'ять вокальних партій *a cappella*) розширюється і поліфонічне письмо поєднується з акордовим, дисонанси підкреслюють експресію слова.

У період створення Першої книги мадригалів композитора слухачі шанували елегантну, витончену музику. Тому в Першій книзі мадригалів для п'яти голосів (1587), яку було видано у Венеції Ріккардо Амадіно, панує пасторальна атмосфера й відчутні впливи попередників К. Монтеверді – Луки Маренціо, Ж'яша де Верта, Андреа Габріелі. У порівнянні з першими творами композитора (його канцонетами, що вийшли в світ за три роки до Першої книги мадригалів[1]), у мадригалах продемонстровано вдосконалення техніки роботи з багатоголоссям [10].

Мадригал «*La vaga pastorella*» («Симпатична пастушка») – один із шедеврів цієї збірки.

Симпатична пастушка
Йде між квітами й травами
Співаю ніжно я зітхаю
Що я бачу її такою красивою,
І обтяжену стражданнями
Все ж я йду за нею.
Ах, пастушко моя,
прошу тебе, не втікай.

Весь мадригал будується на ритмі музичного матеріалу, використаного у вступній фразі. Він починається канонічною імітацією зі слабкої долі, що зображає пастушку, блукаючу в квітковому полі. Потім музика сповільнюється й відкрита «солодкість» початку розсіюється (тт. 1–21).

Тут К. Монтеверді використовує метод накладення двох контрастних текстових і музичних фраз (тт. 22–29): фраза «*e carco di martiro*» («і

[1] Перші твори композитора розглядає у своєму дослідженні «*Claudio Monteverdi: Sacrae Cantiunculae; Madrigali Spirituali, Canzonette a 3 Voci*» Ентоні Прайєр [14].

навантажену стражданнями») спускається важко на довгих нотах, а «*la seguo tuttavia*» («все ж я йду за нею») швидко переміщається за допомогою стрибків у мелодії та переходить у фразу «*ti prego non fuggire*» («прошу тебе, не втікай» – тт. 57–60) – епізод перед драматичним і виразним фіналом.

Другу книгу мадригалів (1590) було опубліковано у Венеції видавцем Анджело Гардано. Це видання, як зазначає Гері Томлінсон, К. Монтеверді присвячує Джакомо Рікардо – президенту Сенату й Ради Його Католицької Величності у Мілані [16, с. 45].

Поетичні образи Другої книги висвітлюють дві теми, що особливо поширені в придворній культурі: кохання й природа. Тема кохання вже оспівувалася К. Монтеверді й музичною культурою того часу. Тема природи – яскравої, солодкої, палаючої – пропонує композиторові широкий простір для музичних втілень і відповідного звукового відтворення.

Мадригали Другої книги К. Монтеверді (так само, як і Першої) за стилем близькі до канцонет. Поруч із цим, композитор активно застосовує принцип репризності [3]. Музикознавець Валентина Конен пише, що «тут гармонія виникає вже не як “побічний продукт” поліфонічних нашарувань, а як самостійний цілеспрямований ефект, як найважливіший елемент музичної структури» [3, с. 111].

Дев’ять мадригалів Книги створено на тексти відомого італійського поета Торквато Тассо, що дають величезний стимул композиторській уяві. Саме Тассо (як стає відомо з передмови до Восьмої книги мадригалів) надихнув К. Монтеверді на пошуки нового художнього стилю в музиці.

Мадригал «*Non si levav’ancor*» на слова Торквато Тассо є одним із найвідоміших творів не тільки цієї книги, а й мадригального репертуару в західноєвропейському просторі. Він складається з двох частин. Перша частина «*Non si levava ancor l’alba novella*» («Новий світанок все ще не піднімався») починається м’яко, описуючи ще сплячу природу, де зображено пейзажі світанку, які ще не відбулися: птахів, все ще «замкнених у гніздах», і присутності мерехтливого світла зірки Венери. Головні герої ховаються, коханці повинні розлучитися після щасливої ночі, проведеної разом. З’являється тисяча контрастних спалахів: поцілунки, сльози й зітхання.

Світанок ще не піднявся,
і птахи не потягнули крила до нового сонця,
але все ще палає кохання зірка
коли два чесних і витончених закоханих,
з якими весела ніч об’єдналася

як Акант[1], у стількох вигинах і поворотах,
були розлучені новим світлом; солодкі крики
у фінальних обіймах
змішані з поцілунками й зітханнями,
тисяча палаючих думок, тисяча прагнень.
Тисяча невиконаних бажань
у тих вогнях неясних
розкрийте цю душу закохану, і ту.

Ці образи в другій частині «*E dicea l'una sospiranda*» («І один сказав, зітхаючи») переходять все більше в тему життя у стражданні: природа насправді прокидається, засуджуючи розставання, яке для двох закоханих дорівнює смерті.

І один сказав, зітхаючи:
«Душа, о Господи» млявими словами.
І інший відповів: «Моє життя, о Господи».
«О Господи, ні, залишися!» І вони не підуть
перед новим сонцем.
І перед світанком, який піднявся в небо,
кожен бачив
найкрасивіші троянди
на блідих, люблячих губах,
і очі мерехтять, як невелике полум'я.
І їхнє прощання було для душ
які розділяються й вириваються:
«До побачення, тому що я йду і помру».
Солодка знемога й меланхолійний відхід.

Зосередимо увагу на втіленні фрази «*anima, a Dio*» («душа, о Господи») у другій частині мадригалу (тт. 6–12). Цілий рядок поетичного тексту К. Монтеверді розділяє та виокремлює вигук «*a Dio*», який імітаційно проводить у всіх п'яти голосах. Композитор підкреслює промовляння до Господа, посилюючи драматичний ефект повтореннями. Такий метод розробки матеріалу – метод повтору – композитор використовує також у фразі «*Vita, a Dio*» («життя, о Господи») (тт. 23–25), та «*a Dio, rimanti!*» («О Господи, залишися!») (тт. 27–30).

Витончено збалансована, багатобарвна друга частина «*E dicea l'una sospiranda*» в цілому представляє твір поліфонії епохи Відродження, у якій увага приділяється якості тексту, але структура частини – вже

[1] Акант – декоративний орнамент, що характерний для мистецтва античності. Має в основі малюнок рослини аканту.

бароко. Це означає, що поліфонія більше підпорядкована гармонічній логіці. Значну частину твору побудовано на акордовому викладі, у верхніх голосах якого утворюється мелодична лінія. Таким чином, можемо спостерігати ознаки гомофонно-гармонічної фактури, де з'являється мелодична лінія з гармонічною підтримкою.

На думку музикознавця Лоренцо Б'янконі, у цьому мадригалі існує тенденція до мініатюрності, яка проявляється у групуванні голосів, виділенні дрібних деталей кольору й світла [11].

Відмінності між Другою та Першою книгами напевно пояснюються тим, що увагу К. Монтеверді привернули деякі з мадригалів капельмейстера придворної капели в Базиліці Святої Барбари Ж'яша де Верта, а саме – його Восьма книга мадригалів для п'яти голосів, видана 1586 року. Музикознавці В. Конен [3] і Д. Арнольд [10] відзначали певну схожість стилю Другої книги мадригалів К. Монтеверді та збірки п'ятиголосних мадригалів Ж'яша де Верта. І це не випадково – Верт був хорошим другом Т. Тассо й використовував багато його поезій.

Перша й Друга книги мадригалів 1587 і 1590 років свідчать про те, що майже в 20-річному віці К. Монтеверді вже досяг високого рівня композиційної зрілості й розробляв свій особливий і оригінальний стиль, який пізніше буде характеризувати творчість композитора.

Зокрема, Друга книга робить новий акцент на змісті поетичних текстів, покладених на музику, і надзвичайно гнучкій концепції поліфонічної конструкції, яка приведе безпосередньо до основних елементів музичної ідіоми бароко: декламаційного, монодичного та схвильованого стилів (*concitato*).

Третя книга мадригалів композитора (1592), опублікована у Венеції видавцем Річчардо Амадіно та присвячена герцогу Вінченцо Гонзага, вже була високо оцінена сучасниками.

При виборі текстів для мадригалів цієї книги К. Монтеверді звертається до творчості поета Джамбаттісто Гваріні (автора одного з найвідоміших текстів епохи Відродження «*Il pastor fido*» 1589 року), який у той час відвідував Мантую (адже любов герцога до мистецтва сприяла контактам Мантуї з авторитетними митцями епохи). А «божественний»[1] Т. Тассо (до якого звертався раніше) представлений тільки трьома строфами з 16-ї та 12-ї пісень поеми «Звільнений Єрусалим». Це свідчить про перехід до емоційно-напруженої образної сфери в мадригалах. Дж. Гваріні привернув увагу К. Монтеверді своїм трактуванням людських взаємовідносин.

[1] Так сам К. Монтеверді називав поета [9].

Основною темою Третьої книги мадригалів композитора є любов, що стає джерелом болю через невзаємні почуття, зраду, або представлена вишуканими описами чуттєвих сцен, як у мадригалі «*Sovra tenere erbette*» («Серед м'яких трав»). Мадригал створено в «легкому» стилі канцонети – зі жвавими ритмами й повторюваними розділами. Поетичний текст складається з дванадцяти рядків, які можна поділити на чотири терцини, що утворюють чотири розділи мадригалу: перший розділ – тт. 1–12; другий розділ – тт. 12–36; третій розділ – тт. 37–56, четвертий розділ – тт. 56–89.

Перший розділ (тт. 1–12) складається з трьох епізодів, кожен з яких відповідає одному рядку поетичного тексту. Вступ добре відображає для ідилічної пасторальної атмосфери тексту:

Серед м'яких трав і білих квітів
Сиділа Філлі
У тіні лаврового дерева

Мадригал починається спокійним рухом трьох голосів (*soprano I, soprano II, tenore*): мажорним тризвуком у гармонічному викладі в першому такті та паралельними терціями сопрано у тт. 2–3, тимчасом як партія тенора після октавного стрибка рухається у протилежному від сопрано низхідному напрямку. Багато в чому атмосферу мрійливості створено завдяки відсутності басу, що полегшує фактуру.

Другий рядок поетичного тексту (тт. 4–9) характеризується подвійним каноном, який переходить у третій рядок тексту в гармонічному викладі.

У другому розділі рядок поетичного тексту (тт. 12–36) чітко поділений на дві частини знаком пунктуації «двокрапка». У тт. 12–15 два піввірші присутні одночасно в чотирьох із п'яти голосів (*canto, quinto, alto, tenore*): це дуже важливо відносно новизни цього мадригалу, оскільки відбувається дроблення поетичного вираження, яке переводить від однієї частини до іншої.

Коли я сказав їй: дорога Філлі, я вмираю!
І вона повернулася до мене,
Сором'язливе обличчя.

Третій розділ (тт. 37–56), являє собою розробку всього тематичного матеріалу, який зустрічався в мадригалі.

Я застиг, ослаблений від червоної посмішки,
Що від радості серця
Я вірю в благословіння Любові.

Прийом дроблення поетичного тексту між голосами використовується тут більш інтенсивно, ніж у попередньому розділі. Значним є перш за все драматичний ефект посилення звукової потужності слова «*frenò*» («застиг»),

що виконується басом у 37 такті. У цьому розділі К. Монтеверді використовує більшість мелодичних фрагментів, які вже лунали й розробляє їх у музичній тканині за допомогою імітацій у всіх голосах.

У четвертому розділі (тт. 56–71), повертається симетрія: перший епізод (тт. 56–60) відновлює паралельний рух, але посилюючи його розділенням на дві групи, що утворені *soprano II* і *tenore* з одного боку, і *soprano I* та *alto* – з іншого, тимчасом як бас виконує функцію своєрідного *cantus firmus*:

Вона з радістю сказала мені:
«Поцілуй мене, Тірсо мій,
адже від бажання, відчуваю, вмираю і я».

Музичні засоби, використані композитором у цій Книзі, мають вплив Вертівської декламаційної техніки. Деякі починаються декламованим словом соло (наприклад, «*Se per estremo ardore*»).

Третя книга мадригалів Монтеверді знаменується розширенням емоційної сфери. До Книги, разом із декламаційними мелодіями та хроматизмами, повернулися й дисонуючі пасажі. Вони вже не такі «в'язкі», як у Першій книзі, але тепер набагато дієвіші. Як зазначає Д. Арнольд, «із розширенням емоційної сфери ці вираження емоцій болю більше не здаються перебільшеними» [10, с. 56].

Третю книгу було тричі перевидано (1594, 1598 та 1600 роки перевидання), що свідчить про успіх молодого композитора, твори якого раніше не були достатньо популярними.

Шлях до видання Четвертої книги мадригалів К. Монтеверді тривав довгих одинадцять років. За цей час композитор супроводжував герцога Гонзагу в його подорожах і походах. Перебування в різних країнах і знайомство з культурним життям поза Італією сприяло надзвичайному розширенню музичних вражень та знань композитора. К. Монтеверді відвідав Австрію, Угорщину та Фландрію, а також за цей час він доторкнувся до новітньої французької вокальної та балетної музики.

Четверту книгу мадригалів було опубліковано (так само, як і Третю) у Венеції видавцем Рікардо Амадіно 1603 року. Дослідник Д. Арнольд вважає, що ця Книга ймовірно найбільш вишукана й змістовна з усіх, що це робота вже сформованого майстра [10, с. 59]. Найбільшим досягненням цієї книги можемо назвати величезну силу напруги, яку дисонанси й хроматизми надають номерам з образами глибокого смутку.

У Четвертій книзі К. Монтеверді слідує образам та почуттям поетичних текстів кожного мадригалу більш точно в порівнянні з попередніми Книгами мадригалів.

Мадригал «*A un giro sol de 'bell'occhi lucenti*» («У колі погляду цих красивих яскравих очей») на текст Джованні Гваріні – це зразок пізнього ренесансного вокального стилю К. Монтеверді, тут присутні розвинена орнаментика в мелодії та багаті виразні дисонанси. Контраст між високими й низькими голосами відрізняє фактуру мадригалу від змішаної фактури вокальної поліфонії Високого Ренесансу.

Цей твір будується з куплетів, у кожному з яких проявляється новий афект.

У колі погляду цих красивих яскравих очей
І посміхається повітря навкруги,
І море підіймається й вітер,
І зробити небо інакшим світлом прикрашеним,
Тільки в мене вологі, сумні очі.
Звичайно, коли ти народилася
Так жорстоко й сміховинно
Народилася моя смерть.

Монтеверді використовує звукозображальність, щоб втілити особливо важливі слова. У першій половині він музично зображує рух природи: вводить мелізми та пульсуючі мотиви – для «повітря, що посміхається», хвилеподібні мелодичні лінії – для створення образу спокійного моря, та імітаційну висхідну лінію – для ясного неба.

У другій половині мадригалу акцент робиться на особистості героя. Використовується мінорна тональність, партія *tenore* знижується й самотньо занурюється в тугу. В останньому куплеті (тт. 37–73) композитор використовує імітаційну поліфонію, щоб підкреслити парадоксальний зміст заключної фрази – день народження одного героя став днем смерті іншого («Звичайно, коли ти народилася, так жорстоко й сміховинно, народилася моя смерть»). Мадригал включає мотиви ламаного мінорного тризвуку, перехід з мінору в мажор як загальноприйнятий заключний акорд бароко.

Настрій змінюється на фразі «Тільки в мене вологі, сумні очі» (т. 37). Раптова зміна емоції та гармонії не випадкова, усе слідує за поетичним текстом. Далі К. Монтеверді повертається до основного емоційного тону, як це зробив поет: «Моя смерть народилася з твоєї жорстокості». Дисонанс тут сприймається як дуже різкий через його неочікуваність. Декламаційна мелодія з двома голосами на одній ноті раптово перетворюється на повільний ланцюг затримань.

Цей перехід від унісону до дисонансу завдяки руху однієї мелодії на тон або півтон – це улюблений прийом в цій книзі, і він завжди дивує через швидкий перехід від найбільш спокійного консонансу до одного з

найбільш жорстких співзвуч. Незважаючи на це, і в цьому, і в інших мадригалах після використання такого прийому як «знаряддя несподіванки» основний тон п'єси змушує епізод розширитися, і за рахунок повторень дисонуючих фраз втрачає свою жорсткість.

Про Четверту книгу мадригалів композитора пише Д. Арнольд: «Без сумніву, Монтеверді тепер пише музику більш для аристократичного слухача, ніж для аристократичного виконавця. Жодна група аматорів не зможе виконати цю музику правильно. Старі традиції мадригалів мертві як у мадригалах Джезуальдо, так і в монодії Флорентійської камерати» [10, с. 63].

Інтуїція Клаудіо Монтеверді, його знання того, де розмістити акценти та як знайти еквівалент внутрішньому змісту слів, надають Четвертій книзі мадригалів особливої вишуканості, яка формувалася протягом даного творчого періоду композитора.

Отже, від Першої до Четвертої книг мадригалів Клаудіо Монтеверді змінювалась тематика поетичних текстів: від пасторальної атмосфери Першої книги, теми природи у Другій, емоційно-напруженої образної сфери Третьої до переживання болю, страждань у Четвертій книзі. Розвивалися засоби втілення їх у музичній тканині: від поліфонічного викладу голосів до виразних мелодій у прозорій фактурі, в поєднанні з сучасними композиторові гармоніями.

1. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 202 с.
2. Жаркова В. Мадригали Клаудіо Монтеверді в контексті музичної культури його часу // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 20. Київ, 2011. С. 3–9.
3. Игнатьева Н. С. Мадригалы мантуанских композиторов на тексты Верного пастуха Дж. Б. Гварини (к истории второй практики) : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2017. 348 с.
4. Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва : Музыка, 1971. 334 с.
5. Молчанов А. Смысловая роль повтора в музыке // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 284–286.
6. Назарова Н. Трансформация жанра мадригала в творчестве К. Монтеверди // Культура народов Причерноморья. 2014. № 277. С. 119–122.
7. Пєшкова В. «Altri canti d'amor tenero arciero» з «Восьмої книги» мадригалів Клаудіо Монтеверді: цілісність музичної композиції // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 57 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2018. С. 153–163.
8. Пешкова В. Мадригал К. Монтеверди «Hor che'l ciel e la terra» («Час, когда небо и земля»): особенности воплощения поэтического текста // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 54. Київ, 2016. С. 79–85.

9. Юнеева Е. А. Музыкальная культура Италии XVII–XVIII вв.: феномен барочной оперы : дисс. … канд. исторических наук : 24.00.01. Волгоград, 2015. 197 с.
10. Arnold D. Monteverdi. 3rd ed. / revised by T. Carter. Oxford : Oxford University Press, 2005. 246 p. (Master Musicians Series).
11. Bianconi L. Music in the Seventeenth Century. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 346 p.
12. Gallico C. Monteverdi : poesia musicale, teatro e musica sacra. Torino : G. Einaudi, 1979. 191 p.
13. Monteverdi C. Lettere, dediche, e prefazioni / edizione critica con note a cura di D. De' Paoli. Roma : De Santis, 1973. 426 p.
14. Pryer A. Introduzione // Claudio Monteverdi : Sacrae Cantiunculae ; Madrigali Spirituali ; Canzonette a 3 Voci / edizione critica di Anthony Pryer. Cremona : Fondazione Claudio Monteverdi, 2012. P. 3–13. (Opera omnia : edizione nazionale / Claudio Monteverdi ; 1). URL: https://www.academia.edu/33728297/Claudio_Monteverdi_Sacrae_Cantiunculae_Madrigali_Spirituali_Canzonette_a_3_Voci (access date: 05.01.2019).
15. Schrade L. Monteverdi : Creator of Modern Music. New York : Norton, 1950. 384 p.
16. Tomlinson G. Monteverdi and the End of the Renaissance. Oxford : Clarendon Press, 1987. 280 p.
17. Whenham J., Wistreich R. The Cambridge companion to Monteverdi. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007. 358 p.

References

1. Danshyna, N. (2013). *Specificity of performance of the renaissance vocal music in conditions of national choral practice*. PhD thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2011). Madrigals by Claudio Monteverdi in the context of the musical culture of his time. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 20, pp. 3–9 [in Ukrainian].
3. Ignatieva, N. (2017). *Madrigals of Mantuan Composers for Texts of the Faithful Shepherd J. B. Guarini (on the history of the second practice)*. PhD thesis. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow [in Russian].
4. Konen, V. (1971). Claudio Monteverdi. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Molchanov, A. (2008). Semantic role of replay in music. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 5, pp. 284–286 [in Russian].
6. Nazarova, N. (2014). The transformation of the madrigal genre in the work of C. Monteverdi. *Kultura narodov Prichernomorya*, 277, p. 119–122 [in Russian].
7. Pieshkova, V. (2018) «Altri canti d'amor tenero arciero» from the «Eighth Book» of madrigals by Claudio Monteverdi: the integrity of the musical composition. *Kyivske muzykoznavstvo*, 57, pp. 153–163 [in Ukrainian].
8. Pieshkova, V. (2016). C. Monteverdi's madrigal «Hor che'l ciel e la terra» («The time when heaven and earth»): features of the embodiment of the poetic text. *Kyivske muzykoznavstvo*, 54, pp. 79–85 [in Russian].
9. Yuneeva, E. (2015). *Musical culture of Italy of the XVII – XVIII centuries: the phenomenon of baroque opera*. PhD thesis. Volgograd State Medical University. Volgograd [in Russian].
10. Arnold, D. (2005). Monteverdi. 3rd ed. T. Carter (Ed.). Oxford: Oxford University Press [in English].

11. Bianconi, L. (1987). Music in the Seventeenth Century. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
12. Gallico, C. (1979). Monteverdi: musical poetry, theater and sacred music. Torino: G. Einaudi [in Italian].
13. Monteverdi, C. (1973). Letters, dedications, and prefaces. D. De' Paoli (Ed.). Rome: De Santis [in Italian].
14. Pryer, A. (2012). Introduction. In: A. Pryer, ed. Claudio Monteverdi: Sacrae Cantiunculae; Madrigali Spirituali; Canzonette a 3 Voci, [online] Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, pp. 3–13. Available at: https://www.academia.edu/33728297/Claudio_Monteverdi_Sacrae_Cantiunculae_Madrigali_Spirituali_Canzonette_a_3_Voci [Accessed 05 January 2019] [in English].
15. Schrade, L. (1950). Monteverdi: Creator of Modern Music. New York: Norton [in English].
16. Tomlinson, G. (1987). Monteverdi and the End of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press [in English].
17. Whenham, J., Wistreich, R. (2007). The Cambridge companion to Monteverdi. Cambridge; New York: Cambridge University Press [in English].

УДК 78.071.1 Холст:791
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.11

Марина Гайдук,
аспірантка кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0002-9399-5494
marishka.gayduk@gmail.com

Maryna Haiduk,
Postgraduate at the Department of History of World Music,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0002-9399-5494
marishka.gayduk@gmail.com

«МАРС» ГУСТАВА ХОЛСТА ТА ОБРАЗНО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ТИПАЖ «СИЛ ЗЛА» У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Англійський симфонізм доби модернізму – це глибинне, усталене в музичній культурі XX століття, самобутнє явище, дослідження якого є ***актуальним*** музикознавчим завданням. ***Мета*** публікації – виявити спільний образно-інтонаційний типаж у симфонічних композиціях Г. Холста, Х. Ціммера, Дж. Вільямса. За допомогою ***феноменологічного методологічного підходу*** визначаються характеристики тематичного матеріалу обраних зразків музики. ***Компаративний метод*** сприяє виявленню рис подібності, які й формують спільний образно-інтонаційний типаж. Г. Холст, засвоївши досвід симфоністів-попередників, зумів

створити музичний аналог негативістського образу «сил зла», на основі якого творили композитори наступних поколінь.

Ключові слова: Г. Холст, «Марс», саундтрек, маркери музичного образу, кінокомпозитор, симфонічний стиль, образно-інтонаційний типаж.

Haiduk Maryna. **«Mars» by Gustav Holst and imaginative-intonational type of «evil forces» in contemporary cinematograph.** The English symphonic music of the end of the XIX – the first half of the XX century is a deep and distinctive phenomenon in the world musical culture. Research of this phenomenon is a particularly ***relevant task***, because it reveals an important contextual part of West European musical modernism. ***The purpose of the publication*** is to trace the ways of formation and functioning of the common imaginative-intonational type in these symphonic compositions: «Mars» (from the suite «The Planets») by G. Holst; soundtrack to the film «Gladiator» by H. Zimmer; «Imperial March» from the soundtrack to the «Star Wars» by J. Williams.

The phenomenological method helped to determine the characteristics of thematic material of selected music samples. ***The comparative method*** contributed to the identification of common features that form the common imaginative-intonational type.

The article described five markers of the musical image. These markers are related to the «Mars» by G. Holst with the selected orchestral scores by J. Williams and H. Zimmer. Each of these markers concerns different parts of musical language: meter-rhythm, harmonic organization, thematic structure, orchestration and dramaturgy.

G. Holst assimilated the experience of his predecessor symphonists and managed to create a musical type of «evil forces». His «Mars» is the embodiment of the imaginative-intonational type of masculinity, militancy, battle, rudeness, mechanical and offensive image of destruction, aggression, evil.

Composers of the next generations used the «Mars'» sound model to create their own musical compositions in different intonational practices. H. Zimmer and J. Williams in their scores did not cite exactly, but used similar structural elements at the molecular intonational layer. The result of this creative interaction was the process of formation and stabilization of the musical type.

The existence of such types in compositional creativity of various individual, national and historical styles demonstrates the presence of mega-traditions, namely the world symphonic style of the European genesis, in which the imaginative-intonational types is dynamic components of the genre style.

Key words: G. Holst, «Mars», soundtrack, markers of musical image, film composer, symphonic style, imaginative-intonational type.

Гайдук Марина. **«Марс» Густава Холста и образно-интонационный типаж «сил зла» в современном кинематографе.** Английская симфоническая музыка конца XIX – первой половины XX века – это глубокое и самобытное явление в мировой музыкальной культуре. Исследование этого явления является особо ***актуальным***, так как позволяет раскрыть важную контекстную составляющую западноевропейского музыкального модернизма. ***Цель публикации*** – проследить пути формирования и функционирования общего образно-интонационного типажа в следующих симфонических композициях: «Марс» (из сюиты «Планеты») Г. Холста; саундтрек к фильму «Гладиатор» Х. Циммера; «Имперский марш» из саундтрека к киноциклу «Звездные войны» Дж. Уильямса.

Благодаря ***феноменологическому методологическому подходу*** были определены характеристики тематического материала избранных образцов музыки. ***Компаративный метод*** способствовал выявлению черт общности, которые и формируют общий образно-интонационный типаж.

В статье определены пять маркеров музыкального образа, которые роднят «Марс» Г. Холста с оркестровыми партитурами Дж. Уильямса и Х. Циммера. Каждый из этих маркеров отражает определенный срез музыкального языка: метроритм, ладогармоническую организацию, тематическую структуру, оркестровку и драматургию.

Г. Холст, усвоив опыт симфонистов-предшественников, сумел создать музыкальный типаж «сил зла». Его «Марс» – это воплощение образно-интонационного типа маскулинности, милитарности, батальности, грубости, механистично-наступательного образа деструкции, агрессии, зла.

Композиторы следующих поколений в разных интонационных практиках используют модель «марсовского» саунда для создания собственных музыкальных композиций. В случае с рассмотренными партитурами Х. Циммера и Дж. Уильямса, речь идет не о точном цитировании, а о воспроизведении подобных структурных элементов на молекулярном интонационном уровне. Результатом такого творческого взаимодействия стал процесс формирования и стабилизации музыкального типажа.

Существование подобных типажей в рамках композиторского творчества разных индивидуальных, национальных и исторических стилей демонстрирует наличие мегатрадиции, а именно мирового симфонического стиля европейского генезиса, в котором образно-интонационные типажи исполняют роль динамичных компонентов жанрового стиля.

Ключевые слова: Г. Холст, «Марс», саундтрек, маркеры музыкального образа, кинокомпозитор, симфонический стиль, образно-интонационный типаж.

Якби історію можна було фіксувати за допомогою комп'ютерної програми, ми би мали об'єктивну панораму цифр, дат, імен, фактів і алгоритмів. Однак, наявна історія більше нагадує суб'єктивну картину – певну криву лінію з постійними перегинами, а подекуди і з інформаційними прогалинами. Людський чинник завжди привносить в історичні події суб'єктивність, зумовлену безкінечним числом причин. Це не є негативною обставиною, радше особливою. Історія музики – не виняток з тієї закономірності, де актуальність того чи іншого явища зумовлюється ключовими акцентами, кульмінаційними зонами, «репризами», аномаліями та заповненням найбільш кричущих прогалин.

Англійська оркестрова музика доби модернізму – це одна із таких прогалин (якщо не аномалій) в українському історичному музикознавстві. Хоча вона являє собою гігантський, різножанровий, різностильовий та високохудожній пласт європейського симфонізму XX століття, ця музика досі існує в подобі дійсно «острівного», відособленого феномену, системно не вписана в західноєвропейський модерністський контекст і ніби губиться на тлі перманентної музикознавчої уваги до австро-німецької, французької та російської оркестрових практик. Подібне ігнорування ускладнює перебіг аналітичних процедур, пов'язаних із дослідженням цілісної історії музичного модернізму, включно з його впливом на сучасну неакадемічну культуру, яку значною мірою збагатила саме англійська оркестрова музика. Тому її вивчення у конкретних композиціях та подальшій історичній перспективі наразі постає ***актуальним*** і ***новим*** вектором вітчизняного музикознавства.

Проблема, яка піднімається у даній статті, стосується явища типізації певних образно-інтонаційних комплексів як одного з надбань англійської оркестрової музики доби модернізму. Відповідно, ***мета*** публікації – простежити шляхи формування цього явища та його функціонування в обраних для аналізу музичних творах. ***Завданням*** дослідження було змоделювати певну аналітичну ситуацію та на її основі виокремити лінію розвитку одного з найяскравіших образно-інтонаційних комплексів, представленого у першій частині «Марс, вісник війни» оркестрової сюїти «Планети» Густава Холста.

У даному дослідженні поєднано феноменологічний та компаративний ***методологічні*** підходи. Перший етап дослідження полягав у визначенні та формулюванні ключових характеристик обраного феномену, власне тематичного матеріалу «Марсу» Г. Холста. Сукупність цих характеристик формує модель образно-інтонаційного типажу. Другий етап дослідження передбачав виявлення впливу цього феномену на подальший музично-

історичний процес шляхом порівняння музики Г. Холста зі зразками сучасної кіномузики: саундтреком Ханса Ціммера до фільму «Гладіатор» та саундтреком Джорджа Вільямса до кіноциклу «Зоряні війни».

Серед музикознавців, що розкривали дану тему, в першу чергу слід назвати знану російську авторку Л. Ковнацьку, котра досліджувала англійську оркестрову музику першої половини XX століття в межах своєї монографії «Английская оркестровая музыка XX века: истоки и этапы развития» [2]. Положення Л. Ковнацької склали фактологічний фундамент дослідження. Іншою опорою, основоположною для розвитку проблематики статті, є концепція динамічних компонентів національного стилю провідного вітчизняного музикознавця С. Тишка, що представлена в його книзі «Проблема национального стиля в русской опере» [4]. У статті застосовані також аналітичні спостереження сучасного британського дослідника Р. Беато, представлені в електронному форматі в його відеоблозі на каналі *YouTube* [6].

В англійській оркестровій музиці доби модернізму є ряд найпопулярніших та принципово значущих творів. До нього входять такі шедеври, як «Енігма-варіації» й «Помпезні та церемоніальні марші» Едварда Елгара, «Жайворонок, що злітає» Ральфа Воан-Вільямса, «Слухаючи першу зозулю на весні» Фредеріка Деліуса та «Планети» Густава Холста. Останній опус вирізняється серед інших саме своїм нетиповим образним наповненням. Тут відсутня типова для англійської культури складова пафосної та піднесеної парадності, важко знайти гумор, не домінує лірика. Натомість, Густав Холст в «образі» Марсу заводить потужний музичний двигун, запускає в дію гігантську інтонаційну машинерію, яка була породжена духом того часу.

Робота композитора над «Планетами» розпочалася у 1914 році й була завершена за два роки. Це був час стрімкого індустріального прогресу, грандіозних соціальних змін і технічно-духовної кульмінації існування Європи в умовах Першої світової війни, першого в столітті системно організованого історичного «механізму», результат дії якого – розруха, деструкція, смерть. Протягом кількох виснажливих років відбувалося поступове звикання, адаптація соціуму до стилю життя у війні. Тож митці-сучасники безумовно прагнули осмислити природу такої дійсності.

Звернення Г. Холста до античної традиції в програмних назвах – дуже органічний крок, адже європейська довоєнна культура підготувала ґрунт для новітньої актуальності античної спадщини. Сюїта складається з семи програмних частин, назви яких відповідають кількості планет у Сонячній системі, за винятком Землі:

1. «Марс, вісник війни»;
2. «Венера, вісниця миру»;
3. «Меркурій, крилатий посланець»;
4. «Юпітер, вісник радості»;
5. «Сатурн, вісник старості»;
6. «Уран, чарівник»;
7. «Нептун, містик».

Очевидно, що планети трактуються як персонажі, і кожна з яких – носій певної ролі, енергії чи стану. Відомо, що Марс було названо на честь давньоримського бога війни, котрого повсякчасно супроводжували жах і страх. Марс – квінтесенція маскулінності, ця планета уособлює чоловіче начало, вона пов'язана із войовничістю, агресією й символізує життя як боротьбу.

Якщо славнозвісний Марс у циклі Г. Холста семантично залишається вісником війни, як і було в античні часи, то традиційні ролі Венери та Юпітера суттєво коригуються: кохання замінюється миром, а влада – радістю. Як бачимо, кожна планета виступає носієм персональної програми, деталізованої та по-модерністському семантично ускладненої.

Прем'єра оркестрової сюїти «Планети» символічно відбулася за декілька тижнів до завершення Першої світової війни – 29 вересня 1918 року в лондонському «*Queen's Hall*» під керуванням Адріана Боулта. До 1920 року включно в концертах виконувався не повний цикл, а лише окремі його номери, компонування яких варіювалося за розсудом диригентів. Густав Холст категорично не сприймав таку практику, особливо у випадку, коли доводилося закінчувати цикл «Юпітером», тобто щасливим фіналом (*happy end*). Внутрішня філософія композитора була іншою, він говорив, що «в реальному світі кінець не завжди щасливий»[1].

Найбільший вміст негативних смислових конотацій у циклі має образний зміст саме першої частини «Марс, вісник війни». Музика цього номеру сюїти стала знаковим саундом в історії європейської музики й здобула однаково потужну популярність як в академічній, так і в неакадемічній сферах. В останній «Марс» завжди був пов'язаний зі зловісною, мілітаристською образністю. Цей твір слугував матеріалом, який був використаний (перероблений, реміксований) у різноманітних музичних явищах. Наприклад, таких як:

[1] «*He hated incomplete performances of The Planets, though on several occasions he had to agree to conduct there or four movements at Queen's Hall concerts. He particularly disliked having to finish with Jupiter, to make a "happy ending", for, as he himself said, "in the real world the end is not happy at all"*» [9, с. 125].

– саундртеки до кінематографічних шедеврів «Гладіатор» (2000) та «Зоряні війни», мультфільму «Бос-молокосос» (2017), японської відеогри «Кетрін» (2011);
– рок-композиції[1] «*Ramses Bringer of War*» американського дет-метал гурту «*Nile*» (1998), «*Am I Evil*» британського хеві-метал гурту «*Diamond Head*») та в багатьох інших[2].

На тлі поширення практики подібних творчих переробок у квітні 2006 року трапився цікавий і показовий інцидент. «*Holst foundation*» та видавництво партитур Г. Холста «*J. Curwen & Sons*» подали судовий позов проти знаменитого німецького кінокомпозитора Х. Ціммера з приводу порушення ним авторських прав. Звинувачення стосувалося його саундтреку до кінострічки «Гладіатор» та полягало в наступному: одна з частин партитури Ціммера, «*The Battle*», надто нагадувала «Марс, вісник війни» із оркестрової сюїти «Планети» Густава Холста.

Культовий кінокомпозитор та його адвокати, звісно, заявили, що саундтрек жодним чином не є копією «Марса». Х. Ціммер стверджував, що використовує не ту ж саму партитуру, а «ту ж саму мову, ту ж саму лексику, якщо не той самий синтаксис»[3], що й у «Планетах».

Подібну сутнісну схожість також часто помічають між «Марсом» Г. Холста і темою «Імперського маршу»[4] іншого популярного кінокомпозитора, Дж. Вільямса (ще одна назва цього треку – тема Дарта Вейдера із «Зоряних війн»): «Пульсація, репетитивний ритм, мелодія у виконанні низьких мідних інструментів надто викликають зловісне відчуття – [як і Марс] Вейдер також приносить війну, куди би не приходив»[5].

Отже, постає закономірне музикознавче питання: які засоби формують образно-інтонаційну типовість, подібність трьох названих композицій? Які елементи відіграють роль суто музичних маркерів, за допомогою яких слухач відчуває цю подібність?

---

[1] «*King Crimson performed an arrangement of "Mars", the first movement of Holst's The Planets, during their American tour of 1969, and Emerson arranged "Mars" for the Emerson, Lake and Powell LP of 1986. Manfred Mann's Earth Band, an unclassifiable group that mixed blues-based hard rock, fusion, and electronic progressive rock in a series of albums during the early and mid-1970s, had British hit 1973 with "Joybringer", based on a tune from another movement of The Planets, "Jupiter"*» [10, с. 54].

[2] Максимально об'ємний перелік подається в англомовній вільній енциклопедії *Wikipedia* [13].

[3] «*The same language, the same vocabulary, if not the same syntax*» [7].

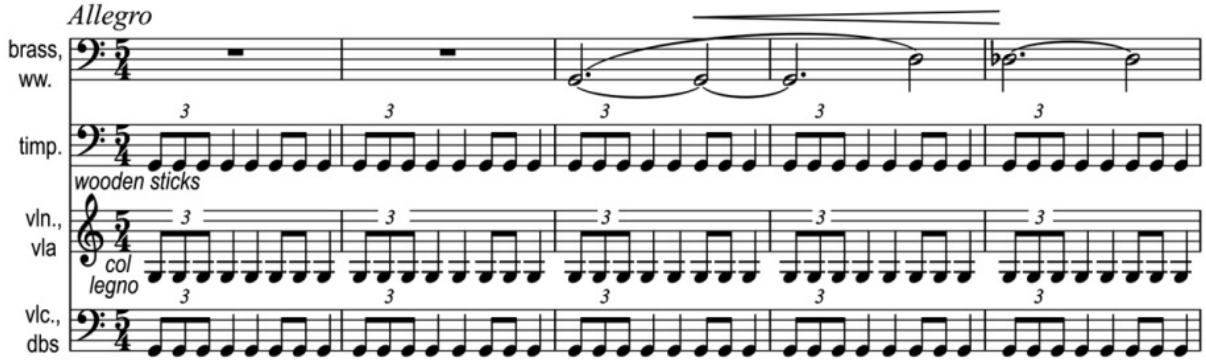
[4] Дата створення «Імперського маршу» − 1980 рік.

[5] «*The pulsating, repeating rhythms, the melody played by the low brass, the super ominous feeling it evokes – Vader also brings war everywhere he goes*» [12].

Маркер перший – метро-ритмічний**.** Головний упізнаваний ритмічний елемент – це хореїчна пульсуюча основа або остинатна репетиція, власне, рівномірне тупцювання чвертками й «супутніми» тривалостями на одному звуці (див. **Приклад № 1**). Ця фактурна функція доручається ударним та струнним інструментам.

Приклад № 1

«Марс» із циклу «Планети» Г. Холста, такти 1–5

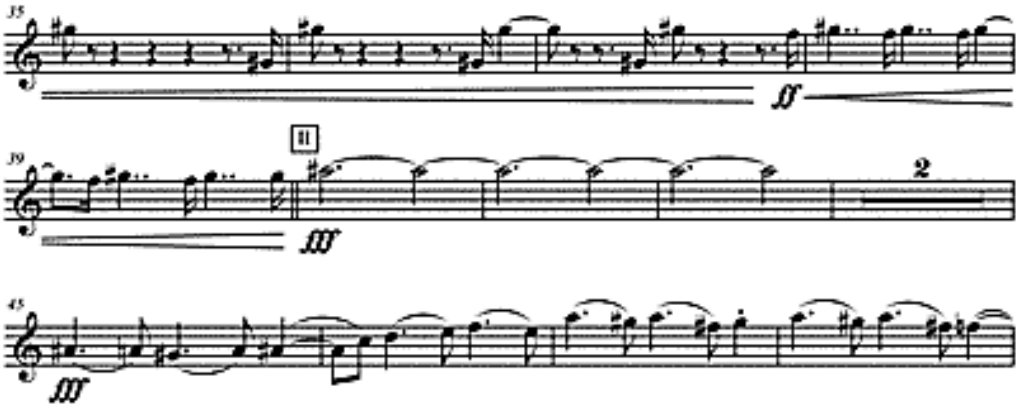


У Г. Холста це пульсація на звуці «*g*» (при цьому струнні грають «коль леньйо» – артикуляційним прийомом, який анулює кантиленність скрипкового звучання); у Дж. Вільямса пульсація розміщена на тому ж звуці «*g*»; у Х. Ціммера – на звуці «*d*». Саме така неспинна, акцентна, остинатна ритмічна сітка занурює образ в особливу енергетику: холоднокровної механічності й настирливої агресивності.

Інший важливий ритмічний елемент – «простріли» ямбічного тематизму на остинатному хореїчному ґрунті. Це породжує ситуацію метричного конфлікту. Ямбічність реалізують різні види пунктиру, адже за своєю фізично-фізіологічною природою ямб відтворює енергію удару, нападу, атаки (див. **Приклад № 2**).

Приклад № 2

«Марс» із циклу «Планети» Г. Холста, такти 35-48



Стосовно метричної організації «Марсу» варто зробити ще одне важливе зауваження. Жанрова першооснова цієї музики має маршову природу. Про це свідчить вже сама наявність характерного для жанру рівномірно-пульсуючого ритмічного патерну. Однак у цьому випадку маршовість явно деформується. Композитор обирає нетиповий, некласичний, неакадемічний як для цього жанру розмір – 5/4. Ефект, який в результаті виникає, можна семантично пояснити по-різному. По-перше, на той час це забезпечувало ефект звукової новизни та оригінальність композиторського рішення. Адже така пульсація повинна була «різати вуха», а точніше, врізатися в слух та пам'ять англійців, вихованих на культурі рівного дводольного маршу. По-друге, саме завдяки неприродному п'ятидольному метру рух сприймається не як живий, людський, «двоногий», а натомість – як неприродній, механістичний, машинний. Відомо, що дводольна пульсація фізіологічно пов'язана із крокуванням людини. А як пояснити природу пульсації на п'ять чверток? Найближча фізична асоціація нагадує неприємну ситуацію збою руху із необхідністю «наступати на ноги», «підганяти ззаду» тощо. У структурі ритмічного патерну закладена раціональна інтонаційна ідея редукції, скорочення, стиснення часу (група «3+2» поступається місцем групі «2+1»):

Твір створювався в роки війни та явно був пов'язаний з актуальними воєнними подіями, а марш – суто воєнний жанр. Тож Г. Холст вживлює у відповідний музичний організм метричну деформацію та семантичну інтонаційну редукцію. Тобто, він презентує ідею самознищення та смерті, що їх приносить війна. Відтак, аналізуючи музичний матеріал, назву частини «Марс, вісник війни» можна трактувати як «Війна, вісник смерті».

Цікаво, що і Дж. Вільямс, і Х. Ціммер у своїх аналогах, перевтілюючи образно-інтонаційний типаж «Марсу», експліцитно стандартизують імпліцитно присутню у Холста деформовану маршовість. Вони дещо вирівнюють первинну метроритмічну пульсацію. В темі «Імперського маршу» закладена в «Марсі» маршова основа проступає на поверхню. Дж. Вільямс відновлює очевидно порушений Г. Холстом пульс на 4/4. Х. Ціммер теж використовує більш придатні для маршу розміри, однак зберігає ідею метричного порушення шляхом застосування організованої послідовності змінних метрів – 6/4, 3/4, 4/4, 6/4, 4/4 і т. ін. Окрім смислової прив'язки до семантичної деформації жанрового стандарту, аспект метричної змінності у партитурі «Гладіатора», найімовірніше, має й інше, більш практичне пояснення – стовідсоткову хронометражну відповідність музики до візуального ряду.

Маркер другий – ладогармонічний. Цей аспект структури холстівського «Марсу» у порівнянні із саундтреком Дж. Вільямса детально розглянув британський дослідник Рік Беато[1], що користується одним із новітніх інформаційних форматів сьогодення, представленим на каналі *YouTube*. Рік Беато продукує навчальний, так званий «*help*-контент». Він присвятив 15-ти хвилинний відео-ролик виявленню подібностей між «Марсом» та «Імперським маршем» [6]. На його думку, подібність на ладогармонічному рівні полягає у застосуванні характерних, легко впізнаваних фонічних комплексів – бітональних співзвуч[2], у складі яких найсильнішим інтервалом стає тритон. Наприклад: бас основної тональності «*g*» + тонічний мажорний тризвук «*des-f-as*» або бас «*c*» + мажорний тризвук «*e-gis-h*». Інше цікаве спостереження дослідника сформульоване у лаконічній фразі «*No melody – ostinato*»[3]. Це твердження співпадає з нашою оцінкою ролі остинатності як основоположного та найвагомішого композиційно-драматургічного принципу «Марсу» Г. Холста.

Маркер третій − тематичний. Специфіка інтервальної структури тематизму Г. Холста полягає у превалюванні чистих кварт, квінт й октав з одного боку, та тритонів (вже згадуваних раніше) і малих секунд з іншого. Дві окреслені інтервальні матриці можна семантично охарактеризувати як «холодність» і «колючість». Квартові та октавні мелодичні ходи здебільшого мають висхідний напрямок і органічно сприймаються як вольові пориви, свого роду енергетичні вистріли. Прийом хроматичних повзань малими секундами у поєднанні з пунктирним ритмом активно використовує як Г. Холст (у середньому розділі «Марсу»), так і Х. Ціммер. Варто пригадати, що в музичній практиці різних епох рухливі звивисті хроматизми часто застосовувались як показова інтонаційна ознака саме негативних образів, й свідчили вони про хитрість, виверткість та підступність зла.

---

[1] Рік Беато (*Rick Beato*) – британський музикант, який працює в стилях рок та кантрі, викладач джазу в «*New England Conservatory of Music*», член ради в «*The GLOBE Academy dual-language immersion charter school in Atlanta*» та відомий музичний блогер на каналі *YouTube*.

[2] Подібні гармонічні структури стали будівельним матеріалом також і для рок-музикантів, що використовували тематизм «Марсу» Г. Холста у своїх композиціях: «*It was undoubtedly form the music of Bartok, Stravinsky, Holst, and other than progressive rock musicians drew the more dissonant harmonic techniques with which they spiced up their basically simple modal harmony: polytriads, quartal harmony, whole-tone harmony, and bitonality*» [10, с. 54].

[3] Остинато як головний формотворчий принцип органічно поєднується із законами рок-музики, в якій «Марш» Г. Холста часто відігравав роль основи для аранжування композицій: «*Furthermore, bands such as Gentle Giant also experimented with more modern types of polyphonic textures drawn from composers such as Stravinsky and Holst, in which several short, repetitive melodic fragments are superimposed against each other to create intricately interlocking ostinato networks*» [10, с. 50].

Маркер четвертий стосується оркестровки. Усі троє композиторів доручають провідну темброву функцію мідним духовим інструментам. Сумарний тембр групи мідних духових (тромбони, труби, туби) безсумнівно виділяється силою звучання. Це дійсно найголосніші інструменти, які буквально прорізують туттійний оркестровий поступ над-яскравим тематизмом. Мідні інструменти як учасники воєнних оркестрів логічно асоціюються з мілітарною семантикою. До того ж, групове звучання мідних відрізняється холодним забарвленням тембру та негнучкою артикуляцією. В той же час, Г. Холст відводить на другий, фоновий план групи струнних та дерев'яних інструментів, які, на відмінну від мідних, наділені більшою тембровою теплотою та більш сприйнятливі до найтоншої артикуляційної проробки. Відтак очевидно, що в своїй стратегії оркестрування композитор нівелює ліричний потенціал оркестру. Модерністська природа оркестрування у цьому випадку не означає наявність якогось екзотичного складу інструментів. Натомість, вона проявляється у нетрадиційному переосмисленні ролей традиційних оркестрових груп.

Окрім мідних, важливу темброво-фактурну місію виконують ударні у комплексі з іншими групами інструментів, а у партитурі Г. Холста навіть струнні виконують функцію ударних, ніби свого роду підсилювачі. Адже вони відмарковують рівномірний ритмічний акомпанемент в унісон із ударними. На романтичну ліричну семантику тембру струнних в даному тембрально-образному контексті немає навіть і натяку. Таким чином, у тембровій палітрі системно посилюється холодно-агресивна семантика.

Х. Ціммер та Дж. Вільямс услід за Г. Холстом застосовують аналогічну стратегію оркестрування.

Маркер п'ятий – драматургічний. Композиційна структура музичного матеріалу розгортається в часі за принципом оркестрового накопичення / нагнітання. Як і Г. Холст, цей прийом планомірно використовує Х. Ціммер. Оркестровий ритмічний рух, гучне крокування завдяки динамічно-фактурному розвитку набувають ефекту зримого наближення, збільшення, укрупнення, на фоні якого різко лунають мотиви-викрики мідних духових інструментів. У цьому прийомі зримого руху проявляється особлива театральність / кінематографізм музики Г. Холста і Х. Ціммера.

Як бачимо і «чуємо», Густав Холст створив винятково вдалий, життєво спроможний музичний продукт «продовженої» художньої дії. Автори порталу «*Classicfm*» також відмітили образно-інтонаційну влучність матеріалу сюїти: «Ви повинні визнати, що це дійсно, дійсно працює»[1].

[1] Мова йде про те, що оригінальна музика сюїти Г. Холста могла би бути альтернативним саундтреком до «Зоряних війн»: «*You have to admit that this really, really works*» [11].

Отож, «Марс» – це музично-матеріальне, тематично-рельєфне втілення певної образно-інтонаційної моделі, навіть певного образного-інтонаційного типу. А саме, маскулінного, мілітарного, батального, грубого, механічно-наступального образу зла, деструкції, агресії.

Для Х. Ціммера марсівський комплекс стає фоном, на якому він згодом експонує власний непересічний тематичний матеріал. Наскільки у фоновому матеріалі впізнається «Марс», настільки ж нова, авторська тема відрізняється драматичною епічністю, що є характерною рисою саундтреків Х. Ціммера. Кульмінаційна сцена з фільму «Гладіатор», яку супроводжує частина саундтреку «*The Battle*», буквально зображує батальну картину поєдинку римлян із германськими варварами.

Дж. Вільямс також творить власний ефектний тематизм, який органічно експлуатує віднайдені Г. Холстом елементи. Він адаптує їх у темі «Імперського маршу» в оригінальній трилогії «Зоряних війн» дещо іншим чином – за вагнерівським лейтмотивним принципом. Цей тематичний матеріал з'являється неодноразово (у варіантних рішеннях) як супровід кульмінаційних появ Дарта Вейдера. Іншими словами, як філософсько-символічний акцент висвітлення його зло-діяльності. Переважно це не динамічні батальні сцени (хоча у фільмах франшизи їх чимало), а статичні епізоди, де глядач може розглянути страхітливий костюм і зловісну маску антигероя крупним планом.

У випадку із розглянутими зразками творчості Х. Ціммера та Дж. Вільямса мова йде не про точне цитування, а про використання подібних структурних елементів на молекулярному інтонаційному рівні. Як результат – відбувається формування подібного, типажного образу. Очевидно, що це більш тонкий рівень взаємодії різних музичних текстів, ніж легальне чи нелегальне цитування.

Американський кіно-композитор Гарі Гатман, який називає Г. Холста одним зі своїх улюблених авторів, якось висловив про нього слушне спостереження: «Навіть якщо ви не знайомі з ім'ям, ви все ж, напевно, чули його музику раніше. Вона копіювалася безліч разів іншими композиторами, особливо кінокомпозиторами…»[1].

Описані композиторські технології пояснюються, серед іншого, естетичними настановами теперішнього часу – закономірностями доби постмодернізму, в якому авторська робота на основі чужого матеріалу

[1] «*If you're not familiar with the name, you've certainly heard the music before. It's been copied so many times by other composers – especially film composers – because it's such descriptive music. This piece contains battle music, romance, grand majestic themes, comical mischief and celestial choirs. It's a great introduction to the concept of imagery in music*» [8].

стає нормативною ознакою творчого процесу. Адже, за визначенням Ролана Барта, «основу тексту складає <…> його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки <...>. Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах <…>. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. <…>» [3].

«Марсівський» мілітарно-маскулінний саунд не є абсолютним художнім відкриттям Густава Холста. Перш ніж стати упізнаваним та зафіксованим у сюїті англійського композитора, цей інтонаційний типаж пройшов довгий шлях формування та адаптації в різних музичних стилях минулого: авторських, жанрових, національних, історичних. Попередниками Г. Холста можна сміливо вважати Л. Бетховена (Симфонія № 5), А. Брукнера (друга частина Симфонії № 9), Р. Штрауса («Так говорив Заратустра»), Г. Малера (Симфонія № 6), І. Стравінського («Весна священна»). Крім того, паралельно з «Планетами» процес остаточного закріплення, культурної легітимізації цього образно-інтонаційного типажу спостерігається в окремих опусах таких сучасників Г. Холста, як М. Равель, Б. Барток, А. Онеґґер та Д. Шостакович.

Тож, Густав Холст узагальнює надбання всіх названих композиторів та не так створює, як остаточно закріплює образ у вигляді його власної версії, яка й набуває ознак типовості. Типовий саунд «Марсу» кінокомпозитори наступних поколінь беруть за певну конструктивну модель, з якою можна працювати або шляхом цитування, або за допомогою варіювання, або у вигляді «творення на основі».

Порівняння музики Г. Холста та кінематографічних саундтреків не мало на меті виявлення плагіату. Натомість, воно демонструє дещо значніше – наявність глобальної традиції світового симфонічного стилю європейської ґенези, яка тягнеться від наполеонівських часів й аж до трампівських.

Одним із авторитетних вітчизняних дослідників, хто вивчав явище типізації інтонаційних комплексів, прив’язаних до певної образності, є С. Тишко. У своїй ключовій монографії «Проблема национального стиля в русской опере» він визначає поняття стилю в музиці як «систему стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т. ін.), перехід їх смислових полів в конкретні системи музично-виразових засобів» [4, с. 5]. Це визначення можна екстраполювати зі сфери національного стилю в сферу жанрового стилю, а саме − вищеназваного світового симфонічного стилю європейської ґенези.

У ньому наявна система стійких ознак, що інтегрувались на різних рівнях – авторських, національних та історичних.

Характеристики образності в цьому випадку подаються через поняття «позамузичного» (наприклад, психологічна категорія агресії або технічне поняття механістичності). У різних музичних творах ці поняття закріплюються у зв'язку з певними комплексами засобів музичної виразності (подібність яких доводилася на прикладі порівняння трьох композицій). Спираючись на інше визначення С. Тишка, а саме, динамічних компонентів національного стилю[1], можемо припустити, що в європейському симфонічному стилі існують свої динамічні компоненти. Вагоме місце серед них посідає явище образно-інтонаційних типажів, одним з яких є охарактеризований у статті музичний аналог універсального позамузичного образу «сил зла».

Висновки. В історії світового симфонізму «Марс» і в цілому «Планети» Густава Холста здобули статус одного із найпопулярніших академічних оркестрових творів XX століття. До цієї музики зверталися не лише кінокомпозитори, але й особливо часто рок-музиканти. Густав Холст зумів віднайти і втілити у «Марсі» винятково яскравий та художньо-дієвий музичний типаж, який ментально пов'язаний із психологічно-соціальними архетипами воїна[2], войовничості, боротьби та битви. А боротьба була й залишається невід'ємним атрибутом людського існування, самої людської сутності. Можливо, ця обставина і зумовлює одну з причин інтонаційної актуальності та колосальної популярності холстівського «Марсу».

1. Беккер П. Павшее поколение : сравнение музыкальной жизни и композиторского творчества в Великобритании периода Первой мировой войны и в России периода Второй мировой войны // Двадцатый век. Музыка войны и мира : Материалы международной научной конференции. Москва : Прогресс-Традиция, 2016. С. 348–360.
2. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века : истоки и этапы развития. Москва : Советский композитор, 1986. 215 с.
3. Можейко М. А. Интертекстуальность. URL: http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html (дата обращения: 06.11.2018).
4. Тишко С. В. Проблема национального стиля в русской опере : Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 120 с.
5. Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного. Москва : Cogito-Centre, 2010. 352 с.
6. Beato R. John Williams vs Gustav Holst or Star Wars vs The Planets. URL: https://youtu.be/8IX1jSVmaAs (access date: 06.02.2019).
7. Carlsson M. Zimmer sued over «Gladiator» music. URL: http://www.filmmusicmag.com/?p=638 (access date: 23.10.2018).

[1] «Динамічний компонент національного стилю в музиці – це свідчення закріплення в ній нових змістових сфер, вперше або знову здійснений перехід позамузичних, позастильових явищ (менталітет, традиції і т. ін.) – в стиль, новаторське виявлення адекватним цим явищам засобів музичного висловлювання» [4, с. 10].

[2] За К. Г. Юнгом [5, с. 10].

8. Guttman G. May I Suggest... Holst, Ravel and Stravinsky. URL: http://www.secretcomposer.com/2009/03/26/music-composition-2-may-i-suggest (access date: 06.11.2018).
9. Holst I. A. Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music. London : G. and I. Holst Limited, 1974. 285 p.
10. Macan E. Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture. New York, 1997. 320 p.
11. Shobe M. «The Last Jedi» Arrives Friday : Listen to the Classical Influences in the «Star Wars». URL: https://www.wqxr.org/story/throwback-thursday-classical-music-influences-inside-john-williams-star-wars-score/ (access date: 24.10.2018).
12. Star Wars soundtracked by Holst's «Mars, the bringer of War» is actually incredible // Classicfm : web-site. URL: https://www.classicfm.com/composers/williams/news/star-wars-soundtracked-by-holst/ (access date: 24.03.2019).
13. The Planets // The free encyclopedia Wikipedia : web-site. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Planets (access date: 20.01.2019).

References

1. Becker, P. (2016). The fallen generations – A comparison of musical life and composing in First World War Britain and Second World War Russia. In: *Twentieth Century. Music of War and Peace*. Moscow: Progress-Traditsiya, pp. 348–360 [in Russian].
2. Kovnaczkaya, L. (1986). English music of the twentieth century: origins and stages of development. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
3. Mozheyko, M. (n.d.). Intertextuality. [online] INfOLIO. Available at: http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html [Accessed 6 November 2018] [in Russian].
4. Tyshko, S. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov. Kyiv: Muzinform [in Russian].
5. Yung, K. (2010). Essays on the psychology of the unconscious. Moscow: Cogito-Centre [in Russian].
6. Beato, R. (n.d.). John Williams vs Gustav Holst or Star Wars Vs The Planets. [online] YouTube. Available at: https://youtu.be/8IX1jSVmaAs [Accessed 6 February 2019] [in English].
7. Carlsson, M. (n.d.). Zimmer sued over «Gladiator» music. *Film Music Magazine*, [online] Available at: http://www.filmmusicmag.com/?p=638 [Accessed 23 October 2018] [in English].
8. Guttman, G. (n.d.). May I Suggest... Holst, Ravel and Stravinsky. [online] SecretComposer. Available at: http://www.secretcomposer.com/2009/03/26/music-composition-2-may-i-suggest/ [Accessed 06 November 2018] [in English].
9. Holst, I. (1974). Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music. London: G. and I. Holst Limited [in English].
10. Macan, E. (1997). Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture. New York: Oxford University Press [in English].
11. Shobe, M. «The Last Jedi» Arrives Friday: Listen to the Classical Influences in the «Star Wars». [online] Available at: https://www.wqxr.org/story/throwback-thursday-classical-music-influences-inside-john-williams-star-wars-score/ [Accessed 24 October 2018] [in English].
12. Star Wars soundtracked by Holst's «Mars, the bringer of War» is actually incredible, (n.d.). [online] Classicfm. Available at: https://www.classicfm.com/composers/williams/news/star-wars-soundtracked-by-holst/ [Accessed 24 March 2019] [in Ukrainian].
13. The Planets (n.d.). [online] Wikipedia. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Planets [Accessed 20 January 2019] [in English].

III. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

УДК 78.072:78.08 “Голоси Парижа”:781.6
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.12

Севіндж Ідрісова,
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського
https://orcid.org/0000-0003-2956-9471
idrisova.sevindzh@gmail.com

Sevindzh Idrisova,
Postgraduate at the Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0003-2956-9471
idrisova.sevindzh@gmail.com

ЧУТТЄВА КУЛЬТУРА І МУЗИКОЗНАВСТВО: АНАЛІЗ ЕСЕЮ ЖОРЖА КАСТНЕРА «LES VOIX DE PARIS» (1857)

Переосмислення ролі тілесного досвіду в процесі пізнання себе й навколишнього світу стало маркером «чуттєвого зрушення» в сучасній гуманітаристиці. У статті окреслено шляхи перетинів між «сенсуальними студіями» і музикознавством. На основі аналізу літературно-музичного есею Жоржа Кастнера «Голоси Парижа» (1857) ми дійшли висновку, що культурні практики повсякденності безпосередньо впливають на режими сприйняття композитора і можуть реалізовуватися у тканині музичного твору. Іншими словами, твір мистецтва виступає матеріальним втіленням чуттєвого буття його автора.

Ключові слова: чуттєва культура, мультисенсорний підхід у музикознавстві, місто, фланування, Жорж Кастнер.

***Idrisova Sevindzh*. The sensual culture and musicology: analysis of Georges Kastner’s essay «Les Voix de Paris» (1857).** Rethinking the role of bodily experience in the process of knowing oneself and the world around us has become a marker of «sensory turn» in the contemporary humanities. A common theme for researchers in this area was the criticism of ocularocentric of Western culture, along with the desire to rehabilitate other senses (tactile, auditory, olfactory), which until recently remained out of sight of scientists.

Based on the renewed interest of social and human sciences in the bodily and sensory aspects of being, we asked ourselves the question: how these topics are spoken in music studies. The article outlines the paths of intersection

between sensory studies and musicology. We have identified several thematic blocks that bring these disciplines together: the performer's body (how through the performer's body music becomes audible), the listener's body (how bodily experience affects music perception), the composer's body (how the composer's sensory modes materialize in music), body of a musical text (how a musical text demonstrates the bodily practices of the composer and the time as a whole).

The relevance of our research is to consider the literary-musical essay «Les Voix de Paris» by Georges Kastner from the point of view of the «ensory» paradigm of contemporary humanities. ***The scientific novelty*** lies in a deeper disclosure of possibilities of using the multisensory approach in musicology. In this context, the focus of the study allows us to consider the body as a full-fledged medium, which is actively involved in the process of producing, interpreting and percepting music. Our ***goal*** is to reveal the sensory modes of the composer that are «hidden» in his work. To do this, we need to analyze what were cultural practices and visual media of Paris of the mid-XIX century, which determined the structures of the sensory perception of a given time, as well as how these sensory strategies are implemented in the essay.

In the course of the study, we relied on the ***biographical method***, which allowed us to reconstruct the creative biography of the little-known French composer of the mid-XIX century – Georges Kastner. With the purpose to analyze the structure and content of the essay, we turned to the ***method of content-analysis***, and the ***method of cultural commentary*** allowed us to outline the overall picture of the cultural landscape of Paris of the aforementioned period.

Based on the analysis of «Les Voix de Paris» by Georges Kastner, we came to the ***conclusion,*** that cultural practices of everyday life directly affect the composer's perception modes and can be embodied in the fabric of a musical work. In other words, an artwork is a material embodiment of the sensuous being of its author.

Significance. It should be added that the multisensory approach, which we use in our study, has been recently actively introduced into the educational sphere, the field of art therapy and museology. Therefore, it opens up a wide field not only for theoretical understanding, but also for implementation of practical tasks in the above-mentioned areas of activity.

Key words: sensual culture, multisensory approach in musicology, city, flânerie, Georges Kastner.

Идрисова Севиндж. **Чувственная культура и музыковедение: анализ эссе Жоржа Кастнера «Les Voix des Paris» (1857).** Переосмысление роли телесного опыта в процессе познания себя и окружающего мира стало маркером «чувственного поворота» в современной гуманитаристике. Общей темой для исследователей этого направления стала критика

окуляроцентричности западноевропейской культуры вместе со стремлением реабилитировать другие чувства (тактильные, аудиальные, ольфакторные), которые до недавнего времени оставались вне поля зрения ученых.

Основываясь на обновленном интересе социальных и гуманитарных наук к телесному и чувственному аспектам бытия, мы задались вопросом: как эти темы проговариваются в музыковедческих исследованиях. В статье очерчены пути пересечения «сенсуальных исследований» и музыковедения. Мы выделили несколько тематических блоков, сближающих эти дисциплины: тело исполнителя (как через тело исполнителя музыка становится слышимой), тело слушателя (как телесный опыт влияет на восприятие музыки), тело композитора (как чувственные модусы композитора воплощаются в музыке), тело музыкального текста (как музыкальный текст «свидетельствует» о телесных практиках композитора и эпохи в целом).

Актуальность нашего исследования заключается в рассмотрении литературно-музыкального эссе «Голоса Парижа» Жоржа Кастнера (1810–1867) с точки зрения «чувственной» парадигмы современной гуманитаристики. ***Научная новизна*** заключается в более глубоком раскрытии возможностей применения мультисенсорного подхода в музыковедении. В данном контексте фокус исследования позволяет рассматривать тело как полноценный медиум, который активно задействован в процессе продуцирования, интерпретации и перцепции музыки. Наша ***цель*** – выявить чувственные модусы композитора, которые «скрыто» присутствуют в его произведении. Для этого нам нужно проанализировать, какие культурные практики и визуальные медиа Парижа середины XIX столетия определяли структуры восприятия данного времени и пространства, а также как эти чувственные стратегии реализовываются в эссе.

Методология. В ходе исследования мы опирались на биографический метод, который позволил реконструировать творческую биографию малоизвестного французского композитора середины XIX столетия – Жоржа Кастнера. С целью проанализировать структуру и содержание эссе мы обратились к методу контент-анализа, а метод культурологического комментария позволил очертить общую картину культурного ландшафта Парижа вышеупомянутого периода.

Выводы. На основе анализа «Голосов Парижа» Жоржа Кастнера мы пришли к выводам, что культурные практики повседневности непосредственно влияют на режимы восприятия композитора и могут воплощаться в ткани музыкального произведения. Другими словами,

произведение искусства выступает материальным воплощением чувственного бытия его автора.

Результаты. Следует добавить, что мультисенсорный подход, которым мы пользуемся в нашем исследовании, в последние годы активно внедряется в образовательную сферу, область арт-терапии и музееведения. Поэтому, он открывает широкое поле не только для теоретического осмысления, но и для осуществления практических задач в вышеупомянутых областях деятельности.

Ключевые слова: чувственная культура, мультисенсорный подход в музыковедении, город, фланирование, Жорж Кастнер.

Ми відчуваємо «тут і зараз». Через чуття ми маємо змогу досліджувати світ навколо нас та окреслювати межі власної суб'єктивності. Незважаючи на важливість дослідження тілесного досвіду людини, гуманітарні та соціальні науки тільки в останні декілька десятиліть почали здійснювати спробу переосмислення ролі чуттів у нашому житті.

З кінця 1980-х років і дотепер формуються інтегративні субдисципліни, такі як «соціологія чуттів», «антропологія чуттів» [17], «чуттєва географія» [25]. Крім того, засновуються журнали, присвячені окресленій тематиці (приміром, «*The Senses and society*»). Зародження цього руху не тільки позначило процес інституціоналізації нового дисциплінарного поля, але й спричинило фундаментальні зрушення у перегляді методологій та підходів інших наук: дослідження чуттєвої сфери сприяло формуванню особливої – «чуттєвої» – методології. З огляду на це твердження, можна говорити про поступове формування нової онтології, у якій тілесний досвід посідає належне місце в процесі пізнання світу і себе.

Перцептивні модуси не тільки мають самодостатню природу, допомагаючи людині орієнтуватись у часі й просторі, але й обумовлюються культурними та соціальними нормами суспільства: «почуття містять у собі з одного боку первинність природного, а з іншого – культурні, естетико-художні нашарування» [3, с. 3].

Зазначимо, що праця Георга Зіммеля «Соціологія чуттів» [2], феноменологія сприйняття Моріса Мерло-Понті [23] та інтуїтивні прозріння Вальтера Беньяміна [9] у висвітленні тілесного проживання навколишнього простору неабияк вплинули на стан розвитку сучасних «сенсуальних студій».

На основі аналізу літератури, що входить до цього напрямку, можна виокремити два вектори наукових досліджень: ті, що враховують мультисенсорний підхід [10], та наукові розвідки, у яких основний акцент

зосереджується на розгляді одного чуттєвого модуса (так звані «культурні історії ароматів, звуків, дотику» тощо) [14].

Слід відзначити декілька тем, що є спільними для напрямку «сенсуальних студій»:

1. Критика окуляроцентричності західноєвропейської культури [7, с. 133–134]. Бачення протягом тривалого часу і понині залишається об'єктом підвищеної уваги гуманітаріїв, адже візуальний модус є чи не найголовнішим у системі людської перцепції, за допомогою якого людина отримує інформацію про навколишнє середовище. Вихід за межі візуального режиму сприйняття актуалізує інші, недостатньо вивчені сенсуальні стратегії, а поява нових монографій, які висвітлюють історію запахів, смаків та звуків, стає альтернативним баченням культури повсякденності і чуттєвих аспектів людського буття, як невід'ємних складових цієї культури.

2. Критика «ієрархізації» чуттів. Формування уявлення про чуття людини як «ієрархізовану» структуру було започатковане ще в епоху Античності. У філософії Геракліта, Платона та Арістотеля бачення займає привілейовану позицію стосовно інших чуттів, як більш досконале та правдиве (цит. за: [24, с. 15]). Однак у руслі напрямку «сенсуальних студій» здійснюється спроба відійти від цих культурних фреймів та розглянути усі чуттєві модуси як рівноцінні та самодостатні.

3. Критика дуалістичної теорії Р. Декарта. Переважна більшість операцій, які позначаються у мові наукового дискурсу, апелюють до розумового осягнення тієї чи іншої проблеми. Коли ми говоримо «врахувати», «систематизувати», «проаналізувати» ми, тим самим, підкреслюємо домінуючу позицію розуму у процесі пізнання світу. Згадаймо, що і в історії естетичної західноєвропейської думки протягом тривалого часу чуттєве пізнання розумілось як вторинне стосовно *ratio*: «модерністська естетика, що народилася в середині XVIII століття, розуміється як така, що підпорядковує сенсорний та тілесний досвід компетенції розумного розсудку, чиї внутрішні структури забезпечують чіткість знань» [22, с. 7]. Виходячи з оновленого інтересу до тілесності, надиктованого зародженням «чуттєвого зрушення», дедалі частіше дослідники цього напрямку спираються на пост-дуалістичну теорію, яка не відокремлює тіло від розуму, а постулює рівність цих складових у когнітивному процесі.

Попри незаперечну присутність і важливість тіла в процесі перцепції, інтерпретації та продукування музики проблематика тілесності та чуттєвого буття залишається недостатньо розкритою всередині

музикознавчих досліджень. Тому далі ми окреслимо шляхи перетинів чуттєвих студій та музикознавства. Вони включають в себе такі питання (але не обмежуються ними):

1. Тіло виконавця:
- розгляд перетинів між тілом виконавця та музикою[1];
- аналіз сучасних перформативних практик, в яких поєднуються виконання на інструменті, голос, жест та рух музиканта у просторі [5].
2. Тіло слухача:
- проблема трансформації слухацького сприйняття у різні історичні епохи [27];
- дослідження порогів емоційного реагування на музику;
- розгляд взаємозв'язків між тілесним досвідом та слуханням.
3. Тіло композитора:
- дослідження синестезійних характеристик композиторського сприйняття [4];
- розгляд авторських ремарок у музичному тексті як проявів тілесності композитора («тіло композитора на території музики», за висловом Ролана Барта) [8, с. 312][2];
- виявлення чуттєвих модусів композитора, втілених у музичному творі[3];
- дослідження хвороб митців та їхнього видимого або латентного втілення в музиці.
4. Тіло музичного тексту:
- музичний текст як матеріальне втілення тілесних / чуттєвих практик композитора або епохи в цілому;
- аналіз мультисенсорності та синестезійності музичних текстів (розгляд танцювальної музики та маршу як специфічних жанрів, що прив'язані до кінестетичних – рухових відчуттів людини; розуміння програмності як «закріплення» візуального образу за аудіальним; аналіз прикладних можливостей музики у кіно, де поєднуються різні чуттєві режими сприйняття тощо).

---

[1] Серед теоретичних напрацювань, які висвітлюють це питання, можна назвати монографію Б. Сюти «Основи парамузикознавства» [6]. У ній автор аналізує жести та міміку музикантів в умовах концертного виступу.

[2] Аналізуючи темпові, агогічні та динамічні ремарки у творах Роберта Шумана, Ролан Барт говорить про тілесну присутність композитора – його оприявлене дихання, позначене у текстурі музичного твору.

[3] Головними у цьому пункті залишаються питання соціокультурної обумовленості режимів сприйняття митця та їхнього (не)свідомого продукування у тканині музичного твору.

Актуальність нашого дослідження полягає в розгляді художнього есею Жоржа Кастнера крізь призму «чуттєвої» парадигми сучасної гуманітаристики. У статті запропоновано оновлений підхід, який розглядає музичний твір як реалізовану у матеріальній формі тканину чуттєвих режимів сприйняття композитора. Тож, ***наукова новизна*** полягає у глибшому розкритті можливостей застосування мультисенсорного підходу в музикознавстві. ***Мета дослідження*** – виявити чуттєві модуси митця, які «приховано» присутні у художньому творі. Реалізація поставленої мети потребує вирішення таких ***завдань***: окреслення культурних практик та візуальних медіа Парижа середини XIX століття, які могли вплинути на перцептивні модуси Жоржа Кастнера та аналізу того, яким чином ці модуси втілюються у творі композитора.

У процесі проживання реальності задіяні всі чуття людини. Тому ми переконані, що «атомізація», або розгляд чуттєвих модусів окремо один від одного, є не зовсім вдалим прикладом наукового аналізу. Однак, задля кращої виразності та рельєфності нашого дослідження, сенсуальні режими композиторської свідомості будуть розглянуті роздільно, у супроводі коментарів про культурні практики, які визначали стратегії чуттєвого сприйняття даного часопростору.

Ґрунтуючись на аналізі літературно-музичного есею французького композитора Жоржа Кастнера, ми окреслимо візуальний, аудіальний та кінестетичний модуси, які реалізуються у його творі.

Основою ***методологічного*** інструментарію нашого дослідження є ***біографічний метод***, за допомогою якого ми реконструювали творчу біографію маловідомого французького композитора та музичного критика середини XIX століття – Жоржа Кастнера, ***метод контент-аналізу***, що дозволив зануритись у змістовну складову есею, та ***метод культурологічного коментаря***, на який ми спираємося задля окреслення культурного ландшафту Парижа середини XIX століття.

Жорж Кастнер – композитор, музикознавець, журналіст, який належав до редакції авторитетної у свій час паризької музичної газети «*Revue et Gazette Musicale*», народився у Страсбурзі 9 березня 1811 року [15, с. 480–481]. Там були інсценовані його п’ятиактні опери «Густав Ваза» та «Королева сарматів». У вересні 1835 року композитор переїхав до Парижа, взявши з собою матеріали свого трактату з інструментування та теорії музики. Ці наукові напрацювання були прийняті як допоміжний матеріал для викладання у класах Паризької консерваторії та Академії мистецтв. У доробку Кастнера представлені різноманітні за жанровим спрямуванням твори: опери, кантати, романси,

військові марші, а також теоретичні студії з гармонії, мистецтва композиції, інструментування, контрапункту та фуги.

Музична мова Ж. Кастнера не вирізнялась особливою оригінальністю, на відміну від новаторських рішень його знаменитих сучасників – Г. Берліоза, Ф. Ліста та Р. Вагнера. Однак творчість композитора, а особливо теми, до яких він звертався, дедалі частіше привертають увагу історичних музикознавців та звукових дослідників.

Ж. Кастнер був документалістом, який з іронічною посмішкою змальовував аудіальну повсякденність Парижа середини XIX століття: те, що залишалося непримітним для сучасників, ставало у фокусі його дослідницької уваги.

У 1857 році виходить його праця «Голоси Парижа» [20], що складається з трьох розділів:

– історичний есей про вуличні крики різних міст світу;
– нотні розшифрування криків;
– велика вокально-інструментальна гумористична симфонія «Крики Парижа», яка поділяється на три частини: «Париж вранці», «Париж вдень», «Париж увечері» (лібрето Едуарда Тьєрі).

На думку Ніколь Вілкнер, паризька публіка з особливим захватом приймала програмні симфонії, які пов’язували абстрактні жанри з реальністю повсякденності [28, с. 12]. Симфонія Ж. Кастнера «Голоси Парижа» (третя частина есею), як відзначає дослідниця, є своєрідною «віньєткою, у якій схоплене вуличне життя міста протягом одного дня» [28, с. 12–13].

У даному творі композитор досліджує історію міських вуличних криків, співставляє галас різних міст і країн світу та наводить художні роботи (літературні, музичні), які надихалися феноменом вуличного галасу. Тобто акцент на аудіальному аспекті сприйняття лежить в основі цього есею.

«Імпресіоністичні» назви частин симфонії зображують ритми міста та типових персонажів вулиці – торговців білетами, газетного оповісника, буржуа. Вулиця виступає як сцена. З цієї ідеї породжується розуміння урбаністичної культури Парижа середини XIX століття як спектакулярної – орієнтованої на видовищну та надмірну візуальність.

На думку Дж. Стюарда та А. Ковена, одним із способів дослідження чуттєвого досвіду у просторі міста є розгляд персональних свідоцтв людей (тревелогів, щоденників, листів) [13, с. 3]. Жанр тревелогу, як визначає Пітер Берк, був своєрідним типом его-документа, який втілювався у формі

автобіографії, щоденника, листів або есею[1] [12, с. 4]. У світлі цієї думки «Голоси Парижа» можуть розглядатись як літературно-музичний тревелог, про що свідчить і обрання Ж. Кастнером вільного, фантазійного та суб'єктивного жанру есею у заголовку до твору. Однак тревелог тут представлений як подорож не тільки у просторі, але й у часі: композитор вимальовує перспективу історичних досліджень вуличних криків від епохи Середньовіччя до середини XIX століття.

Паризькі вуличні торговці ставали об'єктами прискіпливої уваги літераторів та музикантів починаючи від епохи Середньовіччя[2]. Однак у дев'ятнадцятому столітті зачарування цим феноменом посилилося: вуличні крики втілювали «випадковий та хаотичний елемент міського життя», крім того, вони експонували «ностальгійний зв'язок з дореволюційним минулим міста» [21, с. 54].

Американська дослідниця Еймі Бутін, яка у своїй монографії досліджує звуковий ландшафт Парижа, зазначає, що з настанням нових прагнень респектабельних буржуа до тиші, галас паризьких вуличних торговців, у певному сенсі, став символом «залишкової» культури Парижа старого порядку [11, с. 7]. Ці галаси поступово відходили у небуття, тому Ж. Кастнер, фактично «зберігає» їх у фіксованому вигляді, виконуючи функцію етнографіста.

Одним із перших, автор «Голосів Парижа» звертається до теми, яка тривалий час вважалася меншовартісною серед академічних музикознавчих досліджень. Предметом серйозних наукових рефлексій композитор обирає вуличний галас та крики торговців, що наповнювали повсякденне життя міста.

Спираючись на дані путівників та туристичних записів, Ж. Кастнер створює звукову мапу світу. У ній він фіксує не тільки аудіальну ідентичність Парижа, але й залучає до своїх наукових розвідок інформацію про інші міста та країни – Бразилію, Індію, Китай, Єгипет, Іспанію. Таким чином, прагнення композитора до всеосяжної фіксації звукового ландшафту різних країн ми визначаємо як панорамність аудіального досвіду. Слово «панорамність» тут вживається не випадково.

---

[1] У тревелозі транслювався образ інших культур – так, як їх уявляв мандрівник. Тому, подібні наративи є цінним джерелом для істориків, оскільки вони дають змогу розшифрувати коди колективного (соціального) уявлення про Іншого [12, с. 4].

[2] Музичний, текстовий та графічний жанр «Криків Парижа» («*Cris de Paris*») був поширений серед митців епохи Середньовіччя. У ньому (в дещо ідеалізованій формі) фіксувалися різні типи ремісників та торговців, а також проводилися паралелі між їхніми вигуками і товаром, який вони продавали [11, с. 6].

Панорама – особливий жанр візуальних медіа, що був винайдений у кінці XVIII століття. Панорамні зображення, у яких фігурували батальні сцени, або види різних міст світу з висоти пташиного польоту, встановлювалися на круглих або заокруглених поверхнях будівель та нерідко оздоблювалися світловою ілюмінацією, яка посилювала ефект реалістичності зображення [9, с. 992].

Якщо фотографія подає образ з точки зору обмеженого огляду, то панорама стає метафорою розширення меж бачення. Панорамність відслідковується не тільки на рівні відкриття нових візуальних технологій, але й на рівні мистецьких рефлексій. Так, у 1830–40-х роках у Парижі надзвичайно популярними стають особливі літературні жанри – фізіології. У них з неприхованою іронією велася розповідь про життя бульварів та окремих персонажів паризької міської культури – фланерів, денді, буржуа [18]. Візуальні образи, що з'являлися на сторінках паризьких карикатурних газет, немов оживали у текстах фізіологій. Ці невеликі нариси були спробою зобразити самих себе в унікальності власних рис характеру. Фізіології – це панорами швидкоплинних образів міста і людей, що живуть в ньому; це мапи не для туристів, але для самих парижан.

Всеосяжність у зображенні сучасників відчувається не тільки в популярному та масовому жанрі фізіологій, але й у шедеврах тодішніх письменників Оноре де Бальзака («Людська комедія»), Гюстава Флобера («Мадам Боварі») та відомого художника-карикатуриста Оноре Дом'є, який змалював цілу панораму образів міської повсякденності на сторінках паризьких газет 30–50-х років XIX століття.

Панорамність бачення та панорамність слухання – це ті перцептивні стратегії, що органічно випливають із практики фланування та визначають культурний ландшафт Парижа середини XIX століття в цілому.

Термін «фланер» («*flâneur*») вперше з'являється у критичних есе Шарля Бодлера та стає символом урбаністичної культури Парижа епохи модерну [19, с. 145]. В розумінні поета фланер – це людина, яка здійснює прогулянку містом та «проживає» місто. Існує цілий ряд визначень даного поняття. Приміром, Кріс Дженкс у праці «Візуальна культура» говорить про фланера, як про «спостерігача і носія сучасного життя», а далі продовжує свою думку: «Фланер переміщується у просторі серед людей з неквапливістю, яка, в свою чергу, надає йому привілей бачення» [19, с. 146]. На думку Кейт Тестер, «фланування – це спостерігання швидкоплинного та минущого, яке є невід'ємною частиною сучасності стосовно головного та безперервного процесу самосвідомості» [26, с. 7].

Спільним для цих визначень є наголошення на спостережливості, або особливому «надбаченні» фланера, – тобто підкреслено візуальний модус сприйняття. Однак не варто оминати й інші сенсуальні коди фланера, які донедавна проходили повз увагу дослідників: кінестетичний та аудіальний. Як зазначає Еймі Бутін, «реконфігурація образу фланера всередині поля "звукових студій" дозволить дослідити альтернативні метафори для домінуючих у теорії фланування конструктів: міста як читабельної книги, "столиці знаків" або калейдоскопічного видовища» [10, с. 149].

Фланування стало стійким атрибутом життя дендистської молоді та паризької літературної еліти у 1830–40-х роках. Фланерами були письменники А. де Мюссе, Т. Ґотьє, Ж. Санд, Стендаль, Ш. Бодлер та О. де Бальзак [1, с. 306]. Останній, у свою чергу, був наділений надзвичайною спостережливістю, яка послугувала йому у створенні деталізованих портретів «Людської комедії».

Яскравою ілюстрацією кінестетичності фланування є один епізод із життя О. де Бальзака, переказаний у мемуарах його приятелем Леоном Гозланом. Він розповідає історію про те, як творець «Людської комедії» шукав ім'я для головного героя свого нового оповідання. Після того, як Бальзак проштудіював томи з різними іменами, він із захватом погоджується на пропозицію Гозлана пошукати ім'я серед міських рекламних вивісок. Таким чином, приятелі відправляються на пошуки потрібного імені і, врешті-решт, знесилені та схвильовані знаходять його на напівстертому рекламному оголошенні [16, с. 70–72].

Тож, фланування можна розглядати як просторову та культурну практику, підкреслюючи в ній момент кінестетичності сприйняття фланера, його здатності до зчитування тексту міста та прислуховування до поліфонії урбаністичних звуків в процесі руху. На основі цієї думки літературно-музичний есей Жоржа Кастнера можна вважати своєрідним «аудіальним флануванням» (користуючись терміном Еймі Бутін) [11, с. 12]. Композитор, подорожуючи (подумки чи реально) у просторі Парижа та інших міст світу, намагається зафіксувати їхню звукову унікальність.

Висновки. Переосмислення ролі чуттів у процесі пізнання себе і навколишнього середовища стало культурним маркером «сенсуального» зрушення у сучасній гуманітаристиці. Всередині цих наукових студій відкритим і багато в чому дискусійним залишається питання розробки методології, яка б враховувала розумову та чуттєву складову як рівноцінні структури пізнання.

На основі аналізу літературно-музичного есею Жоржа Кастнера ми дійшли висновку, що культурні практики повсякденності можуть впливати на режими сприйняття композитора та реалізовуватися у тканині музичного твору[1]. Тобто, мистецький твір виступає матеріальним втіленням чуттєвого буття його автора.

Результати. Слід зазначити, що мультисенсорний підхід, яким ми користуємось у нашому дослідженні, в останні роки активно впроваджується в освітній сфері, в області арт-терапії та музейного кураторства. Тому застосування цього підходу відкриває широке поле не тільки для теоретичного осмислення, але й для реалізації практичних завдань у вищезазначених сферах діяльності[2].

1. Вайнштейн О. Денди : мода, литература, стиль жизни. Москва : НЛО, 2005. 640 с.
2. Зиммель Г. Из «Экскурса о социологии чувств» // Ароматы и запахи в культуре : в 2 т. Т. 1. Москва : НЛО, 2010. С. 19–36.
3. Кривошея Т. Чуттєва культура як предмет сучасної гуманітаристики [Електронний ресурс] // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 30. Київ, 2009. С. 3–9. URL: http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/030/1.pdf (дата звернення: 25.03.2019).
4. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. № 1. С. 101–111.
5. Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть [Електронний ресурс] // Музичне мистецтво. 2013. № 13. С. 95–102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_13 (дата звернення: 25.03.2019).
6. Сюта Б. Основи парамузикознавства : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
7. Adams M., Guy S. Editorial: Senses and the City // The Senses and Society. 2007. № 2 (2). P. 133–136. DOI: 10.2752/174589307X203047.
8. Barthes R. The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation / transl. from French by R. Howard. Berkeley : University of California Press, 1991. 312 p.
9. Benjamin W. The arcades project / transl. from German by H. Eiland, K. Mclaughlin. Cambridge ; Massachusetts : Harvard University Press, 2002. 1073 p.
10. Boutin A. Aural Flânerie // Dix-Neuf. 2012. № 16 (2). P. 149–161. DOI: 10.1179/12Z.00000000014.
11. Boutin A. City of Noise : Sound and Nineteenth-Century Paris. Chicago : University of Illinois Press, 2015. 208 p.
12. Burke P. The Cultural History of the Travelogue [Electronic resource] // Przegląd Historyczny. 2010. № 101 (1). P. 1–11. URL: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/

[1] Однак тут варто додати, що і мистецькі рефлексії можуть кидати виклик усталеним культурним формам та розширювати межі нашого сприйняття – тож, процес формування культурних кодів сприйняття характеризується складною мережею взаємозв’язків.

[2] Приміром, через залучення до навчального процесу різноманітних чуттєвих стимулів (візуальних, аудіальних) відбувається краще засвоєння нового матеріалу.

Przeglad_Historyczny/Przeglad_Historyczny-r2010-t101-n1/Przeglad_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11/Przeglad_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11.pdf (access date: 25.03.2019).
13. City and the Senses : urban culture since 1500 / ed. by J. Steward, A. Cowan. Aldershot : Ashgate, 2007. 264 p.
14. Classen C. The deepest sense : a cultural history of touch. Urbana ; Chicago ; Springfield : University of Illinois Press, 2012. 227 p.
15. Fétis F. Georges Kastner // Fétis F. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique : in 8 vol. Vol. 1. Paris : Libraire de Firmin Didot Fréres, 1862. P. 480–487. URL: http://books.google.com.ua/books?id=UjzRp4Qs_KYC&pg=PP7&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (date d'accès: 25.03.2019).
16. Gozlan L. Balzac intime : Balzac en pantoufles. Paris : À la librairie illustre, 1886. 388 p. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620418 (date d'accès: 25.03.2019).
17. Howes D. The Varieties of sensory experience : a sourcebook in the anthropology of the senses. Toronto : University of Toronto Press, 1991. 336 p.
18. Huart L. Physiologie du flaneur. Paris, 1841. 126 p. URL: http://archive.org/details/physiologiedufla00huar (date d'accès: 25.03.2019).
19. Jenks C. Visual culture. London : Routledge, 2002. 269 p.
20. Kastner G. Les Voix de Paris : essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires. Paris : G. Brandus, Dufour, 1857. 171 p.
21. Laurance E. Les Voix de Paris (1857): a study in musical flânerie // Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918 / ed. by Gibson K., Biddle I. London : Routledge, 2017. P. 53–75. DOI: 10.4324/9781315575308.
22. Lauwrens J. Welcome to the revolution: the sensory turn and art history // Journal of Art Historiography. 2012. № 7, P. 1–17. URL: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/lauwrens.pdf (access date: 25.03.2019).
23. Merleau-Ponty M. Phenomenology of perception : an introduction. London : Routledge, 2010. 544 p.
24. Pallasmaa J. The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses. Chichester : Wiley, 2005. 80 p.
25. Rodaway P. Sensuous geographies : body, sense and place. London : Routledge, 1994. 198 p.
26. Tester K. The Flâneur. London : Routledge, 2015. 205 p.
27. Tukova I. The art of music of the second half of XX – the beginning of XXI century: the problem of listeners' perception // Kyiv Musicology, 2010. № 33. P. 42–47. URL: http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/033/5.pdf (access date: 25.03.2019).
28. Vilkner N. Sounding streets: Music and Urban Change in Paris, 1830–1870 : PhD thesis / State University of New Jersey. New Jersey, 2016. 174 p.

References

1. Vaynshteyn, O. (2005). Dandy: fashion, literature, lifestyle. Moscow: Novoye Literaturnoye Obozreniye [in Russian].
2. Simmel, G. (2010). From the «Excursus on the Sociology of Senses». K. Levinson (Trans.). In: O. Vainstein (Ed.) Aromas and smells in the history of culture. Vol. 1. Moscow: Novoye Literaturnoye Obozreniye, pp. 19–36 [in Russian].
3. Kryvosheya, T. (2009). Sensory culture as a subject of modern humanities. *Kyivske muzykoznavstvo*, [online] 30, pp. 3–9. Available at: http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/030/1.pdf [Accessed 22 March 2019] [in Ukrainian].

4. Pakhomova, E. (2017). Synthesis and Synaesthesia in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho,* 1 (34), pp. 101–112 [in Ukrainian].
5. Prykhodko, A. (2013). Instrumental theatre in the sociocultural space of XX–XXIst centuries. *Muzychne mystetstvo,* [online] 13, pp. 95–102. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_13 [Accessed 21 March 2019] [in Ukrainian].
6. Syuta, B. (2010). The basics on paramusicology. Kyiv: Vydavnychyi dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian].
7. Adams, M., Guy, S. (2007). Editorial: Senses and the City. *The Senses and Society,* 2 (2), pp. 133–136. DOI: 10.2752/174589307X203047 [in English].
8. Barthes, R., Howard, R. (1991). The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation. Berkeley: University of California Press [in English].
9. Benjamin, W. (2002). The arcades project. H. Eiland, K. Mclaughlin (Trans.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press [in English].
10. Boutin, A. (2012). Aural Flânerie. *Dix-Neuf,* 16 (2), pp. 149–161 [in English].
11. Boutin, A. (2015). City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris. Chicago: University of Illinois Press [in English].
12. Burke, P. (2010). The Cultural History of the Travelogue. *Przegląd Historyczny,* [online] 101 (1), p. 1–11. Available at: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przeglad_Historyczny/Przeglad_Historyczny-r2010-t101-n1/Przeglad_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11/Przeglad_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11.pdf [Accessed 21 March 2019] [in English].
13. Steward, J., Cowan, A., Pinol, P. and Rodger, P. (2007). City and the Senses: urban culture since 1500. Aldershot: Ashgate [in English].
14. Classen, C. (2012). The deepest sense: a cultural history of touch. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press [in English].
15. Fétis, F. (1862) Georges Kastner. In: F. Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 4. [online] Paris: Libraire de Firmin Didot Fréres. pp. 480–487. Available at: http://books.google.com.ua/books?id=UjzRp4Qs_KYC&pg=PP7&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [Accessed 21 March 2019] [in French].
16. Gozlan, L. (1886) Balzac intime: Balzac en pantoufles [online]. Paris: A la librairie illustre. Available at: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620418 [Accessed 21 March 2019] [in French].
17. Howes, D. (1991). The Varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the senses. Toronto: University of Toronto Press [in English].
18. Huart, L. (1841). Physiologie du flaneur [online]. Paris. Available at: http://archive.org/details/physiologiedufla00huar [Accessed 21 March 2019] [in French]
19. Jenks, C. (2002). Visual culture. London: Routledge [in English].
20. Kastner, G. (1857). Les Voix de Paris: essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires. Paris: G. Brandus, Dufour [in French].
21. Laurance, E. (2017) Les Voix de Paris (1857): A Study in Musical Flânerie. In: K. Gibson, I. Biddle (Eds.). Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918. London: Routledge, pp. 53–75. DOI: 10.4324/9781315575308 [in English].
22. Lauwrens, J. (2012). Welcome to the revolution: The sensory turn and art history. *Journal of Art Historiography,* [online] 7, pp. 1–17. Available at: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/lauwrens.pdf [Accessed 22 March 2019] [in English].

23. Merleau-Ponty, M. (2010). Phenomenology of perception: an introduction. London: Routledge [in English].
24. Pallasmaa, J. (2005). The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses.Chichester: Wiley [in English].
25. Rodaway, P. (1994). Sensuous geographies: body, sense and place. London: Routledge [in English].
26. Tester, K. (2015). The Flâneur. London: Routledge [in English].
27. Tukova, I. (2010). The art of music of the second half of XX – the beginning of XXI century: the problem of listeners' perception. *Kyivske muzykoznavstvo*, [online] 33, pp. 42–47. Available at: http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/033/5.pdf [Accessed 21 March 2019] [in English].
28. Vilkner, N. (2016). *Sounding streets: Music and Urban Change in Paris, 1830–1870*. PhD thesis. The State University of New Jersey. New Jersey [in English].

УДК 785.11 "185/195" : 75"185/195"
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.13

Майя Кірдеєва,
апірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0001-9756-0909
mayakirdeeva@gmail.com

Maya Kirdeeva,
Postgraduate at the Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0001-9756-0909
mayakirdeeva@gmail.com

КАРТИНА АРНОЛЬДА БЕКЛІНА «ОСТРІВ МЕРТВИХ» ЯК ВІДКРИТИЙ ТВІР У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Суттєва зміна векторів нашого сприйняття та, відповідно, розуміння та пояснення культурних процесів різних часів стимулювали пошук нових, неочевидних зв'язків між мистецтвами. Спираючись на концепцію У. Еко, ми досліджуємо проблему життя відкритого твору у процесах взаємодії мистецтв і виявляємо нові грані зв'язків між мистецтвами. Це, у свою чергу, дає можливість з нової точки зору розглянути художню культуру кінця XIX – початку XX століття в цілому та симфонічні твори С. Рахманінова, М. Регера та А. Халлена зокрема.

Ключові слова: відкритий твір, А. Беклін, картина «Острів мертвих», С. Рахманінов, симфонічна поема, творча біографія, взаємодія мистецтв.

Kirdeeva Maya. **The painting «Isle of the Dead» by Arnold Beklin as an open piece of art in music culture of the firms of the XIXth and XXth centuries.** ***Relevance of the study.*** A significant change in the vectors of our perception and, consequently, an understanding and explanation of cultural processes of different times stimulated the search for new, non-obvious connections between the arts, existing concepts, etc.

Main objective of the study. Based on the concept of an open work by U. Eco, we want to explore the problem of the life of an open work in the processes of interaction between the arts and explore the plot of A. Beklin's «Isle of the Dead» in creative biographies of the artist himself and composers in the context of synchronous cultural processes, as well as stylistic and ideological content interaction. This, in turn, makes it possible from a new point of view to look at the artistic culture of the late XIX – early XX century in general, and on the symphonic works by S. Rachmaninoff, M. Reger and A. Hallen.

The research ***methodology*** is based on the key provisions of the concept of the open piece of U. Eco [29], the concept of cultural studies of creative biographies, the problem of wandering artists and the concept of cultural commentary that were developed by S. Tyshko [21; 22]. We applied the basic provisions of the phenomenon of monochrome images [6; 13] and the interaction of various style trends [10; 11; 12; 17; 20].

Results and conclusions. In our research we have studied a few things. Firstly, the concept of Umberto Eco's open piece and its importance for art culture, for cultural studies as a science and, accordingly, considered painting «Isle of the Dead» in this vein of issues. Secondly, we defined the creation history of Arnold's Beklin painting «Isle of the Dead» in his art and in five variants of its existence (1883–1888). Analyzed the main sources of research plot of this picture and have found its influence on the artist's work. Thirdly, working with the epistolary heritage and with the monographic literature about S. Rachmaninoff and A. Beklkin has helped to describe the story of the composer's acquaintance with the painting «Isle of the Dead» in German cultural centers, set its original version to create the eponymous symphonic poem and determine the role of its monochrome embodiment in the musical interpretation. In the end, we analyzed «Isle of the Dead» from Reger's «Beklin-Suite» and the symphonic poem by A. Hallen, explored the individual creative style of musicians and their view on the work of art in the features of musical solutions.

As a result, we confidently assert that the painting «Isle of the Dead» by A. Beklin has the ***significance*** most important cultural phenomenon and a vivid example of an open piece, with its inherent ability of many interpretations.

***Key words*:** open piece, A. Beklin, painting «Isle of the Dead», S. Rachmaninov, symphonic poem, creative biography, interaction of arts.

Кирдеева Майя. **Картина Арнольда Бёклина «Остров мертвых» как открытое произведение в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков.** ***Актуальность исследования.*** Существенное изменение векторов нашего восприятия и, соответственно, понимание и объяснение культурных процессов разных времен стимулировали поиск новых, неочевидных связей между искусствами, существующими концепциями и тому подобное. Опираясь на концепцию У. Эко, мы хотим исследовать проблему жизни открытого произведения в процессах взаимодействия искусств. Также, ***целью*** нашего ***исследования*** является изучение сюжета картин А. Бёклина «Остров мертвых» в творческих биографиях самого художника и композиторов в контексте синхронных культурных процессов. Особенно для нас важно их стилистическое и идейно-содержательное взаимодействия. Это, в свою очередь, дает возможность с новой точки зрения взглянуть на художественную культуру конца XIX – начала XX века в целом, и на симфонические произведения С. Рахманинова, М. Регера и А. Халлен в частности.

Методология исследования базируется на ключевых положениях концепции открытого произведения У. Эко [29], теории культурологических исследований творческих биографий, проблемы странствий художников и методе культурологического комментария, которые были разработаны С. Тышко [21; 22]. Также применены основные положения исследования феномена монохромных изображений [6; 13] и взаимодействия различных стилевых тенденций [10; 11; 12; 17; 20].

Кроме этого, мы применяем компаративистский подход, который заключается в сравнении между собой пяти вариантов картины «Остров мертвых» А. Бёклина и дает возможность заметить в них вполне определенную динамику развития.

Результаты и выводы. В нашем исследовании мы, во-первых, изучили концепцию открытого произведения У. Эко, ее значение для художественной культуры, для культурологии как науки и, соответственно, картину «Остров мертвых» в данном русле проблематики. Во-вторых, мы определили историю создания картины «Остров мертвых» А. Бёклина в творчестве художника и в пяти вариантах ее существования (1883–1888 гг.). Проанализировали основные источники исследования сюжета этой картины и обнаружили ее влияние на творчество художника. В-третьих, работа с эпистолярным наследием и с монографической литературой о С. Рахманинове и А. Бёклине помогла очертить историю

знакомства композитора с картиной «Остров мертвых» в немецких культурных центрах, установить ее оригинальный вариант для создания одноименной симфонической поэмы и определить роль ее монохромного воплощения в музыкальной интерпретации. Мы проанализировали «Остров мертвых» из «Бёклин-сюиты» М. Регера и симфоническую поэму А. Халлена, изучили индивидуальный творческий почерк музыкантов и их музыкальное решение данного произведение изобразительного искусства.

В итоге, мы с уверенностью утверждаем, что картина «Остров мертвых» А. Бёклина имеет ***значение*** важнейшего явления культуры и яркого примера открытого произведения, с присущей ему возможностью множества трактовок и интерпретаций.

Ключевые слова: открытое произведение, А. Бёклин, картина «Остров мертвых», С. Рахманинов, симфоническая поема, творческая биография, взаимодействие искусств.

Вступ. Суттєва зміна векторів нашого сприйняття та, відповідно, розуміння та пояснення культурних процесів різних часів стимулювали пошук нових, неочевидних зв’язків між мистецтвами. Спираючись на концепцію У. Еко, ми досліджуємо проблему життя відкритого твору у процесах взаємодії мистецтв і виявляємо нові грані зв’язків між мистецтвами. Це, у свою чергу, дає можливість з нової точки зору розглянути художню культуру кінця XIX – початку XX століття в цілому та симфонічні твори С. Рахманінова, М. Регера та А. Халлена зокрема.

Зображення швейцарського художника А. Бекліна сповнені магічної забарвленості та недомовленості. Найбільше ця таємнича сутність проявилася в його картині, що стала свого часу іконою символізму як стильового напрямку – «Острові мертвих» (1880–1886). Її сюжет стимулює різні прочитання, народжує нові спроби індивідуально-авторської інтерпретації візуально сприйнятих образів. Це і визначило актуальність цього дослідження, присвяченого розгляду картини А. Бекліна «Острів мертвих» як відкритого твору в музичних втіленнях С. Рахманінова, М. Регера та А. Халлена у контексті взаємодії мистецтв в художній культурі початку XX століття. ***Наукова і теоретична новизна*** полягає в застосуванні вперше в музичній культурології концепції відкритого твору до картини А. Бекліна «Острів мертвих» та її однойменних музичних інтерпретацій, а також в дослідженні історії знайомства з нею С. Рахманінова та М. Регера в німецьких культурних центрах та встановлення її вихідного варіанту для створення однойменних симфонічних поем.

Метою нашого дослідження є вивчення долі сюжету картин А. Бекліна «Острів мертвих» у творчих біографіях самого художника та композиторів в контексті синхронних культурних процесів. Особливо важливою для нас є їх стилістична та ідейно-змістовна взаємодія.

Методологія дослідження базується на ключових положеннях культурологічної концепції відкритого твору У. Еко [29]. Як культурологічні інструменти вивчення життя «Острова мертвих» в образотворчому та музичному мистецтві ми використовували теорії взаємодії мистецтв [5; 19] і синтезу мистецтв [3; 15; 24; 25; 27; 28].

Матеріал статті також базується на теоріях культурологічних досліджень творчих біографій, культурологічного коментаря, проблеми мандрів митців, що були розроблені С. Тишком [21; 22]. Також застосовані основні положення дослідження феномену дзеркала в культурі, феномену монохромних зображень [6; 13], взаємодії різних стильових тенденцій [10; 11; 12; 17; 20].

Крім того, ми застосовуємо компаративістський підхід: порівняння п'яти варіантів картин «Острів мертвих» А. Бекліна між собою, а також з монохромним офортом М. Клінгера, що дає можливість помітити в них чітко визначену динаміку розвитку.

Результати. Серед майстрів європейського символізму кінця XIX століття швейцарський художник Арнольд Беклін (1827–1901) безсумнівно мав славу однієї з найяскравіших постатей. Його пізні композиції, де фантастична символіка поєднується з натуралістичною достовірністю деталей, дали поштовх югендштилю[1] в європейській художній культурі початку XX століття.

Як відомо, концепція відкритого твору була запропонована У. Еко не тільки для осмислення досвіду авангардного мистецтва, а й для всього мистецтва загалом – у всьому різноманітті епох, форм, жанрів, стилів і т.п.

Особливу увагу звернемо на те, що У. Еко спеціально фіксує цікавий аспект власної концепції: наприкінці епохи романтизму, з другої половини XIX століття, вперше з'являється цілком усвідомлена поетика відкритого твору в символізмі. Доречно нагадати, що картину А. Бекліна «Острів мертвих» дослідники якраз і відносять до символізму. Саме цей напрямок, на

[1] Югендштиль (нім. *Jugendstil* «молодий стиль» – за назвою ілюстрованого журналу *Jugend*, заснованого 1896 року) – художній напрям в архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, найбільш поширений в останньому десятилітті XIX – на початку XX століття. Головними рисами югендштилю є відмова від прямих ліній і кутів на користь більш природних ліній, інтерес до нових технологій. [16, с. 118].

нашу думку, є одним з найбільш наповнених і «відкритих» для реципієнта, що дає можливість існуванню безлічі трактувань та інтерпретацій.

Картина А. Бекліна стала своєрідним стартом (і хронологічно, і сюжетно, і образно) для її подальших інтерпретацій в різних видах мистецтв:

– в архітектурі (могили Г. Ліона на Введенському кладовищі в Москві і Г. Баумайстера на Смоленському кладовищі в Санкт-Петербурзі, а також поромна переправа на острів-усипальницю Людвігштайн у Виборзі);
– у живописі («Істинне зображення “Острова мертвих” Арнольда Бекліна в годину вечірньої молитви» (1932) С. Далі);
– у літературі (роман «Острів мертвих» (1969) Р. Желязни, вірш «Острів Бекліна» (2008) Е. Парнова);
– у театрі (декорації за мотивами картини Бекліна до опери Р. Вагнера «Валькірія» (1980, Байройт) в постановці П. Шеро);
– у кіномистецтві («Острів мертвих» (1945, жахи), режисер М. Робсон; «Острів мертвих» (1992, сюрреалістичний фільм-колаж), режисер О. Ковалов; «Чужий: Заповіт» (2017, кінофантастика / трилер), режисер Р. Скотт).

Надзвичайно важливим є питання про те, яким чином відбувається інтерпретація сюжету Бекліна в музичному мистецтві. Слід зазначити, що музичних творів, написаних на цей мотив, виявилося досить багато, назвемо основні: симфонічні поеми «Острів мертвих» А. Халлена, Х. Шульца-Бойтена, С. Рахманінова, Ф. Войрша, М. Регера та органні твори Д. д’Антальфі та Ф. Любріша молодшого[1]. Таким чином, всі інтерпретаторські спроби підтверджують зацікавленість картиною та її важливе значення для історії культури.

У. Еко стверджує, що поняття відкритого твору не має аксіологічного значення. У своїх нарисах він не прагне до того, щоб розділити твори мистецтва на значимі («відкриті») та застарілі («закриті»). Натомість дослідник вважає, що «відкритість розуміється як принципова неоднозначність художнього повідомлення, характерна для будь-якого твору в будь-який час» [14, с. 53]. У. Еко пояснює: «Йдеться про відкритий твір як твір, що визначається “полем” різних інтерпретаційних можливостей, про твір, який постає як певна конфігурація стимулів, наділених принциповою невизначеністю, так, що людина, яка його сприймає, залучається до цілої низки “прочитань”, причому завжди

[1] Імена композиторів подані в хронологічному порядку звернень до даного сюжету.

мінливих; нарешті, мова йде про структуру як "сузір'я" елементів, які можуть вступати у різні взаємини» [14, с. 199].

Відомо, що картина А. Бекліна «Острів мертвих» існує в п'яти варіантах. Усі варіанти картини відрізняються один від одного за розмірами, технікою, кольоровою гамою, освітленням тощо. Відмінні риси між ними помітні в нових відтінках настрою – від похмурої безнадії до просвітленого трагізму. І ось тут ми зустрічаємося з випадком композиторського осмислення загального змісту всієї серії картин, коли в симфонічній поемі «Острів мертвих» С. Рахманінов створює цілу повість, в якій тихий спокій приходить на зміну глибокій скорботі. Таке творче рішення композитора повторює колізію, яка помітна в еволюції сюжету серії картин А. Бекліна.

Робота з епістолярною спадщиною С. Рахманінова та з монографічною літературою допомогла нам вперше в дослідженні творчої біографії митця встановити хронологію його ознайомлення з деякими варіантами картин А. Бекліна, а в підсумку – що найважливіше! – виявити, який з них став живописною «матрицею» для створення симфонічної поеми. Відразу слід зауважити, що мистецтвознавці давали на це запитання помилкову відповідь. Наприклад, Ю. Келдиш пише: «У травні 1907 року в Парижі, де він перебував у зв'язку зі своєю участю в Російських історичних концертах, Рахманінов познайомився з репродукцією картини Бекліна, що стала джерелом його симфонічного задуму» [8, с. 318]. Такої точки зору дотримується і В. Брянцева, стверджуючи, що «картина Бекліна зацікавила композитора у травні 1907 року, в Парижі, своєю чорно-білою репродукцією» [2, с. 394]. Однак зовсім іншого погляду дотримуються дослідники творчості А. Бекліна. Наприклад, мистецтвознавець М. Аграновська пише про те, що «Сергій Рахманінов, знаходячись під глибоким враженням від картини, п'ятий варіант якої він бачив у Лейпцигу, написав 1909 року симфонічну поему "Острів мертвих" (всього в 1890–1910 рр. в Європі було створено п'ять музичних творів, натхнених цією картиною)» [1]. Все це викликало необхідність самостійного «розслідування» в цій галузі.

Сам С. Рахманінов ясно пише про місце, де він побачив репродукцію, а пізніше і оригінал «Острова мертвих» А. Бекліна: «Вперше я побачив в Дрездені тільки копію чудової картини Бекліна. Масивна композиція і містичний сюжет цієї картини справили на мене велике враження, і це визначило атмосферу поеми. Пізніше в Берліні я побачив оригінал картини»[1] [4, с. 398]. З цього стає зрозуміло, у яких конкретно містах С. Рахманінов побачив репродукцію картини і її оригінал, а саме: у

[1] Тут і далі переклад українською мовою автора статті.

Дрездені – репродукцію, у Берліні – оригінал, що істотною мірою відрізняється від тверджень дослідників, наведених вище.

Відомо, що третю версію «Острова», яку ми визначаємо як опорну, А. Беклін виконав на замовлення берлінського колекціонера і видавця Ф. Гурлітта. Рахманінов стверджує, що побачив оригінал картини саме в Берліні. Отже, саме на виставці колекції Ф. Гурлітта композитор познайомився з оригіналом картини. Повертаючись до питання про те, яка чорно-біла репродукція, і якого саме варіанту картини, так вразила С. Рахманінова, ми дозволимо собі стверджувати, що це була чорно-біла репродукція третього варіанту картини. Адже 1890 року відомий графік М. Клінгер[1] проєктує офорт, що відтворює третій варіант «Острова», а власник картини, вже відомий нам Ф. Гурлітт, випускає цей офорт величезним тиражем. Таким чином, «Острів мертвих» завойовує всю Європу! Саме цей офорт і побачив С. Рахманінов в Дрездені. Він і стає джерелом створення однойменної симфонічної поеми.

Той факт, що С. Рахманінова надихнула саме чорно-біла репродукція картини А. Бекліна, спонукав нас до аналізу такого примітного явища, як феномен монохромних зображень, який ми свого часу розглядали, спираючись на дослідження М. Пастуро та В. Кандинського[2] [6; 13]. З цього приводу наведемо один цікавий біографічний факт. Ось як висловлювався Сергій Васильович про своє враження від чорно-білої репродукції А. Бекліна: «У фарбах вона не особливо схвилювала мене. Якби я спочатку побачив оригінал, то, можливо, не створив би свого “Острова мертвих”. Картина мені більше подобається в чорно-білому вигляді» [14, с. 398].

Отже, для С. Рахманінова постала важливою не мальовнича барвистість, безсумнівно присутня в оригіналі картини, а метафоричність чорно-білої репродукції, її буттєва художня ідея. На відміну від однородного колориту беклінівського полотна, другий розділ симфонічної поеми різко контрастний музичній атмосфері крайніх розділів. Підтвердженням цього може слугувати одне з висловлювань самого С. Рахманінова про тему першого епізоду другого розділу поеми: «Вона повинна бути величезним контрастом до всього іншого, її треба виконувати швидше, більш нервово та емоційно: оскільки це місце не пов’язане з образом “картини”, воно в дійсності свого роду доповнення до

[1] Макс Клінгер (*Max Klinger*, 1857–1920) – німецький художник-живописець, графік і скульптор. Творчість Макса Клінгера є своєрідною сполучною ланкою між символічним рухом XIX століття і початку розвитку метафізичного і сюрреалістичного рухів XX століття. Макс Клінгер увійшов до історії європейського мистецтва як один з яскравих представників раннього стилю модерн [23, с. 36].

[2] Див.: дипломна робота автора [7].

неї, і тому контраст надзвичайно необхідний. Спочатку – смерть, потім – життя» [18, с. 98–99]. Наявність контрастного матеріалу в симфонічній поемі є наслідком зовсім іншої, відмінної від А. Бекліна, художньої ідеї. Не таємниця смерті, що зображена художником, а таємниця життя, немов загубленого в океані мертвої матерії, втілена в поемі С. Рахманінова.

Щоб встановити достовірно, який варіант картини «Острів мертвих» побачив вперше німецький композитор М. Регер, ми звертаємося до дослідника його творчої біографії Ю. Шалтупера [26]. Він відзначає, що з 1907 року М. Регер проживав у Лейпцигу, де займав посаду музичного директора в університеті, керував класом композиції в консерваторії та придворною капелою у Мейнінгені. Отже, ми можемо припустити, що М. Регер, тривалий час перебуваючи в Лейпцигу, міг бачити саме п'ятий варіант картини А. Бекліна «Острів мертвих», який був написаний художником для Музею витончених мистецтв в Лейпцигу та слугував творчим стимулом для написання композитором однойменної симфонічної поеми з «Беклін-сюїти» (1913).

Досліджуючи історію картини «Острів мертвих», ми помічаємо важливу тенденцію р у х у цього твору. Говорячи про р у х, маємо на увазі його перехід від варіанту до варіанту, від культури в культуру, від редакції до редакції, від художника до художника. Рух від варіанта до варіанта – мається на увазі трансформація ідеї та її художнє вираження в картинах А. Бекліна «Острів мертвих» в переході від одного варіанта до іншого. Говорячи про рух від культури в культуру, розуміємо перехід, і, одночасно, зв'язок культур – швейцарської, німецької та російської в даному випадку. Рух від художника до художника передбачає передачу основної ідеї «Острова мертвих» від художника до графіка (мова йде про М. Клінгера), від графіка до композитора, від композитора до диригента, від диригента до оркестру. Поняття «т в і р у р у с і» трактується У. Еко як одна з форм відкритого твору. «Твори в русі, ознака того, що певні вимоги витають в повітрі, що вони виправдовуються самим фактом свого існування і що їх треба пояснювати як феномени культури, що доповнюють один одного в панорамі епохи» [29, с. 89]. Для нас це важливо, тому що «т в і р у р у с і» ми вважаємо цікавим феноменом культури і розглядаємо «Острів мертвих» як його яскраве вираження.

На наш погляд, саме на прикладі образу води ми можемо продемонструвати як деякі риси спільності в інтерпретації композиторами, так і суттєві розбіжності. Початковий розділ «Острова мертвих» С. Рахманінова представляє картину безмежного морського простору, мертвої гладі. Основною його темою, власне, і є тема «водної стихії»,

триразове повторення якої і формує логіку композиції. Однак, образ моря у С. Рахманінова є статичним і знаходиться в межах єдиної гами емоційного стану. Поступове кількісне поповнення числа інструментів і акустичне посилення потужності, обсягу звукового простору, що супроводжує нову появу теми води, не дають якісної зміни, а позначають лише наближення до слухача, зміну його просторової координати. Музикознавець І. Корякіна зазначає: «“Віхами” “шляху” стають нові тематичні утворення (тема “таємничого поклику”, хорал мідно-духових інструментів, середньовічна секвенція “*Dies irae*”). Кожне з представлених тематичних утворень асоціюється у слухача з безособовим началом. “Море” в “Острові мертвих” – це не межа між життям і смертю, а власне мертва зона, мертвий простір, що омиває з двох сторін (перший розділ і коду) сам “острів” (другий розділ поеми)» [9, с. 39].

В «Острові мертвих» з «Беклін-сюїти» М. Регер постійно використовує крайні динамічні градації, які несподівано чергуються між собою та мають вибуховий характер з яскравою зміною динаміки і темповим зрушенням. Тут чітко промальовані два різко контрастних образи. А на картині А. Бекліна вони втілюються в протиставленні горизонтальної (спокійне море) і вертикальної (витягнуті вгору скелі, величезні кипариси) ліній. Так само і в музиці, море змальовано похмурими фарбами в нижніх регістрах: ті ж повільні темпи, перетікання з одного дисонуючого співзвуччя в інше; острів ніби обрушується на цей горизонтальний спокій з верхніх регістрів усією міццю туттійного звучання.

Порівняно з «Островом мертвих» С. Рахманінова і М. Регера симфонічна поема шведського композитора А. Халлена є світлішою та життєстверджуючою. Як основний музичний елемент він використовує ритм баркароли, що м’яко пульсує у розмірі 12/8, зображуючи рух човна по воді. Головна мелодійна тема створює настрій спокою та світлої печалі. А це робить музику Халлена повною надії, ніби митець змальовує «обітовану» землю, яка знаходиться за межами боротьби й пристрасті.

С. Рахманінов, М. Регер й А. Халлен, вражені картиною А. Бекліна «Острів мертвих», створюють музичні твори, в яких помітна ідея взаємодії мистецтв. Живопис і музика, у цьому випадку, вступають в нерозривний зв’язок один з одним. Для художньої культури сучасного суспільства однією з провідних закономірностей є тенденція до розвитку видів мистецтв як єдиної системи. Можна навести безліч прикладів того, як художник гармонійно поєднує кілька видів мистецтв, щоб втілити свою ідею, наприклад, в перформансі. Взаємодія між ними служить розширенню горизонтів кожного з мистецтв, поглибленню пізнання світу.

Знайомлячись з картиною А. Бекліна, глядач розширює своє пізнання через осмислення античного міфу про Харона, що везе покійного на острів. Глядач може сам трактувати, що саме ховається за символом острова, хто є Харон і покійний, і що відбувається за стінами фортеці. С. Рахманінов та М. Регер передають у музиці емоційну атмосферу цього міфу. Знаходячи і розшифровуючи ці символи для себе, глядач, за допомогою взаємодії цих видів мистецтв, поглиблює своє пізнання світу.

Без перебільшення можна сказати, що XX століття дало новий подих, плідний імпульс розвитку світової культури. Концепція митців щодо синтезу мистецтв нерозривно пов'язана з їх світовідчуттям, з дослідженням внутрішнього світу художника, з філософським розумінням ролі мистецтва і закономірностей розвитку художньої культури. Розмірковуючи про поліфонізм різних тенденцій в мистецтві на межі XIX–XX століть, М. Швець наводить вислів І. Буніна: «Ми пережили і декаданс, і символізм, і натуралізм, і порнографію, що називається дозволом "проблеми статі", і богоборство, і міфотворчість, і якийсь містичний анархізм, і Діоніса, і Аполлона, і "польоти у вічність", і садизм, і снобізм, і "прийняття світу", і "неприйняття світу", і лубочні підробки під російський стиль, і адамізм, і акмеїзм та дійшли до самого плоского хуліганства, званого "футуризм"» [27, с. 57]. Таким чином, безліч різних художніх тенденцій і стилів спричиняють поєднання різних видів мистецтв та художній синтез, які виступають інструментами в передачі художнього сенсу творів мистецтва.

Висновки. Підводячи підсумки, можемо стверджувати, що інтенсивність мистецького життя XX століття та тенденція пошуку нових смислів спричинила і пошук відкритості з її безліччю трактувань. Художники намагалися розширити коло сприйняття власних творів, знайти ті засоби вираження, які допоможуть «відшукати» реципієнту ті закладені смисли, що містяться в їх ідеях. Виходячи з цього, безліч різних художніх тенденцій і стилів спричиняють взаємодію різних видів мистецтв та їх художній синтез, які, в свою чергу, виступають інструментами в передачі художнього сенсу творів мистецтва.

Отже, у нашому дослідженні ми, по-перше, вивчили концепцію відкритого твору У. Еко, її значення для художньої культури, для культурології як науки і, відповідно, представили картину «Острів мертвих» у цьому аспекті проблематики. По-друге, ми окреслили історію створення картини «Острів мертвих» А. Бекліна в творчості художника і в п'яти варіантах її існування (1883–1888 рр.). Проаналізували основні джерела дослідження сюжету цієї картини і виявили її вплив на творчість

художника. По-третє, робота з епістолярною спадщиною і з монографічною літературою про С. Рахманінова і А. Бекліна допомогла окреслити історію знайомства композитора з картиною «Острів мертвих» в німецьких культурних центрах, встановити її оригінальний варіант для написання однойменної симфонічної поеми та визначити роль її монохромного втілення в музичній інтерпретації. Насамкінець, ми проаналізували «Острів мертвих» з «Беклін-сюїти» М. Регера та симфонічну поему А. Халлена, вивчили індивідуальний творчий почерк музикантів та їх погляд на твір образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення.

Тож, підсумком проведеного дослідження стає незаперечний факт широкої відкритості сюжету картини «Острів мертвих» А. Бекліна для музичного втілення С. Рахманіновим, М. Регером та А. Халленом з погляду тенденцій взаємодії мистецтв у художній культурі початку XX століття.

1. Аграновская М. Арнольд Бёклин. Остров мертвых // «Партнер» : журнал. № 10 (145). Дортмунд, 2009. С. 34–41.
2. Брянцева В. Сергей Васильевич Рахманинов : монография / под ред. А. Курцман. Москва, 1976. 680 с.
3. Ванечкина И., Галеев Б. Концепция синтеза искусств А. Н. Скрябина // Материалы всесоюзной школы молодых ученых по проблеме «Свет и Музыка» (третья конференция). Казань, 1975. С. 24–30.
4. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. Том 1 / сост., ред., коммент., указ. З. Апетян. Москва : Музыка, 1988. 528 с.
5. Каган М. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Москва : Искусство, 1972. 440 с.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись) : монография. Москва : ЭКСМО, 2016. 160 с.
7. Кірдеєва М. Картина А. Бекліна «Острів мертвих» як відкритий твір в музичних втіленнях С. Рахманінова та М. Регера: тенденції взаємодії мистецтв у художній культурі початку XX століття : дип. робота магістра культурогогії : 24.00.01 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 110 с.
8. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время : монография. Москва, 1973. 432 с.
9. Корякина И. С. В. Рахманинов. Симфоническая поэма «Остров мёртвых»: «встреча» с А. Беклиным – «встреча» с символизмом? // Вопросы истории культуры. № 3. 1999. Издательство Уральского университета. С. 37–46.
10. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград, 1981. 262 с.
11. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. № 3. Москва, 1979. С. 30–39.
12. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
13. Пастуро М. Синий. История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 144 с.
14. Рахманинов С. В. Письма / ред., вступ. ст. и коммент. З. Апетян. Москва : Музгиз, 1955. 603 с.
15. Сабанеев Л. Скрябин : монографический очерк. Москва, 1923. 322 с.
16. Сарабьянов Д. Стиль Модерн. Истоки. История. Проблемы : в 2 ч. Часть 2. Москва : Искусство, 1989. 294 с.

17. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 368 с.
18. Соколова О. Симфонические произведения С. В. Рахманинова / ред. Т. Коровина. Москва : МУЗГИЗ, 1957. 132 с.
19. Степанов Г. Взаимодействие искусств. Ленинград : Художник РСФРС, 1973. 184 с.
20. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : Исследования. Киев, 1993. 120 с.
21. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. 1 : Украина. Киев, 2004. 216 с.
22. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. 3. Киев : Клякса, 2011. 544 с.
23. Федотова Е. Арнольд Бёклин. Москва : Белый город, 2001. 64 с.
24. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств / сост. А. С. Трубачев, В. В. Бычков. Москва : Изобразительное искусство, 1996. 335 с.
25. Чібалашвілі А. О. Художній синтез у музичній творчості як знак новітнього // ART-КУРСИВ. № 4. 2010. С. 18–26.
26. Шалтупер Ю. Заметки о Максе Регере // Советская музыка. № 12. 1973. С. 94–101.
27. Швец Н. Культурологический синтез как стилеобразующий фактор в музыкальном искусстве рубежа XIX–XX столетий (на примере творчества С. Танеева и Н. Метнера) : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 254 с.
28. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 458 с.
29. Эко У. Открытое произведение : Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. Санкт-Петербург : Symposium, 2006. 412 с.

References

1. Agranovskaya, M. (2009). Arnold Beklin. Isle of the Dead. *Partner*, 10 (145), pp. 34–41 [in Russian].
2. Bryantseva, V. (1976). Sergey Vasilyevich Rakhmaninov. A. Kurtzman (Ed.). Moscow [in Russian].
3. Vanechkina, I., Galeev, B. (1975). The concept of the synthesis of the arts of A. N. Scriabin. In: *Proceedings of the All-Union School of Young Scientists on the Problem «Light and Music» (third conference)*. Kazan, pp. 24–30 [in Russian].
4. Apetyan, Z. (Ed.) (1988). Memories of Rachmaninov. Vol. 1, Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Kagan, M. (1972). The morphology of art. Moscow: Art [in Russian].
6. Kandinsky, V. (2016). On the spiritual in art (painting). Moscow: EKSMO [in Russian].
7. Kirdeeva, M. (2018). *Painting «Isle of the Dead» by A. Beklin as an open piece of art in music pieces by S. Rachmaninov and M. Reher: tendencies of arts interaction in culture of the early XXth century*. Master's degree thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
8. Keldysh, Y. (1973). Rachmaninov and his time. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Koryakina, I. (1999). S. V. Rachmaninov. Symphonic poem «The Island of the Dead»: «meeting» with A. Beklin – «meeting» with symbolism? *Voprosy istorii kultury*, 3, pp. 37–46 [in Russian].
10. Mikhailov, M. (1981). Style in music. Leningrad: Music [in Russian].
11. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object. *Soviet music*, 3, pp. 30–39 [in Russian].
12. Nazaikinsky, E. (2003). Style and genre in music. Moscow: Vlados [in Russian].
13. Pasturo, M. (2017). Blue. History of the color. N. Kulish (Trans.). Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].
14. Apetyan, Z. (Ed.) (1955). S. V. Rachmaninov. Letters. Moscow: Muzgiz [in Russian].
15. Sabaneev, L. (1923). Scriabin: monographic sketch. Moscow [in Russian].

16. Sarabyanov, D. (1989). Style Modern. Origins. Story. Problems. Part 2. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
17. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow [in Russian].
18. Sokolova, O. (1957). Symphonic works by S. V. Rakhmaninov. T. Korovina (Ed.). Moscow: MUZGIZ [in Russian].
19. Stepanov, G. (1973). Interaction between the arts. Leningrad: Khudozhnik RSFSR [in Russian].
20. Tyshko, S. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov. Kyiv [in Russian].
21. Tyshko, S., Mamaiev, S. (2004). Glinka's wanderings. Commentary on «Notes». Vol. 1. Kyiv [in Russian].
22. Tyshko, S., Kukol, G. (2011). Glinka's wanderings. Commentary on «Notes». Vol. 3. Kyiv [in Russian].
23. Fedotova, E. (2001). Arnold Böcklin. Moscow [in Russian].
24. Florensky, P. (1996). Temple action as a synthesis of arts. A. Trubachev, V. Gobies (Eds.). Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo [in Russian].
25. Chealashvili, A. (2010). Artistic synthesis of musical creativity as a sign of a new hour. *ART-CURSIV*, 4, pp. 18–26 [in Ukrainian].
26. Shaltuper, Y. (1973). Notes on Max Reger. *Sovetskaya muzyka*, 12, pp. 94–101 [in Russian].
27. Shvets, N. (2008). Culturological synthesis as a style-forming factor in the musical art of the turn of the nineteenth and twentieth centuries (on the example of the works by S. Taneyev and N. Medtner). PhD thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Russian].
28. Schelling, F. (1966). Philosophy of Art. Moscow: Mysl [in Russian].
29. Eco, U. (2006). Open Piece: Form and uncertainty in modern poetics. A. Shurbeleva (Trans.). St. Petersburg: Symposium [in Russian].

УДК 784.087.68.083.2.071.2
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.14

Ганна Харакоз,
аспірантка кафедри теорії музики
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
https://orcid.org/0000–0002–4076–1264
kharakozhanna@gmail.com

Hanna Kharakoz,
Postgraduate at the Theory of Music Department,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
https://orcid.org/0000–0002–4076–1264
kharakozhanna@gmail.com

ХОРОВА ФУГА ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ «IN SEMPITERNA SAECULA, AMEN» З КАНТАТИ «STABAT MATER» ДЖОАККІНО РОССІНІ)

Актуальність. Вперше здійснюється розгляд виконавської проблематики, пов'язаної із художніми завданнями, що постають в процесі

виконавської інтерпретації хорової фуги. ***Мета роботи*** – виявити специфічні вокально-хорові труднощі, зумовлені складною поліфонічною фактурою, формою та драматургією двотемної фуги, а також методи їх вирішення. ***Методологія*** спирається на взаємодію ***компаративного, аналітичного***, а також ***виконавського*** методів. ***Висновки.*** Хоча фузі присвячена велика кількість досліджень, специфіка хорової фуги вимагає окремого розгляду, що зумовлюється, насамперед, присутністю тексту, багатотембральністю, своєрідністю хорової артикуляції, фактури тощо. Усе зазначене здійснює безпосередній вплив на будову теми і драматургії фуги в цілому. Виявлено художньо-виконавські задачі та їх реалізацію в поліфонічній фактурі, потенційні вокально-хорові труднощі та запропоновано методи їх подолання.

***Ключові слова*:** хорова фуга, «*Stabat Mater*» Дж. Россіні, вокально-хорова артикуляція, темброва драматургія, архітектоніка фуги.

Kharakoz Hanna. **Choral fugue as an object of artistic and performing interpretation (on the basis of «In sempiterna saecula, Amen» from the cantata «Stabat Mater» by Gioachino Rossini).** ***Relevance.*** It is the first time of review of performing problems associated with artistic tasks which arise in the process of performing interpretation of a large polyphonic form – choral fugue.

The purpose of the work is to identify specific vocal-choral difficulties due to complex polyphonic texture, shape and the drama of two fugues, as well as methods for their solution.

Methodology relies on the interaction of the comparative approach (for theoretical generalizations about the state of the art of choral fugue), an analytical method used during the compositional dramatic analysis of the piece, and the performing method, demand in the process of identifying performing difficulties and finding the algorithm to solve them.

Results. A striking and illustrative example of the functioning of the choir fugue as the final – culminating – section of a multipart cycle is the final (№ 10) of the cantata by J. Rossini «Stabat Mater». The piece is the only double fugue in the cycle with a total exposure for a mixed four-part choir in cycle. From the point of view of performance and conducting, the finale of the «Stabat Mater» by J. Rossini includes a number of specific vocal, ensemble and conductor difficulties, due to the complex interaction of verbal text, which receives a formative value here, with compositional and dramatic techniques. That is why the work on choral sonority demands from the performers a painstaking, thoughtful attitude to all elements of choral craftsmanship without exception: the choral ranch, ensemble, diction, articulation, conductor gesture and many others. There are articulation techniques highlighted among the considered, in

particular, the contrast of legato and staccato, rhythmic opposition, the interaction of articulation with text, etc.

Conclusions. Despite a huge number of scientific works dedicated to fugue, the specificity of the choir fugue requires separate consideration, which is primarily reasoned by the presence of the text, the multi-timbral character, and the peculiarity of the choral articulation and texture etc. All of this has a direct impact on the structure of the theme and the entire drama of the fugue. Artistic and performing tasks and their implementation in a polyphonic texture, potential vocal and choral difficulties were identified, and methods to overcome them were proposed.

Key words: choral fugue, «Stabat Mater» J. Rossini, vocal and choral articulation, timbre dramaturgy, architectonics of the fugue.

Харакоз Анна. **Хоровая фуга как объект художественно-исполнительской интерпретации (на примере «In sempiterna saecula, Amen» из кантаты «Stabat Mater» Джоаккино Россини).** ***Актуальность.*** Впервые осуществляется рассмотрение исполнительской проблематики, связанной с художественными задачами, которые возникают в процессе исполнительской интерпретации большой полифонической формы – хоровой фуги.

Цель работы – выявить специфические вокально-хоровые трудности, обусловленные сложной полифонической фактурой, формой и драматургией двухтемной фуги, а также методы их решения.

Методология опирается на взаимодействие компаративного подхода (для теоретических обобщений о состоянии современной проблематики хоровой фуги), аналитического метода, используемого в ходе композиционно-драматургического анализа произведения, а также исполнительского метода, востребованного в процессе выявления исполнительских трудностей и нахождения алгоритма их решения.

Результаты исследования. Ярким примером функционирования хоровой фуги в качестве завершающего – кульминационного – раздела многочастного цикла является финал (№ 10) из кантаты Дж. Россини «*Stabat Mater*». Произведение представляет собой единственную в цикле масштабную двойную фугу с совместной экспозицией для смешанного четырехголосного хора. С точки зрения исполнения и дирижирования, финал «*Stabat Mater*» Дж. Россини содержит целый ряд определенных вокальных, ансамблевых и дирижерских трудностей. Они обусловлены сложным взаимодействием вербального текста, имеющего в данном произведении формообразующее значение, с композиционно-драматургическим приемами. Поэтому работа над хоровой звучностью требует от исполнителей кропотливого, вдумчивого отношения ко всем без

исключения элементам хорового мастерства: хоровому строю, ансамблю, дикции, артикуляции, дирижерскому жесту и многим другим. Среди рассмотренных артикуляционных приемов выделены, в частности, контраст легато и стаккато, ритмическое противопоставление, взаимодействие артикуляции с текстом и т. п.

Выводы. Хотя фуге посвящено огромное количество научных работ, специфика хоровой фуги требует отдельного рассмотрения. Это обусловлено, прежде всего, присутствием в ней текста, а также – богатством тембровой палитры, своеобразием хоровой фактуры, артикуляции, дикции и т. п. Все отмеченное оказывает непосредственное влияние не только на строение темы, но и на композиционно-драматургические особенности фуги в целом. Выявлены художественно-исполнительские задачи и пути их реализации в полифонической фактуре, потенциальные вокально-хоровые трудности и методы их преодоления.

Ключевые слова: хоровая фуга, «*Stabat Mater*» Дж. Россини, вокально-хоровая артикуляция, тембровая драматургия, архитектоника фуги.

Актуальність теми полягає в розгляді специфіки хорової фуги як заключної частини великої циклічної форми та відповідних виконавських труднощів, зумовлених необхідністю знайти в її музично-художньому втіленні оптимальний баланс між загальними композиційними чинниками фуги, її складною поліфонічною фактурою та вербальним текстом. На прикладі «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні вперше пропонується аналіз поліфонічної форми з точки зору тенденції до значної внутрішньої диференційованості тембрового та вербального складників подвійної хорової фуги. Це зумовлює ***наукову новизну роботи,*** зокрема її теоретичне значення. Конкретні напрацювання щодо подолання диригентських та виконавських проблем, з якими постійно стикаються керівники та артисти хору в процесі розучування та концертного виконання хорової фуги, мають ***практичну значимість***.

Метою дослідження є розгляд специфіки хорової фуги як з боку характерних особливостей поліфонічної форми та її драматургії, так і з боку безпосередньо пов’язаних з інтерпретацією типових виконавських труднощів, що супроводжують вивчення хорової партитури, а також методів їх подолання на прикладі «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні.

До ***завдань*** роботи віднесемо наступні:

– дослідити ступінь вивчення проблеми хорової фуги у теоретичному та виконавському аспектах;

– виявити драматургічну роль та загальні композиційні особливості фінальної фуги «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні;
– розкрити на основі здійсненого аналізу найсуттєвіші специфікації хорової фуги: її темброво-теситурні закономірності, формотворчу роль тексту, роль оркестрового супроводу, а також виникаючі при цьому проблеми взаємної координації окремих структурних компонентів твору, як-от хор і оркестр, текст і музика, тембр та зміст тощо;
– виявити типові виконавські проблеми, пов'язані з виконанням хорової фуги (вокальні та ансамблеві складнощі, особливості вимови тексту, єдиний характер звуковедення, атака звуку тощо) і запропонувати можливі шляхи їх вирішення.

Методи дослідження базуються на взаємодії ***компаративного*** підходу (для теоретичних узагальнень щодо стану сучасної проблематики хорової фуги), ***аналітичного*** методу, використаного в ході композиційно-драматургічного аналізу твору, а також ***виконавського*** методу, необхідного в процесі виявлення виконавських труднощів та знаходження алгоритму їх вирішення.

Результати. Попри те, що вивченню фуги загалом присвячені численні музикознавчі дослідження, дефініція хорової або вокальної фуги згадується досить рідко і тому заслуговує на окрему пильну увагу. Першим з науковців спеціальний розгляд хорової фуги здійснив Т. Мюллер [5, с. 296–300]. Автор досліджує розглядуваний жанр в контексті форми в цілому, зазначаючи, що структура фуги вокальних творів значною мірою зумовлюється змістом і структурою тексту, який розкривається послідовно, у часі. Автор відзначає використання хорової фуги переважно в якості центрального розділу, оточеного оркестровими або хоровими розділами, а не самостійної частини циклу. Отже, визначення хорової фуги Т. Мюллера відноситься до розряду дефініції хорової фуги як частини форми. Н. Сімакова пропонує розгляд вокально-хорової фуги з трьох різних точок зору: як техніки письма, форми, жанру [6, с. 90–120]. Уникаючи однозначних дефініцій фуги, авторка послідовно аналізує різні підходи до її визначення і в результаті доходить висновку про те, що за різних умов фугу можна розглядати у різних ракурсах. Дослідниця вказує на важливість тембрового наповнення теми для підкреслення образного змісту вербального тексту, оскільки в процесі розгортання фуги найяскравішим в хоровому викладенні є регістровий модус і темброве забарвлення голосів хору, котрі створюють рельєфне образне уявлення про зміст поліфонічного твору [6, с. 261]. Так само, як і Т. Мюллер, Н. Сімакова наголошує на

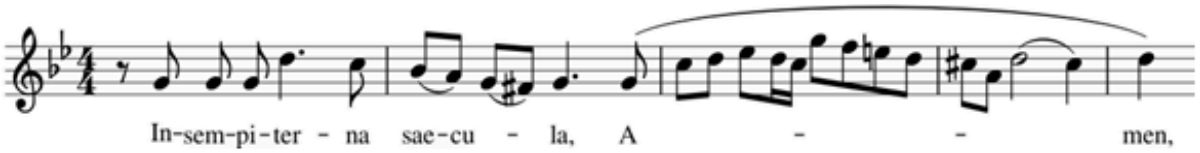
необхідності урахування в аналізі фуги наявного тексту, оскільки зміст останнього вимагає введення особливих прийомів музичної виразності і впливає на будову і розвиток теми фуги, насамперед, на її метричну організацію. У тих випадках, коли у хоровій фузі використовується короткий фрагмент тексту, що несе її основний зміст, протискладення матиме той самий текст, як і тема. Якщо ж словесний текст більш розгорнутий, протискладення вимагатиме самостійного тексту, оформленого як окреме речення [6, с. 260]. На провідній ролі слова у взаємодії вербального і музичного текстів наголошує також С. Гоменюк, розглядаючи особливості великої поліфонічної форми у хорових творах [3].

Яскравим і показовим прикладом функціонування хорової фуги як завершального – кульмінаційного – розділу багаточастинного циклу є фінал (№ 10) з кантати Дж. Россіні «*Stabat Mater*». У цьому творі велика етична тема страждання і спокути людства інтерпретована композитором своєрідно, оскільки музика сповнена повнокровним людським почуттям, а її емоційний тонус, незважаючи на загальний драматизм, є життєстверджуючим, тобто вельми характерним для творчості Россіні загалом.

Фінал кантати *Allegro* «*In sempiterna saecula, Amen*» являє собою єдину в циклі масштабну подвійну фугу зі спільною експозицією для змішаного чотириголосного хору. Перша тема, яка звучить в партії сопрано, обіймає чотири з половиною такти у загальному діапазоні октави і вирізняється розмашистим енергійним початковим ямбічним мотивом із висхідним стрибком на квінту.

Приклад № 1

Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 14–18

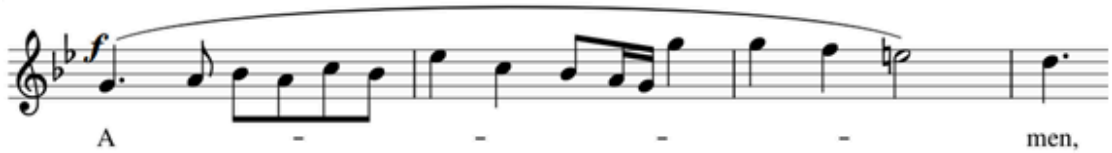


Оскільки тема модулює в тональність домінанти, *d-moll*, у тональну відповідь композитор вносить відповідні інтервальні зміни, які не порушують інтонаційний лад теми, залишаючи її цілком упізнаваною, але водночас, дозволяють повернутися в основну тональність.

Друга тема з’являється в другому такті в партії тенора, заповнюючи собою три такти; її діапазон, так само як і першої теми, становить октаву, втім, риси модуляційної будови в ній більш «згладжені». На відміну від першої теми, вона містить лише одне слово «*Amen*» і тому характеризується більшою розспівністю.

Приклад № 2

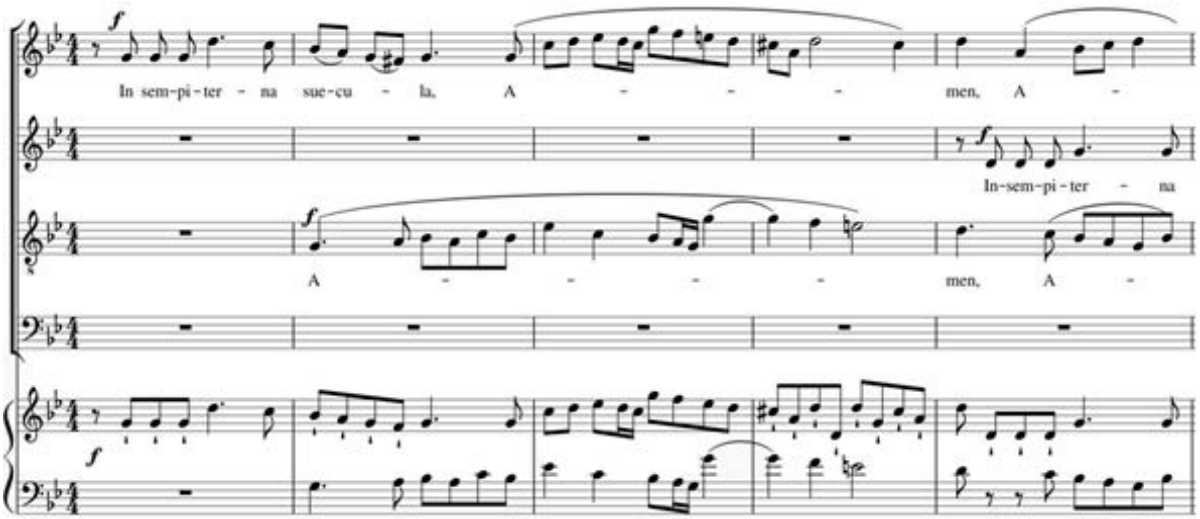
Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 18–22



Варто зазначити, що спираючись на класичні поліфонічні традиції, Дж. Россіні збагачує жанр хорової фуги рисами оперного мелодизму, на користь чого свідчить віртуозність хорової та оркестрової фактури, яскрава образна контрастність, драматизм. Обидві теми фуги є повноцінними вокальними мелодіями, насиченими мелізматикою і здатними до розспівування на кшталт оперних арій. Оркестрова партія в розглядуваній хорової фузі Дж. Россіні найчастіше виконує функцію гармонічної підтримки або дублювання хорових партій, що є вельми характерним для фактури хорової фуги І. С. Баха (зокрема у його кантатній творчості).

Приклад № 3

Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 14–18



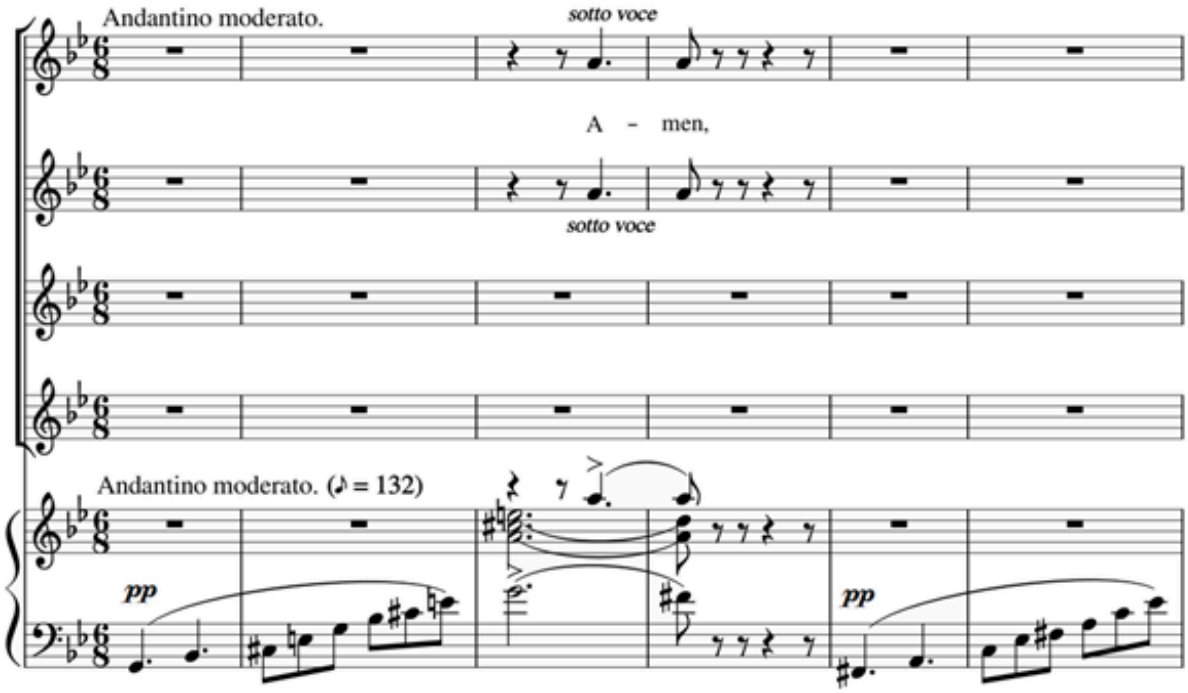
Інтермедії, які відіграють у даному творі дуже значну роль, загалом виконують функцію ладотонального імпульсу, що поєднує між собою різні проведення теми шляхом активного секвенціювання. Особливості секвентного руху зумовлюють також і структуру вільної частини фуги.

У заключній частині теми проводяться почергово в усіх голосах у вигляді двох чотириголосних так званих магістральних стрет, при цьому перша тема звучить в основній тональності, а друга – активно рухається за тонально-гармонічним планом «золотої» секвенції.

Поява коди передбачає контрастний епізод, відмежований темпом *Andantino moderato*, розміром 6/8 і динамікою *pp*. Тут оркестр виходить на перший план, а хор майже пошепки співає «*Amen*».

Приклад № 4

Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 122–127



Цей епізод повертає слухача до емоційної сфери інтродукції першого номера «*Stabat Mater*» і виконує роль зв'язки з кодою, в якій композитор досягає найбільш яскравого звучання. Закінчується фуга життєстверджуючим звучанням триразового «*Amen*» хору в туттійному викладі. Своєрідною смисловою «крапкою» стає оркестровий висновок, в якому фанфарно скандуються тонічні гармонії в основній тональності фіналу.

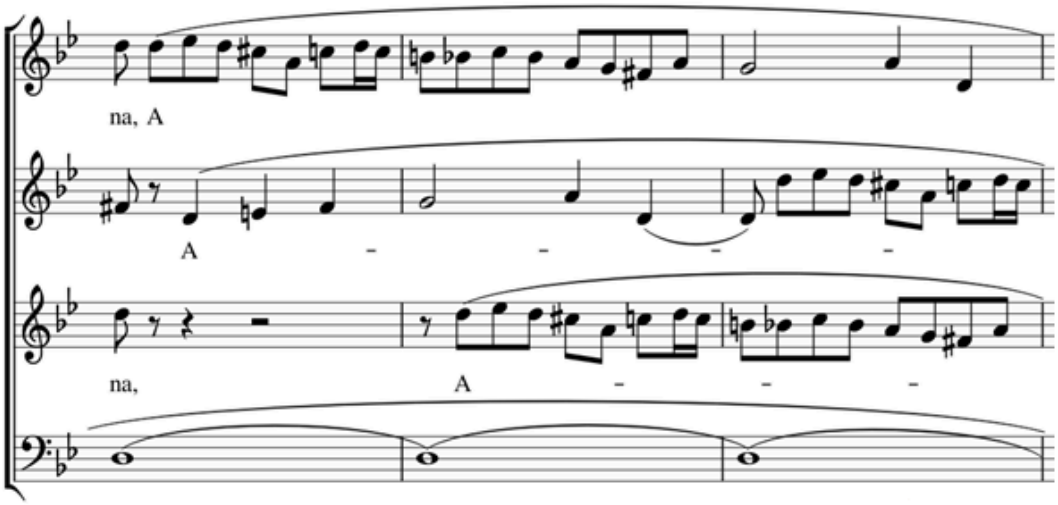
З точки зору виконавства і диригування фінал «*Stabat Mater*» Дж. Россіні містить у собі цілу низку певних вокальних, ансамблевих і диригентських труднощів. Вони зумовлені складною взаємодією у цьому поліфонічному творі вербального тексту, який набуває формотворчого значення, із композиційно-драматургічними властивостями. Саме тому робота над хоровою звучністю вимагає від виконавців кропіткого, вдумливого ставлення до всіх складових хорової майстерності.

Насамперед вельми важливим у розкритті композиторського задуму у хоровій партитурі є як горизонтальний (особливо в даному випадку, оскільки це поліфонічний твір), так і вертикальний стрій. Специфіка останнього часто полягає в дотриманні правил розвитку мелодичної лінії кожною хоровою партією. У поліфонічному творі вкрай важливо помічати

окремі деталі, хоча на перший погляд може здаватися, що в насиченому рухливому звучанні неможливо прослідкувати і повноцінно відтворити загальне сполучення всіх партій.

Приклад № 5

Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 68–70

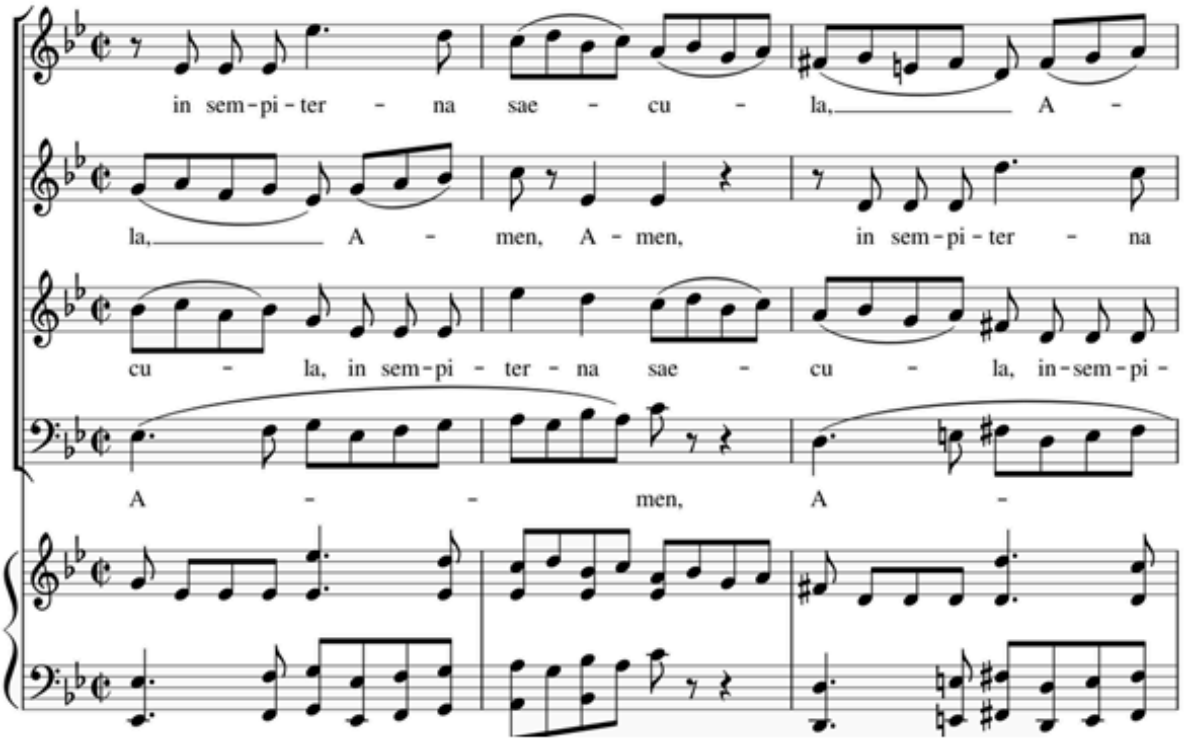


В інтонаційному плані певні труднощі можуть викликати хроматичні ходи, а також діатонічні великі та малі секунди. При розучуванні варто співати поза ритмом; це допоможе виконавцям почути і відчути себе в акорді. Під час роботи над твором велика роль відводиться диригенту, який повинен домагатися чистоти інтонування різноманітними способами, як-от показ рукою, вивчення важких в інтонаційному плані місць окремими партіями тощо.

Після окресленого початкового етапу слід звернути увагу на ті партії, котрі виконують звуки, які не містяться в оркестрі. Хоча ці партії відіграють роль фону й опори для теми, проте їх звучання є не менш важливим, тому головне – не втратити при цьому точну інтонацію і ритмічну пульсацію. Оскільки тема з дублюванням оркестру звучатиме дещо яскравіше, слід звернути особливу увагу на ансамблеву інтонацію співзвуч для урівноваження тембрів і прийнятного динамічного балансу (див. **Приклад № 6**). Тому диригентові варто приділити певний час не лише роботі над проведеннями теми, але також і відпрацьовуванню партій, які підтримують їх своїм звучанням.

Приклад № 6

Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 34–36



У свою чергу, хормейстерові знадобиться неабиякий досвід для створення сприятливої атмосфери для хору і оркестру. Жест має бути чітким і вільним, котрий не відволікав би зайвими рухами; диригент мусить прослуховувати кожен вступ тем і водночас добре чути партії, які не мають оркестрової підтримки.

Не є виключенням також ансамбль у окремих партіях, адже злагоджений спів демонструє культуру хору та диригентський слух, тому кожна партія, у відповідності до композиторського задуму, має бути відтвореною гідним чином. Особливу увагу слід звернути на ансамбль між партіями хору. Оскільки в розглядуваному творі звучать дві теми і кожна з них є однаково важливою, маючи свій власний вербальний текст і зміст, необхідно застосовувати штучний ансамбль, в якому вступ кожної теми має бути сміливим та яскравим, адже інші партії мають почути ці вступи в цей час. Ті партії, які проспівали тему або зовсім не мають її у своїй партії, повинні слідкувати за диханням, спів має буті на опорі, треба уникати сиплого звучання, докладати зусиль для досягнення ясної та чіткої дикції. Для створення справжнього поліфонічного хорового ансамблю диригентові необхідно добитися рельєфності звучання тем на тлі інших голосів. Оскільки обидві теми фуги дублюються оркестром, необхідно також збудувати відповідний ансамбль між партіями хору і оркестру, знов-таки звертаючи увагу на ритмічну пульсацію.

Важливе місце в хоровому співі займає дикція, адже слово і музика у нерозривній єдності розкривають художній зміст твору. Як зазначалося раніше, дикція повинна бути чіткою і виразною. Приголосні звуки вимовляються коротко і гостро. Оскільки друга тема фуги містить усього одне слово «*Amen*», її можна інтерпретувати як другорядну за своєю функцією, порівняно із першою темою. Однак слід враховувати, що для хору тривалий розспів голосної «*а*» складає певні труднощі, адже для чіткого інтонування в швидкому темпі, до того ж насиченого дрібною мелізматикою, необхідні відповідні вокальні навички. Насамперед, щелепа і горло мають бути вільними, тільки за таких умов партія звучатиме впевнено і легко, як і задумано автором; виконання цієї теми вимагає від виконавців відчуття свободи і водночас висуває вимогу не «перекривати» текст, який звучить контрапунктом у протискладеннях.

Синтаксис вокальної мелодії в розглядуваному творі підпорядковується диханню, тому велике значення слід приділити паузам і цезурам, строге дотримування яких є одним з першорядних виконавських завдань хорового колективу. Від диригента, зі свого боку, потрібен ясний і активний показ точок за допомогою чіткої схеми, свободи всього диригентського апарату.

Одним із важливих етапів вивчення партитури та роботи з хором є робота над артикуляцією, на якій варто зупинитися окремо. В. Живов розглядає артикуляцію як невід'ємну частину засобів музичної виразності серед інших важливих компонентів, таких як ритм, динаміка, тембр, характер твору тощо. Однією з суттєвих функцій артикуляції є здатність впливати на процес формоутворення. Так, використання прийомів легато та стаккато здатне відчутно загострити контраст між фразами, періодами або частинами виконуваної вокальної мелодії [3, с. 181]. В досліджуваній фузі Дж. Россіні спостерігаємо наявність подібного контрасту, починаючи зі вступу тем, що свідчить про необхідність в узгодженні артикуляції з текстом, штрихами та образним змістом. Якщо перша тема супроводжується текстом, внаслідок чого їй притаманні короткі тривалості, висхідний стрибок, штрих *staccato* (в оркестрі), то друга тема, яка натомість спирається лише на одне слово (а точніше, на розспів голосної «*а*»), починається із протяжної тривалості. Незважаючи на ритмічну подібність обох тем (переважання руху вісімками), прийом вокалізації одної голосної вимагає від звучання другої теми, на відміну від першої, більшої злагодженості, використання штриха *legato* або *non legato*, для того щоб ця партія звучала у потрібному швидкому темпі легко, без співу «на горлі».

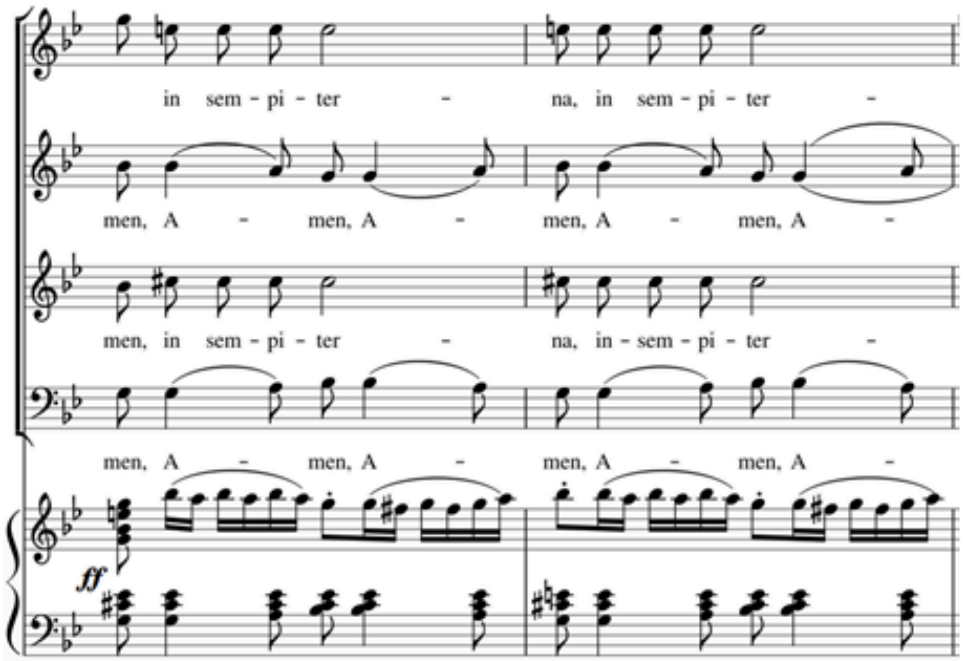
Одним з прийомів артикуляції є протиставлення різних музичних структур за рахунок ритмічної організації. В. Живов говорить про дві

суміжні ритмічні тривалості, наприклад, вісімки та чверті, до того ж нерідко в умовах тембрального контрасту, що іноді може супроводжуватись контрастуванням в інтервальному складі мелодики (поступовий, секундовий або терцово-квартовий рух). [3, с. 179]. Яскравим прикладом подібної взаємодії декількох прийомів артикуляції одночасно є кульмінаційний епізод розглядуваної фуги, що містить протиставлення партій з низькими (альти, баси) та високими (сопрано, тенори) голосами. Показово, що останні рухаються вісімками, скандуючи текст, а низькі голоси розспівують «*Amen*» на легато. Значимість цього прийому в процесі роботи над хоровою артикуляцією розкрито також в статті О. Заволгіна (автор називає його прийомом «вісімок») [4, с. 156].

Мабуть чи не найважливішим завданням виступає робота диригента над охопленням форми загалом або логічно виваженим вибудовуванням її окремих відносно завершених композиційних фрагментів. Показовим прикладом в цьому плані може слугувати довгоочікувана загальна кульмінація твору, що настає у 64 такті. Хоча динамічне зростання неодноразово вже відбувалося раніше, але кожного разу хвиля гасла. Емоційне напруження цієї кульмінації досягається завдяки високій теситурі всього хору, динамічному вибуху, фактурному контрасту (появі секвенційного гомофонно-гармонічного руху на зміну імітаційно-поліфонічному). Кульмінація будується на початковому ямбічному ритмомотиві першої теми, причому в хорі стверджувально декламується текст обох тем.

Приклад № 7

Дж. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*», тт. 64–65



Весь кульмінаційний фрагмент триває 36 тактів і загалом має дві хвилі. Диригенту важливо розрахувати можливості хору, починаючи з *pp* кожну з динамічних хвиль, адже тривалий час підняття може привести до форсування на верхівках кульмінації. У даному творі крик неприпустимий, тут немає яскравих пристрастей, оскільки розглядувана кульмінація пов'язана, насамперед, із сферою високого духовного підйому, тому диригент мусить слідкувати за округленою, прикритою кистю з метою підкреслення академічної високої позиції співу. Для глибшого розуміння специфіки виконання цього епізоду і відчуття співаками молитовного трепету рекомендується виконання на *pp* (тобто так звана «тиха кульмінація»), тоді в них не виникатиме бажання форсувати звук. Проспівавши у такий спосіб, потрібно запам'ятати це відчуття і відтворювати його при співі на *ff*; при цьому набута раніше культура формування звуку повинна залишитись без будь-яких істотних змін.

Якщо вибудувати роботу послідовно й керуватися загальною композиційно-драматургічною логікою, то основним виконавським принципом має бути охоплення архітектонічної цілісності твору і, водночас, відтворення логіки поступового розгортання музичного цілого в окремих деталях. Так, на думку Н. Беліченко, «з огляду на надзвичайну важливість в імітаційній поліфонії, – зокрема, у фузі, – координації за діагоналлю, особливої ваги в ній, щонайперше, набуває результуючий тип архітектонічного мислення інтерпретатора-виконавця» [1, с. 34]. У будь-якому разі, працюючи над вокально-хоровою технікою, диригент повинен бачити перед собою головну мету – майстерне розкриття ідейної та художньої суті твору, закладеного у ньому змісту, і підкоряти цій меті всі технічні завдання.

Висновки. Найвищій поліфонічній формі – фузі – присвячено неосяжну кількість наукової та методичної літератури, але хорова фуга вперше стає об'єктом спеціального розгляду. У вітчизняній літературі зустрічаються загальні відомості про хорову фугу, але специфіку останньої досі ще не вивчено детально. В цій статті хорова фуга представлена як унікальна поліфонічна форма. В результаті компаративного, аналітичного та композиційно-драматургічного аналізу на прикладі «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні визначено особливості хорової фуги, її темброво-теситурні закономірності, формотворчу роль тексту, роль оркестрового супроводу та інше. Виявлено цілу низку певних виконавських та диригентських труднощів, які пов'язані зі специфікою хорового інтонування, темпоритму, багатотембральності, артикуляції, фактури, хорового ансамблю та динаміки в умовах багатотемної фуги.

Серед розглянутих артикуляційних прийомів виокремлено, зокрема, контраст легато та стаккато, протиставлення за рахунок ритмічної організації, взаємодія артикуляції з текстом тощо. Запропоновано методи та конкретні рекомендації щодо подолання труднощів у відтворенні складної і насиченої поліфонічної фактури в драматургічних умовах великої багаточастинної композиції, її загального художнього задуму.

1. Беліченко Н. М. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 123. Київ, 2018. С. 30–38.
2. Гоменюк С. Велика поліфонічна форма в умовах хорового письма // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. № 1 (10). Київ, 2011. С. 80–86.
3. Живов В. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
4. Заволгін О. Деякі аспекти хорової артикуляції // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 55. Київ, 2017. С. 151–161.
5. Мюллер Т. Полифония : учебник. Москва : Музыка, 1989. 181 с.
6. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга : история, теория, практика : учебное пособие. Вып. 2. Москва : Композитор, 2007. 800 с.

References

1. Belichenko, N. (2018). Architectonic integrity of the polyphonic composition in the aspect of discourse-analysis. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho,* 123, pp. 30–38 [in Ukrainian].
2. Homeniuk, S. (2011). Large polyphonic shape in choral writing. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chajkovskoho,* 1 (10), pp. 80–86 [in Ukrainian].
3. Zhivov, V. (2003). Choral performance: theory, methodology, practice. Moscow: VLADOS [in Russian].
4. Zavolhin, O. (2017). Some aspects of choral articulation. *Kyivske muzykoznavstvo,* 53, pp. 151–161 [in Ukrainian].
5. Muller, T. (1989). Polyphony. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Simakova, N. (2007). Counterpoint of strict style and fugue. Vol. 2. Moscow: Kompozitor [in Russian].

УДК 784.2:7.071.2
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.15

Тетяна Білоусова,
здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
https://orcid.org/0000-0002-2184-8807
ineziliya@gmail.com

Tatiana Belousova,
Applicant at the Department of Theoretical and Applied Culturology,
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
https://orcid.org/0000-0002-2184-8807
ineziliya@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ЩОДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ МАРФИ В ОПЕРІ «ХОВАНЩИНА» МОДЕСТА МУСОРГСЬКОГО

У статті розглянуто проблему виконавської інтерпретації партії Марфи – головної героїні опери «Хованщина» М. Мусоргського – на прикладі творчості трьох яскравих представниць оперного вокального мистецтва середини й другої половини XX – початку XXI ст. – Софії Преображенської, Ірини Архипової та Людмили Шемчук.

Мета дослідження – виявити особливості виконавського прочитання образу оперної героїні у творчості згаданих співачок на прикладі Пісні Марфи.

Актуальність роботи зумовлена відсутністю досліджень з питань специфіки виконавської інтерпретації образу героїні опери «Хованщина», попри всю очевидність щодо затребуваності таких розробок у сучасній оперній практиці.

Наукова новизна статті полягає в активізації розробки щодо вокальної сфери виконавського музикознавства на підставі об’єктивних категорій порівняльного аналізу низки інтерпретацій партії героїні опери Мусоргського. Авторка статті вперше у вітчизняному музикознавстві запропонувала класифікацію типів виконавського прочитання партії Марфи (лірико-драматичної і лірико-епічної).

Методологічною базою роботи є інтонаційна засада ~~принцип~~ розуміння музики як мистецтва, тісно пов’язаного з мовленнєвою діяльністю, у традиціях школи Б. Асаф’єва, а також метод текстологічно-виконавського аналізу Пісні Марфи, основаного на графічному зображенні змісту цього номера у формі вокально-виконавської партитури ремарок.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, партитура ремарок, вокальна драматургія, «Хованщина», опера, Марфа, вокальна музика.

***Tatiana Belousova*. Revisiting performer's interpretation of the character of Marfa in «Khovanshchina», an opera by Modest Mussorgsky.** The article deals with the problem of artist's interpretation of the part of Marfa – the lead character of opera «Khovanshchina» by M. Mussorgsky – using the creative work of three distinguished representatives art of singing opera from the middle and second half of XX – beginning of XXI centuries – Sofya Preobrazhenskaya, Irina Arkhipova and Lyudmila Shemchuk – as examples.

The objective of our study is to discover the individual features of artist's rendition of the opera character's image in the work of the mentioned singers through the example of Marfa's Song.

The topicality of the paper is based on the absence of studies examining distinctive aspects of **performer's interpretation** of the «Khovanshchina» character's image, while such research is obviously in demand in contemporary opera practice.

The academic novelty of the article is determined by the necessity of active research of the vocal sphere in performance musicology based on objective categories of comparative analysis of a series of Mussorgsky's opera character interpretations. The author of the article was the first to present the classification of the artist's rendition types for the part of Marfa (lyrico-dramatic and lyrico-epic) in the national musicology.

The methodological base of the paper is the intonational principle of understanding music as a form of art inextricably linked to speech activity in the tradition of B. Asafyev's school, as well as the method of textual and performance analysis of Marfa's Song based on graphic presentation of this number contents in the form of vocal and performance remarks score.

Key words: performer's interpretation, remarks score, vocal dramaturgy, «Khovanshchina», opera, Marfa, vocal music.

***Белоусова Татьяна*. К вопросу об исполнительской интерпретации образа Марфы в опере «Хованщина» Модеста Мусоргского.** В статье рассматривается проблема исполнительской интерпретации партии Марфы – главной героини оперы М. Мусоргского «Хованщина» – на примере творчества трех ярких представительниц оперного вокального искусства середины и второй половины XX – начала XXI вв. – Софьи Преображенской, Ирины Архиповой и Людмилы Шемчук.

Целью исследования является обнаружение особенностей исполнительского прочтения образа оперной героини в творчестве указанных певиц на примере Песни Марфы.

Актуальность работы определяется отсутствием исследований специфики исполнительской интерпретации образа героини оперы

«Хованщины», при всей очевидности востребованности подобных разработок в современной оперной практике.

Научную новизну статьи определяет необходимость активной разработки вокальной сферы исполнительского музыкознания при опоре на объективные категории сравнительного анализа нескольких интерпретаций партии героини оперы Мусоргского. Автором статьи впервые в отечественном музыкознании предложена классификация типов исполнительского прочтения партии Марфы (лирико-драматический и лирико-эпический).

Методологической базой работы выступает интонационный принцип понимания музыки как искусства, неразрывно связанного с речевой деятельностью, в традициях школы Б. Асафьева, а также метод текстологически-исполнительского анализа Песни Марфы, основанный на графическом изображении содержания указанного номера в форме вокально-исполнительской партитуры ремарок.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, партитура ремарок, вокальная драматургия, «Хованщина», опера, Марфа, вокальная музыка.

Опери М. П. Мусоргського, завдяки їхній глибині та яскравому новаторству, і донині є сферою, активно досліджуваною в сучасній музичній науці, зокрема в царині виконавського музикознавства. Однією з найбільш значущих в оперній спадщині композитора є народна музична драма «Хованщина», яка ще за життя автора і пізніше, після його смерті, спричинила суперечки з питань трактування суті, естетики, виконавської інтерпретації твору загалом, а також його осібних образів зокрема.

Численні наукові праці, присвячені оперній творчості М. Мусоргського та його музично-історичній драмі «Хованщина», спрямовано передусім на глибоке вивчення стилю опер композитора та його складових компонентів (Е. Фрід, Р. Ширінян, Є. Руч'євська та інші)[1], а також на виявлення специфіки оперної музичної мови, докладний розгляд історико-культурологічних проблем, осмислення зв'язку з різними ідейними напрямками епохи (М. Рахманова), висвітлення невідомих раніше подробиць його біографії (О. Іванов-Єхвет, І. Образцова).

Досліджень, у яких було би проаналізовано специфіку виконавської інтерпретації образів опери «Хованщина», практично не виявлено, крім того, нерідко науковці, характеризуючи оперу, обмежуються розглядом ролі народно-хорових сцен у контексті проблем хорового мистецтва

[1] Див. [8], [9], [12] та ін.

(С. Єрохіна, Є. Бериглазова та ін.)[1]. До того ж опера «Хованщина» Мусоргського дуже затребувана в сучасній оперній практиці, як у вітчизняній, так в зарубіжній. Безумовно, сучасний співак-виконавець тої чи іншої партії згаданої опери має ґрунтовно осмислити й глибоко зрозуміти втілюваний сценічний образ з огляду на його багатогранність, психологічну складність, яскраво виражену індивідуальність. Цим обумовлена ***актуальність*** нашого дослідження, присвяченого розгляду різних граней виконання образу Марфи – головної героїні опери М. Мусоргського. Не менш актуальним є розгляд питань щодо складнощів вокально-технічних елементів у різних виконавських прочитаннях.

Відсутність спеціальних праць про виконавську інтерпретацію партії провідної героїні опери «Хованщина» засвідчує ***наукову новизну*** нашої роботи. Вивчання специфіки музичного виконавства як феномену спирається переважно на фортепіанне мистецтво як найбільш показову виконавську модель (дослідження Л. Баренбойма, Г. Нейгауза, Н. Корихалової)[2], що ставить перед дослідником завдання пошуку методів аналізу саме вокального виконання.

Завдання роботи полягає в аналізі Пісні Марфи «Исходила младешенька» з третьої дії опери – одного з головних номерів у партії оперної героїні – у контексті психологічної та інтонаційної еволюції вказаного образу, щоб виявити особливості його виконавського прочитання у творчості трьох видатних представниць оперного вокального мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. – Софії Преображенської, Ірини Архипової та Людмили Шемчук.

Методологія дослідження охоплює комплекс підходів, що сформувалися в виконавському музикознавстві, культурології, історії й теорії вокального виконання. Методологічною базою роботи передусім є інтонаційний принцип розуміння музики як мистецтва, нерозривно пов'язаного з мовною діяльністю, – у традиціях школи Б. Асаф'єва [1, 2, 3]. Крім того, у роботі застосовано загальнонаукові методи аналізу й синтезу. Аналітичний метод дослідження дає змогу виявити індивідуальні

---

[1] Ерохина С. К. Классическая хоровая литература (русская) : пособие для студентов. Минск : БГУКИ, 2013. 117 с.; Бериглазова Е. В. Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – начала XX веков : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2017. 252 с.

[2] Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. 282 с.; Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. Изд. 5-е. Москва : Музыка, 1987. 240 с.; Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины : Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с.

показники тої або іншої інтерпретації на рівні розгляду фрагментів тексту пісні, а також визначити вокально-технічну драматургію побудови образу.

Важливу роль у роботі має текстологічно-виконавський аналіз Пісні Марфи, що полягає в графічному зображенні змісту вказаного номера у вигляді вокально-виконавської партитури ремарок, яку було складено на основі досліджень одеського музикознавця О. В. Сокола та його учнів [6, 7, 10].

Безсумнівно, не можна розглядати специфіку інтерпретації вокальної партії в Пісні Марфи нарізно від оркестрового акомпанементу. Структуру пісні засновано на формі «глінкінських» варіацій, де, зі збереженням наспіву протягом усього номеру, розвитку музичного образу досягають шляхом зміни фактури акомпанементу в оркестрі. Супроводжуючи виклад пісенної теми, акомпанемент лише підкреслює опорні гармонічні «точки», внаслідок чого змістове навантаження припадає на голос. У всіх п’яти варіаціях упродовж оперного номера зберігається одна мелодія, через яку М. Мусоргський показує справжній внутрішній стан Марфи, глибоко зануреної в себе. Це стан самотності й відчуження від навколишнього світу. Фактично, це єдиний епізод в опері, де героїня не вступає ні з ким із діючих героїв у взаємодію.

Метод об’єктивної, докладної та максимально досяжної точності фіксації особливостей вокальної інтерпретації виконавця – одне із непростих завдань сучасного виконавського музикознавства. Деякі дослідники уже зверталися до теми виконавської партитури [див. 5, 10, 11, 13, 14 та ін.]. Першою виконавську партитуру у графічному вигляді запропонувала у своїй магістерській роботі Юлія Руснак [7]. Розгляд упроваджених методів фіксації різних варіантів інтерпретацій є предметом окремого й більш детального дослідження, що виходить за рамки нашої роботи, а його результати буде викладено в подальших публікаціях авторки статті.

На основі аналізу широкого кола авторських вказівок (фразувальних, динамічних, темпових, метроритмічних, агогічних й артикуляційних), що є «репрезентаторами експресивно-мовного стилю музики композитора» [10, с. 36], а також їхніх особливостей у різних виконавських трактуваннях, ми склали виконавську «партитуру ремарок», яка допомагає виявити особливості інтерпретації того чи іншого співака.

Пісня Марфи, що є початковим номером у партії героїні й одним із перших фрагментів «Хованщини», створеного композитором, стала яскравим вузловим моментом усієї опери – своєрідним пісенним узагальненням музично-образної характеристики головної героїні твору, що багато в чому визначив подальший розвиток її образу. Нагадаємо, що Марфа – улюблений жіночий образ М. Мусоргського, про що він сам писав

в одному зі своїх листів. І, мабуть, за висотою духовної потужності жіночої природи – це один із найбільш яскравих і самобутніх жіночих персонажів у світовій оперній літературі[1].

Вказаний номер є динамічною характеристикою Марфи, побудованою на підставі наскрізного розвитку образу. Тут композитор у концентрованій формі передає еволюцію найширшого спектру душевно-емоційних станів героїні, передавання яких потребує від виконавиці високої майстерності володіння вокальною технікою, а також різноманітності тембрових, емоційних барв голосу. Це пов'язано з особливостями будови пісні, що має форму варіацій, де внаслідок повної незмінності наспіву відбувається поступовий розвиток й ускладнення провідного жіночого образу опери.

Ми провели детальний потактовий аналіз авторської та виконавських[2] версій Пісні Марфи, унаочнивши його у зведеній вокально-виконавській партитурі ремарок, яка цілком зримо виявляє особливості інтерпретації Пісні з боку трьох співачок світового рівня – С. Преображенської, І. Архипової та Л. Шемчук.

У статті подано окремі фрагменти роботи щодо аналізу виконавської інтерпретації партії головної героїні опери М. Мусоргського «Хованщина» на прикладі частини таблиці виконавських ремарок (див. додаток) її центрального номера – Пісні Марфи[3].

Відкривається Пісня Марфи п'ятитактовим оркестровим вступом, після чого, починаючи з шостого такту, звучить партія вокалістки. У наведеній таблиці ремарок з перших тактів вокальної партії видно значні відмінності інтерпретації в кожної виконавиці – на рівні темпу, фразування, динаміки.

---

[1] Про духовний зміст та коріння образу Марфи див. статтю одеського музикознавця Т. Каплун: Каплун Т. Образ Марфы-раскольницы в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол. Вип. 20. Одеса : Друкарський дім, 2014. С. 104–114.

[2] Використано записи таких виконань:

– Преображенська С. П. Хор і оркестр Кіровського театру, 1946. Дир. Б. Хайкін, ред. М. Римського-Корсакова. Аудіозапис, платівки «Мелодия» Д-02269-76 (1954), Д-011089-94 (1962).
– Архипова І. А. Аудіозапис, платівка «Мелодия» С10-05109-16 (1974). Дир. Борис Хайкін, ред. М. Римського-Корсакова.
– Шемчук Л. С. Віденська опера, 1989. Дир. Клаудіо Аббадо, ред. Д. Шостаковича. URL: https://www.youtube.com/watch?v=X7JUbJWSKrY (дата звернення: 12.04.2019).

[3] Повний варіант партитури виконавських ремарок Пісні Марфи міститься в магістерській роботі автора статті [4].

У всіх трьох вокалісток пісня починається на *P* і звучить *legato*. Далі, з розвитком образу, у кожної виконавиці відбуваються різні фразувальні (у широкому значенні слова) зміни.

Так, С. Преображенська починає пісню на *p*, і на четвертій долі 6-го такту, до другого слова «младешенька» розвиває її до *mp*, надалі зберігаючи рівну динаміку звуку до 13-го такту включно. У виконанні І. Архипової в 6-му такті тихе *p* злегка зростає до *mp*, і до середини 11-го такту спостерігається плавне голосоведіння без динамічних змін та акцентів. У 12-му такті на якийсь час посилюється динаміка, віщуючи такі зміни в душі Марфи, які в наступному такті посилюються ледь помітними інтонаціями смутку, вираженими підкресленням тут кожного звуку, що інтонаційно прагнуть униз, створюючи ефект голосіння. У Л. Шемчук з 6 до 12-го тактів зберігається рівне *p*, і тільки у 13-му, із закінченням музичного речення, відбувається поступове зменшення звучності. Кожна з розглянутих інтерпретацій вельми різниться щодо темпу, а також за емоційним наповненням.

У виконанні С. Преображенської темп у 6-му такті ♩ = 96, а з 7-го змінюється на ♩ = 93 і далі, до 12-го такту включно, зберігається рівним, без агогічних відхилень. У 13-му такті виконавиця поступово уповільнює темп згідно з нотним текстом. Дихання з 6 до 13-го тактів розмірене й спокійне. Рівний рух темпу і збереження єдиної динаміки, а також емоційний спокій та рівновага, створювана спокійним (повільним) диханням, надають вокальній партії дещо відсторонене інструментальне звучання. Отже, початковий розділ у виконанні Преображенської не віщує жодних подій і звучить як проста пісня, яку героїня опери не сприймає, як щось особисте. Тут ми чуємо опис місцевості, по якій ходила молода дівчина[1]: луки, болота, сінні косовиці. Усе це має оповідний характер.

У виконанні Ірини Архипової перші чотири такти вокальної партії (з 6-го до 9-го) є однією смисловою фразою, що переривається тільки диханням у паузі. Від 6-го до 7-го такту темп ледь помітно змінюється з ♩=72 на ♩=74. У 9-му такті, на третій долі, виконавиця робить легке уповільнення, не вказане в авторському тексті, що посилює відтінок

[1] У Мусоргського героїня пісні Марфи – молода дівчина, яку спершу композитор назвав «младешенькой», тобто юною та недосвідченою, яка не має життєвого досвіду, невинною, цнотливою, що, згідно з Тлумачним словником В. Даля, означає: «Младышъ, младышек – очень молодой, меньший, младший в семье; младой, молодой – нестарый, юный, проживший немного века, невозрастный, невзрослый, незрелый; младенствовать – быть младенцем, быть в состоянии непорочности этого возраста» [5, с. 338].

задумливості в стані героїні. З 10-го до 12-го такту загальна канва темпу зберігається, але водночас спостерігається багато внутрішньо-тактових темпових агогічних відхилень – немов героїня глибоко замислилася і її думки то сповільнюються, звертаючись до минулого, то прискорюються, повертаючись до сьогодення.

Виконанню Людмили Шемчук властива часта зміна темпу протягом усієї Пісні Марфи. Наприклад, у 6-му такті темп ♩ = 80, у 7-му ♩ = 78, у 8-му ♩ = 90, у середині 9-го відбувається його незначне уповільнення, не вказане в авторському тексті. І з 10-го такту темп знову змінюється, але вже до ♩ = 84. Початок пісні звучить у виконавиці просто й відкрито, і в 13-му такті на уповільненні та «згасній» динаміці з'являються інтонації задумливості.

З 14-го такту починається нова хвиля розвитку сюжету про героїню, де вже йдеться про її давні почуття («истоптала»), пов'язані з фізичним болем («исколола я ноженьки»), які не знайшли відповідного відгуку («все за милым рыскаючи»), а об'єкт любові, що скривдив її, залишився безкарним («та и лих его не имаючи» у значенні «навіть лихий його не бере»). Тут у голосі Софії Преображенської вже з'являється відтінок обра́зи та страждання. Разом із появою чуттєвої складової спостерігаємо посилення динаміки до *mf*, що зберігається до 21-го такту. Темп у цієї виконавиці в 14-му такті уповільнюється – ♩ = 90, і так само, як на початку сюжету пісні, зберігається рівним до 20-го такту. Вже в 21-му такті є легке уповільнення відповідно до нотного тексту.

Варто зауважити, що тут, наприкінці слова «сенные», і далі, у слові «божие», С. Преображенська редукує голосну «Є» до «І». Така манера вимови голосної «Є» в кінці слова характерна для давньоруської мови, яка частково збереглася й понині серед старшого покоління старообрядницького середовища[1]. Отже, за допомогою вказаних фонетичних штрихів виконавиця доповнює образ Марфи ореолом давнини, нагадуючи про належність героїні до середовища старовірів.

В інтерпретації Людмили Шемчук з 14 до 20-го такту темп, як у С. Преображенської, зберігається рівним – ♩ = 86, а в 21-му такті відбувається поступове його уповільнення згідно з авторським текстом. Фраза «Истоптала младешенька» починається на *legato*, без додаткових артикуляційних штрихів, на тихій динаміці *mp*. На словах «исколола я ноженьки» Марфа у виконанні Л. Шемчук немов скаржиться на біль у

[1] Вказаний факт виявила авторка публікації у фольклорних експедиціях, проведених улітку 2014 та 2015 років у старообрядницьких селищах Молдови (с. Єгорівка Фалештського району, с. Покровка Дондюшанського району).

«сколотих» ногах. Частина строфи «все за милым рыскаючи, та и лих его не имаючи» виконавиця співає з відтінком палкого обурення та розпачу.

Далі розглянемо з 14-го до 17-го такти Пісні Марфи у виконанні Ірини Архипової. Увесь вказаний фрагмент у співачки звучить як єдина безперервна фраза, що проходить крізь узяте дихання, яке не порушує цілісного руху думки. У 14-му такті темп значно прискорюється ♩ = 87, а перші два склади звучать *portato*[1]. До 16-го такту темп ледве помітно сповільнюється до ♩ = 84 і далі два такти І. Архипова виконує *legato,* яскравим тембром, не звертаючись до надмірно гучної динаміки, «виливаючи» глибокий біль, чергуючи експресію зі стриманістю, не даючи експресії розвинутися уповні. Динаміка тут «дихальна»: починається з *mf,* то посилюючись до початку 15-го такту й зменшуючись до його четвертої долі, то насуваючись новою хвилею в 16-му такті, щоб знову стихнути до четвертої долі, а в другій половині 17-го такту ненадовго посилюється. Тут І. Архипова трохи відійшла від авторських нотних ремарок, що не перешкодило їй створити власну високохудожню інтерпретацію, не порушивши гармонійної цілісності образу.

Варіація пісні (тт. 22–29), що починається зі слів «Уж как подкралась младешенька», в інтерпретації трьох вокалісток є однією з найбільш характерних відмінностей між вказаними виконаннями.

Розглядаючи вказану варіацію у виконанні Софії Преображенської, зазначимо, що з початку 22-го такту, згідно з нотним текстом, темп прискорюється і далі, в тактах 22–28, зберігається рівним (♩ = 99).

Тут оповідано історію, що сталася в житті безвинної дівчини («младешеньки», за визначенням народної пісні й самого Мусоргського), з якою Марфа себе ототожнює. І що більше вона ототожнює себе з героїнею пісні, то більше нюансів з'являється в музичному тексті, то різноманітніше проявляються темброві відтінки голосу виконавиці та збагачується емоційне насичення образу.

Так, у 22-му такті С. Преображенська спочатку використовує *staccato,* а далі перший склад у слові «младешенька», що припадає на останню долю 22-го такту, переходить у *legato* з подальшим плавним голосоведінням (до 25-го такту включно). Динаміка тут змінюється упродовж такту від *mf* у бік поступового збільшення. На початку другої половини фрази, після паузи наприкінці 23-го такту, перший склад «ко» також має динамічний розвиток,

[1] *Portato* (портато, італ., від *portare* – нести, виражати, стверджувати) – спосіб виконання, середній між *legato* і *staccato*: усі звуки виконуються підкреслено, але водночас відокремлені один від одного невеликими паузами.

унаслідок чого слова «ко тому ли ко терему» починають звучати ніби з глибини душі, а в голосі з'являються нотки легкого жалю.

У 26-му такті динаміка повертається до *mf*, рівний темп зберігається до 29-го такту (в такті 29, згідно з авторським текстом, – легке уповільнення темпу), але в голосі виконавиці на зміну жалю приходить спершу затаєний роздум, а далі – рішучість, що ілюструється більш відкритим звучанням порівняно з початком фрази, яскравіше вираженою високою співочою формантою в тембрі. Слова «стук» і «бряк» С. Преображенська виділяє і акцентує більш гучною, твердою, уривчастою вимовою. Тут Марфа вперше співає від першої особи, розповідаючи про свій власний вибір і свої дії: «Уж я стук… уж я бряк», – це вже не «младешенька», як зазначає сам композитор, який надалі більше не використовує вказане означення героїні. Зауважимо, що Марфа співає у цьому фрагменті свого номера від першої особи про те, як саме вона насмілилася зробити цей крок, впевнено постукавши кілька разів – спочатку у вікно, а потім у двері.

Музична артикуляція в І. Архипової відхиляється від авторського тексту. У редакції (див. Додаток), який ми розглядаємо, у 22-му такті у вокальній партії виписане *staccato*. Співачка фразу «уж как подкралась младешенька» починає на *staccato*, а з п'ятої долі продовжує з плавним голосоведінням. Голос звучить дуже тихо (на *pp*), затаєно, перші чотири долі виконуються приглушеним тембром, *sotto voce* – виконавиця створює картину, немов дівчина рухається крадькома. На слові «младешенька» відбувається легка зміна динаміки, яка в 24-му такті переходить на *p*.

І. Архипова робить смисловий акцент на слові «тому», підкреслюючи в такий спосіб питальну інтонацію. При цьому голос у тт. 24–25 звучить більш відкрито, ніж на початку фрази, що вказує на екстравертний характер питання. Розподіл динаміки у 25-му такті відбувається так, що у слові «терему» з однаковою силою акцентуються перші два склади.

Далі, у 26-му такті, у першій половині смислової фрази, виконавиця знову на якийсь час переходить на *sotto voce*, роблячи динамічний акцент на слові «стук» таким само приглушеним голосом. Динаміка звуку змінюється тут від максимально тихого *pp* до *p*. Наступна фраза (п'ята доля т. 27) починається з *mf*, динаміка швидко зростає до другої долі 28-го такту і в кінці його меншає до *mp*.

Друга смислова фраза в І. Архипової починається з п'ятої долі т. 27 і звучить дещо схвильовано, «натякаючи» слухачеві на майбутні події. Ефект схвильованості посилюється додатковим люфт-диханням перед словом «колечко». На слові «бряк», що має звукозображальне шумове забарвлення

(удар у двері), виконавиця робить акцент, але вже не приглушує його, як у 26-му такті. Далі її голос звучить повним тембром, переводячи увагу слухача від глибинних переживань героїні до образу відчинених дверей. Виконавиця відкриває за допомогою фарб свого голосу не просто двері в будинок, а в таємницю пристрасті, можна навіть сказати, таємницю сповіді Марфи.

Розглянемо також варіацію «Уж как подкралась младешенька» в інтерпретації Людмили Шемчук. Варіація починається на динаміці *mf*, яка посилюється до кінця такту і далі ще більше зростає. Спостерігається нерівномірність темпу, що прискорюється до ♩ = 95 і в наступних тактах зростає до ♩ = 95 і 99. Співачка весь т. 22 виконує на *staccato*, з т. 23 вокальна партія звучить вже на *legato*, з ліричним відтінком, поступово – до т. 27 – сповнюючись особливого хвилювання, пов'язаного зі спогадами про минуле. Виконавиця акцентує слова «стук» і «бряк» згідно з авторським нотним текстом, але одночасно кожне з них наповнює різним емоційним забарвленням. Так, слово «стук» звучить хоч і з динамічним акцентуванням, але й затаєно, а слово «бряк» вже сповнене особливого піднесеного душевного тремтіння, з яким далі описано «звеняще колечко», і героїня з ніжністю згадує про те, що з ним пов'язано.

На додаток до наведених вище прикладів аналізу трьох різних високохудожніх інтерпретацій зазначимо, що на втілення оперного образу неминуче накладає відбиток особистість виконавця і його система цінностей. Особливості виконавської версії партії Марфи зумовлені трьома основними параметрами: природними показниками голосу (емоційно-темброве забарвлення), особистим досвідом (як життєвим, так і творчим), особливостями власного світовідчуття артиста.

На основі вокально-технологічного аналізу кількох фрагментів Пісні Марфи, що передбачає аналіз темпу, ритму, динаміки, фразувальної (у широкому значенні) і внутрішньотактової агогіки, дихання в контексті створення музичного фразування й емоційних акцентів, емоційно-тембрового забарвлення звуку, ми, синтезуючи ідеї, виявлені й зафіксовані у вокально-виконавській партитурі, приходимо до наступних висновків про таке.

Завдяки специфіці вокально-технічного, тембрового, емоційно-психологічного параметрів виконавських версій центрального номера партії Марфи обраних виконавиць, можна виокремити два типи втілення образу героїні – лірико-драматичний та лірико-епічний.

До лірико-драматичного уналежнюємо образ, що його створила українська співачка Людмила Шемчук, яка в своєму виконанні акцентує на юності і внутрішньому сум'ятті Марфи, що, згідно з текстом пісні, де героїня називає себе «младешенькой», є її безпосередньою характеристикою. Звідси

емоційна експресивність виконання, яка часом переходить навіть у певну надривність у голосі, а також активна потактова зміна темпу.

Софії Преображенській та Ірині Архиповій притаманний інший підхід до створення провідного жіночого образу опери, який ми визначаємо як лірико-епічний. Відповідно до нього їхнє виконання підкреслює вроджену мудрість, зрілість і цілісність внутрішнього світу Марфи, її величність, статечність, терпіння й поблажливість до слабкостей інших. Всі вказані характеристики героїні проявляються в кожної з виконавиць низкою особливих виконавських прийомів. Так, у С. Преображенської присутній стабільний, довго утримуваний майже з метрономною точністю темп, гармонійне поєднання драматичності та яскравої звучності голосу, що обумовлена інтенсивністю високої співочої форманти, – все це в сукупності створює враження особливої цілісності виконання. Для інтерпретації І. Архипової характерна багата динамічна й внутрішньотактова темпова агогіка за умови збереження рівної пульсації на перших долях тактів. Тембр голосу І. Архипової характеризується патетичним, благородним, глибоким звучанням, що додатково підкреслює в образі Марфи її шляхетну велич і піднесеність.

На основі композиторської та вокально-виконавської партитур ремарок Пісні Марфи, ми виявляємо як особливості авторського втілення улюбленого жіночого образу, так і специфіку індивідуального виконавського прочитання зазначеного оперного номера у виконанні трьох славетних співачок минулого.

Таким чином, всі три виконавиці партії Марфи акцентують у своїй вокальній інтерпретації певні грані образу героїні опери М. Мусоргського залежно від власного трактування образу й індивідуальних природних властивостей голосу. Ця, безперечно, цінна можливість – у кожному виконанні розкривати нові сторони надзвичайно цікавого для виконавця жіночого оперного персонажу – дає надію на появу нових сценічних версій від наступних поколінь вокалістів.

1. Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романса // Русский романс : Опыт интонационного анализа : сборник науч. трудов / общ. ред. Б. В. Асафьева. Москва ; Ленинград : ACADEMIA, 1930. С. 6–24.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-я ред. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1979. 344 с.
4. Белоусова Т. А. Образ Марфы в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского в контексте исполнительской интерпретации : магистерская работа. Одесса, 2017. 99 с.

5. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка : 2-е изд. : в 4 т. Т. 2 : Москва ; Санкт-Петербург : Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1881. 809 с.
6. Лебединский Л. Н. Пять очерков о шаляпинском прочтении нотного текста // Мастерство музыканта-исполнителя : сб. статей / сост. Я. И. Мильштейн. Москва : Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 57–127.
7. Малюта Л. В. Программность в сонатах для фортепиано С. В. Рахманинова, ее интонационное воплощение и исполнительские интерпретации : магистерская работа. Одесса, 2013. 83 с.
8. Руснак Ю. Н. Экспрессивно-речевая стилистика сонаты для фортепиано С. Барбера и ее исполнительская интерпретация : магистерская работа. Одесса, 2011. 100 с.
9. Ручьевская Е. А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 200–202.
10. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен : к проблеме поэтики жанра. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 388 с.
11. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 275 с.
12. Степанидина О. Д. Стилевые изменения в камерно-вокальном исполнительстве XX века // Современные проблемы музыкального исполнительства / под ред. О. Д. Степанидиной, Ю. М. Чебукова. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1987. С. 43–58.
13. Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Ленинград : Музыка, 1974. 336 с.
14. Хуторская А. И. Исполнительская партитура как метод реконструкции и анализа интерпретации в вокальной музыке // Київське музикознавство : зб. наук. статей. Вип. 48. Київ, 2014. С. 216–225.
15. Шевченко Т. И. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера в художественном пространстве европейской музыки конца XIX – начала XXI столетий : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 210 с.

References

1. Asafiyev, B. (1930). The most important stages in the development of the Russian romance. In: B. Asafiyev (Ed.). Russian romance: Experience of intonation analysis. Moscow; Leningrad: ACADEMIA, pp. 6–24 [in Russian].
2. Asafiyev, B. (1971). Musical form as a process. Vol. 1, 2. 2nd ed. Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Asafiyev, B. (1979). Russian music of the XIX and early XX centuries. 2nd ed. Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Belousova, T. (2017). *The image of Marfa in the opera «Khovanshchina» by M. Mussorgsky in the context of performance interpretation*. Master's degree thesis. Odessa [in Russian].
5. Dahl, V. (1881). The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Vol. 2. Moscow; Saint-Petersburg: Izdanie knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa [in Russian].
6. Lebedinsky, L. (1972). Five essays on Shalyapin reading music text. In: Y. Milshteyn (Ed.). Mastery of the performing musician. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 57–127 [in Russian].

7. Malyuta, L. (2013). *Programmability in piano sonatas S. Rachmaninov, its intonational embodiment and performing interpretations*. Master's degree thesis. Odessa [in Russian].
8. Rusnak, Y. (2011). *Expressive speech stylistics of S. Barber's sonatas for piano and its performing interpretation*. Master's degree thesis. Odessa [in Russian].
9. Ruchievskaya, E. (1993). Word and out verbal content in the works of Mussorgsky. *Muzykalnaya akademiya*, 1, pp. 200–202 [in Russian].
10. Ruchievskaya, E. (2005). Mussorgsky's «Khovanshchina» as an artistic phenomenon: to the problem of the poetics of the genre. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
11. Sokol, A. (2007). Performing remarks, image of the world and musical style. Odessa: Moryak [in Russian].
12. Stepanidina, O. (1987). Style changes in the chamber-vocal performance of the XX century. In: Stepanidina, O., Chebukov, Y. (Eds.). Modern problems of musical performance. Saratov: Saratov University Press, pp. 43–58 [in Russian].
13. Frid, E. (1974). Past, present and future in Mussorgsky's «Khovanshchina». Leningrad: Muzyka [in Russian].
14. Hutorskaya, A., Rozhok, V. (2014). The performer's score as a method of reconstruction and analysis the interpretation of vocal music. *Kyivske muzykoznavstvo*, 48, pp. 216–225 [in Russian].
15. Shevchenko, T. (2017). *Piano sonatas by N. Medtner in the artistic space of European music of the late XIX – early XXI centuries.* PhD thesis. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa [in Russian].

Додаток

Виконавська партитура ремарок Пісні Марфи з опери М. П. Мусоргського «Хованщина»

(редакція М. А. Римського-Корсакова)

Мусоргский М. Хованщина : клавир / ред. Н. Римского-Корсакова. Москва : Гос. изд. Муз. сектор, 1925. С. 101–103.

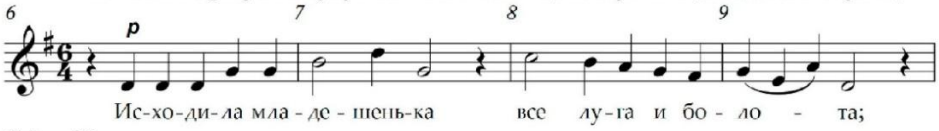
Кожній виконавиці відповідає свій колір виділення в таблиці ремарок:

1. С. П. Преображенська
2. І. К. Архипова
3. Л. С. Шемчук

1	Вербальний текст: зміни, фонетичні особливості виконання.
2	Темп – цифрові та літерні позначення; з відтяжкою ***con ritardo*** – [***r***]; прискорення – [***accel***]; уповільнення руху – [***rit***]. Розташування квадратних дужок позначає початок і кінець зазначених змін.
3	Фразування – , дихання – (')
4	Музична артикуляція. Підкреслення складу із збереженням плавного голосоведення – (>); ***portato*** (–); кантилена ( ); ***staccato*** (•)
5	Динаміка
6	Деякі особливості тембрового та емоційного забарвлення.

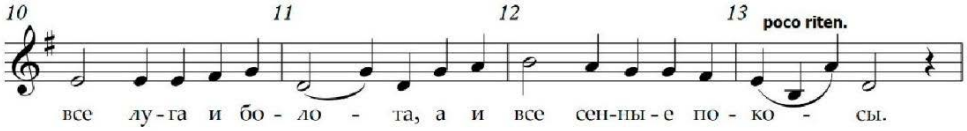
Такти 1-5 – оркестровий вступ.

L`istesso tempo (у М. П. Мусоргского - Andante lamentoso, в клавире 1925 года издания темп не указан)

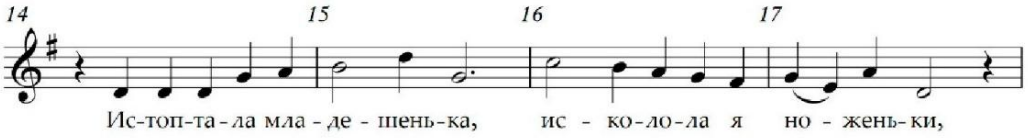


G-dur, 6/4

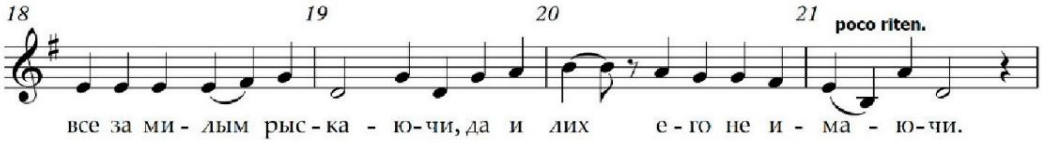
	6	7	8	9
1				
2	96	93 (7-12 такти – рівний темп, без агогіки)		
	72	74		[*rit*]
	80	78	90	[*rit*]
3		’		’
		’		’
		’		’
4	*legato*			
	legato			
	legato			
5	*p*	7-12 такти - рівна динаміка звуку		
	p <			
	p <	*mp*		
6				
	Світло і спокійно, наспівуючи про себе			



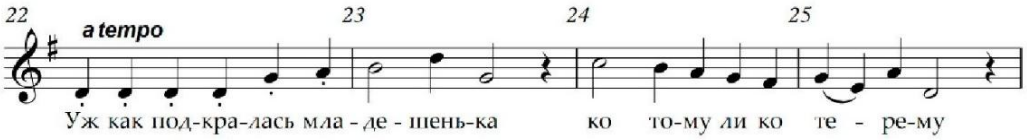
	10	11	12	13
1			Сенны[и]	
2				*poco riten.*
	Багато внутритактовой агогіки			*poco riten.*
	84		*poco riten.*	
3		’		’
		’		’
		’		’
4				
				> > >
5				
		<	>	< >
	p			>
6				
	Задумливо, немов згадуючи про щось			Ледь помітні сумні інтонації



	14	15	16	17
1				
2	90 (14-20 такти рівний темп)			
	87		85	
	86			
3				
4	*legato*			
			legato	
	legato			
5	*mf*			
	mf			
	mp			
6				
	Яскравим голосом, чергуючи експресію зі стриманістю			



	18	19	20	21
1				
2				*poco riten.*
	83	81	*poco riten.*	
	86			*poco riten.*
3				
4				
5				
	p		*p*	
6				



	22	23	24	25
1				
2	99			
	79			
	95	98	99	
3		’		’
		’		’
		’		’
4	• • • • • •		*legato*	
	• • • •		*legato* >	
	• • • • • •		*legato*	
5	*mf*		<	
	pp		*p*	> >
	mf			
6				
	Приховано, приглушеним голосом.		Більш відкрито. Акцент на слові «тому».	

УДК 78.071.1:78.036.9:781.6 “19”
DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.16

Лідія Новохатько,
пошукувач кафедри теорії музики
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0001-5085-8978
lidiya.new@gmail.com

Lidiya Novokhatko,
External PhD student at the Department of Music Theory,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
https://orcid.org/0000-0001-5085-8978
lidiya.new@gmail.com

ТЕЛОНІУС МОНК «BRILLIANT CORNERS»: ДО ПИТАННЯ ПРО АВТОРСЬКІ КОМПОЗИЦІЇ В АЛЬБОМІ

Статтю присвячено альбому Телоніуса Монка «*Brilliant Corners*», що став однією з ключових робіт у дискографії джазового піаніста й визначним записом для Ріверсайд Рекордз (*Riverside Records*). Ця платівка є важливою ланкою музики 50–60-х років і потребує уваги з точки зору

значимості як для Т. Монка й причетних до запису музикантів, так і для історії джазу в цілому. ***Метою дослідження*** є аналіз авторських композицій Т. Монка в альбомі 1957 року. З п'яти треків платівки чотири написав Т. Монк («*Brilliant Corners*», «*Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*», «*Pannonica*», «*Bemsha Swing*»).

У статті в хронологічному порядку зібрано історичні, побутові й музично-виконавські фактори, що вплинули на виникнення легендарного альбому. Наведено думки авторитетних музичних критиків та видань, які вже на той час змогли усвідомити значущість створеного запису. До того ж у статті розглянуто подальшу долю композицій у творчості виконавця й композитора Т. Монка.

Ключові слова: творчість Телоніуса Монка, *Brilliant Corners*, *Pannonica*, *Riverside Records*, авторські композиції.

Novokhatko Lidiya. **Thelonious Monk's «Brilliant Corners»: on the question of the author's compositions in the album.** The album «Brilliant Corners» by Thelonious Monk is one of the most famous and popular works in the creative career of the jazz pianist and one of the key recordings for Riverside Records, which still holds relevance and attracts attention of musicians from all over the world wishing to learn more about jazz music of the 50–60s and to better understand it.

The ***main objective*** of the study is to analyze the factors that influenced the creation of the music for the album, the performance of the compositions in the studio, as well as to investigate the relevant relationships through the prism of the life experience of the musicians involved in the recording. The review of the historical background has made it possible to recreate a full picture and to collect all the elements that were reflected in the creation of the album.

The album glorified not only Monk the performer, but T. Monk the composer as well. It also became a very important record for Riverside Records. The album was recorded in 1957 and consists of five tracks, four of which were written by T. Monk («Brilliant Corners», «Ba-lue Bolivar Ba-lues-are», «Pannonica» and «Bemsha Swing»).

Due to their specific arrangement in the album, the author's compositions enter into a complex interaction with each other. The very principle upon which the structure of the album is built creates a context for understanding and perception of each composition, both by the musicians themselves and by the listeners.

Each composition in the album is a story, the program itself suggests what inspired the composer and, of course, reflects the life circumstances of the musician, which the article explores in more details as one of the impact factors. Certainly, Monk's material was influenced by the performers who worked on

recording the album: Ernie Henry, Sonny Rollins, Oscar Pettiford, Max Roach, Clark Terry, Paul Chambers. Each of them is a significant figure in the jazz history.

The analysis of the above-mentioned factors makes the success story of the album more transparent and offers an insight into the complex process of the composer's giving birth to an idea and its further implementation.

Key words: Thelonious Monk, «Brilliant Corners», «Pannonica», Riverside Records, original songs.

***Новохатько Лидия*. Телониус Монк «Brilliant Corners»: к вопросу об авторских композициях в альбоме.** Альбом «*Brilliant Corners*» Телониуса Монка – один из самых известных и популярных в творчестве джазового пианиста Т. Монка и одна из ключевых записей для Риверсайд Рекордз (*Riverside Records*), которая до сих пор актуальна для изучения и понимая джаза 50–60-х годов и привлекает внимание музыкантов со всего мира.

Целью статьи стал анализ факторов, которые повлияли на создание музыки к альбому, а также исполнение композиций в студии, анализ взаимоотношений музыкантов, причастных к записи, сквозь призму жизненного периода каждого из них. Исторический обзор дал возможность воссоздать полную «картину» создания альбома.

Альбом «*Brilliant Corners*» прославил не только Т. Монка-исполнителя, но и Монка-композитора. Альбом был записан в 1957 году, он состоит из пяти композиций, четыре из которых написал Т. Монк («*Brilliant Corners*», «*Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*», «*Pannonica*», «*Bemsha Swing*»).

Авторские композиции, входящие в альбом, вступают в сложное взаимодействие между собой. Сам принцип составления альбома создает определенный контекст для понимания и восприятия каждой композиции – как самими музыкантами, так и слушателями.

Каждая композиция представляет собой определенную «историю», сама программность подсказывает, что вдохновило композитора на ее создание. Кроме того, в альбоме определенным образом отразились жизненные обстоятельства музыканта, которым в статье уделяется внимание как одному из важных факторов. Безусловно, на то, как звучит авторский материал Т. Монка, повлияли и исполнители, которые работали над записью альбома: саксофонисты Эрни Генри и Сонни Роллинз, контрабасисты Оскар Петтифорд и Пол Чемберс, ударник Макс Роуч, трубач Кларк Терри. Каждый из них – значимая фигура в истории джаза.

На основе проанализированных факторов становится возможным проследить историю успеха альбома, сложный путь его создания и реализацию замысла композитора.

Ключевые слова: творчество Телониуса Монка, *Brilliant Corners, Pannonica, Riverside Records,* авторские композиции.

Монк і його музика вимагає найскладнішого з того, що може вимагати будь-який артист від своїх слухачів – уваги.
Оррін Кіпньюз [7]

Постановка проблеми. Телоніус Монк записав низку визначних альбомів, які вже стали частиною джазової історії. Альбом «*Brilliant Corners*» – це чудовий приклад, який надає змогу проаналізувати композиції, що були обрані для запису, прослідкувати процес створення, взаємодію, історичний контекст, виконавські особливості, висвітлити подальшу долю створеної музики.

Актуальність і новизна. Альбом «*Brilliant Corners*» Телоніуса Монка – один з найбільш відомих альбомів джазового піаніста, який і досі привертає увагу як музикантів, так і меломанів. Він складається з п'яти композицій, чотири з яких написав Монк: «*Brilliant Corners*», «*Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*», «*Pannonica*», «*Bemsha Swing*». Це була перша платівка з авторською музикою Т. Монка на Ріверсайд Рекордз (*Riverside Records*), хоча музикант і записував свої твори на лейблах Блю Нот (*Blue Note*) Рекордз і Престиж (*Prestige*) Рекордз до цього. Наукова новизна полягає в тому, що альбом є малодослідженим і в українському науковому просторі не аналізувався.

Кожна композиція являє собою «історію з життя» джазмена й роботу музикантів, які працювали над записом альбому: Ерні Генрі, Сонні Роллінза, Оскара Петтіфорда, Макса Роуча, Кларка Террі, Пола Чемберса.

На прикладі альбому «*Brilliant Corners*» Телоніуса Монка в статті проаналізовано різноманітні фактори впливу на написання музики, її програмність, особливості процесу запису, роль цієї платівки у творчості композитора й піаніста. Такий аспект видається актуальним, тому що підіймається питання взаємодії процесу запису й самої композиції в джазовій музиці.

Мета й завдання. Дослідити період творчості Телоніуса Монка, пов'язаний із роботою над альбомом «*Brilliant Corners*», висвітлити особливості взаємовідносин автора не тільки з музикантами, але й з продюсером *Riverside Records* Орріном Кіпньюзом (*Orrin Keepnews*), проаналізувати музичний матеріал, який був використаний для запису альбому та простежити подальшу долю композицій альбому.

Методи дослідження. Поставлені завдання обумовили звернення до порівняльного і компаративістського методів аналізу.

Платівку Телоніуса Монка «*Brilliant Corners*» було видано на лейблі[1] *Riverside Records* 1957 року. Це третій альбом піаніста на *Riverside* і перший – із авторським матеріалом (до цього авторська музика піаніста видавалася на *Blue Note* і *Prestige*). «*Brilliant Corners*» залишається однією з ключових робіт у дискографії Телоніуса Монка й визначним записом для *Riverside*.

Журналіст, продюсер і засновник *Riverside Records* Оррін Кіпньюз (*Orrin Keepnews*) познайомився з Телоніусом Монком 1948 року. Зустрітися з піаністом О. Кіпньюзу порадив засновник *Blue Note Records* Альфред Лайон (*Alfred Lion*). А. Лайон переконав О. Кіпньюза й Білла Грауера (*Bill Grauer*) – на той час редакторів джазового журналу «*The Record Changer*» – взяти інтерв'ю в Т. Монка й написати про нового артиста. Стаття О. Кіпньюза була схвальною, навіть більше – він розмістив ім'я Т. Монка в джазовому пантеоні одразу після Дюка Еллінгтона (який завжди мав велике значення для піаніста). Можливо, саме цей знак поваги й визнання молодого музиканта став одним із факторів подальшої співпраці Т. Монка з *Riverside Records*. 1955 року між Т. Монком і молодим лейблом було підписано контракт[2].

Оррін Кіпньюз вважав, що талант Телоніуса Монка не був гідно оцінений. Він хотів зробити творчість ексцентричного музиканта більш «доступною» та успішною серед шанувальників джазової музики.

На момент укладання договору з *Riverside* Т. Монк іще мав контракт із *Prestige Records*. Записи музиканта не дуже добре продавалися. За спогадами Орріна Кіпньюза, керівництво *Prestige* навіть не підозрювало про те, що Т. Монком може цікавитися інший лейбл. Виплата штрафу дозволила піаністу укласти новий договір.

План О. Кіпньюза зробити Т. Монка більш широковідомим почав втілюватися в життя з середини 1955 року: спершу було записано альбом із музикою Дюка Еллінгтона («*Plays Duke Ellington*»), наступного року – видано платівку, де Телоніус Монк виконує джазові стандарти («*The Unique Thelonious Monk*»). В обох випадках Т. Монк погодився працювати без духових інструментів і записувався у складі тріо: спочатку з контрабасистом Оскаром Петтіфордом (*Oscar Pettiford*) і барабанщиком Кенні Кларком (*Kenny Clarke*), пізніше – з Артом Блейкі (*Art Blakey*).

У той період із метою економії коштів і за порадою партнера О. Кіпньюза Б. Грауера *Riverside* почали записуватися в Рівз Студії (*Reeves*

---

[1] Лейбл (англ. *recordlabel*, звукозаписувальна компанія) – фірма, що займається виробництвом і розповсюдженням аудіозаписів.

[2] Лейбл було засновано 1953-го, подальші роки багато в чому визначили ту роль, яку *Riverside* зіграв на джазовій сцені середини 50-х – початку 60-х років минулого століття.

Sound Studios) замість легендарної студії Руді Ван Гелдера (*Van Gelder Studio*). Саме в цій студії почався запис найвідомішого альбому Телоніуса Монка «*Brilliant Corners*». Якось О. Кіпньюз зазначив, що «альбом "*Brilliant Corners*" став справжнім початком роботи з Монком» [5, с. 122].

Пізнього літа 1956 року Телоніус Монк почав пошук музикантів для запису. У планах було запросити альт-саксофоніста Ерні Генрі (*Ernie Henry*), тенор-саксофоніста Сонні Роллінза (*Sonny Rollins*), контрабасиста Оскара Петтіфорда (*Oscar Pettiford*) й ударника Макса Роуча (*Max Roach*). Б. Грауер і О. Кіпньюз були зацікавлені допомагати Т. Монку в залученні музикантів високого рівня, адже це завжди є важливою складовою успіху запису.

Звернемось побіжно до біографічного контексту виконавців, життєвих обставин, які передували або супроводжували їх під час запису альбому «*Brilliant Corners*».

Один із найвизначніших барабанщиків того часу Макс Роуч 1956 року знаходився в дуже складному становищі: напередодні запису «*Brilliant Corners*» у квінтеті М. Роуча сталася трагедія – трубач Кліффорд Браун (*Clifford Brown*) і піаніст Річі Пауелл (*Richie Powell*) загинули в автокатастрофі. Робота над альбомом «*Brilliant Corners*» велася фактично паралельно із записом його платівки «*Max Roach* + 4», яка стала першою роботою групи після трагедії.

На тенор-саксофоні в «*Brilliant Corners*» грає ще одна джазова зірка – Сонні Роллінз. Проте на той час його «*Saxophone Colossus*» – альбом, з яким С. Роллінз здійснив справжній «прорив» – ще не було видано і багато критиків не розуміли виконавця. Сонні Роллінз розбирався в музиці Т. Монка і був спроможний виконати її не тільки як соліст, але й як учасник групи, заграти, вірно відтворюючи ідеї композитора.

Альт-саксофоніст Ерні Генрі став одним із перших «відкриттів» *Riverside Records*. Він записувався на лейблі як лідер і як сайдмен[1]. Наприкінці серпня 1956 (саме коли Т. Монк запросив Е. Генрі на запис «*Brilliant Corners*») саксофоніст видав альбом «*Last Chorus*». У треклисті цієї платівки можна зустріти одну композицію Т. Монка «*Ba-lue Bolivar Ba-lues-are*», записану і на «*Brilliant Corners*».

Контрабасист Оскар Петтіфорд в цей час працював над альбомом «*O.P. Big Band: Deep Passion*».

Пізніше, з певних причин (про які йтиметься нижче), у групі Т. Монка відбулися заміни. Новим контрабасистом став Пол Чемберс (*Paul Chambers*), а місце альт-саксофона Ерні Генрі зайняла труба Кларка Террі (*Clark Terry*).

[1] Сайдмен (*sideman*) – музикант джазового оркестру, групи.

У перерві між сесіями Т. Монк грав двотижневий ангажемент у клубі «*Blue Note*» у Філадельфії. До складу його квартету входили Ерні Генрі, Віллі Джонс (*Willie Jones*) і Пол Чемберс. У той період Пол Чемберс був висхідною зіркою та одним із найбільш затребуваних джазових басистів, учасником першого класичного квінтету Майлза Девіса. Відсутність Майлза Девіса, який у цей час був у Європі, дозволила постійному басисту його групи пограти з Т. Монком, а також з'явитися в альбомі «*Brilliant Corners*» як сайдмену.

Ще один виконавець, трубач Кларк Террі з 1951 до 1959 року працював із Дюком Еллінгтоном, що забезпечило йому певну репутацію. 1957 року (рік релізу «*Brilliant Corners*») К. Террі випускає два альбоми на *Riverside* як лідер («*Serenade to a Bus Seat*», «*Duke with a Difference*»).

Альбом «*Brilliant Corners*» було записано за три сесії, що відбулися протягом двох місяців. Перша сесія пройшла в *Reeves Sound Studio* на Манхеттені. Музиканти досить швидко записали нові композиції Т. Монка «*Pannonica*» і «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*»[1].

«*Pannonica*»[2] – одна з найкрасивіших балад зі свінгом у повільному темпі. Баронеса Кьоніґсвартер, якій була присвячена балада, записала її на свій портативний котушковий магнітофон *Wollensack* влітку 1956 року.

Композицію «*Pannonica*» було записано для «*Brilliant Corners*» 9 жовтня 1956 року. Цікаво, що Т. Монк у цьому творі грав і на фортепіано, і на челесті: музикант випадково помітив у студії рідкісний інструмент і одразу ж використав його у вступі до «*Pannonica*». Усього декілька спроб – і народилося приголомшливе поєднання тембрів двох клавішних інструментів.

Вступ у виконанні челести побудовано на матеріалі перших чотирьох тактів теми. Після цього Монк використовує цей інструмент на початку і в кінці композиції в унісон із саксофонами. У своїй імпровізації Т. Монк поєднує фортепіано і челесту, утворюючи своєрідний «тембровий діалог». Ще більшу «крихкість подій» надає підтримка основи контрабасом О. Петтіфорда й щітками М. Роуча. Акомпанує Т. Монк тільки на фортепіано.

Другою композицією, записаною на студії в цей день (9 жовтня) для «*Brilliant Corners*», стала «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*». Існує

[1] Ці два твори було написано для баронеси Кьоніґсвартер. Оскільки в Т. Монка вдома не було фортепіано, він часто репетирував у баронеси. Іноді Т. Монк і С. Роллінз працювали в неї всю ніч над однією або двома композиціями.

[2] «Це ім'я прекрасної леді. Мені здається, батько дав його після того, як побачив метелика, якого намагався зловити. І не думаю, що йому це вдалося» [8, с. 210].

припущення, що те, як Монк вимовляв просту назву «*Blue Bolivar Blues*», у результаті звучало складно, як «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*»[1].

«*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*» – найдовша композиція в альбомі, вона звучить 13,5 хвилин. Це блюз, що складається з традиційних дванадцяти тактів, повторених двічі. Тема проводиться в унісон, після чого кожен музикант виконує свою імпровізацію: альт-саксофон (один «квадрат»), фортепіано (чотири «квадрата»), тенор-саксофон (три «квадрата»), контрабас (три «квадрата»), барабани (один «квадрат») і, як зазвичай, у кінці знову звучить тема (24 такти).

Через шість днів музиканти повернулися на *Reeves Sound Studios*, сповнені рішучості завершити альбом. Чотири години потому О. Кіпньюз був із 25 незавершеними спробами того, що мало стати головною композицією, а також із незадоволеними та втомленими виконавцями. Проблеми почалися, коли Т. Монк не дав музикантам ноти «*Brilliant Corners*»: він щиро вірив, що найкращий спосіб впоратися з композицією – вивчити її на слух (цей метод також використовував Дюк Еллінгтон). Незважаючи на кілька днів репетицій, тільки С. Роллінз був спроможний впоратися з незвичайною 23-тактовою структурою, складними для виконання інтервалами, паузами й змінними темпами (адже він витрачав набагато більше часу на репетиції з Т. Монком у будинку баронеси Кьоніґсвартер). У М. Роуча й О. Петтіфорда виникло особливо багато проблем. О. Петтіфорд критикував Монківський твір, який, на його думку, «не мав достатньої кількості тактів». Згадували, що О. Петтіфорд уїдливо говорив про «обмеженість» композиції, що звісно ображало автора. О. Кіпньюз пригадував: «Я не пам’ятаю, щоб у Роллінза були якісь проблеми, але вони були в Макса Роуча й Оскара Петтіфорда. Це ледь не призвело до бійки між Петтіфордом і Монком. До рукопашної не дійшло, але після цієї сесії він ніколи не згадував ім’я Петтіфорда. Контрабасист був настільки злий, що в одному з записів він лише удавано бринькав своїми пальцями по струнах, не видаючи при цьому ані звуку» [8, с. 211].

В одному зі своїх інтерв’ю Макс Роуч розповів зовсім іншу історію (журнал «*Du*», грудень 1996): «Сайдменам платили мінімальну зарплату за шестигодинний день. Коли врешті-решт продюсер втомився від невдач, Монк віддав музикантам ноти і ми змогли розібратися в складній мелодії без проблем. Монк міг видати готові партії в будь-який момент. <...> Він просто хотів, щоб нам заплатили більше, настільки,

[1] Блюз присвячений безперервним проблемам баронеси з менеджментом *Hotel Bolivar* на Манхеттені. Робітники готелю постійно були незадоволені, тому що на баронесу скаржилися через пізні нічні вечірки музикантів (серед яких був і Т. Монк).

наскільки це можливо» [8, с. 211]. Ця версія малоймовірна, тому що Т. Монк мав знати, що музиканти зазнають невдачі в такій складній композиції і це погіршить взаємовідносини.

Така ситуація показова для Т. Монка й проливає світло на його творче кредо: вчити композиції без нот, що зайвий раз підкреслює прагнення музиканта до тотальної імпровізації, варіантності, і досить складних композиторських знахідок.

О. Кіпньюз з'єднав двадцять п'ять незавершених спроб в одну повну версію. Результат був приголомшливий. Але, як він зізнавався тридцять років потому, йому б хотілося поліпшити редакцію в декількох місцях.

Альбом «Brilliant Corners» відкривається однойменною композицією «*Brilliant Corners*». Вона починається 4-тактовим вступом Т. Монка. Тема проводиться в унісон, усі паузи теми активно заповнюються характерними Монківськими спадаючими акордовими послідовностями. Структура тричастинна: A–B–C (A_1), 8–7–8 тактів. Після 23 тактів тема повторюється «в дабл» (*double*)[1]. Таку само структуру (23 такти + 23 такти в дабл) музиканти використовують для імпровізацій. Особливі ритмічні фігури теми (тріолі чвертями, «стукаючі» вісім шістнадцятих – такі елементи й роблять композиторську творчість Т. Монка впізнаваною) активно використовуються виконавцями в імпровізаціях, що скріплює тематичний матеріал твору. С. Роллінз керується монківською настановою щодо використання мелодії як бази для імпровізації, а також грає тему в більш комфортному – швидшому темпі (при повторенні конструкції в дабл). В об'єднаній версії О. Кіпньюза (що була склеєна) робиться цезура між соло барабанщика Макса Роуча й поверненням теми.

Продовження роботи над альбомом «*Brilliant Corners*» було відкладено приблизно на два місяці через концертні графіки С. Роллінза й М. Роуча. Ерні Генрі вирішив покинути групу Т. Монка й вирушити в тур з Діззі Гіллеспі (*Dizzy Gillespie*). Отже, на сесію 7 грудня 1956 року Т. Монк запросив нового трубача – Кларка Террі (*Clark Terry*). Оскар Петтіфорд також вирішив не повертатися до роботи над «*Brilliant Corners*». Т. Монку пощастило, що саме в цей час басист Пол Чемберс (*Paul Chambers*) був вільний і він зміг приєднатися.

На запис у *Reeves Sound Studios* Монк привів свого семирічного сина[2]. Робота барабанщика Макса Роуча дуже вплинула на світогляд дитини. Макс

---

[1] Дабл – короткий перехід у вдвічі швидший або вдвічі повільніший темп при безперервному виконанні композиції.

[2] Ця сесія справила враження на сина Т. Монка. Тут Монк (*Toot Monk*) згадував: «У студії я розглядав барабани й прекрасні литаври Макса Роуча. За великим пюпітром він виглядав, як

Роуч також був дуже креативним під час сесії. Він побачив блискучі литаври в кутку студії та вирішив використати їх. Це було цінне доповнення під час запису «*Bemsha Swing*»: музикант створив чудовий ефект «перекатів грому».

Т. Монк написав «*Bemsha Swing*» зі своїм хорошим другом, барабанщиком Дензілом Бестом (*Denzil Best*), який був родом з Барбадосу. Авторські права були оформлені на композицію під назвою «*Bimsha Swing*» (іноді використовують назви «*Bemsha Swing*» і «*Bemesha Swing*»). Слово «*Bimsha*» походить від іншої назви Барбадосу (його називають «*Little Bimshire*»). Як зазначав Т. Монк в інтерв'ю для «*Jazz Hot*», це слово прийшло з Антильських островів (архіпелаг у Вест-Індії).

Композиція відкривається 4-тактовим вступом, у якому Т. Монк підкреслює затактовий квартовий стрибок, що «пронизує» всю тему. Тема проводиться вже звично для цього альбому – в унісон, 16 тактів (із повторенням). Фрази побудовано на низхідних секвенціях. Інтервал кварти розпочинає кожну мелодичну фразу, а також є кроком секвенції (переміщення фрази відбувається саме по квартах). Природно, що в імпровізаціях тенор-саксофону, труби, контрабаса й фортепіано цей інтервал також активно використовується як елемент тематичного матеріалу.

Після завершення роботи над «*Bemsha Swing*» залишився вільний студійний час, що був використаний для ще однієї композиції. Т. Монк доповнив платівку бездоганним сольним виконанням стандарту «*I Surrender, Dear*» Гаррі Барріса (*Harry Barris*).

У результаті для альбому «*Brilliant Corners*» було записано п'ять композицій: чотири авторські Т. Монка («*Brilliant Corners*», «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*», «*Pannonica*» і «*Bemsha Swing*») і один стандарт («*I Surrender, Dear*»). При детальному розгляді й аналізі не складно помітити такі закономірності в записаних Т. Монком композиціях: у всіх авторських п'єсах і на початку, і в кінці тему проводять духові в унісон (у «*Pannonica*» до унісону ще приєднується челеста), майже перед усіма темами Т. Монк грає невеликий 4-тактовий вступ, у кінці композицій відсутні коди й каденції. Цікавий тональний план альбому (незважаючи на складну гармонічну мову Т. Монка, тоніка відчувається в усіх творах): перші дві композиції («*Brilliant Corners*», «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*») у Сі-бемоль мажорі, а решта три («*Pannonica*», «*I Surrender, Dear*» і «*Bemsha Swing*») – у До мажорі.

Альбом «*Brilliant Corners*» після виходу в травні 1957 року одержав хороші відгуки критиків. Один із найбільш шанованих джазових журналів

людина, яка впевнено робить свою справу» [8, с. 213]. Коли сесію було завершено, М. Роуч віддав свої барабанні палиці сину Т. Монка. Тут до цих пір зберігає ці барабанні палиці.

«*Down Beat*» надрукував рецензію Нета Хентофа (*Nat Hentoff*), який назвав альбом Т. Монка «найбільш важливим сучасним записом Ріверсайда», а також дав йому оцінку п'ять зірок за п'ятибальною шкалою. Автор видання «*Metronome*» звернув увагу на захоплюючий і унікальний баланс складності й простоти в альбомі. Такі відгуки є свідченням справжнього успіху Т. Монка як композитора й виконавця та дійсно підтверджують думку, що альбом став важливою частиною історії не тільки для творчості Т. Монка, але й для лейблу *Riverside*.

Усі авторські композиції надалі виконувалися, аранжувалися, записувалися в нових альбомах і з новими виконавськими складами за участю Т. Монка. Так, композиція «*Brilliant Corners*», що дала назву альбому, була ще раз записана Т. Монком 1968 року для альбому «*Monk's Blues*». Це була вже зовсім інша тема, аранжована й виконана оркестром Олівера Нельсона.

Композицію «*Pannonica*» Т. Монк використовує в різних альбомах Т. Монка з 1957 до 1967 року. Вона звучить на платівках «*Criss-Cross*», «*Monk in Tokyo*» і «*Monk*». Додав текст і перейменував композицію «*Pannonica*» у «*Little Butterfly*» («Маленький метелик») Джон Хендрікс (*Jon Hendricks*). Присвячений баронесі блюз «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*» можна зустріти на живих записах (зроблених під час концертів) 1964 року в клубах *It Club* і *Jazz Workshop*. Але, мабуть, найбільшу кількість разів Т. Монк повертався до «*Bemsha Swing*»: це платівки «*Monk in Tokyo*», «*Monk in Italy*», «*Live at the It Club*», «*Live at the Jazz Workshop*». Вперше ж її було записано ще до «*Brilliant Corners*» 1952 року для альбому «*Thelonious Monk Trio*» (лейбл *Prestige*).

«*Brilliant Corners*» – платівка, яка викликає безліч емоцій і почуттів. На популярному музичному сайті *All music* в описах альбомів є графа «настрій». Глибокий, насичений, інтелектуальний, складний, впевнений, вільний, сміливий, сильнодіючий – і це ще далеко не повний список епітетів, застосованих до «*Brilliant Corners*». Платівка присутня у величезній кількості списків найкращих альбомів, а одну з найпрестижніших нагород вона отримала 1999 року – завдяки своєму історичному значенню альбом увійшов до Зали слави премії «Греммі».

Аналіз альбому «*Brilliant Corners*» Т. Монка висвітлює складні процеси формування джазового альбому під час запису на студіях і концертах. В таких умовах на композицію значно впливають: склад музикантів, умови записів, а також «політика» лейблів. Саме в цьому полягає специфіка створення і композицій, і альбомів, що кардинально відрізняється від академічної музики і потребує подальшого наукового дослідження.

1. Дэвис М. Автобиография / при участии К. Троупа ; пер. с англ. Е. Калининой. Москва ; Екатеринбург : София, 2005. 538 с.
2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : Популярный исторический очерк / пер. с англ. ; предисл. и общ. ред. А. Медведева. Москва : Радуга, 1984. 389 с.
3. All About Jazz [Електронний ресурс] : веб-сайт. URL: www.allaboutjazz.com (дата звернення: 03.10.2018).
4. All Music [Електронний ресурс] : веб –сайт. URL: https://www.allmusic.com/ (access date: 17.12.2018).
5. Cardenas S. Thelonious Monk fake book : C Editions. Milwaukee : Hal Leonard Publishing Corporation, 2002. 96 p.
6. Gourse L. Straight, no chaser : The life and genius of Thelonious Monk. New York : Schirmer Books, 1997. 340 p.
7. Keepnews O. Thelonious and me : annotation // Thelonious Monk: The Complete Riverside Recordings : on 15 CDs. New York : Riverside Records, 1986. 27 p.
8. Kelley R. D. G. The Life and Times of an American Original. New York : Free Press, 2009. 589 p.
9. Solis G. Monk's Music : Thelonious Monk and jazz history in the making. Oakland : University of California Press, 2008. 239 p.
10. The Thelonious Monk Website. URL: https://theloniousmonk.store/ (access date: 28.12.2018).

References

1. Devis, M. (2005). Autobiography. Q. Troupe (Ed.). E. Kalinina (Trans.). Moscow; Yekaterinburg: Sofia [in Russian].
2. Collier, J. (1984). The formation of jazz: A popular historical essay. Moscow: Raduga [in Russian].
3. All About Jazz, (n.d.). [online] Available at: www.allaboutjazz.com [Accessed 03 April 2019] [in English].
4. All music, (n.d.). [online] Available at: https://www.allmusic.com/ [Accessed 17 December 2018] [in English].
5. Cardenas, S. (2002). Thelonious Monk fake book: C Editions. Milwaukee: Hal Leonard Corporation [in English].
6. Gourse, L. (1997). Straight, no chaser. The Life and genius of Thelonious Monk. New York : Schirmer Books [in English].
7. Keepnews, O. (1986). Thelonious and me. In: T. Monk. The Complete Riverside Recordings: on 15 CDs. New York : Riverside Records [in English].
8. Kelley, R. (2009). Telonious Monk. The Life and Times of an American Original. New York : Free Press [in English].
9. Solis, G. (2008). Monk's Music. Thelonious Monk and jazz history in the making. Oakland : University of California Press [in English].
10. The Thelonious Monk Website, (n.d.). [online] Available at: https://theloniousmonk.store/ [Accessed 28 December 2018] [in English].

ЗМІСТ

I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Старцев Дмитро. Графічні знаки в нотних текстах Йоганнеса Брамса
Startsev Dmytro. Graphic signs in musical texts by Johannes Brahms ***3***

Мироненко-Міхейшина Ольга. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського)
Myronenko-Mikheishyna Olha. The content of the accent's phenomenon in the contemporary music (on the materials of the works by Witold Lutosławski) ***14***

Кутлуева Дарья. Жанровые слагаемые фортепианного квартета и их отражение в исполнительских интерпретациях (на примере Квартета № 1 Es-dur Людвига ван Бетховена)
Kutluieva Daria. Genre components of the piano quartet and their reflection in performing interpretations (exemplified by the Quartet № 1 Es-dur by Ludwig van Beethoven) ***32***

Дашак Євген. «Рапсодія», «Скерцо» та «Балада» для фортепіанного квартету Йозефа Маркса: пізньоромантичні принципи формоутворення
Dashak Yevhen. «Rhapsody», «Scherzo» and «Ballad» for the Piano Quartet by Joseph Marx: late-romantic principles of formation ***43***

Юньцзя Чень. Фактор симметрии и ее преодоления на разных уровнях целостности как особенность китайского симфонизма (на примере увертюры «Танец народа Яо» в редакции Мао Юаня)
Yunjia Cheng. The structure symmetry and it's overcoming as the feature of China's symphony (exemplified by the «Yao people dance» in Mao Yuan transcription) ***63***

II. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

Дяблова Крістіна. Піснеспіви свята Преображення у східнослов'янських співочих рукописах єрусалимського уставу
Diablova Kristina. Chants of the Transfiguration feast in the eastern slavonic singing manuscripts of the Jerusalem charter ***75***

Василенко Олексій. Особливості хорової творчості Віктора Степурка 90-х років у контексті мистецьких тенденцій кінця XX століття
Vasylenko Oleksiy. The specifies of Victor Stepurko's choir works from 90's in the context of Art tendencies of the late XX century ***87***

Юріна Людмила. Українсько-німецькі перехрестя: естетика Маурісіо Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитька
Yurina Ludmila. Ukrainian-German intersections: the aesthetics of Mauricio Kagel as an impulse for Serhii Zazhytko's creative experiments ***100***

Горобец Анна. Второй фортепианный концерт Сергея Прокофьева: к проблеме образно-смысловой многозначности текста
Horobets Hanna. Piano concerto № 2 by Sergey Prokofiev: multiple images and meanings in its music ***112***

Пєшкова Вероніка. Принципи роботи з поетичним текстом у ранніх мадригалах Клаудіо Монтеверді (на прикладі мадригалів із перших чотирьох Книг композитора)
Pieshkova Veronika. Principles of working with poetic text in the early madrigals by Claudio Monteverdi (on the basis of madrigals from the first four Books by the composer) ***128***

Гайдук Марина. «Марс» Густава Холста та образно-інтонаційний типаж «сил зла» в сучасному кінематографі
Haiduk Maryna. «Mars» by Gustav Holst and imaginative-intonational type of «evil forces» in contemporary cinematograph ***141***

III. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Ідрісова Севіндж. Чуттєва культура і музикознавство: аналіз есею Жоржа Кастнера «Les Voix de Paris» (1857)
Idrisova Sevindzh. The sensual culture and musicology: analysis of Georges Kastner's essay «Les Voix de Paris» (1857) ***156***

Кірдеєва Майя. Картина Арнольда Бекліна «Острів мертвих» як відкритий твір у музичній культурі межі XIX–XX століть
Kirdeeva Maya. The painting «Isle of the Dead» by Arnold Beklin as an open piece of art in music culture of the firms of the XIXth and XXth centuries ……..……..……..***170***

Харакоз Ганна. Хорова фуга як об'єкт художньо-виконавської інтерпретації (на прикладі «In sempiterna saecula, Amen» з кантати «Stabat Mater» Джоаккіно Россіні)
Kharakoz Hanna. Choral fugue as an object of artistic and performing interpretation (on the basis of «In sempiterna saecula, Amen» from the cantata «Stabat Mater» by Gioachino Rossini) ***183***

Білоусова Тетяна. До питання щодо виконавської інтерпретації образу Марфи в опері «Хованщина» Модеста Мусоргського
Belousova Tatiana. Revisiting performer's interpretation of the character of Marfa in «Khovanshchina», an opera by Modest Mussorgsky ***197***

Новохатько Лідія. Телоніус Монк «Brilliant Corners»: до питання про авторські композиції в альбомі
Novokhatko Lidiya. Thelonious Monk's «Brilliant Corners»: on the issue of the author's compositions in the album ***213***

ЗМІСТ
CONTENTS ***225***

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ
REQUIREMENTS FOR ARTICLES ***228***

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

Оформлення статті має відповідати постанові ВАК України щодо підвищення вимог до фахових видань. З вересня 2017 року згідно із Законом України «Про вищу освіту» не допускається використання авторами даних, які було представлено в захищених ними дисертаційних дослідженнях, а також опублікованих раніше статтях.

Текст статті повинен складатися з наступних елементів:

1. **Номер УДК**.

2. Міжнародний індивідуальний номер науковця **ORCID**: https://orcid.org/signin.

3. **Ім'я, прізвище**, інформація про автора (учене звання, науковий ступінь, назва та адреса організації, в якій працює автор).

4. **Назва** статті.

5. **Вступ** – постановка проблеми, її *актуальність* і *новизна* для теорії та практики (ці пункти мають бути чітко сформульовані).

6. **Мета й завдання.** Завдання повинні узагальнювати дані, спрямовані на формулювання гіпотези або концепції дослідження, а також умови його проведення.

7. **Методи дослідження.** Методи дослідження передбачають опис способів, принципів або параметрів здійснюваного дослідження. Тобто необхідно розкрити сам механізм проведеного дослідження – яким чином було отримано його результати. Згадування лише імен авторів і назв їхніх наукових концепцій не допускається.

8. **Результати.** Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

9. **Висновки**. Висновки дослідження стисло висвітлюють сутність отриманих результатів згідно з поставленими в роботі завданнями.

У статті мають бути **посилання на іншомовні джерела** (мінімум 15 % від загальної кількості), а також/або посилання на статті авторів, які раніше було надруковано у збірці «Київське музикознавство» (з архівом номерів можна ознайомитися на сайті kyivmusicology.com (вкладка «Архіви»), а також на веб-сторінці збірки на офіційному сайті КМАМ ім. Р. М. Глієра: https://glieracademy.org/golovna/nauka/vidannya-5/kiymuz/archivvidannya/).

10. **Анотації/abstracts**:

а) мовою статті (500–700 знаків);

б) наукові реферати (обсягом **понад 1800 знаків**) двома іншими мовами (наприклад, якщо стаття українською мовою, то анотації – англійською та російською).

В анотації необхідно чітко вказати (рубрикувати):

- актуальність дослідження – в одному реченні (*relevance of the study*);
- мету дослідження (*main objective(s) of the study*);
- методи (*methodology*), які розкривають механізм проведеного дослідження;
- головні результати й висновки дослідження (*results/findings and conclusions*), з яких має бути зрозумілою їхня значимість (*significance*) для мистецтва, науки, освіти тощо.

Після кожної анотації наводяться **ключові слова** (3–7).

12. **Список літератури**, в оформленні якого необхідно дотримуватись **правил бібліографічного опису джерел**, наведених у Національному стандарті України ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання» (http://knmu.kharkov.ua/attachments/3659_8302-2015.PDF).

13. Після списку літератури (мовою оригіналу) у статті подаються **References**, які слід оформлювати за міжнародним стандартом: http://www.citethisforme.com/harvard-referencing.

Статті подаються у форматі Word 2003 (**.doc**) і надсилаються на електронну адресу редколегії: **kyivmusicology@glieracademy.org**. Назва файлу й тема електронного листа – прізвище автора статті. Загальний обсяг статті – не менше 0,5 д. а. (20.000 знаків із проміжками).

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ТЕКСТУ:

Поля: зверху – 2,5 см, знизу – 2,5 см, зліва – 2,5 см, справа – 2,5 см. Вирівнювання – з обох боків, відступ – 1,25 см, міжрядковий інтервал – множник 1,1.

Автор (ім'я та прізвище): шрифт – *Times New Roman*, напівжирний, курсив, кегль – 14, вирівнювання – праворуч.

До статті додається в окремому файлі **Довідка про автора**: прізвище, ім’я та по батькові, місце роботи (для аспірантів – місце навчання), посада, науковий ступінь, учене звання, адреса електронної пошти, контактні телефони. Ця інформація подається **двома мовами – українською** та **англійською (!)**. У назві документу необхідно вказати прізвище автора.

Авторам (за винятком кандидатів і докторів наук) разом зі статтею необхідно надати одну завірену **рецензію-відгук** спеціаліста у відповідній галузі науки (доктора або кандидата наук, але ***не*** наукового керівника!).

Оформлені неналежним чином рукописи не приймаються до публікації. Редакція залишає за собою право проводити редакційну правку рукопису. У разі переробки статті автором, датою надходження рукопису

до редакції вважається дата її повторного надсилання. За відмови в публікації рукописи статей авторам не повертаються.

РЕДКОЛЕГІЯ ЗАЛИШАЄ ЗА СОБОЮ ПРАВО ЗНЯТИ МАТЕРІАЛ З ПУБЛІКАЦІЇ, якщо його тематика, науковий рівень та оформлення не відповідають вказаним вимогам.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The formatting of the article must comply with the regulation of the Higher Attestation Commission of Ukraine about increasing the requirements for professional publications. Since September 2017, in accordance with the Law of Ukraine "On Higher Education", it is not allowed to use data presented in already defended dissertations or in previously published articles.

The text of the article must contain:

1. **UDC number**.

2. Open Researcher and Contributor Identifier (**ORCID**; https://orcid.org/signin).

3. **Author's first and last names; the information about the author** (academic rank, academic degree, the name and address of the organization where he/she works).

4. **The Title** of the article.

5. **The Introduction** must contain a statement of the problem and explain problem's relevance and novelty for theory and practice (these points must be clearly formulated).

6. **The purpose and objectives of the study**. The objectives must summarize data applied to formulating a hypothesis or concept and the conditions for conducting the study.

7. **The study methodology**. This includes a description of the methods, principles or parameters of the study. The procedure of the conducted study and the way in which its results were obtained must be explained. It is not acceptable to only mention the names of authors and their scientific concepts.

8. **Results**. This includes a presentation of the main body of the material with a justification of the obtained results.

9. **Conclusions**. The conclusions of the study summarize the obtained results and illustrate their essence in accordance with the objectives of the work.

10. The article must contain references to sources in foreign languages (at least 15%), and/or references to articles previously published in our collections (an archive of previous issues is available on the websites: kyivmusicology.com and https://glieracademy.org/golovna/nauka/vidannya-5/kiymuz/archivvidannya/).

11. **Abstracts**:

a) one short abstract in the language of the article (500–700 characters);

b) two larger abstracts (more than 1800 characters each) in two other languages; for example, if the article is in English, then the abstracts must be in Ukrainian and Russian.

After each abstract, 3 to 7 key words must be included.

12. The formatting of a **bibliography list** must comply with the rules for bibliographic description of sources specified in the National Standard of Ukraine DSTU 8302:2015 "Information and documentation. Bibliographic references. General provisions and rules of compiling" (http://knmu.kharkov.ua/attachments/3659_8302-2015.PDF).

13. After the list of bibliography (in the language of the original), a **reference list** must be included, formatted in accordance with the following international standard: http://www.citethisforme.com/harvard-referencing.

Article manuscripts must be submitted in Word 2003 format (**.doc**) to the email address of the editorial board: **kyivmusicology@glieracademy.org**. The file name and the subject of the email must be the same as the last name of the author. The full size of the article must be equal to or more than half of the author's printed sheet (20,000 characters including spaces).

TEXT FORMATTING GUIDELINES:

Margins: top, bottom, left, right – 2.5 cm. Author's first and last names: Times New Roman, 14 pts., bold, italics, right-aligned.

In the extended abstract it is necessary to clearly state (in separate sections):

– Relevance of the study (in one sentence);

– Main objective(s) of the study;

– Methodology employed in the study, explaining the procedure of the conducted research;

– Main results/findings and conclusions of the study, from which their significance for the arts, science, education, etc., should be clearly understandable.

Along with the article authors must submit **Information about the author on a separate sheet**: first name, last name, place of work (for postgraduate students – place of study), position, academic degree, academic rank, e-mail, contact phone numbers.

Authors (except for the PhD or the holders of a higher doctorate analogous to Doctor of Sciences or Doctor Habilitatus) must provide one **certified review** by a specialist in the relevant area of research (a holder of a PhD or higher degrees, but who is ***not*** the author's scientific supervisor!).

Manuscripts that do not comply with the formatting guidelines are not accepted for publication. The editorial staff reserves the right to make editorial

corrections to manuscripts. In case of reworking the article by the authors, the date when the manuscript was re-submitted is taken as its date of receipt by the editorial board. If the publication was refused, manuscripts are not returned to the authors.

THE EDITORIAL BOARD RESERVES THE RIGHT NOT TO PUBLISH THE MATERIAL if its subject matter, scientific level and/or formatting do not meet essential requirements.

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ ім. Р. М. ГЛІЄРА

TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
R. GLIER KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF MUSIC

Наукове видання / The scientific edition

КИЇВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

KYIV MUSICOLOGY

Збірка статей
Випуск 59

Адреса web-сторінки видання: https://kyivmusicology.com/

Упорядник: *Л. Г. Мудрецька*
Редактори: *М. О. Вороніна, Д. В. Менделенко*
Комп'ютерна верстка: *Д. В. Менделенко*

Видання Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра
Свідоцтво № 15130-3702 Р
м. Київ, вул. Льва Толстого, 31

Здано до друку 09.12.2019 р. Підписано до друку 19.09.2019 р.
Формат 84х108/32. Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний.
Умовно-друк. арк. 22,85. Обліково-вид. арк. 13,6. Тираж 100 прим.
Віддруковано в типографії «Наш формат».
Зам. 208